

UNIVERSITÉ LUMIÈRE-LYON 2
FACULTÉ DES LETTRES, SCIENCES DU LANGAGE ET ARTS
THÈSE Pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE-LYON 2
Discipline : littérature française contemporaine
Présentée et soutenue publiquement

Par

Daniela VERES

Le 15 mars 2008

**DURAS ET SES LECTEURS (ÉTUDE DE LA
RÉCEPTION DE L'OEUVRE DANS LE
PAYSAGE LITTÉRAIRE ET
JOURNALISTIQUE FRANÇAIS)**

Directeur de thèse Jean-Pierre MARTIN

JURY Jean-Pierre MARTIN Nathalie PIÉGAY-GROS Bruno GELAS Pierre MASSON

Table des matières

Remerciements . .	1
Avant-propos .	3
Contrat de diffusion .	11
Première partie : Duras par Duras .	13
L'œuvre durassienne entre autobiographie et mythe . .	16
Le plaisir du mythe et l'autofiction : la ruse de l'écrivain .	16
Le paratexte au service de la réception de Marguerite Duras .	28
L'onomastique chez Duras . .	28
La poétique des titres chez Duras .	40
Les hommages faits par Duras : les dédicaces .	46
Le préfaciel durassien . .	49
Le témoignage des manuscrits .	64
Mise en scène épistolaire et médiatique . .	68
Lire l'épistolaire durassien .	70
Duras et l'univers médiatique . .	85
Les plateaux de télévision - lieu de mise en scène durassienne .	91
La voix Duras- une autre manière de redire la réalité .	100
Autoportrait dissimulé .	110
Deuxième partie : Eclats de sublime : le journalisme durassien .	113
Marguerite Duras et la presse .	113
Chemins parallèles à l'écriture : la politique et le journalisme .	114
Analyse du journalisme durassien : enjeux, défis, particularités . .	124
Duras chroniqueuse .	158
Duras entre adulation et phobie : le goût du sublime en question . .	177
« La femme aux mille scandales » . .	194
Troisième partie : Duras au fil des livres : une lecture de la réception a chaud . .	197

L'image de l'écrivain dans le miroir du lecteur .	197
La lecture et son importance .	199
Les tout premiers Duras . .	210
Débuts littéraires de Marguerite Duras. La parution du premier livre .	212
Une écriture à la manière de Mauriac, Faulkner... .	223
Une écriture « à l'américaine » . .	227
Une écriture à la Mauriac .	228
« Du Duras », différentes perceptions de l'œuvre . .	251
Le lecteur des grands défis .	252
La « déesse platitude » .	261
La série de la délivrance des obsessions . .	265
La série de l'impossible, de l'interdit, de l'innommable... . .	293
Un « monstre sacré » qui « perd les pédales » dans le « durassik park » . .	320
Une œuvre qui divise... . .	336
Quatrième partie : Analyse des différents gestes critiques .	339
Duras et l'éreintement des autres. Portrait à charge . .	340
Les raisons et les formes de la caricature de Duras. Un écrivain qui prête à la caricature... .	340
Duras en proie au mimétisme littéraire .	345
Rire, disent-ils : Duras caricaturée .	362
Duras écrivain, la « fiancée du cinéma » ¹⁸¹⁶ et du théâtre . .	374
Paradigmes élogieux et formes d'hommages rendus à Duras . .	390
Le travail biographique : la vérité DE ou SUR Marguerite Duras ? . .	390
Déclarations d'amour... « M'écrire, dit-elle » .	431
Hommage de l'image : Duras et la photoréception .	444
Duras prête à tous...les honneurs et les rires .	473
Conclusion Un écrivain... la somme de toutes les réceptions . .	475
Bibliographie . .	483

¹⁸¹⁶ « La fiancée du cinéma », par Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* n° 501, avril 1996

Œuvres de Marguerite Duras . .	483
Editions posthumes .	485
Numéros spéciaux de revues et ouvrages collectifs dédiés à Marguerite Duras . .	486
Emissions de télévision .	487
Enregistrements sonores et vidéographiques . .	487
Sources manuscrites .	488
Ouvrages critiques généraux sur l'œuvre de Marguerite Duras .	488
Ouvrages critiques ayant trait à l'œuvre de Marguerite Duras . .	489
Ouvrages et textes théoriques et critiques sur la lecture et la réception .	490
Autres ouvrages critiques et théoriques de référence .	490
Duras et la presse . .	491
Entretiens de Marguerite Duras avec la presse autour de son œuvre . .	491
Entretiens réalisés par Marguerite Duras .	492
Entretiens et témoignages sur Marguerite Duras . .	492
Articles critiques journalistiques et universitaires sur la présence de Marguerite Duras dans l'univers médiatique .	493
Articles de presse sur « les tout premiers Duras » .	494
Articles de presse sur « Du Duras » .	495
Duras et la relation biographique .	503
Ouvrages théoriques et articles sur la question (auto-mytho-)biographique .	503
Articles sur la question (auto-)biographique chez Duras .	503
Biographies et bio-témoignages sur Marguerite Duras . .	504
Effets de lecture .	504
TEXTES-HOMMAGES DÉDIÉS À MARGUEIRTE DURAS . .	504
L'ECRITURE IMITATIVE .	505
La photoréception . .	505
Ouvrages et textes théoriques sur le rapport photographie-littérature .	505
Livres d'images sur Marguerite Duras .	506
Articles critiques sur le rapport de Duras à la photographie .	506

L'approche psychanalytique de l'œuvre de marguerite duras . .	506
Textes critiques sur l'approche psychanalytique .	507

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, M. Jean-Pierre Martin, pour son encadrement, pour ses précieux conseils qu'il m'a prodigués tout au long de la thèse, mais surtout pour la manière dont il a su manifester sa confiance en mes capacités et mes choix. Je lui suis reconnaissante de m'avoir permis de découvrir et de m'intéresser à un sujet aussi passionnant qui est la réception de l'œuvre de Marguerite Duras.

Qu'il me soit permis d'exprimer ma profonde gratitude à l'ensemble de l'équipe de l'IMEC, à Mme Liliane Phan des Editions Gallimard, ainsi qu'au personnel des Editions de Minuit qui m'ont mis à disposition un riche matériel documentaire stocké dans les archives concernant la vie et l'œuvre de Marguerite Duras.

Je présente aussi ma profonde reconnaissance à Mme Françoise Valette, principale correctrice de la thèse, ainsi qu'à toutes les personnes qui, à diverses occasions, ont lu partiellement mon travail et m'ont offert de précieux conseils.

Je tiens à remercier aussi mes parents, ma sœur et mon mari pour leurs encouragements et leur soutien pendant toutes ces années de recherches.

Avant-propos

Comment valoriser une œuvre controversée ?

On a tant parlé de son style qu'on a fini par l'imiter. On a tellement dénoncé ses transgressions qu'aujourd'hui son « sublime, forcément sublime » est devenu légendaire, voire publicitaire. On a tellement ri de ses grosses lunettes et de son col roulé qu'on a oublié qu'elle était avant tout un grand écrivain. On l'a tellement portée aux nues qu'on a fini par entourer son nom d'un tabou insupportable et irritant. Elle a tellement brouillé les pistes qu'on a fini par accepter que l'histoire de sa vie ne soit jamais réalisée, pas même sous la forme d'un roman, qu'elle n'existe que par sa dimension mythique. On l'a tellement critiquée de son vivant qu'après sa mort, soulagement ou regrets, on trouve à peine des mots détracteurs et on lui rend sans cesse des hommages.

Ce n'est pas une devinette, ce sont les mots-clés dont la critique littéraire use lorsqu'elle parle de Marguerite Duras. Sa notoriété, surtout après le Goncourt 1984, est devenue mondiale. Mais ces mots-clés suffisent-ils pour définir sa personnalité ? Qui est Marguerite Duras ? Voici la question qui introduit et qui guide notre étude sur la construction identitaire de ce « monstre sacré » de la littérature française. On a tellement parlé de son œuvre qu'on a oublié l'instance la plus importante de la vie d'un écrivain : le lecteur. Comment envisager l'œuvre littéraire sans la présence valorisante de celui qui a le pouvoir de vie et de mort sur la littérature ? Comme le dit Michel Picard, il peut exister des écrits sans lecteurs, mais pas de littérature sans lecture¹. Or, la construction identitaire de Marguerite Duras, écrivain qui dit avoir fait « la » littérature², ne peut pas être envisagée sans le lecteur. Certes, on a beaucoup écrit sur l'œuvre de Duras, sur son esthétique littéraire et sur sa vie (Duras est un écrivain polygraphié), mais on se rend compte que l'image d'ensemble de l'écrivain manque encore de pièces importantes, sans lesquelles le puzzle ne sera jamais complet. Surtout que, ces dernières années (après 2000), en constatant ce manque important de pièces dans la construction identitaire de cet écrivain, la critique littéraire commence à interroger le lecteur durassien pour lui réaliser un portrait. Ce portrait sert à son tour à esquisser celui de l'écrivain. Telle est l'initiative de Sophie Bogert, qui, en 2006, publie un livre dossier de presse, qui dresse le portrait du lecteur du *Ravissement de Lol Stein* et du *Vice-consul*, intitulé *Dossier de presse Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras (1964-1966)*³, et celle du *Cahiers de l'Herne*, qui dédie à Marguerite Duras, en 2005, un numéro spécial sur la réception de l'écrivain par elle-même et par les voix de quelques témoins importants. Mais aussi, il faut rappeler ici quelques numéros spéciaux de revues dédiés à Duras et qui constituent des progrès dans l'approche de l'œuvre à partir de la perspective du lecteur. Tel est l'ouvrage universitaire *Les lectures de Marguerite Duras*⁴ paru en 2005 qui présente entre autres le résultat d'une enquête réalisée par des étudiants entre 1998 et

¹ Michel Picard, *La lecture comme jeu, essai sur la littérature*, Ed. de Minuit, 1986, p. 242

² Marguerite Duras, *C'est tout*, P.O.L., 1999, p. 21

³ Sophie Bogaert, *Dossier de presse Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras (1964-1966)*, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006

⁴ *Les lectures de Marguerite Duras*, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Alpes et du Centre culturel de la Tourette, présenté par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, PUL, 2005

2000 sur la réception de l'œuvre de Marguerite Duras dans le cadre plus général d'une recherche sur le goût littéraire tel qu'il se manifeste aujourd'hui dans le discours social. On a envisagé plusieurs modes d'approche pour décrire les aspects de cette réception à la fois critique, universitaire et médiatique. L'observation du discours tenu sur Duras dans le public le plus ordinaire, approché à travers une enquête auprès de la population française, montre la notoriété exceptionnelle dont ce nom jouit en France⁵. La revue *Oeuvres et critiques*⁶ offre elle aussi en 2003 un numéro spécial à Duras, dirigé par Catherine Bouthors-Paillart, mais où seuls deux articles parlent de la figure du lecteur dans l'approche de l'œuvre. Pour le reste, ce sont des analyses de l'œuvre de Marguerite Duras soumises à l'herméneutique traditionnelle de la critique littéraire. Certes, il faut mentionner aussi le numéro spécial *Lire Duras. Ecriture-Théâtre-Cinéma*⁷ qui regroupe des articles importants sur le devenir écrivain de Marguerite Duras, sur quelques traversées de l'écriture, sur le théâtre et le cinéma durassiens, ainsi que sur les apparitions en public de l'écrivain. Et pourtant, ces initiatives très précieuses ne suffisent pas dans l'analyse de la construction de l'image de Marguerite Duras et du rapport de l'écrivain à son lecteur. Voici déjà défini l'enjeu de notre travail de recherche : envisager la réception de Marguerite Duras à partir de l'analyse de la figure du lecteur. Une question importante se pose aussitôt : comment le lecteur peut-il être l'objet d'une étude concrète et objective ? Ou comment décrire la figure « concrétisée »⁸ que prend l'œuvre de Marguerite Duras dans la conscience de ceux qui la reçoivent ? Mais c'est à Hans Robert Jauss (et avec lui, à Wolfgang Iser et à ses collègues de l'École de Constance⁹) que revient le mérite d'avoir développé les lignes directrices d'une esthétique de la réception, aujourd'hui assez affirmée pour se prêter à un large débat et pour servir de base méthodologique à des recherches précises.

Notre démarche correspond ainsi aux appels que l'École de Constance, dans les années 70, fait à la critique littéraire, de changer de cible. D'une part, il était temps de comprendre que la valeur et le rang d'une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques ou historiques de sa naissance, ni de la seule place qu'elle occupe dans l'évolution d'un genre, mais

⁵ Voir le résultat de l'enquête dans l'article « Marguerite Duras dans le discours social », par Michel P. Schmitt, *op. cit.*, p. 175-183. Pour résumer, quatre personnes sur cinq affirment qu'elle connaissent Duras et le manifestent en donnant d'elle des définitions sommaires, mais justes. Deux d'entre elles ont vu ou lu au moins une œuvre de Duras. Beaucoup de lecteurs proposent plusieurs titres de l'écrivain, de sorte qu'on parvient à une moyenne de deux titres par lecteur. Sa célébrité est relativement récente : 7% seulement de son lectorat l'ont connue avant 1985, près de moitié de l'ensemble fréquente son œuvre depuis la publication de *L'Amant* en 1984 et depuis son décès en 1996. Sa légitimation et sa classicisation ont en revanche commencé très tôt, car Duras est présente dans les manuels scolaires dès la période 1966-1971. Dix ans avant sa mort, elle est présente dans plus de 100 manuels scolaires. Duras a aussi des lecteurs inattendus à avoir lu *L'Amant*, mais qui ignorent le reste de son œuvre. Il s'agit des agriculteurs, des hommes et des femmes employés et des ouvriers. On y trouve aussi des secrétaires et des infirmières, mais aucun cadre et surtout pas d'enseignants. C'est en quelque sorte l'effet de l'entrée de Duras dans les Monoprix, comme le signalent les journaux et les lecteurs déçus par l'auteur de *L'Amant*, qui devient trop accessible au public. En ce qui concerne l'attention accordée à Duras dans le milieu universitaire, nous signalons un nombre de 59 thèses soutenues entre 1987 et 2005 à son sujet. (Cf. L'Atelier National de Reproduction des Thèses)

⁶ *Oeuvres et critiques*, XXVIII, 2 (2003), sous la direction de Catherine Bouthors-Paillart, Editions Gunter Narr, Tübingen, 2003

⁷ *Lire Duras*, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, numéro présenté par Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, PUL, 2000

⁸ Le terme appartient à Felix V. Vodička, cité par Jean Starobinski dans la « Préface » au livre de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 14

⁹ Il faut rattacher à l'École de Constance les noms de Jurij Striedter, Wolfgang Preisendanz, Manfred Fuhrman, Karlheinz Stierle et Rainer Warning.

de critères bien plus « difficiles à manier », comme l'explique Hans Robert Jauss, dans son livre *Pour une esthétique de la réception*. Quels sont désormais ces critères valorisants ? Il s'agit de l'effet produit, de la « réception », des influences exercées et de la valeur reconnue à l'œuvre par la postérité. Jauss constate que l'histoire littéraire sous sa forme la plus traditionnelle tente ordinairement d'échapper à la pure et simple énumération chronologique des faits, en classant ses matériaux selon des tendances générales, des genres et d'autres « critères »¹⁰, pour traiter ensuite à l'intérieur de ces rubriques, les œuvres selon la chronologie. Or, ce n'est pas la chronologie qui intéresse le plus. La biographie des auteurs et le jugement porté sur l'ensemble de leur œuvre s'insèrent dans des formules déjà connues. Mais ni les biographies, ni l'analyse des faits en ordre chronologique, ni les monographies que publient les périodiques spécialisés ne satisfont les exigences requises par la littérature en tant que forme d'art. Les « critères » de l'histoire littéraire avaient déjà atteint un certain niveau de saturation. Il était temps que les clichés fussent dépassés et qu'on changeât de vision. Ce n'est pas parce que la chronologie n'est pas importante, mais elle n'est pas prioritaire. De même pour les biographies et la théorie littéraire. Certes, « la relation biographique », a son rôle important dans la réception de l'œuvre et de la vie d'un écrivain, comme le montre Martine Boyer-Weinmann dans son livre *La relation biographique. Enjeux contemporains*¹¹. Mais la biographie n'est qu'une pièce du puzzle que représente la construction identitaire d'un écrivain. Une telle description de la littérature « n'est pas une histoire littéraire ; c'est à peine le squelette d'une histoire ».¹² Autrement dit, l'approche littéraire d'une œuvre doit se recentrer sur la figure du lecteur et sur l'interaction entre l'écrivain, le lecteur et l'œuvre. Ce triangle est à la base de notre recherche sur la construction de l'image de Marguerite Duras au fil du temps.

D'autre part, cette perspective d'une esthétique de la réception, offerte par Jauss, ne permet pas seulement de lever l'opposition entre consommation passive et compréhension active, mais aussi de passer de l'expérience constitutive des normes littéraires à la production d'œuvres nouvelles. Selon Jauss, l'évaluation de la valeur d'une œuvre littéraire passe par une analyse de l'horizon d'attente du premier public et s'achève par l'analyse des « fusions des horizons »¹³ des destinataires successifs. On comprend ainsi que la construction identitaire de Marguerite Duras peut être mieux comprise si on essaie de distinguer le type de rapport qu'elle établit avec son public au moment où ses œuvres paraissent, mais aussi en se rapportant à la fusion des horizons des attentes du public durassien dans le temps. Ce geste critique permet de constater les éventuels changements soit dans la manière d'écrire de l'écrivain, soit dans la manière dont la critique littéraire juge l'œuvre de Duras en particulier et les productions littéraires en général. Peut-on parler d'influences exercées par l'œuvre de Marguerite Duras sur le jugement critique de l'époque ? Ceci rappelle la théorie de l'effet produit par l'œuvre sur le public, soutenue par Wolfgang Iser¹⁴.

¹⁰ Voir Jauss, *op.cit.*, p.25

¹¹ Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Editions Champ Vallon, 2005

¹² En reprenant G. Gervinus (*Schriften zur Litteratur*, Berlin, 1962, p. 4), Jauss écrit : « Ces livres ont peut-être toutes sortes de mérites, mais du point de vue de la science historique ils n'en ont guère. Ils suivent chronologiquement les divers genres littéraires, ils alignent les écrivains selon la chronologie - comme d'autres alignent les titres des livres - et s'efforcent de caractériser tant bien que mal auteurs et œuvres. Or, ce n'est pas là de l'histoire ; c'est à peine un squelette d'histoire. » Cf. Jauss, *op. cit.*, p.26

¹³ Jauss emprunte la notion de « fusions des horizons » à G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, 1976, p. 147. (H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 17)

¹⁴ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, éd. Pierre Margada, Bruxelles, 1976,

En effet, le rapport entre l'œuvre et le lecteur est à voir sous un double aspect : esthétique et historique. Déjà l'accueil fait à l'œuvre par ses premiers lecteurs implique un jugement de valeur esthétique, porté par référence à d'autres œuvres lues antérieurement.¹⁵ Cette première appréhension de l'œuvre peut ensuite se développer et s'enrichir au fil du temps. Elle constitue à travers l'histoire une « chaîne de réceptions »¹⁶ qui décide de l'importance historique de l'œuvre et manifeste son rang dans la hiérarchie esthétique. Une histoire littéraire fondée sur l'esthétique de la réception sait s'imposer dans la mesure où elle est capable de contribuer activement à la totalisation continue du passé par l'expérience esthétique. Dans cette perspective, on s'interroge sur le rapport que Duras entretient avec elle-même et avec ses lecteurs à travers l'acte d'écrire. Son œuvre correspond-elle à l'horizon d'attente de son public, le dépasse, le contredit, le transgresse ? Pour évaluer ce rapport, Iser, lui aussi, conseille au chercheur de renoncer à l'« herméneutique naïve »¹⁷ qui s'interroge sur l'intention de l'auteur, sur la signification ou le message de l'œuvre, ainsi que sur la valeur esthétique en tant que configuration harmonieuse de figures, de tropes et de couches de l'œuvre, et de se diriger vers l'effet produit sur le lecteur. Un autre enjeu se rajoute ainsi à notre recherche sur un renouveau dans l'approche de la construction identitaire de Marguerite Duras : voir non seulement si l'œuvre de Marguerite Duras influe sur le jugement critique de l'époque, mais aussi si elle agit sur le public individuellement ou globalement. Autrement dit, on renvoie à la théorie des « conséquences globales » de l'œuvre ou de l'« impact global »¹⁸, soutenue par Jauss, et à celle de l'« impact local » de l'œuvre, sur un public particulier, soutenue par W. Iser.

La théorie de l'impact global permet de rendre au texte sa dimension culturelle. Le principe est le suivant : le lecteur n'est pas un individu isolé dans l'espace social ; l'expérience transmise par la lecture joue nécessairement un rôle dans l'évolution globale de la société. Jauss dit que l'impact culturel de la lecture existe sous trois formes différentes : transmission, création et rupture de la norme. L'œuvre peut transmettre les valeurs dominantes d'une société (littérature officielle ou stéréotypée), légitimer de nouvelles valeurs (littérature didactique et militante), rompre avec les valeurs traditionnelles en renouvelant l'horizon d'attente du public.¹⁹ Comment l'œuvre de Duras répond-elle à un tel défi lancé par la société ? Duras se joue-t-elle un rôle, en tant qu'écrivain, dans la transformation de la société ? Peut-on dégager de ses livres un message social ou politique ? Quels sont les changements que son œuvre produit dans la mentalité de la société de son temps ? Le fait d'écrire sur des sujets tabous (inceste, homosexualité, crime) a-t-il un impact positif ou négatif sur le jugement de l'époque ? Ce geste contribue-t-il à la propagation de l'idée de liberté d'expression ? Duras est-elle bien ou mal comprise par la société de son temps ?

L'analyse de l'impact local a un but différent : dégager l'action du texte sur le lecteur particulier. Elle s'intéresse moins à la dimension culturelle de l'œuvre qu'à sa force pragmatique. L'impact de la lecture sur l'existence du sujet est plus réel qu'on ne le croit. Comme le note Vincent Jouve, l'impact local « peut prendre des formes mineures (le souvenir de lecture nous donnant le courage de briser certains codes), mais aussi des formes extrêmes. »²⁰ Peut-on parler

¹⁵ Cette thèse constitue l'un des mots-clés de l'*Introduction à une esthétique de la littérature*, de Gaëtan Picon, Paris, 1953, p. 90

¹⁶ H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 50

¹⁷ W. Iser, *op. cit.*, p. 8

¹⁸ H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 23-26

¹⁹ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Galimard, 1978, p. 23-26

dans la perspective de l'œuvre de Marguerite Duras de formes d'impact local ? L'impact de l'œuvre durassienne sur le public est en effet incontestable, et les formes en sont diverses, situables entre des blâmes et des éloges, en passant par des manifestations culturelles, littéraires ou journalistiques jusqu'à des formes critiques parfois très sévères et dénonciatrices, selon la nature et l'intensité de l'effet ressenti par le lecteur. Quels sont les effets de l'impact local sur le lecteur durassien ? S'il s'agit d'un admirateur de l'écrivain, on a affaire à des effets de lecture remarquables, tels des livres dédiés à l'écrivain, écrits dans un style proche de celui de Duras. On découvre aussi des formes d'hommages dans le travail biographique, photographique et psychanalytique, sans oublier les éloges faits à l'écrivain dans la presse à chaud. S'il s'agit des détracteurs de Duras, les formes d'expression du dégoût sont, elles aussi, diverses, en passant par des caricatures, par des formes déformatrices d'écriture imitative, par des articles de presse fortement ironiques et acides. Pourtant, lorsqu'on parle de l'écriture imitative à partir de l'œuvre de Duras (les pastiches et parodies), elle n'est pas nécessairement une manière de dévaloriser l'œuvre, mais elle est surtout à prendre comme manifestation ludique de l'acte de réception. Cette dimension ludique de l'acte de lecture a été définie par Michel Picard²¹, qui voit dans la lecture un jeu. Si le lecteur s'engage dans ce jeu, l'œuvre littéraire n'a qu'à gagner, car c'est par la lecture que l'œuvre survit.

Parallèlement, l'étude de la réception de l'œuvre littéraire doit passer impérativement par l'essai d'établir une typologie du lecteur. Cette typologie contribue à la détermination de possibles raisons d'écriture affichées par l'écrivain, qui s'avère écrire parfois selon l'horizon d'attente du lecteur réel ou abstrait, parfois contre celui-ci, mais surtout cette typologie permet de dresser le portrait de l'écrivain en diachronie, tel qu'il est vu par les lecteurs et selon la manière dont ceux-ci reçoivent l'œuvre. Les théoriciens de l'histoire littéraire parlent de l'existence de plusieurs facettes de l'émetteur et du récepteur.

Le texte littéraire est envisagé en général comme un espace de communication. Dans la communication littéraire, l'émetteur et le récepteur se laissent déduire de l'écriture. Quant à l'émetteur, la distinction est désormais connue entre l'instance protectrice à l'origine du texte, l'*auteur*, et l'instance textuelle qui en assume l'énonciation, le *narrateur*, comme l'explique Vincent Jouve.²² Autrement dit, celui qui écrit n'est pas toujours celui qui raconte. Pour connaître le narrateur, le texte suffit, mais pour connaître l'auteur, le texte n'aide en rien. C'est ici que se trouve l'origine du débat et des malentendus autour de la question d'autobiographie et de mythographie dans l'œuvre de Marguerite Duras. La compréhension de cette question par le lecteur, et l'appréhension du point de vue exprimé par l'écrivain elle-même à ce sujet, sont prioritaires, car elles entraînent des formes différentes de lecture de l'œuvre et parfois fautives. C'est pourquoi, nous accordons les premières pages de notre recherche au débat auto-mythographique autour de l'œuvre de Marguerite Duras.

Le récepteur, lui, est à la fois le *lecteur réel*, dont les caractéristiques psychologiques, sociologiques, culturelles peuvent varier à l'infini, et une *figure abstraite* ou *virtuelle*, envisagée par le narrateur « du seul fait que tout texte s'adresse nécessairement à quelqu'un. »²³ L'idée de lecteur virtuel se retrouve d'ailleurs au centre de tous les grands modèles d'analyse, dont le

²⁰ Cf. Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 95. Jouve prend pour exemple *Tristan et Iseut* qui a modifié l'équilibre amoureux de plusieurs générations. Certaines âmes tourmentées du romantisme sont allées se suicider sur la tombe de Rousseau. C'est la « signification » de l'œuvre - définie comme le passage du texte à la réalité - qui fait de la lecture une expérience concrète.

²¹ Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Editions de Minuit, 1986, pp. 11, 13 et 48

²² V. Jouve, *op. cit.*, p. 23

« lecteur implicite » de W. Iser, le « lecteur abstrait » de J. Lintvelt et le « lecteur modèle » de Umberto Eco. Le « lecteur implicite » de Iser, renvoie aux directives de la lecture déductible du texte : « il incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu. »²⁴ Quand on lit un texte, la façon dont le sens est constitué est identique pour tout lecteur. Mais c'est le rapport au sens, finalement, qui explique la part subjective de la réception. Autrement dit, la structure (la forme) du texte est la même pour tous, mais l'interprétation change. Le « lecteur implicite » de Iser correspond au « lecteur abstrait » de Lintvelt²⁵, qui « fonctionne d'une part comme image du destinataire présumé et postulé par l'œuvre littéraire et d'autre part comme image du récepteur idéal, capable d'en concrétiser le sens total dans une lecture active. »²⁶ Pour Lintvelt, le narrataire, le lecteur abstrait et le lecteur concret constituent trois instances différentes. Le « lecteur modèle » de Eco est défini comme un « ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. »²⁷ Ce type de lecteur idéal répondrait correctement (conformément aux vœux de l'auteur) à toutes les sollicitations d'un texte donné. Mais parmi les « réponses » que le texte sollicite chez son lecteur, il peut exister des hypothèses fautives, et donc, le « lecteur modèle » peut être conduit par le texte à des interprétations erronées. Michel Picard parle lui aussi d'un autre type de lecteur, « le lecteur réel », « l'individu fait de chair et d'os, qui tient le livre entre ses mains ». ²⁸ « Le vrai lecteur, dit Picard, a un corps, il lit avec. Cache ce fait que je ne saurais voir ! »²⁹ Jouve le définit comme « une personne à part entière qui, loin d'être désincarnée, réagit pleinement aux sollicitations psychologiques et à l'emprise idéologique du texte. »³⁰

Mais par-dessus toute cette typologie du lecteur, qui renvoie en fin de compte au même et unique lecteur de l'œuvre, caché sous différentes facettes, on s'interroge sur l'identité du lecteur durassien. Pour et contre qui Duras écrit-elle ? Nous préférons adopter dans cette perspective une méthode pragmatique d'analyse. Comment dresser autrement le portrait du lecteur de Marguerite Duras sinon en s'appuyant sur une analyse à chaud des articles de presse, par exemple, ou en passant par les divers « effets de lecture » que l'œuvre de cet écrivain produit chez le lecteur ? On découvre ainsi que l'œuvre de Duras possède le don de diviser le lectorat en deux catégories essentielles : le lecteur élogieux et le lecteur déçu, irrité, agacé, chacun avec des formes diverses de manifestation, selon la perception de l'œuvre et de l'image de l'écrivain qui lui est propre.

²³ Cf. Jouve, *op. cit.*, p. 24

²⁴ W. Iser, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Ed. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976, p. 70, cité par Jouve, *op. cit.*, p. 29

²⁵ J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Corti, 1981

²⁶ Cf. Lintvelt, *op. cit.*, p. 22, cité par Jouve, *op. cit.*, p. 30 Pour argumenter cela, Jouve choisit un passage du *Roman comique* de Scarron, où le narrateur s'exprime à la première personne : « Je suis trop homme d'honneur pour n'avertir pas le lecteur bénévole que, s'il est scandalisé de toutes les badineries qu'il a vues jusqu'ici dans le présent livre, il fera fort bien de n'en lire pas davantage, car en conscience il n'y verra pas d'autre chose, quand ce livre serait aussi gros que le Cyrus. »

²⁷ U. Eco, cité par V. Jouve, *op. cit.*, p. 31

²⁸ Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Hachette, 1993, p. 16

²⁹ Michel Picard, *op. cit.*, p. 133, cité par Jouve, *op. cit.*, p. 34

³⁰ Ibid.

Dans le très vaste écho qu'ont suscité les livres de ce grand écrivain retentissent des voix multiples, des voix diverses, parfois contradictoires, qu'il faut prendre le temps d'écouter. La première voix qui s'impose est celle de l'écrivain. Elle aura sa place prioritaire dans la première partie de notre travail de recherche. Ensuite, dans notre étude, nous donnerons aux voix d'artistes, de journalistes, d'écrivains, de psychanalystes, d'universitaires, du lecteur anonyme etc. la possibilité de témoigner sur l'écrivain. Notre corpus de référence comprend des interviews et des entretiens avec et sur Duras, dans la presse, à la télévision et à la radio, de centaines d'articles de presse, que nous avons pu retrouver dans des archives, et qui ont accueilli à chaud l'œuvre de Marguerite Duras, ainsi que tous les ouvrages que nous classons dans la catégorie d' « effets de lecture » : parodies, biographies, livres-hommages etc.

Nombre de lecteurs de Marguerite Duras l'ont considérée comme un auteur difficile. D'autres lui ont accordé l'étiquette d'impudique. A bien des ceux qui se sont intéressés à cette œuvre, le sens leur a échappé. Duras n'est jamais où l'on croit la trouver ; le texte ne cesse jamais de déjouer les attentes. L'écriture, parfois située sur le terrain instable et incertain de la frontière entre le réel et le fictif, esquive toujours les pièges du cloisonnement générique. Qui est en fin de compte Marguerite Duras ? Comment envisager sa construction identitaire et son rapport au lecteur ? A en croire l'écrivain elle-même, l'ambiguïté de l'écriture est volontaire. Duras se trouve-t-elle volontairement à l'origine des attitudes antagonistes de rejet et d'admiration qui caractérisent la réception critique ? Sans doute, le temps est-il venu de faire le point sur la manière dont l'image de Marguerite Duras s'est construite au fil du temps. Quelle est la mécanique de séduction de cet écrivain qui ne cesse d'agacer et de réveiller l'amour ? La beauté d'une œuvre se mesure-t-elle au nombre de questions qu'elle suscite ? Mais pour connaître ces questions, il faut revenir au lecteur.

Nous avons dessiné dans notre travail de recherche quatre espaces pour accueillir les témoignages de tous ceux qui contribuent à la construction identitaire de l'écrivain, mais aussi pour accueillir Duras elle-même avec ses manières propres de mise en scène de son personnage, avec ses manières d'exposition de soi dans le public. On voudrait faire apparaître combien l'image de Marguerite Duras est d'abord une construction sédimentée fondée sur le mythe personnel, mais aussi et surtout une construction collective qui est la somme des perceptions esthétiques de l'écrivain par ses lecteurs. La première partie de notre recherche voudrait donner forme à la figure de l'écrivain telle qu'elle-même la dessine à travers son mythe personnel, à travers tous les éléments qui entourent son œuvre, définis par Gérard Genette³¹ comme le paratexte, et qui sont pour Duras autant de manières de parler d'elle-même, tels les titres, le pseudonyme, les préfaces, les dédicaces, la correspondance etc. en passant par son image dans l'univers médiatique.

Au centre de notre analyse se trouve le rapport de Duras à la presse. Deux parties sont consacrées à cet aspect extrêmement important de la construction identitaire de l'écrivain. Une partie porte sur l'analyse du journalisme durassien et des chemins parallèles à l'écriture, tel l'engagement politique de l'écrivain, et une autre partie, la troisième, est réservée à l'accueil à chaud de l'œuvre, proposant une étude de la typologie du lecteur et des exercices de démolition ou de construction de l'image de l'écrivain au fil du temps, entrepris par la critique journalistique et littéraire. Dans quelle mesure Duras se laisse-t-elle influencer par la presse dans l'acte d'écrire ? Duras est-elle journaliste ? Tient-elle compte vraiment des avis de la critique à son sujet lorsqu'elle écrit pour les journaux ou des livres ? Dans quelle mesure peut-on parler d'influences exercées par son écriture sur le jugement critique ? En étudiant le rapport de Duras à la presse et à la critique littéraire, que peut-on dire sur l'image de l'écrivain et sur les traits de sa personnalité qui se dégagent au fil du temps ?

³¹ G. Genette, *Seuils*, éd. du Seuil, coll. « Poétique », sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, 1987

Enfin, le quatrième espace de notre travail est réservé à l'analyse de gestes critiques fortement antagonistes dans la réception de Marguerite Duras. Cet écrivain divise ses lecteurs entre des admirateurs fervents et des détracteurs agacés. Leurs gestes critiques témoignent de leur état d'âme et dressent le portrait de Marguerite Duras dans des effets de lecture inédits issus des exercices d'admiration et de moquerie : des parodies et des caricatures, des biographies diversement conçues, selon la perception que chaque biographe a de l'écrivain et de son œuvre, des livres-hommages, qui sont de la pure littérature ou d'albums photographiques etc.

Essayer un renouveau dans l'approche de la vie et de l'œuvre de Marguerite Duras, par l'orientation de l'analyse vers la réception et la figure du lecteur, est-ce possible ? C'est du moins notre défi, car un écrivain de la notoriété de Marguerite Duras mérite une évaluation de son rapport à son lectorat, à une confrontation des différents points de vue critiques, à une analyse des témoignages et des gestes critiques réalisés au fil du temps, afin de pouvoir composer ou reconstituer de manière objective le puzzle de sa construction identitaire. Cette construction est fondée sur le triangle auteur-œuvre-lecteur et sur l'interaction entre ces trois instances. De ce point de vue, Duras se voit engagée avec son lecteur dans une relation plurielle qui commence par la relation auto-mytho-biographique, suivie de la relation biographique, journalistique, médiatique, mimétique (les parodies, les caricatures), photographique ou psychanalytique. L'absence d'une de ces trois instances peut conduire à des conclusions erronées et incomplètes sur la personnalité d'un écrivain.

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Première partie : Duras par Duras

Si l'on veut parler de Duras, il faut dans un premier temps l'écouter parler d'elle-même. Sa voix, sa vie, ses réponses données lors de diverses interviews, ses lettres, ses préfaces, ses dédicaces qu'elle choisit pour quelques-uns de ses livres, ses manuscrits, ses silences, ses blancs, tout cela c'est Duras. La manière la plus honnête, peut-être, avant de commencer l'étude de la réception d'un écrivain, c'est de le laisser parler de lui-même pour faire ensuite le tour de diverses lectures de son œuvre.

Pourquoi tout d'abord l'écrivain ? Parce que l'œuvre littéraire « a son origine dans le regard que l'auteur porte sur le monde », répondrait Iser.³² Ce regard de l'auteur dont Iser parle, visible dans le texte, « perce les représentations du monde, les systèmes, les interprétations et les structures »³³, pouvant ainsi influencer sur la réception de l'œuvre. Certains éléments empruntés à ce monde sont « absorbés » dans le texte, explique Iser, ce qui « affecte » et « modifie » leur signification. Ces éléments appartenant au monde chargent aussi de connotations certains actes accomplis par l'écrivain et qui ont un rapport direct soit avec le texte, soit avec le lecteur. Dans cette perspective, tout l'appareil paratextuel durassien (choix des titres, dédicaces, préfaces), l'onomastique et la correspondance, constituent un riche matériel d'étude du rapport de Duras à elle-même et à ses lecteurs. On se demande dans cette perspective si les motivations qui siègent derrière le choix du pseudonyme et des titres, par exemple, ou bien si les éléments

³² W. Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Ed. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976, p. 9

³³ Ibid.

utilisés par l'écrivain dans le régime d'adresse au lecteur, réussissent à dresser le portrait de Marguerite Duras avec le même succès que le fait un critique littéraire ou un journaliste dans un article de presse. Ce portrait ressemble-t-il à celui que la critique littéraire ou journalistique lui dresse à travers les articles ? Qu'est-ce que Duras laisse-t-elle lire sur elle-même à travers les éléments paratextuels évoqués ? Qui est en fait Marguerite Duras ? Est-ce vrai que Duras a le génie des titres ?

Nous nous proposons donc un portrait de l'écrivain visible dans les éléments paratextuels, mais surtout dans la correspondance de Marguerite Duras avec plusieurs catégories de lecteurs. Nous allons pouvoir connaître ainsi Duras à travers sa correspondance avec « les grands lecteurs » de son œuvre, qui sont ses confrères, tels Blanchot, Michel Foucault ou encore Samuel Becket et à travers sa correspondance avec ses éditeurs, ses intimes (les compagnons, la famille), ses amis collaborateurs dans le cinéma (Jean-Marc Turine) ou ses camarades, partenaires politiques.

La réception d'une œuvre littéraire est un vrai processus qui débute par la perspective de l'auteur, passe par différents « actes de sélection et de combinaison » du lecteur (qu'il soit l'auteur lui-même qui jette un regard sur le monde, qu'il soit un lecteur extérieur) et finit par l'expérience esthétique de ce dernier.³⁴ Dans l'étude de la réception littéraire, l'interaction entre le lecteur et le texte produit l'effet littéraire. C'est dans cette perspective qu'Isler voit dans le texte littéraire une forme de communication. Tout l'appareil paratextuel (Genette), ainsi que l'étude génétique du texte durassien ont un impact considérable sur le lecteur. Le grand défi de notre étude est de voir si le portrait que Duras dresse d'elle-même correspond à la réalité vue par les lecteurs. Peut-on parler d'un autoportrait volontairement mythifié par l'écrivain ? Cette interrogation repose sur l'idée avancée par la critique que les éléments « empruntés » par Duras à ce monde modifient leur signification tout en devenant mythe. Duras change-t-elle de visages ?

Ecouter Duras parler d'elle-même, c'est tenir compte de tous les éléments paratextuels de son œuvre, chacun d'entre eux pouvant influencer la réception. Il est fort possible que quelqu'un se demande ce qu'un blanc, un silence ou bien une annotation en marge d'un manuscrit, sans aucune relation apparente avec l'ensemble du texte, pourraient signifier. En tant que forme de communication, le texte parle de lui-même et de son auteur. Si l'on tient compte de la différence que Roland Barthes fait entre « signaler » et « signifier », nous constatons que les éléments du texte peuvent ne rien signifier, mais signaler beaucoup de choses³⁵. L'écriture de Duras signale et signifie en même temps. Elle signale des réalités qui, par un fin processus de mythification, arrivent à signifier. C'est sa manière d'écrire la littérature, la vie. Passionnée par les faits réels (*Outside, L'Été 80*), Duras les transforme en fictions ou autofictions. C'est un jeu auquel elle participe et invite aussi le lecteur. L'étude de la lecture est d'ailleurs possible, comme le disait Picard³⁶, par le jeu, car « la littérature », affirme le philosophe du langage, « est la forme la plus

³⁴ Ibid., p. 11

³⁵ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, (1953 et 1972), 2001, p. 9

³⁶ M. Picard, *La lecture comme jeu*, Les Editions de Minuit, 1986, p. 10

adulte, la plus socialisée, la plus civilisée du jeu ». ³⁷ Duras joue avec la réalité ; elle ne la vit pas dans ses livres, car elle « l'a vécue comme un mythe ». ³⁸ C'est ainsi que sa vie, sa biographie, les éléments qu'elle y emprunte pour ses livres deviennent une vraie mythographie ou une autofiction. ³⁹

Quant à la *phonoréception* de Marguerite Duras (ses apparitions à la télévision et ses interventions à la radio) et à tout l'appareil paratextuel dont elle use dans ses écrits, le jeu n'y manque non plus, dans ses aspects plus ou moins heureux. Tout cela influence la réception de l'œuvre durassienne qui s'opère à travers l'actualisation des textes ou des circonstances littéraires par le lecteur qui lit, dit Jauss ⁴⁰, la critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même, incité à produire à son tour selon l'horizon d'attente qui leur est propre.

Une forme spéciale de la critique est celle qui se dirige vers l'aspect immanent de l'œuvre, tel que l'envisage Genette dans un de ses écrits. ⁴¹ La critique immanente considère les œuvres en elles-mêmes, sans se soucier des circonstances historiques ou personnelles, tout en prenant en compte les « dits » de l'auteur, à diverses occasions, comme c'est le cas des interventions publiques de Duras ⁴². Par exemple, au moment de la parution du *Ravissement de Lol V. Stein* ⁴³, Marguerite Duras parle à Pierre Dumayet à la télévision de la façon dont lui sont venus les personnages, de leurs liens avec sa propre vie, du mouvement de son écriture. A cette occasion, elle raconte, par exemple, l'histoire de la rencontre avec Lol V. Stein. Elle l'a vue dans un bal de Noël, dans un asile psychiatrique des environs de Paris. Au cours de ce bal, Lol ⁴⁴ était comme « une automate ». Elle frappe le regard de l'écrivain par sa beauté, sa jeunesse (âgée de trente ans environ) et par le fait qu'elle n'a pas l'air du tout d'être malade. Duras établit en même temps une ressemblance entre l'état mental de cette femme, qui frôle la folie, et son propre état psychique, marqué par la souffrance provoquée par l'abstinence d'alcool. En effet, l'écrivain avoue sa peur d'être touchée par la folie. Plus tard, en 1992, elle réagit avec une grande émotion devant ses propos télévisés ⁴⁵. Elle dit à Pierre Dumayet que

³⁷ Ibid., p. 13

³⁸ Entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 19

³⁹ Cf. Jacques Lecarme, *L'autobiographie*, Paris, Ed. Armand Colin, 1997

⁴⁰ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Galimard, 1978, p. 52

⁴¹ Voir G. Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, fév. 2002, pp. 12-13

⁴² *Dits à la télévision*, entretiens avec Pierre Dumayet, atelier E.P.E.L., 1999

⁴³ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964

⁴⁴ Duras l'appelle Lol V. Stein à cause de Loleh Bellon qu'elle voulait dans le rôle de cette femme. (Cf. entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 10)

⁴⁵ « Le ravissement de la parole », par Jean-Marc Turine (1992), Paris, Bibliothèque publique d'information

ce livre est issu d'un « lieu personnel », en référence à certains aspects autobiographiques qu'il comporterait, dont l'image de la mère. Aucun autre livre d'avant *Le Ravissement de Lol V. Stein* ne contient d'éléments autobiographiques, dit Duras, en annulant en cela toute allusion à la vie personnelle de l'écrivain faite par diverses voix à la lecture de ses livres. Duras parle en 1992 à Pierre Dumayet profondément émue par ce qu'elle dit en 1964 à propos de son écriture: « Je suis très émue. C'est la sincérité qui me frappe. Il ne faut pas le passer à la télévision. Il faudrait le passer aussi parce que les gens vont être fous de ça ; parce que dans aucun article on a dit ce que je dis. Il y a eu beaucoup de livres sur moi. On ne l'a jamais dit comme ça, avec cette conviction. Vous me suivez admirablement, comme si vous me guettiez. »⁴⁶ C'est un auto-témoignage, un Duras par Duras qui vient affronter les spéculations de la critique transcendante (Genette)⁴⁷, celle qui explique l'œuvre par des raisons extérieures.

L'œuvre durassienne entre autobiographie et mythe

Le plaisir du mythe et l'autofiction : la ruse de l'écrivain

« Mythographie » et « autofiction » sont deux termes qui désignent le caractère d'une œuvre dans laquelle un écrivain introduit des éléments de la réalité immédiate, de sa vie ou de la vie des autres, tout en leur conférant une signification universelle, mythologique. Autofiction et autobiographie sont deux tendances entre lesquelles s'inscrit l'œuvre durassienne, deux thèses à prouver ou à contredire et deux interprétations possibles évoquées par la critique à l'égard de l'écriture durassienne. Mais pourquoi s'attaquer dès le début de notre étude à la question de l'autobiographie et de l'autofiction dans l'œuvre de Duras ? Cet aspect est-il d'une importance primordiale dans l'analyse de la réception de cet écrivain ? Certainement, il est important de faire le point sur ce que l'écrivain dit à ce sujet, sur la manière dont elle brouille les pistes et les frontières entre réalité et fiction, ainsi que sur les motivations qu'elle dit avoir eues et qui l'ont poussée vers l'écriture. En connaissant son point de vue sur ces aspects, il devient plus intéressant d'analyser les réactions des lecteurs, de voir la manière dont elle est reçue au fil du temps, de comparer et de confronter les divers portraits qu'on dresse d'elle. Quelle est finalement l'image qu'on garde ou qu'on doit garder de ce grand écrivain ?

Marguerite Duras dit avoir « vécu le réel comme un mythe »⁴⁸, contestant ainsi toute référence directe à sa vie privée dans son œuvre. Dans la réception de Duras on peut déterminer d'ailleurs deux directions de la critique qui ont comme point de départ la

⁴⁶ Entretien avec Pierre Dumayet, *op. cit.*, p. 23

⁴⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 13

⁴⁸ Entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 19

source d'inspiration de l'écrivain : s'il s'agit de sa propre vie, alors Duras fait dans ses livres son autobiographie⁴⁹ tout simplement, comme le soutiennent Aliette Armel et Joëlle Pagès-Pindon, par exemple. En revanche, s'il s'agit d'une réalité imaginée, fictionnelle, métamorphosée, alors Duras est un artiste de l'autofiction⁵⁰. C'est dans cette perspective que nous accordons une place primordiale aux aveux de Marguerite Duras faits dans ses livres, devant les caméras, à la radio, dans les préfaces etc. Et si la vérité était à mi-chemin entre ces deux tendances ? Rien ne peut surprendre le lecteur, car, il faut le noter dès le début, Marguerite Duras aime brouiller les pistes et mettre en difficulté le raisonnement du lecteur. L'ambiguïté est le mot-force de son existence. Qui est alors Marguerite Duras et comment cet écrivain est-il reçu par ses lecteurs ? Que leur laisse-t-elle comprendre ?

Le terme d'« autofiction » a été lancé en France par Serge Doubrovsky dans *Fils* (1977)⁵¹. C'est par le périphrase qu'advient ce néologisme, puisque la quatrième de couverture de ce roman, en caractères rouges et italiques, propose le terme de préférence à *autobiographie*. Cet emploi ludique a été justifié et théorisé par l'auteur dans un article assez bref, de 1980, intitulé « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse ».⁵² L'autofiction est d'abord un dispositif très simple⁵³, soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman. Ce pourrait être aussi un récit qui se donne comme fictif mais qui est traversé par de multiples effets autobiographiques.⁵⁴ Quelle qu'en soit la définition, l'autofiction ne s'oppose pas à l'autobiographie, mais en devient, « sinon un synonyme, du moins une variante ou une ruse : Doubrovsky s'avancerait masqué, derrière l'allégation périphrastique de *roman* »⁵⁵. C'est une formule qui fonctionne très bien chez Marguerite Duras qui sous-intitule le recueil de récits *Des journées entières dans les arbres* « roman »⁵⁶. Pourquoi l'intituler de cette manière, sachant que ce livre comprend quatre nouvelles sans aucun rapport entre elles ? Ou bien s'agit-il ici d'une ruse de l'écrivain qui veut diriger le regard du lecteur loin de toute lecture aux dénotations autobiographiques ? En effet, à une lecture plus attentive du premier récit, qui porte le titre du recueil, on peut identifier quelques effets autobiographiques, renvoyant à l'image de la

⁴⁹ Voir parmi d'autres Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'Autobiographie*, Le Castor astral, 1990

⁵⁰ Ici s'inscrivent plusieurs voix critiques, telles que Jacques Lecarme, Sylvie Loignon etc.

⁵¹ Cf. Jacques Lecarme, *L'autobiographie*, Paris, Ed. Armand Colin, 1997, p. 268

⁵² « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse » in Serge Doubrovsky, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Ed. des PUF, 1988, p. 61-79, cité par J. Lecarme, *op. cit.*

⁵³ Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1975, p. 28-31

⁵⁴ Thomas Clerc, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette, 2001, p. 123

⁵⁵ Jacques Lecarme, *op.cit.*

⁵⁶ Marguerite Duras, *Des journées entières dans les arbres*, Paris, Gallimard, 1955

mère et du grand frère, thème repris dans plusieurs livres durassiens.

La fiction se limite aussi à « une pensée des effets »⁵⁷. Pourtant, à la différence de l'autofiction barthésienne, Lecarme met en évidence le fait que cette « pensée des effets » chez Doubrovsky ne congédie nullement l'« instance de vérité »⁵⁸. L'autofiction réside, selon Lecarme, dans le montage et l'intervalle lacunaire de deux récits, l'un fictif, l'autre non fictif⁵⁹. Une hétérogénéité du même ordre se lit dans les textes réunis par Duras sous le titre *La Douleur*⁶⁰. Des préfaces internes contradictoires entrent en résonance : l'une⁶¹ énonce qu'« il s'agit d'une histoire vraie jusque dans le détail », l'autre⁶² avertit que « c'est inventé : c'est de la littérature ». Le journal de la narratrice, intitulé précisément *La Douleur*, n'est, certes, pas un faux journal⁶³, mais tout de même un journal décalé par rapport à l'événement, et par conséquent reconstitué, fictionnalisé. Lecarme voit dans l'ensemble de ces textes un va-et-vient entre le fictif et l'autobiographique. Ce qu'il ne faut pas oublier dans cette perspective de l'autobiographie, c'est le rôle du lecteur, dont l'attitude est loin d'être négligeable. Thomas Clerc attire l'attention sur le lecteur qui, dans certains cas, décide ou non de lire une œuvre de manière autobiographique.⁶⁴ Dans le cas précis de *La Douleur* et des récits qui suivent ce Journal (*Monsieur X dit ici Pierre Rabier, Albert des Capitales, Ter le milicien, L'Ortie brisée*), l'écrivain dit avoir rédigé des pages entières sur des événements « horribles à supporter », sans se rappeler exactement les circonstances de l'écriture, et fait comprendre au lecteur que ces récits sont de la littérature. Elle réécrit en fait des pages qu'elle trouve quarante ans plus tard. Ce sont des « pages sacrées »⁶⁵, qu'il faut apprendre à lire, prévient l'écrivain. Libre au lecteur de les prendre pour une autobiographie ou pour de la littérature.

L'autofiction implique des jeux complexes de la mémoire et de l'imagination. Un écrivain prend un risque absurde à trop vouloir *avérer* son passé, car la littérature c'est de la « mémoire invérifiable »⁶⁶. François Nourissier témoigne avoir utilisé la première

⁵⁷ Jacques Lecarme, *L'autobiographie*, Paris, Ed. Armand Colin, 1977, p. 278

⁵⁸ Ibid., p. 269

⁵⁹ Cf. Jacques Lecarme, *op.cit.*, p.278

⁶⁰ M. Duras, *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1985

⁶¹ *Op. cit.*, p. 86

⁶² *Op. cit.*, p. 184.

⁶³ Cf. J. Lecarme, *op.cit.*, p. 278

⁶⁴ Cf. Thomas Clerc, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette, 2001, p. 13

⁶⁵ Duras . *Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997, p. 1497

⁶⁶ Cf. François Nourissier, *Bratislava*, Ed.Grasset, 1990, p. 32-33, cité par J. Lecarme, *op. cit.*

personne et les apparences de la confession afin de donner à un récit « ce frémissement inséparable de l'autobiographie (frémissement du style et malsaine excitation du lecteur) »⁶⁷, qu'il contrôle mieux que toute autre forme d'expression. Ce mélange d'imagination et de mémoire est l'outil dont s'est servie Duras pour écrire *La Douleur*. Les miettes d'un passé souvenu et l'esprit imaginatif de l'auteur forment un ensemble inséparable qui s'inscrit dans ce qu'on peut appeler un mythe personnel, invérifiable, inédit.

Duras et le mythe personnel

Dans cette perspective du mythe personnel, il serait intéressant d'analyser le rapport de Duras à l'histoire, au réel, dont elle ne veut capter que l' « ombre interne »⁶⁸. Peut-on déterminer la part du fictif et du réel dans l'œuvre de Duras ? Y a-t-il des limites visibles entre les éléments de la vie immanente de l'auteur et ceux de son imagination ?

Un jour, lors d'une discussion avec Michèle Manceaux, Marguerite Duras dit qu'elle n'aime pas le mot « littérature » : « C'est un mot sans force .»⁶⁹ Puis elle se demande : « Un texte littéraire, c'est quoi ? » Ne le savait-elle pas ? Michèle Manceaux, qui la connaissait de très près, s'était rendu compte de ce que Marguerite avait déjà préparé comme réponse et lui pose la question : « Quel mot serait meilleur ? » Duras répond : « Oh ! écriture. Oui, c'est ça, l'écrit.»⁷⁰ Souvent, elle confesse à Michèle : « L'écrit, j'en parle beaucoup, mais au fond, je ne sais pas ce que c'est ». « Etre écrivain implique de se perdre », dit-elle et puis elle continue : « J'ai découvert que le livre, c'était moi. Le seul sujet du livre, c'est l'écriture et l'écriture c'est moi.»⁷¹ Il y a beaucoup d'autres affirmations que Duras fait au sujet de l'acte d'écrire. Le livre *Ecrire*, que Duras publie en 1993, offre une analyse détaillée du regard que l'écrivain porte sur l'acte d'écrire et sur les significations de cet acte pour elle-même. Ce qui apparaît comme évident, c'est que l'écriture est la vie même de Duras. Elle vit pour écrire, et elle écrit en s'appuyant sur sa vie. L'écriture rejoint donc sa vie, la dévoile et la cache à la fois. Duras aime mettre en déroute le lecteur. Les articles de presse qui accueillent les livres durassiens au moment de leur parution offrent l'occasion à nombre de journalistes ou de critiques littéraires d'évoquer ce côté ambigu de l'écriture durassienne et combien il est dangereux de s'aventurer sur le terrain d'une interprétation ad litteram de son œuvre⁷².

« Il n'est pas facile de parler de Marguerite Duras, disait à une occasion Maurice

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Duras, Marguerite, *Le Monde extérieur*, P.O.L., 1993, p. 16

⁶⁹ Michèle Manceaux, *L'Amie. Des journées entières avec Marguerite Duras*, Ed. Albin Michel, 1997, p.53

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.p.54

⁷² Se reporter dans cette perspective au chapitre suivant qui offre une analyse détaillée de la réception de Marguerite Duras par la presse.

Nadeau. Quoi qu'on dise, en effet, de ses livres, on est à peu près sûrs de passer à côté de leur signification cachée (de celle qu'elle a voulu leur donner), tant elle est habile à toujours laisser entendre autre chose que ce qu'elle dit »⁷³ Le langage, pour elle et pour ses personnages, sert moins à communiquer qu'à masquer des drames tus, sur le point d'éclater, comme on voit dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, qu'à combler des « trous d'être », pour les deux protagonistes du *Square*, par exemple.

« Ecrire ce n'est pas raconter des histoires », disait Duras, « c'est raconter tout à la fois ». ⁷⁴ Ce mot « tout » est très englobant, car il n'exclut pas la possibilité de raconter des histoires liées au réel et en même temps empreintes de fictif. Cette question de la source des écrits durassiens a d'ailleurs beaucoup préoccupé les lecteurs. Duras s'est toujours sentie libre de parler d'elle et de ses écrits. Dans les interviews qu'elle a accordées à la radio ou à la télévision ⁷⁵ ou dans quelques-uns de ses ouvrages, elle dévoile la source d'inspiration ou la raison pour laquelle elle a écrit ses livres. Les détails qu'elle donne sont le plus souvent intimes, mais absorbés par le public qui les attend. Pour quelques-uns de ses livres, l'écrivain précise directement leur caractère fictif, ce qui devrait écarter toute autre hypothèse relative à sa vie privée. Mais, avant de parler de ces aspects de la phonoréception de Duras, nous nous arrêtons quelques instants sur l'initiative de plusieurs lecteurs qui se proposent de discerner les traces du réel et celles du fictif dans certains livres de cet auteur.

La question de l'autobiographie et de l'autofiction dans l'œuvre a maintes fois été posée à Duras par ceux qui l'ont interviewée. L'écrivain élude chaque fois la réponse exacte. Elle fait toujours preuve d'une grande habileté pour se soustraire à dévoiler sa vérité. Le radical *-lud-* du verbe éluder, que nous considérons le plus approprié à être utilisé dans le cas précis de Marguerite Duras, renvoie à l'idée de jeu, de *ludique*. Duras trompe son lecteur, tue la vérité, mais cela fait du bien. Pourquoi dévoiler en effet la vérité historique? A quoi cela sert-il d'interpréter une oeuvre littéraire en se rapportant à la vie de l'écrivain ? Et pourtant, il y a eu toujours des lecteurs qui ont donné à *L'Amant*, par exemple, une interprétation exclusivement autobiographique. Duras, quant à elle, évite la réponse ou se contredit dans ses propos afin de projeter le lecteur dans le brouillard. Pourquoi ? Pour inciter le lecteur à la trouver seul ? Pour s'envelopper d'une aura de mystère et pour susciter davantage la curiosité du public sur elle ? Critiques littéraires, journalistes, biographes, proches de l'écrivain ont exercé leur talent à déchiffrer son œuvre et sa vie. Ces lecteurs durassiens réussissent-ils dans leur entreprise ?

Histoire et fiction

Selon Claude Burgelin, faire de Duras un témoin de l'histoire tout simplement, c'est une « impudence »⁷⁶. Au moment où Duras raconte quelque chose dans ses livres, qu'il

⁷³ Maurice Nadeau, « Moderato Cantabile » in *Arts* du 15 /07/1960.

⁷⁴ Duras, Marguerite, *La Vie matérielle*, Gallimard, 1999, Collection Folio, p. 35

⁷⁵ *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de la BPI, Centre Pompidou

s'agit d'une expérience personnelle ou de ses proches, d'un événement politique ou d'un fait divers, elle « déforme, affabule, mythifie »⁷⁷. Claude Burgelin distingue même dans l'œuvre durassienne trois univers d'inspiration, traversés tous par la réalité historique et conflictuelle de ce temps : la fiction, l'autofiction et la mémoire. Cette combinaison de réalité, de fictif et de mémoire est à la base de la tension et de l'énergie dégagées par l'œuvre. Duras confirme ce phénomène dans une de ses interviews au sujet de *l'Amour* : « L'écrivain de *l'Amour* traverse cet espace comme moi. Quand je dis *je traverse*, c'est que j'ai été traversée moi-même. Je ne peux rendre compte que de ça, de ce mouvement qui m'est arrivé. »⁷⁸ Cette subjectivité de Duras crée dans la tête du lecteur une sorte d'ambiguïté et lui laisse la possibilité de voir dans son œuvre une autobiographie. Mais il faut toujours se méfier du « moi » durassien. Claude Burgelin recommande avec raison de prendre le mot « témoin » en un sens élargi. L'histoire, Duras la vit et la dit comme force qui déplace, détruit, déborde. Ce dont elle témoigne, c'est de ce choc, de cette violence telle qu'elle l'a ressentie, mais qui ne touche pas qu'elle. Duras témoigne avoir écrit sur la « femme du monde » qu'est Suzana, l'un de ses personnages féminins, qu'elle n'a jamais rencontrée, mais qu'elle invente⁷⁹. Elle dit aussi de Anne-Marie Stretter et de Lol qu'elle n'a rien à voir avec elles, « ce sont des personnes qui ont leur vie, qui n'améliorent en rien la mienne, qui ne me font jamais rêver. » Il lui arrive de tomber à l'endroit où elles sont et alors elle commence à écrire : « Cet endroit est derrière moi quelque part. C'est mon enfer à moi »⁸⁰. Cet endroit des femmes, comme l'appelle Duras, correspond à l'endroit du langage. C'est ici le point commun du « moi » et du monde. C'est un endroit où Duras invite à la prudence.

Quel est le rapport de Duras à l'Histoire ? Elle n'a pas peur de la raconter, ni de tenter la changer par son écriture ou en entrant dans la politique. En effet, elle aime cultiver le doute, le scandale par ses positions tranchées, ses partis pris. Ne partageant pas la réserve de Nathalie Sarraute, écrivain qu'elle admire, Marguerite Duras occupe la scène culturelle, très tôt, avec le groupe de la rue Saint-Benoît. Avec ses compagnons successifs, Robert Antelme et Dionys Mascolo, elle y côtoie le philosophe Merleau-Ponty, l'écrivain Elio Vittorini, Edgar Morin et bien d'autres. Sans trop insister ici sur son penchant pour la politique et sur la grande déception qu'elle subit avec l'exclusion du parti⁸¹, nous rappelons qu'elle prend très vite des engagements dans le domaine sociopolitique, comme son engagement dans la Résistance, suivi de son adhésion au

⁷⁶ « Duras témoin de l'histoire », par Claude Burgelin in *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Actes du colloque organisé par la BPI les 23 et 24 mars 2001, dans la Petite Salle du Centre Pompidou à Paris, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2002, p. 203-214

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de la BPI, Centre Pompidou

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

Parti Communiste jusque vers 1950, sa participation aux événements de mai 1968. Duras occupe également la scène médiatique à partir des années 80, ce qui lui vaut parfois le reproche d'avoir un avis sur tout, et de donner voix, pour ses détracteurs, à toutes les interprétations du réel. Ses œuvres reflètent le XXe siècle, et ses principaux événements (notamment la seconde guerre mondiale, l'utilisation de la bombe atomique, le militantisme...). Ce qui est intéressant à remarquer chez Marguerite Duras, c'est l'utilisation des événements de l'Histoire dans les livres. Duras est une combattante qui entend vaincre la souffrance, provoquée par l'Histoire, en se servant de l'écriture. Puisqu'on ne l'écoute pas en tant que femme engagée dans la politique, elle choisit d'écrire sur Hiroshima (*Hiroshima mon amour*), sur l'Algérie (dans *Outside*) ou sur le Holocauste et sa fascination pour le judaïsme (*La Douleur*, *Abahn Sabannah David*) etc. Duras reprend l'Histoire et la fictionnalise par l'écriture.

La littérature comporte donc pour Duras deux avantages : premièrement, elle est une manière de parler de la souffrance et de l'injustice sociale, pour ne pas céder à la dépression⁸², quitte à la transformer ou à l'exagérer, la poussant ainsi vers le mythe ; deuxièmement, la littérature est un moyen formidable de faire passer ses messages politiques au lecteur, tout en les faisant passer par le filtre de la passion ou du pathétique. Pourquoi son livre *La Douleur* est-il reçu avec enthousiasme par ses admirateurs, ainsi que par ses détracteurs ? Le succès pourrait être mis au compte du mélange que Duras fait entre douleur, passion, pathétisme, fiction et Histoire. Dans les années 50, pour sensibiliser le lecteur sur la souffrance des Algériens, par exemple, elle ne tient pas un discours politique contre la guerre en Algérie. Elle va écrire un article très touchant dans *France-Observateur*, en 1957⁸³, intitulé « Les fleurs de l'Algérien ». Le régime d'adresse au lecteur choisi par Duras lorsqu'il s'agit de l'Histoire est marqué donc par le pathétisme. Elle embellit ou adoucit la souffrance, la réalité dure de l'Histoire. « Lire la liste de ses œuvres, c'est une plainte d'amour, un refrain populaire », dit Joëlle Pagès-Pindon.⁸⁴ Amour, amants, amantes (*Hiroshima, mon amour*, *L'Amour*, *L'Amante Anglaise*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*), Duras ne cesse de moduler ce chant de la passion : vécue sous toutes ses formes, mais toujours invivable, la passion durassienne abolit les frontières entre les âges, les sexes, les conditions sociales, les cultures, les époques et les lieux. Et si le tragique de l'histoire individuelle croise parfois l'Histoire collective, « c'est dans l'éternité du mythe »⁸⁵.

⁸¹ Nous reviendrons sur les engagements de Duras dans le domaine de la politique au fur et à mesure que notre recherche avance, car, faut-il le préciser, l'écriture de son œuvre, ainsi que sa réception, sont étroitement liées aux choix politiques de l'écrivain qui rêve d'un communisme idéal.

⁸² Voir dans cette perspective Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, « La maladie de la douleur : Duras », Gallimard, 1987. Nous reviendrons sur cet article dans le chapitre consacré au journalisme durassien.

⁸³ Cet article, « Les fleurs de l'Algérien », paru dans *France-Observateur*, en 1957, sera repris dans *Outside*, P.O.L., 1984.

⁸⁴ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Ellipses, 2001, p. 5.

⁸⁵ Joëlle Pagès-Pindon, *op. cit.*

Sur sa vie même, sa propre histoire, Marguerite Duras semble avoir tout dit aussi, tout écrit : la mère, ses frères, l'Indochine, l'amant chinois, Trouville, l'amant atlantique, dans une œuvre qui serait comme une interminable autobiographie. L'écriture absorbe la vie, la digère et la transforme. Bien plus, elle confronte l'écrivain à sa propre mort. L'autobiographie n'est pas chez Duras la possibilité pour l'écrivain de « se raconter », en assignant au livre le rôle de lui construire une unité. Le livre n'est pas garant de l'Histoire de soi, il ne certifie pas l'authenticité des faits évoqués, comme le dit Sylvie Loignon.⁸⁶ Après la lecture des premières pages de *L'Amant*, la mise en scène d'un moi auctorial imposant crée l'impression pour le lecteur de se retrouver devant une autobiographie incontestable. Or, ce texte organise une distorsion des règles de l'autobiographie (puisqu'il n'y a pas adéquation entre le narrateur, le personnage et l'auteur) et n'offre de clés autobiographiques que dans la mesure où il peut être rapproché de véritables constellations romanesques. Certes, l'écriture durassienne ne peut pas se dissocier d'une mise en fiction du biographique : elle y trouve son fondement et ses scènes matrices, affirme Sylvie Loignon.⁸⁷ Mais considérer que Duras fait dans ses livres le récit de sa vie, est une grave erreur. C'est la raison pour laquelle l'écrivain refuse de voir le film *L'Amant*, de Jean-Jacques Annaud, parce que le réalisateur ne voit dans ce livre durassien qu'une opportunité de faire une biographie filmée de l'auteur. Duras se montre très intriguée par ce geste⁸⁸. L'autobiographie ne se donne à lire que comme une autofiction ou un autoportrait fictionnalisé. On a affaire à un véritable « imaginaire autobiographique ».⁸⁹

Il faut donc croire l'auteur quand elle affirme le primat de l'imaginaire dans sa création et proclame : « Le roman de ma vie, oui, mais pas l'histoire »⁹⁰ Loin de se confiner dans les limites étroites d'un moi biographique, la création durassienne se déploie dans un espace immense qui va du Pacifique à l'Atlantique, du « cycle indien » des années soixante, soixante-dix, à ce que la critique propose d'appeler « le cycle atlantique » des années quatre-vingts, quatre-vingt-dix. Elle circule librement à travers les catégories génériques pour investir tantôt le roman, tantôt le théâtre, tantôt le scénario ou le film.

On pourrait dire que « Duras » est le plus beau cadeau offert par...son œuvre, car c'est l'écriture qui lui donnera son nom. C'est à travers ses livres qu'elle se fait un nom. Notons ce que Marguerite Duras confie à Michèle Manceaux : « J'ai découvert que le livre, c'était moi. Le seul sujet du livre, c'est l'écriture et l'écriture c'est moi. »⁹¹ En somme, Marguerite Duras assume la responsabilité de ce qu'elle écrit, car cela la représente.

S'il y a donc une philosophie de l'Histoire chez Duras, elle se concentre dans les

⁸⁶ Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, L'Harmattan, Paris, 2003, p.11

⁸⁷ Sylvie Loignon, *op. cit*

⁸⁸ « La vraie vie de Marguerite Duras », entretien de Pierre Assouline avec Marguerite Duras, *Lire*, octobre 1991

⁸⁹ Pour utiliser l'expression de Joëlle Pagès-Pindon, *op. cit.*, p.14.

⁹⁰ Marguerite Duras, entretien avec Aliette Armel, *Magazine littéraire*, juin 1990.

⁹¹ Michèle Manceaux, *L'Amie. Des journées entières avec Marguerite Duras*, Ed. Michel Albin, 1997, p.53.

paroles de la femme du *Camion*, qui constituent la seule politique : « Que le monde aille à sa perte ! ». Ces mots inspirés de l'Ancien Testament investissent l'Histoire de la puissance symbolique de la survie⁹². Le « pessimisme » issu de cette phrase offre à Duras les ressources pour survivre : « Le joyeux désespoir n'est pas une raison de vivre, c'est une raison pour ne pas se tuer. »⁹³ La perte du monde est synonyme de la perte politique, mais aussi de la destruction capitale et de la reprise à zéro que vit cette femme écrivain. Si Duras surpasse l'Histoire, c'est parce qu'elle a trouvé ses ressources dans le pouvoir de l'écriture. Duras transforme en mythe la perte politique, par la force du Mot, et la revêt d'une aura féminine : « La perte du monde a les yeux verts de la beauté, de la jeunesse, de la femme. Elle est féminine, la perte du monde ! »⁹⁴ L'Histoire est vue par Duras sous l'angle du « moi », de l'autre et de la politique. Ce dernier domaine a d'ailleurs beaucoup attiré l'écrivain.

Duras croit à l'utopie politique, car, dans l'entretien qui suit le texte du *Camion*, elle dit qu' « il n'y a qu'à tenter les choses, même si elles sont faites pour échouer. Même échouées, ce sont elles qui font avancer l'esprit révolutionnaire ». ⁹⁵ C'est cette croyance par delà l'échec qui l'amène à prendre souvent position et à s'impliquer politiquement dans la vie sociale en tant que journaliste. Ses prises de position sont doublées d'une réflexion philosophique sur différents aspects de la réalité. (*L'Été 80*)

On sait qu'en 1944 Duras s'est inscrite au Parti Communiste. Elle en est exclue quelques années plus tard, entre autres prétextes, pour avoir été surprise en train de danser⁹⁶, pour avoir critiqué les camarades dans une boîte de nuit avec ses amis ou pour le ménage à trois qu'elle faisait avec Dionys et Robert. On garde le silence en général quand il s'agit de parler de son exclusion. La critique n'en parle pas trop, seuls les biographes fouillent dans le passé de l'écrivain pour trouver la vérité⁹⁷. Cette exclusion entraîne une série de déclarations virulentes, directes, dans les entretiens, ou indirectes, à travers les textes. Duras dénonce dans ses textes et ses interventions publiques la tournure staliniste du communisme. Elle reproche en particulier au Parti Communiste d'avoir refusé les événements de mai 68, alors qu'elle-même participait activement aux réunions du Comité d'action Etudiants-Ecrivains. Le PCF serait ainsi un « refus fondamental de la vie, de vivre ». Ce refus est la source de la détestation des principaux

⁹² Cf. « Duras témoin de l'histoire », par Claude Burgelin in *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Actes du colloque organisé par la BPI les 23 et 24 mars 2001, dans la Petite Salle du Centre Pompidou à Paris, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2002, p. 203-214

⁹³ Loignon, Sylvie, *Marguerite Duras*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 81

⁹⁴ *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de la BPI, Centre Pompidou

⁹⁵ Duras, Marguerite, *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michèle Porte*, éd. de Minuit, 1977, p. 115

⁹⁶ Cf. Loignon, Sylvie, *op. cit.*, p. 82

⁹⁷ Voir à ce sujet le chapitre consacré aux biographies de Marguerite Duras par Laure Adler, Jean Vallier etc.

dirigeants du PCF, notamment de Georges Marchais dont Duras parle dans l'article « Les Chiens de l'Histoire » : « A pic au-dessus du vide, Marchais. Vaincu. Au-delà de tout. Il est arrivé. Il est à la fin de sa folie, à la fin de sa croyance, il ne bouge plus. »⁹⁸

L'exclusion de Duras du PC a en fait comme fondement son refus du simplisme dictatorial. Dans un entretien⁹⁹ avec Jean –Marc Turine, Duras dénonce l'atrocité d'« égaliser les choses » commise par le communisme. « On m'a appris à mépriser les autres, à mépriser les catholiques, les croyants. On m'a appris à mépriser les riches, comme si c'était une définition d'être riche. Dans la richesse il y a une immense pauvreté, une misère des riches. C'est toujours fasciste de mépriser les riches », disait Duras, dont la déception produite par le communisme lui a fait mettre des années à s'en guérir.¹⁰⁰ L'idée de perte de l'esprit révolutionnaire est terrible pour elle à tel point qu'elle reste « inconsolable, inconsolable... ». Il faudrait peut-être repartir à zéro, se disait-elle, pour en finir avec l'égalitarisme. « C'est ça le travail politique ». Duras exprime très poétiquement cette perte politique et écrit :

« Elle est la perte de soi, la perte de sa colère, autant que de sa douceur, la perte de sa faculté d'aimer, autant que de sa haine, la perte de son imprudence, autant que de sa modération, la perte d'un excès autant que la perte d'une mesure, la perte de sa folie, de sa naïveté, de son courage, comme celle de l'épouvante devant toute chose, autant que de sa confiance, la perte de ses pleurs, comme celle de sa joie ».¹⁰¹

Ce sont des contradictions qui sont fondamentales et qu'il faut garder intactes, à son avis. Chez Duras, tout passe par l'écrit, par le poétique. Les faits divers, la guerre, les camps de concentration et d'extermination, le génocide des Juifs, la destruction atomique, le colonialisme, la misère sociale, la décomposition des villes deviennent des sujets d'écriture et rejoignent le « je » intérieur de l'écrivain, tout en passant par la philosophie et par le mythe.

Les événements historiques passent donc chez Duras par un processus de littérisation qui les projette dans le mythe ou dans l'autofiction. « J'ai tout de suite fait des livres dits politiques », dit Duras dans *Ecrire*¹⁰². Ils sont « politiques » au sens où ils rejoignent l'immanent du monde. Le cadre d'*Un Barrage contre le Pacifique* « n'est nullement imaginaire », précise Duras lors d'une discussion avec Jean-Marc Turine¹⁰³,

⁹⁸ « Les Chiens de l'Histoire », *L'Autre Journal*, n° 6 (hebdo), 3 avril 1986

⁹⁹ *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de la BPI, Centre Pompidou

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Duras, Marguerite, *Ecrire*, Paris, éd. Gallimard, 1993, p. 27

¹⁰³ *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de la BPI, Paris, Centre Pompidou

car « l'histoire est dans son contexte rigoureusement vraie ». En revanche, avec *Le Marin de Gibraltar*, nous nous retrouvons dans la fiction, l'écrivain s'étant « lancée dans une aventure totalement imaginaire »¹⁰⁴. Si les choses sont clairement précisées pour ces deux romans, *Le Square* nous projette déjà dans l'ambiguïté, car Duras avoue n'avoir rien inventé, mais précise que le réalisme ne l'intéresse en rien. Au fil des livres, nous constatons que toute son œuvre oscille entre réel et fictif, entre autobiographie et autofiction ou mythographie. L'histoire est construite autour d'une « légende particulière, d'une fiction, d'un mythe personnel »¹⁰⁵. Dans son article portant sur le rapport entre l'Histoire et la fiction dans l'œuvre durassienne, Claude Burgelin évoque les « brûlures » de l'histoire immédiate, qui sont aussi présentes dans les chroniques (*L'Été 80*, *La Vie matérielle*), dans un glissement entre fantasmatisation et propos de la marge, entre textes du dehors et textes du dedans, en des « aller-retour entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun »¹⁰⁶.

Duras dit que la violence est une chose que l'on reconnaît. Ce n'est pas une chose que l'on doit apprendre, c'est une chose dont on a donc toujours, tout au long de sa vie, la vocation profonde. Christiane Blot-Labarrère voit en Duras, à travers cette conception de « vocation profonde », un écrivain *en* l'histoire plus qu'un écrivain *de* l'histoire.¹⁰⁷ Ce que Duras veut capter, c'est l' « ombre interne » des événements de l'Histoire, l' « ombre historique des êtres »¹⁰⁸ ou des sociétés : « [Le noir est] dans tous mes livres. Ce noir, je l'ai appelé "ombre interne", l'ombre historique de tout individu. »¹⁰⁹ Non point illuminer l'être ou l'événement comme le tente le journaliste ou l'historien, mais le couvrir d'ombre, voire d'obscurité, considère Claude Burgelin.¹¹⁰ Dire la vérité, considère le critique, suppose avoir fait en soi une sorte de vide qui ne laisse passer que la colère fondatrice. C'est ce que dit Duras dans *La Vie matérielle* : « Je ne pense rien, en général, de rien, sauf de l'injustice sociale ».¹¹¹

« Ecrire », pour Duras, signifie raconter une histoire et « l'absence de cette histoire »¹¹². En effet, la tâche de l'écrivain est à son avis de raconter une histoire prise dans son

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Cf. Claude Burgelin, *op. cit.*

¹⁰⁶ Duras, Marguerite, *La Vie matérielle*, éd. Gallimard, 1999, collection « Folio », p. 8

¹⁰⁷ Blot-Labarrère, Christiane, *Marguerite Duras*, éd. du Seuil, collection « Les contemporains », 1992, p. 18

¹⁰⁸ Cf. Claude Burgelin, *op. cit.*

¹⁰⁹ Duras, Marguerite, *Le Monde extérieur*, P.O.L., 1993, p. 16

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid., p. 7

¹¹² Ibid., p. 31-32

ombre, sa nuit ou son vertige, une histoire prise dans ce qui la désancre ou la rend opaque, une histoire sans fond qui ne peut être rendue ou entendue qu'au prix de cette folie de *La Douleur*. L'Histoire, dans les fictions de Duras, est prise, comme le note Claude Burgelin, dans les « filets d'une anecdote sous le signe de la contingence : une ex-Nivernaise rencontre on ne sait comment un Japonais à Hiroshima ; un clochard amnésique erre autour d'un bistrot ; une Française parmi d'autres attend en même temps que d'autres le retour de son mari d'un camp en Allemagne. La vérité de l'histoire en passe par la médiation d'histoires individuelles (un homme, une femme, un homme et une femme...), hasardeuses ». ¹¹³ A ces scénarios de dérive ou de ravisement, Duras donne force et forme à travers la singularité d'un destin, comme le dit Claude Burgelin, qui cite le cas du jeune aviateur mitraillé en Normandie, dont Duras se sert pour évoquer la France qui se libère, la guerre qui s'achève.

L'Histoire chez Duras est ensuite étroitement liée à une certaine politique de la mémoire, qui est très singulière ¹¹⁴. L'histoire collective est « mémoire commune, construction symbolique partagée ». ¹¹⁵ Dans l'œuvre durassienne, la mémoire est une impossibilité de l'oubli et de mise à distance des émotions. *La Douleur* est issu de cette impossibilité de l'oubli. *Un Barrage contre le Pacifique*, dont l'histoire est « rigoureusement vraie », est écrit parce qu'on ne pourrait pas oublier les injustices faites à sa mère par les concessionnaires de terres infertiles et il « fallait [donc en] parler » ¹¹⁶. S'il convient de ne penser « rien » en général, pour autant, il y a « horreur de l'oubli ». Ce sont les mots du Japonais après l'écoute de l'histoire de Nevers : « Je penserai à cette histoire comme à l'horreur de l'oubli. » En commentant ce passage, Blot-Labarrère dit que l'« horreur de l'oubli l'emporte sur la duperie de la mémoire. Le passé ne renvoie plus à l'histoire, mais au véridique ». ¹¹⁷ Claude Burgelin considère essentielle cette façon d'opposer l'historique au véridique. Ainsi, l'amnésique d'*Une aussi longue absence*, avec sa mémoire perdue, « incarne une souffrance mate, incolmatable et indicible ». ¹¹⁸ La mémoire, explique Claude Burgelin, a à réaliser ce paradoxe de ne pas s'inscrire de manière figée dans l'historique, ce qui est son destin, mais de rester vérité brûlante, de demeurer « une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre » ¹¹⁹. La Française peut dire de Nevers que « c'est la chose du monde à laquelle, la nuit, je rêve le plus. En même temps que c'est la chose du monde à laquelle je pense le moins. ¹²⁰ »

¹¹³ Burgelin, Claude, *op. cit.*

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ *Marguerite Duras ou le ravisement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de la BPI, Paris, Centre Pompidou

¹¹⁷ Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Ed. du Seuil, coll. « Les contemporains », 1992, p. 68

¹¹⁸ Claude Burgelin, *op. cit.*

¹¹⁹ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, scénario et dialogues, éd. Gallimard, 1960, p. 32

Il s'agit donc « d'une mémoire qui, telle le rêve, abolit et annule le temps »¹²¹ devenant ensuite mythe. En avouant : « Je ne connais pas mon histoire. Je n'ai pas d'histoire »¹²², Duras refuse d'écrire à partir de sa propre vie. A la base de son écriture se trouve le « mythe personnel »¹²³, notion qui définit le caractère mythographique de l'œuvre durassienne. Cela n'empêche que son œuvre se nourrisse d'un « excès de réel »¹²⁴ qu'elle transforme ensuite, comme nous l'avons déjà dit, en mythe à travers l'universalité des faits ou de ses personnages. « Lui » et « Elle » sont les noms de la plupart des personnages durassiens, tels que ceux du récit « Les Chantiers » ou de *l'Homme assis dans le couloir*. Ils désignent l'Homme et la Femme universels, mythiques. Ce sont des anonymes. Nous constatons qu'il y a aussi chez Duras une certaine politique des noms. La tendance est de garder l'anonymat, de se cacher derrière les noms fictifs ou les jeux de noms. Seuls quelques personnages de Duras reçoivent des noms. Le nom même de Duras est un pseudonyme. L'onomastique, les titres, ou tout autre élément à l'intérieur ou à l'extérieur du livre, formant le paratexte (Genette), pourraient constituer autant de pistes de lecture de Duras par elle-même.

Le paratexte au service de la réception de Marguerite Duras

L'onomastique chez Duras

Le nom d'auteur, en tant qu'élément du péri-texte¹²⁵, qui, avec l'épitexte, forme le paratexte d'un livre, contribue à la réception et à la lecture d'une œuvre. Gérard Genette accorde une grande importance au paratexte dans l'étude d'une œuvre, car dit-il, « il n'existe pas de texte sans paratexte »¹²⁶. Cette dernière notion désigne pour Genette ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et au public. « Zone indéfinie »¹²⁷ entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Claude Burgelin, *op. cit.*

¹²² Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 88

¹²³ Claude Burgelin, *op. cit.*

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Cf. G. Genette, *Seuils*, éd. du Seuil, coll. « Poétique », sous la dir. de G. Genette et T. Todorov, 1987, p. 40

¹²⁶ Ibid., p. 9

l'intérieur, le texte, ni vers l'extérieur, le discours du monde sur le texte, qui est la réception. Cette « frange » du texte imprimé, qui commande toute la lecture¹²⁸, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, constitue entre texte et hors-texte une zone non seulement de transition, comme le considère Genette, mais aussi de transaction. Cette transaction se met au service du lecteur et de l'œuvre, pour un meilleur accueil du texte et pour une lecture plus pertinente. Pour indiquer l'enjeu à l'aide d'un seul exemple, Genette pose une question « innocente » qui devrait suffire : « Réduits à un seul texte et dans le secours d'aucun mode d'emploi, comment lirions-nous l'*Ulysse* de Joyce s'il ne s'intitulait pas *Ulysse* ? »¹²⁹ Ou bien, que peut-on lire à travers des titres comme *L'Amante anglaise* ou *L'Amour* de Marguerite Duras ? Le génie des titres de cet auteur, comme l'écrivent les journaux ? L'intention de Duras de « tromper » le lecteur sur le sujet du livre pour lui transmettre dès le début son penchant pour l'ambiguïté ? La même question se pose pour nombre d'autres titres de livres de Marguerite Duras.

Hormis les titres, l'âge de l'auteur (les débuts littéraires de Duras, par exemple, correspondent à sa jeunesse et ils sont très différents des écrits de la période de maturité de l'écrivain), le sexe (écriture féminine/écriture masculine), l'obtention ou non d'un prix littéraire, l'appartenance à un groupe (pour Duras, nous citons le groupe qui se réunit dans son appartement situé dans la rue Saint Benoît), l'adhésion à un mouvement politique, tout cela pèse sur la réception d'un auteur et de son œuvre. Genette partage en deux catégories les éléments formant le paratexte : le péri-texte (qui est « une catégorie spatiale consistant en un message matérialisé qui a nécessairement un emplacement que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres des chapitres ou certaines notes »¹³⁰) et l'épi-texte (qui concerne tous les messages qui se situent au moins à l'origine à l'extérieur du livre, ayant un support médiatique – les interviews, les entretiens –, ou sous le couvert d'une communication privée – correspondances, journaux intimes).

Duras cache-t-elle son identité derrière le pseudonyme ? Peut-on relier, par exemple, l'idée de pseudonyme à une certaine intention de déguisement volontaire, qui correspondrait aussi à l'ambiguïté qu'elle crée dans l'œuvre ? Dans cette perspective, peut-on relier le pseudonyme à la mythographie durassienne ?

Le devenir d'un nom : de Donnadiou à Duras et l'ambiguïté comme outil de la mythographie durassienne

¹²⁷ Genette reprend C. Duchet pour cette image qui s'impose à quiconque a affaire au paratexte, qui la définit ainsi : « zone indéfinie [...] où se mêlent deux séries de codes : le code social, dans son aspect publicitaire, et les codes producteurs ou régulateurs du texte ». Cf. C. Duchet, « Pour une socio-critique », in *Littérature*, I, fév. 1971, p. 6, cité par Genette, *op. cit.*, pp. 7-8

¹²⁸ Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éd. du Seuil, 1975, p. 45

¹²⁹ Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 9

¹³⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 10

La célèbre affirmation de Duras : « L'histoire de ma vie n'existe pas ! » a fait couler beaucoup d'encre. Comme l'écrit Claude Burgelin, « pas de centre », juste une « forteresse vide »¹³¹ autour de laquelle s'est construite celle qui est devenue « par revanche ou passion »¹³² Duras. Par les mots qu'elle écrit dans *L'Amant* : « Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un. Ce n'est pas vrai, il n'y avait personne »¹³³, Duras laisse entendre qu'elle fait de sa vie et de son œuvre une sorte d'auto-mytho-fiction. Claude Burgelin suggère la construction d'une vraie mythographie surtout quand il s'agit de l'image paternelle dans l'œuvre durassienne. Ceci a été nécessaire à cause de l'inexpliqué et de l'inexplicable (de la perte, du trou de mémoire etc.) autour de la provenance et de la généalogie de l'écrivain. Quant au père de Duras, il n'y a, selon Claude Burgelin, que quelques pièces du puzzle qui peuvent former ce fantôme que fut Henri-Emile Donnadiou. Ainsi le prénom du père est entouré d'une aura de mystère, car sur son acte de naissance apparaît le prénom de Henri, alors que sur la pierre tombale on peut lire Emile. Cette incongruité qui existe au sujet du prénom du père est mise en exergue aussi par Sylvie Loignon dans son livre *Marguerite Duras*¹³⁴. Dans le même temps, il est à signaler aussi la confusion qui plane sur l'âge de Duras au moment de la mort de son père. A en croire Laure Adler, cette confusion est entretenue par l'écrivain même, lorsqu'elle avoue qu'au moment de la disparition de son père elle « était très jeune », sans préciser l'âge¹³⁵. Ce manque de détails de la part de l'écrivain atteste son désir de laisser planer le doute, car elle ne s'est jamais proposé de réaliser une autobiographie, la fiction étant son principal outil d'écriture. Par ailleurs, Claude Burgelin cite Frédérique Lebelley, qui dit que Duras aurait confirmé en 1988 que son père avait disparu quand elle avait quatre ans, donc en 1918, le 4 avril. En fait, tient à préciser le critique, Emile Donnadiou est mort à l'âge de quarante-neuf ans, le 4 avril 1921, alors que Marguerite avait sept ans¹³⁶. La même version est soutenue par Sylvie Loignon et Laure Adler. Pourtant, les biographies existantes restent encore bien imprécises sur les datations. On voit bien comment la disparition de ce père est devenue « objet de broderies et de déformations, d'ignorances entretenues et de travestissements volontaires »¹³⁷. Aux origines de Marguerite Duras il y a la rupture et le silence. Michèle Manceaux le note : « Marguerite ne me précise aucun fait. Ou bien elle en donne plusieurs versions. Même sur les noms de lieux, le village où sa mère s'est retirée, celui

¹³¹ Claude Burgelin, « Le père: une aussi longue absence » in *Lire Duras*, Ecriture-Théâtre-Cinéma, textes réunis par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p.41.

¹³² Ibid.

¹³³ Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984, p. 14

¹³⁴ Sylvie Loignon, *op. cit.*, p. 19

¹³⁵ Cf. Laure Adler, *op. cit.*, p. 59

¹³⁶ Cf. Claude Burgelin, *op. cit.*, p. 43

¹³⁷ Ibid.

de la naissance de son père, elle reste évasive. »¹³⁸

Quel est en fin de compte le rôle de tous ces détails ? Ils ne sont importants que si l'on essaie de découvrir la manière dont ils ont influencé l'œuvre de Duras. Quel souvenir en garde Duras ? Elle affirme à la radio en 1984 : « Je n'ai pas souffert du manque de père ; comment souffrir de l'abandon de quelqu'un qu'on n'a jamais vu ? »¹³⁹ Le père part se faire soigner en France. « Trois années », écrit Frédérique Lebelley, « sur lesquelles rien n'est dit aux enfants. »¹⁴⁰ Un grand silence est gardé sur le départ et sur la maladie du père. Dans cette « famille en pierre », commente C. Burgelin tout en reprenant Duras, « pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun, on ne cesse de tuer la mémoire : aucune fête n'est célébrée, mais aucun mort non plus, aucune sépulture, aucune mémoire ». ¹⁴¹ Cette distance que Duras prend à l'égard de son père est mentionnée aussi par Laure Adler dans sa biographie de l'écrivain. « J'étais très jeune », affirme Duras, « lorsque mon père est mort. Je n'ai manifesté aucune émotion. Aucun chagrin, pas de larmes, pas de questions... Il est mort en voyage. Quelques années plus tard, j'ai perdu mon chien. Mon chagrin fut immense. C'était la première fois que je souffrais tant. »¹⁴² Pourtant, dit Laure Adler, le temps a déformé les souvenirs de Marguerite Duras, car trois ans avant de mourir, elle avoue sa grande tendresse pour son père. Pour Duras, la mort du père « a été plus la confirmation d'une absence que l'irruption soudaine d'un malheur »¹⁴³. Dans la vision de Frédérique Lebelley, le père « a l'air d'un visiteur, d'un voyageur, d'un absent »¹⁴⁴, dont le nom ne signe que « la paix de l'oubli ».¹⁴⁵

Selon Genette, le nom d'auteur peut revêtir trois formes principales, sans compter quelques états mixtes ou intermédiaires. Ou bien l'auteur « signe » de son nom d'état civil, et c'est le cas de l'onymat, qui est le plus fréquent ; ou bien il « signe » d'un faux nom, emprunté ou inventé, et c'est le cas du pseudonymat ; ou bien il ne « signe » d'aucune façon, et c'est l'anonymat.¹⁴⁶ En ce qui concerne Marguerite Duras, nous pouvons constater une double préférence : pour ses débuts littéraires, elle signe de son

¹³⁸ Michèle Manceaux, *L'Amie*, Albin Michel, 1997, p. 210

¹³⁹ Cf. Claude Burgelin, *op.cit.*

¹⁴⁰ Frédérique Lebelley, *op. cit.*, p. 15

¹⁴¹ Marguerite Duras, *L'Amant*, p. 69, cité par C. Burgelin, *op. cit.*

¹⁴² Marguerite Duras à François Peraldi citée par Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, coll. Les Contemporains, Seuil, 1992, p. 42, reprise par Laure Adler, *op. cit.*, p. 60

¹⁴³ Laure Adler, *op. cit.*, p. 61

¹⁴⁴ Frédérique Lebelley, *op. cit.*, p. 15

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 109

¹⁴⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 40

nom de jeune fille, Donnadiou (*L'Empire Français*, 1940 et un texte resté inédit, *l'Horreur* ¹⁴⁷), mais à partir de *Les Impudents*, 1943, elle choisit le pseudonyme Duras, « hommage à la terre paternelle ». Comme l'écrit Claude Burgelin : « La déracinée qu'elle est va écrire sous la protection de l'imaginaire de la terre et de la racine, dans la filiation imaginaire de la terre du père en lieu et place de la filiation symbolique du nom. » ¹⁴⁸ Ce changement de nom est selon Dominique de Gasquet une renaissance, un essai d'affronter la mort, car, par ce nom, « Marguerite Duras semble tenir à distance et la mort du père, disparu lorsqu'elle avait quatre ans, et la mort de Dieu qui a retenti dans l'Occident depuis Nietzsche. » ¹⁴⁹

Marguerite Donnadiou, Marguerite Duras, Duras, Marguerite, M.D. : comment la nommer ? Secrète ou impudique, militante ou narcissique, sublime ou pathétique, rusée et ambiguë, comment la décrire ? Elle devient dans son nom même une figure littéraire : « M.D. » et ses initiales à elles seules font partie de la littérature, constate Sylvie Loignon ¹⁵⁰. Marguerite Duras fait d'ailleurs cette déclaration à Luce Perrot : « Le type de littérature que je pratique est scandaleux. J'écris dehors, de façon indécente. Ce que d'ordinaire on cache, je l'écris au grand jour. » ¹⁵¹ Elle est consciente que son nom représente une puissance, une autorité même en matière de littérature, car, dans son livre *C'est tout*, en répondant à la question de Yann Andréa « Vous êtes qui ? », elle dit : « Duras, c'est tout. » ¹⁵² Et tout de suite après, interrogée sur ce qu'elle fait, Duras, elle répond : « Elle fait *la* littérature ». La force de sa réponse consiste justement en l'emploi de cet article défini, généralisant et exclusif à la fois, *la*, qui fait croire que la littérature, la vraie littérature, est le fruit de son intelligence à elle et à elle seule, de son inspiration, de son génie. Cette conscience de soi, de la valeur personnelle, cette ambition et cet esprit combattant, offensif, ont fait de Duras un nom, une célébrité.

Signer donc une œuvre de son propre nom tient parfois à une raison plus forte ou moins neutre que l'absence de désir, par exemple, de se donner un pseudonyme. C'est évidemment le cas d'une personne déjà célèbre qui produit un livre dont le succès pourra tenir à cette célébrité préalable, selon Genette. ¹⁵³ Le nom n'est plus alors une simple

¹⁴⁷ Cf. *Duras -romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Quarto Gallimard, 1997, p. 13

¹⁴⁸ Claude Burgelin, « Le père : une aussi longue absence », dans *Lire Duras*, Écriture-Théâtre-Cinéma, textes réunis par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p.51.

¹⁴⁹ Dominique de Gasquet, « De Donnadiou à Duras », in *Duras, Dieu et l'écrit*, Actes du colloque de l'ICP, sous la direction d'Alain Vircondelet, éd. du Rocher, 1998, p. 284

¹⁵⁰ Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2003, p.5.

¹⁵¹ « Au-delà des pages », entretien de Marguerite Duras avec Luce Perrot, réalisation Luce Perrot, février-mars 1988, diffusé sur TF1 du 26 juin au 17 juillet 1988

¹⁵² Marguerite Duras, *C'est tout*, POL, 1999, p. 21

¹⁵³ Cf. G. Genette, *op.cit.*, p. 40

déclinaison d'identité, c'est le moyen de mettre au service du livre une identité, ou plutôt une « personnalité »¹⁵⁴. L'usage du nom fictif, ou du pseudonyme, a depuis longtemps fasciné les amateurs et embarrassé les professionnels. En effet, ce qui est important pour nous, c'est l'effet produit par cet élément péritextuel sur le lecteur ou sur le public en général. Quel impact ce nom de plume, Duras, a-t-il sur le lecteur, mais aussi sur l'écrivain elle-même ? Pour Duras, ce pseudonyme lui donne-t-il plus de confiance en soi, plus d'autonomie par rapport à la séparation de la mère ? La piste psychanalytique d'interprétation de ce geste durassien n'est pas exclue, car, comme l'avoue Duras elle-même, la mère est un obstacle dans l'épanouissement par l'écriture de la fille¹⁵⁵.

Il est important peut-être de parler dans cette perspective de la distinction faite par Genette entre l'effet de tel pseudonyme, qui, selon lui, « peut fort bien se produire en toute ignorance du fait pseudonymique »¹⁵⁶ et l'effet-pseudonyme, qui dépend au contraire d'une information sur le fait et qui est dicté par une certaine intentionnalité. En ce qui concerne Duras, les études réalisées à ce sujet autorisent l'encadrement de son choix pseudonymique dans ce que Genette appelle l'effet-pseudonyme. Ainsi, Genette dit qu'un certain nom peut, dans l'esprit d'un lecteur, induire tel ou tel effet de prestige, d'archaïsme, d'exotisme qui influera sur la lecture de l'œuvre en question, même si ce lecteur ignore tout des conditions (« motifs », « manières ») de son choix, et même encore s'il le prend pour le véritable nom de l'auteur¹⁵⁷. Selon Genette, l'effet d'un pseudonyme n'est pas, en soi, différent de celui de n'importe quel nom, si ce n'est qu'en l'occurrence le nom peut avoir été choisi en vue de cet effet. En général ce sont les biographes qui s'intéressent surtout aux motifs du choix d'un pseudonyme (modestie, précaution, souci d'éviter les homonymes etc.) et aux manières de le faire (prendre un nom de pays, le tirer du livre même, changer de prénom, se passer de prénom, faire de son prénom un nom, abréviations, allongements, anagrammes etc.). Mais peu d'entre eux, constate Genette, se sont proposé de faire un calcul de cet effet. L'effet-pseudonyme est l'effet produit par le fait même que Duras, par exemple, ait décidé un jour de prendre ce pseudonyme, qui est en fait un toponyme (le pays de Duras). En réalité, le choix d'un pseudonyme est en soi une œuvre d'art (Genette). Quant aux motifs du changement de nom chez Duras, les opinions son diverses et intéressantes à la fois. En revanche, une chose est sûre, confirmée aussi par Starobinski : « Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et nous voulons savoir... »¹⁵⁸. Selon la terminologie de Genette, le cas de Duras est un polyonymat, car

¹⁵⁴ Pour le rapport décisif du nom de l'auteur avec l'autobiographie et l'identité avec celui des héros, voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éd. du Seuil, 1975

¹⁵⁵ Ce rapport tendu mère-fille est plusieurs fois exploité dans les livres durassiens, dès *Un Barrage contre le Pacifique*, en passant par *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Lol attend que la mère meure pour regagner l'état de l'enlèvement à soi, de remplacement, où elle est tombée le soir du bal, qui la protège contre la folie) et jusqu'à *L'Amant*.

¹⁵⁶ Cf. G. Genette, *op.cit.*, p. 48

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 49

¹⁵⁸ Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme », *L'œil vivant*, Gallimard, 1961, cité par Genette, *op. cit.*, p. 49

elle « signe » ses livres de son nom légal, aussi bien que de son pseudonyme.

Entrée en 1937 au Ministère des Colonies, Marguerite Donnadiou consigne en 1940 un livre intitulé *L'Empire Français*. Elle a déjà commencé à écrire et se veut romancière, comme en témoigne une lettre qu'elle adresse le 26 février 1940 à Gaston Gallimard pour lui présenter le manuscrit de son premier roman, *La Famille Taneran*. Ce manuscrit n'a aucun rapport avec le premier livre, *L'Empire Français*, qui « n'était qu'un ouvrage de circonstance », comme l'avoue l'écrivain même dans sa lettre.¹⁵⁹ C'est avec *La Famille Taneran* qu'elle désire débiter dans le roman. Pour convaincre Gaston Gallimard de la valeur de son livre, Duras, à l'époque encore Donnadiou, n'hésite pas à dire qu'avant de lui soumettre ce manuscrit, elle l'a fait lire par Henri Clouard et André Thèrère, dont les noms n'ont pas d'écho particulier, mais auxquels il a beaucoup plu. Ils l'ont engagée d'ailleurs à le faire publier. Dans la même lettre, elle parle aussi de la confiance qu'elle a en leur jugement. Malheureusement, Gaston Gallimard n'est pas du même avis et les éditions Gallimard refusent le manuscrit qui sera publié plus tard par Plon, en 1943, sous le titre *Les Impudents*.¹⁶⁰

Par ailleurs, au fil du temps, le pseudonyme de « Duras » a mis à l'épreuve l'imagination et l'esprit critique de beaucoup de chercheurs qui ont essayé de lui trouver une explication, une application ou une interprétation par rapport à l'œuvre de l'écrivain ou à sa vie privée.

Le pseudonyme - un refus, un masque ?

Nombreux sont ceux qui ont tenté de comprendre le mystère qui se cache derrière ce changement de nom. Les interprétations en sont diverses, parfois convergentes, rarement opposées. Parmi ceux qui sont intéressés par le pseudonyme de Duras, Dominique de Gasquet présente une étude détaillée du problème¹⁶¹. Ses interprétations originales sont dignes d'être retenues, de même que celles venant de la part d'autres lecteurs de Duras, tels que Sylvie Loignon¹⁶², Xavière Gauthier¹⁶³, Alain Vircondelet, Frédérique Lebelley¹⁶⁴, Claude Burgelin etc. Cependant, des biographes comme Laure Adler¹⁶⁵ ou Michèle

¹⁵⁹ Une copie de cette lettre se retrouve à la page 13 du livre *Duras -romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Quarto Gallimard, 1997

¹⁶⁰ Cf. *Duras -romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Quarto Gallimard, 1997, p. 20

¹⁶¹ Il s'agit d'une intervention que Dominique de Gasquet fait au colloque international organisé par la Faculté des lettres de l'Institut catholique de Paris, sous la direction d'Alain Vircondelet, les 20 et 21 mars 1997

¹⁶² Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2003

¹⁶³ Marguerite Duras, X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974

¹⁶⁴ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Grasset, Paris, 1994

¹⁶⁵ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998

Manceaux¹⁶⁶ gardent le silence en ce qui concerne la raison pour laquelle Duras a choisi ce pseudonyme ou n'en parlent que très sommairement, sans essayer de donner une signification particulière au geste.

Une première piste d'analyse de l'effet-pseudonyme chez Duras est liée à l'absence du père. La question du père chez Duras est avant tout, selon Sylvie Loignon¹⁶⁷, une question de lieu. Elle est étroitement liée à l'écriture, ce que suggère le choix du pseudonyme de l'écrivain. Dans cette perspective, Sylvie Loignon parle de deux traitements différents de la figure paternelle dans l'œuvre durassienne. D'une part, le père est idéalisé par sa fille dans l'enfance, d'autre part, Duras le présente comme un père faible et effacé, dépourvu de toute autorité. Tel est le cas du Monsieur Taneran, ridiculisé dans *Les Impudents*, de Jean qui assiste, impuissant, à l'adoration de son épouse, Sara, pour son fils dans *Les Petits chevaux de Tarquinia*, d'Emilio Crespi dans *La Pluie d'été*, « le père pour rire », selon l'expression d'Anne Cousseau. Dans la deuxième situation se retrouvent aussi le père soumis à la femme (la mère) et qui devient presque un enfant de celle-ci (*La Pluie d'été* : la rivalité qui existe entre Emilio et les « brothers et les sisters ») ou bien le père inexistant, fantomatique, du garçon du *Moderato cantabile*.

Pour la première évocation du père idéalisé, on peut citer *Emily L.* (1982) où le père de la jeune Emily est celui qui protège les poèmes de sa fille tout en accompagnant son devenir d'écrivain. Mais la figure paternelle apparaît dans beaucoup d'autres ouvrages dès les débuts littéraires de Duras et jusqu'à la fin de sa création, bien que la place qu'elle lui réserve ne soit pas toujours aussi importante.

Dès qu'il s'agit d'origine ou de mort, la mémoire de Duras se brouille ou fait semblant de se brouiller, souligne Claude Burgelin dans son article « Le père : une aussi longue absence »¹⁶⁸. Le nom du père a été, pour celle qui n'a pas voulu être Donnadiou qu'en secret ou en privé, l'objet d'un tabou, d'une répulsion, d'une honte même. Pour Duras, le patronyme est un refus pour ne pas dire un reniement. Duras en parle dans son dialogue avec Xavier Gauthier : écrire en gardant ce nom est « chose qui ne m'a jamais paru..., apparu possible une seconde. Mais je n'ai jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j'arrive à peine à le prononcer. Je n'ai pas eu de père. [...] »¹⁶⁹ En reprenant le même dialogue entre Duras et X. Gauthier, Dominique de Gasquet¹⁷⁰ met en évidence le mot « horreur » que Duras utilise lorsqu'elle parle du nom de son père :

« X. G. : Les femmes n'ont pas de nom au départ. M. D. : Non... D'où vient

¹⁶⁶ Michèle Manceaux, *L'Amie*, Albin Michel, 1997

¹⁶⁷ Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, L'Harmattan, 2003, p. 19

¹⁶⁸ Claude Burgelin, *op. cit.*

¹⁶⁹ Marguerite Duras, Xavier Gauthier, *Les Parleuses*, p. 23, cité par C. Burgelin, *op. cit.*

¹⁷⁰ Dominique de Gasquet, « De Donnadiou à Duras-le détour par un nom de lieu », in *Duras, Dieu et l'écrit*, Actes du colloque de l'ICP, sous la direction d'Alain Vircondelet, éd. du Rocher, 1998, p. 279-295

l'horreur de nos noms, on peut parler de ça. X. G. : Oui, il y a le problème du nom paternel, du nom du père. Le père étant ce qui détermine le symbolique et la loi, dans la mesure où on ne veut pas se plier à la loi peut-être qu'il faut faire quelque chose avec le nom du père, si ce n'est le supprimer..., enfin, on a un problème. M. D. : Beaucoup de femmes ont horreur de leur nom. [...] Je n'ai pas eu de père. Je l'ai eu très peu...suffisamment longtemps. X. G. : Il devait peser quand même de son absence ? M. D. : Oui, bien sûr. »¹⁷¹

On voit bien comment Duras insiste sur le mot « horreur ». Qu'est-ce qu'il y a derrière ce désir de changer d'identité ? Est-ce un masque ? Est-ce un refus ? Pourquoi Duras tient-elle dans une telle horreur le nom de son père ? C'est peut-être à cause de son absence qui l'a beaucoup marquée. La rupture du nom de son père donne naissance à une nouvelle identité, celle de l'écrivain : « Le pseudonyme défait la linéarité entre l'homme et l'œuvre, puisque l'œuvre surgit à la faveur d'une rupture, d'une prise de distance avec le nom d'état-civil, nom de naissance dont l'individu est issu pour s'acheminer vers un nom autre, qui s'enfante lui-même, fruit de ses propres œuvres. »¹⁷²

Et pourtant, on se demande si par le rejet du nom patronymique de Donnadiou, Duras ne refuse pas en réalité de s'identifier à la mère et non pas au père. On est tenté de croire cette hypothèse, vu le fait que l'écrivain revient à son père, renoue une relation rompue, en prenant le nom du pays de Duras d'où son père est originaire. L'absence du père et le nom toponymique qui le représente constituent en fait les repères de la voie de la liberté sur laquelle Duras s'engage avec l'écriture.

En choisissant de s'appeler Duras, l'écrivain revient, paradoxalement, à son père, comme le montre aussi Joëlle Pagès-Pindon, dans son livre *Marguerite Duras*.¹⁷³ Elle dit que les deux premiers romans signés du pseudonyme de Duras, *Les Impudents* et *La Vie tranquille*, évoquent à peine les paysages du pays paternel : la rivière qui coule en contrebas du Platier (la propriété achetée par le père à Pardaillan près de Duras), le Dropt, est devenu le Dior dans *Les Impudents* ; et dans *La Vie tranquille*, le domaine des Bugues, avec « le parc et la cour carrée » est à l'image du Platier. En outre, selon le même critique, le nom de Duras reflète à merveille la singularité de l'univers durassien et le jeu sémantique entre la mère et la mer, entre la mère et le père. Dans une interview au journal *Lire*, en 1987, Marguerite Duras parle de ce rapprochement symbolique des signifiants mer et mère en désignant ainsi la région de Pardaillan : « C'est l'entre-deux-mers, le pays de mon père. »¹⁷⁴ Joëlle Pagès-Pindon trouve même un lien étroit entre le pseudonyme de Duras et le nom de ses personnages. Elle n'est d'ailleurs pas la seule à faire de tels rapprochements. Elle dit que Duras est le lieu scriptural où se

¹⁷¹ Marguerite Duras, Xavier Gauthier, *Les Parleuses*, p. 23, cité par Dominique de Gasquet, *op. cit.*

¹⁷² Dominique de Gasquet, « Auteur caché / Auteur révélé. Le rôle du pseudonyme chez Romain Gary, Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar », in *De l'auteur au sujet de l'écriture*, Directeur de la revue : Alain Goulet, n° 11, décembre 1996, Centre de recherche « Texte / Histoire / Langues », Presses Universitaires de Caen, p. 63

¹⁷³ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Ellipses, 2001, p. 12-13

¹⁷⁴ *Lire*, n° 136, janv. 1987

réalise « la jonction symbolique du père et de la mère, où se dit, à travers la première syllabe DUR, ce lieu détesté mais indestructible qui l'unit à cette famille en pierre (*L'Amant*) et qu'évoque les noms récurrents de Stein, Lol V. Stein ou Steiner... »¹⁷⁵.

Par ailleurs, dans son étude sur le pseudonyme de Duras, Dominique de Gasquet¹⁷⁶ relie le geste durassien à l'idée de Dieu. Le pseudonyme est un effet du détour par un nom de lieu qui « convoque le nom du père et celui de Dieu le Père contenu dans le patronyme ». ¹⁷⁷ Ce nom inspire une sorte de rejet sacré dû à l'union mystique avec Dieu. Ce don à Dieu lui est imprononçable. « Elle ne peut dire Donnadiou, mais elle va écrire Duras. »¹⁷⁸ La mort symbolique de son patronyme donne naissance à un style et, en refusant le rapprochement onomastique à l'idée de Dieu, Duras ne cesse jamais d'écrire sur la souffrance due à l'absence des deux pères : le sien et Dieu. Le nouveau nom qu'elle s'attribue sera désormais à l'origine de son œuvre, mais aussi il donne naissance aux principaux personnages durassiens, ceux qui ont la consistance de la pierre.

Quelques personnages de Duras et la dénomination

Trouver un pseudonyme, on l'a déjà vu, est un art. Donner des noms à ses personnages, nécessite encore plus de talent, surtout quand ces noms ne sont pas choisis au hasard, mais au contraire, quand ils doivent transmettre un message, un état d'esprit de l'auteur, un trait définitoire de caractère, un destin même. Chez Duras, l'activité de dénomination est soumise à un déplacement, à une errance. Par le pseudonyme, Duras masque et dévoile à la fois son origine. Le pseudonyme est d'une part le signe de « rupture avec l'héritage paternel acquis par le hasard de la naissance »¹⁷⁹. D'autre part, le pseudonyme est « le lien d'une projection imaginaire d'un moi en quête d'identité vraie et ressortit, par là même, à la généalogie mythologique. »¹⁸⁰ » Jouer sur le nom du père qui contient le nom de Dieu le Père, c'est éluder la loi, refuser une certaine pratique reçue du langage pour en inventer une autre, poétique. On glisse donc sur le terrain du mythe, de la fiction, de l'invention, de la recréation. Par ce geste de nommer, Duras « fait le destin »¹⁸¹ et devient ainsi égale à Dieu.

Quant aux noms des personnages durassiens, Stein et Steiner, du *Ravissement de*

¹⁷⁵ Joëlle Pagès-Pindon, *op. cit.*, p. 12-13

¹⁷⁶ Dominique de Gasquet, « De Donnadiou à Duras-le détour par un nom de lieu », in *Duras, Dieu et l'écrit*, Actes du colloque de l'ICP, sous la direction d'Alain Vircondelet, éd. du Rocher, 1998, p. 279-295

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Claude Burgelin, *op. cit.*

¹⁷⁹ Dominique de Gasquet, *op. cit.*

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

Lol V. Stein, Aurélia Steiner, Yann Andréa Steiner, le point de vue de Dominique de Gasquet est commun avec celui de Claude Burgelin, tous les deux considérant que ces noms ont une connotation mortuaire. D'une part, Dominique de Gasquet associe le sens du mot « stein », qui en allemand signifie « pierre », à l'idée de pierre tombale. D'autre part, Claude Burgelin parle de la femme mortuaire et de toute une série de « revenants et revenantes »¹⁸² qu'on rencontre par exemple dans *Le Ravissement de Lol V. Stein, Une aussi longue absence* etc. Selon Claude Burgelin, Anne Marie Stretter est une sorte de squelette ambulante qui surgit du néant dans la salle de bal du casino de T. Beach. Elle est la femme qui « souffre sans souffrir » de n'être personne, de n'avoir ni histoire, ni centre, ni chemin. Le même critique parle de l'homme indicible, le père au nom imprononçable, voué lui aussi à un destin de revenant ou de fantôme. Il s'agit de l'amnésique d'*Une aussi longue absence*, nommé Robert L. Celui-ci fait penser au retour de déportation de Robert L., mêlé à la panique qu'un revenant cadavérique fasse retour de parmi les morts (*La Douleur* : « Je n'attends plus tellement j'ai peur ».)

Revenons pourtant à l'idée de pierre tombale soutenue par D. de Gasquet. A travers l'acte de nommer, le critique voit une connotation religieuse du geste. Autrement dit, Stein, ce patronyme juif, perpétue les survivants d'Auschwitz, ceux qui sont les fils du roi d'Israël dispersés, que l'on retrouve dans *La Pluie d'été*¹⁸³. A partir de là, on constate qu'en refusant le nom du père dans lequel est inscrit le nom de Dieu le Père, Duras refuse la filiation généalogique et en même temps la filiation divine.¹⁸⁴ Marguerite née Donnadiou, partie à la recherche d'un autre nom, trouve une solution intermédiaire entre rejet total et acceptation délibérée. C'est une sorte de compromis, une solution à mi-chemin entre l'oubli du passé et le renouvellement identitaire. Par le nouveau nom, acquis en même temps que le statut d'écrivain, on essaie de tenir à distance et la mort du père et la mort de Dieu.¹⁸⁵ L'incertitude et l'ambiguïté identitaires sont explicitement exprimées dans *Les Lieux de Marguerite Duras*¹⁸⁶, lorsque l'écrivain note : « On était plus de Vietnamiens, vous voyez, que des Français. C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux, cette appartenance à la race française, à la, pardon, à la nationalité française. [...] Un jour j'ai appris que j'étais française. »

Vivre dès l'enfance dans une ambiguïté déroutante concernant son origine entraîne plus tard ce sentiment de déracinement, de doute associé à un désir de créer sa propre identité. La mère, « qui semblait deux fois étrange, deux fois étrangère » à ses enfants, sème elle-même le doute tout en leur adressant une question rhétorique visant leur

¹⁸² Claude Burgelin, « Le père: une aussi longue absence » in *Lire Duras*, Ecriture-Théâtre-Cinéma, textes réunis par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Presses Universitaires de Lyon, 2000

¹⁸³ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, POL, 1984

¹⁸⁴ Dominique de Gasquet, « De Donnadiou à Duras-le détour par un nom de lieu », in *Duras, Dieu et l'écrit*, Actes du colloque de l'ICP, sous la direction d'Alain Vircondelet, éd. du Rocher, 1998, p. 279-295

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, en collaboration avec Michèle Porte, p. 60-61

origine, lorsqu'ils étaient âgés de quinze ans : « Je regarde cette femme deux fois étrange, deux fois étrangère... [...] Plus tard, lorsque nous avons quinze ans, on nous demande : êtes-vous bien les enfants de votre père ? Regardez-vous, vous êtes des métis. »¹⁸⁷ L'errance, la quête d'identité sont donc nourries par la famille qui les a provoquées.

En changeant de nom, Duras souhaite perdre la notion d'identité personnelle donnée par le patronyme. Cette perte, ce manque qu'elle va combler dans l'écrit, cet univers créé par le langage poétique va se refléter dans son propre nom et dans les noms de ses personnages. On peut citer ici brièvement trois exemples de cette pratique du détour, du détournement du nom de personne en nom de lieu. Tout d'abord, on évoque le vice-consul de Lahore, « dont le nom de lieu résorbe intériorité et extériorité : là-hors »¹⁸⁸. Ce nom du vice-consul, Jean-Marc de H., formé d'un prénom composé d'une particule et d'une majuscule, gomme son identité. Le patronyme a disparu, absorbé par le toponyme qui en dit plus long que le nom, selon le critique, de manière abusive et cryptique. D. de Gasquet trouve même dans ce nouveau nom une connotation religieuse : le prénom de Jean qui inaugure son prénom composé renvoie au prophète qui, au sens étymologique du terme, veut dire : qui parle à la place de, au nom de.¹⁸⁹

Ensuite, une autre figure emblématique est celle du marin de Gibraltar. Quant à lui, le nom de lieu et la fonction donnent une sorte de titre de noblesse au personnage qui n'est qu'un criminel de droit commun. Gibraltar désigne la limite entre l'Occident chrétien et l'Afrique musulmane ou animiste. Le personnage du narrateur dans *Le Marin de Gibraltar* part à la poursuite du marin dans un déplacement géographique qui mime le passage du nom patronymique au pseudonyme et toponyme, après avoir renoncé au travail à l'« état civil » pour accompagner l'Américaine dans sa quête de l'énigmatique marin de Gibraltar. Il s'agit d'une dépersonnalisation des personnages jusqu'à n'être plus que des initiales comme A.M.S., L.V.S., M.D. pour Duras elle-même. Ce phénomène est en quelque sorte confirmé par Marguerite Duras lors d'une émission télévisée quand elle dit à Pierre Dumayet : « *Le Ravissement* est le roman de la dé-personne, de l'im-personnalité. »¹⁹⁰ C'est aussi le roman de l'innommable. Duras écrit sur le corps mort du monde, sur le corps mort de son père, sur quelque chose d'absent, en tout cas.

Enfin, Anne-Marie Stretter, de son nom de jeune fille Anna Maria Guardi, annonce par les consonances italiennes de son patronyme le recouvrement futur par un nom de lieu, Venise dans le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.¹⁹¹ A.- M. Stretter, « sous la magie de son nom¹⁹² », devient Calcutta, « forme creuse qui ne meurt pas vraiment, mais se fond dans la mer indienne qu'elle rejoint. »¹⁹³ « Elle ne peut pas vivre

¹⁸⁷ Marguerite Duras, *Outside*, p. 277-279

¹⁸⁸ Dominique de Gasquet, *op. cit.*

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Marguerite Duras, *Dits à la télévision*, entretien avec Pierre Dumayet, E.P.E.L., 1999, p. 17

¹⁹¹ 1976, distribué par Cinéma 9,

ailleurs que là et elle vit du désespoir que secrète chaque jour l'Inde, Calcutta, et de même elle meurt, elle meurt comme empoisonnée par l'Inde. Elle pourrait se tuer autrement, mais non, elle se tue dans l'eau, oui, dans la mer indienne. »¹⁹⁴

« Se tuer » ici pourrait être synonyme de changer d'identité, de renoncer au passé et de reprendre la vie à zéro sous une nouvelle identité. C'est en fait un glissement de l'être dans le paysage qui correspond au glissement du nom vers une autre identité. Le pseudonyme agit comme une voix *off* ou comme la photographie chez Marguerite Duras : c'est une mise en doute de la présence réelle.¹⁹⁵ Par ailleurs, Alain Vircondelet, définit les deux mots chers à Duras, *off* et *outside*, de la manière suivante : *off*, « c'est ce qui se situe derrière, dans le retrait » et *outside*, « ce qui est entre deux mondes, de l'autre côté de la marge. »¹⁹⁶ Une possible lecture du pseudonyme de Duras pourrait être effectuée sous l'angle de sa finalité, c'est-à-dire, révéler au public destinataire la destinée mystique de son écriture. Le pseudonyme, qui est un acte volontaire de l'écrivain, peut donc fournir des éléments nécessaires à la compréhension d'un texte, à son décryptage. Empreint d'intentionnalité de la part de l'auteur, il aide le lecteur dans le processus de réception d'une œuvre, tout en ouvrant la voie vers l'interprétation.

Cependant, le pseudonyme n'est pas l'unique indice qui guide le lecteur dans ce processus. Il y a beaucoup d'autres éléments paratextuels, évoqués par Genette, qui y interviennent et qui dévoilent l'écrivain, tels que : la correspondance de l'écrivain, les dédicaces, les titres, etc.

La poétique des titres chez Duras

L'un des fondateurs de la titrologie moderne, Leo H. Hoek¹⁹⁷, écrit que le titre, tel que nous l'entendons aujourd'hui, est, au moins à l'égard des intitulations anciennes et classiques, un « objet artificiel », un « artefact de réception » ou de commentaire, arbitrairement prélevé par les lecteurs, le public, les critiques etc. En parlant de l'importance d'un titre, Genette considère que même provisoire, une formule n'est jamais tout à fait insignifiante.¹⁹⁸ Un titre est toujours porteur d'un message. Parfois il englobe

¹⁹² *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 78, Minuit, 1977, en collaboration avec Michèle Porte, Minuit, 1977, p. 78

¹⁹³ Dominique de Gasquet, *op. cit.*, p. 290

¹⁹⁴ *Les lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*

¹⁹⁵ Cf. Dominique de Gasquet, *op. cit.*

¹⁹⁶ Cf. Alain Vircondelet, *Marguerite Duras et l'émergence du chant*, La Renaissance du livre, 2000, Tournai (Belgique), p. 13

¹⁹⁷ Loe H. Hoek, *La Marque du titre*, 1981, cité par G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, coll. « Poétique », sous la direction de G. Genette et T. Todorov, p. 54

¹⁹⁸ Cf. G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, coll. Poétique, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, p. 65

l'essentiel d'un texte écrit, parfois il est conçu de telle manière qu'il laisse sous-entendre quelque chose, parfois il permet de percevoir directement le contenu du texte en question etc. En rapport direct avec tous ces éléments, Genette dit que le titre, en tant qu'élément extradiégétique, remplit plusieurs fonctions¹⁹⁹. La première et la seule obligatoire, à son avis, est la fonction de désignation ou d'identification. Ensuite, un titre peut être descriptif, son rôle étant celui de décrire le contenu du texte, mais aussi de laisser planer l'ambiguïté. Un titre peut avoir en même temps une fonction connotative et enfin, une fonction séductrice (d'efficacité douteuse).²⁰⁰

Si le destinataire du texte, considère Genette, est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public. En effet, le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui, par une voie ou par une autre, le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Le texte est un objet de lecture, alors que le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation ou un sujet de conversation. Comme le signale Genette, en tant qu'élément de paratexte, le titre peut influencer favorablement ou non la réception d'un livre.

Le titre d'une œuvre littéraire constitue une partie restreinte, mais non négligeable du texte. « Chargé de pré-dire le récit à venir, promesse d'un manque à combler, cet énoncé initial mérite d'être considéré avec attention », nous conseille Jean Pierre Goldstein dans son ouvrage *Entrées en littérature*.²⁰¹ Le titre d'une œuvre devrait attirer l'attention du lecteur auprès de qui le nom du texte remplit plusieurs fonctions, dont la première, selon Barthes,²⁰² serait la fonction « apéritive ». En ce sens là, le titre doit appâter, éveiller l'intérêt. Ensuite, le titre remplit une fonction abrégative, car il doit résumer, annoncer le contenu d'une œuvre sans le dévoiler totalement. On parle encore d'une fonction distinctive, le titre singularisant le texte qu'il annonce ; il le distingue de la série générique des autres ouvrages dans laquelle il s'inscrit. Léo H. Hoek étudie en détail cet élément du paratexte, tout en s'appliquant à la syntaxe du titre, à sa sémantique, à sa sigmatique (les relations qui existent entre les signes du titre et les objets auxquels ils renvoient), enfin à sa pragmatique, ou « la valeur d'action du titre ».²⁰³

Par ailleurs, dans un article intitulé « Description d'un archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman »²⁰⁴, le critique essaie de découvrir comment se réalise l'interaction du titre avec le texte dans le cas précis des ouvrages du Nouveau Roman.²⁰⁵ Il se propose de prouver que la vocation du titre est l'ambiguïté sémantique. Selon lui, le titre se trouve dans une situation paradoxale : il doit informer et en même

¹⁹⁹ Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 89

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Jean Pierre Goldstein, *Entrées en littérature*, Hachette, Paris, 1990, p. 68

²⁰² Cf. R. Barthes, *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, 1985, p. 335, cité par J. P. Goldstein, *op. cit.*, p. 68

²⁰³ Léo H. Hoek, *La marque du titre*, Mouton éditeur, LA Haye, Paris, New York, 1981

²⁰⁴ Léo H. Hoek, « description d'un archonte : préliminaires à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman », in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., A972, p. 289-306

temps se garder de donner trop d'informations ; il doit montrer et cacher à la fois. En cela il est parfaitement d'accord avec Jean Ricardou, qui dit qu'un « titre, sans doute, c'est ce que paradoxalement, le texte offre de plus opposé à lui-même.[...] Titrer c'est trahir. Plus le titre est lu comme l'analogie du contenu d'un roman et plus l'occultation des complexités textuelles risque d'être parfaitement réussie. »²⁰⁶ En même temps, Hoek cite Zumtor, qui voit dans le titre un « paravent », c'est-à-dire ce qui protège et cache à la fois ou bien Escarpit, qui dit que « le titre naturel donné par l'auteur ne constitue un moyen adéquat ni de repérage, ni de description (sauf, bien entendu, s'il s'agit d'un texte spécifiquement documentaire), car il n'est qu'un élément du texte dont les fonctions sont multiples : fonction iconique (surtout dans le cas des titres de journaux), fonction discursive tendant soit à mettre en vedette tel ou tel aspect du document, soit à provoquer une association connotative et, enfin, une fonction documentaire, ce qui permet de l'utiliser comme moyen du titre documentaire. »²⁰⁷

Hoek avertit ainsi le lecteur sur le fait que le titre romanesque produit l'ambiguïté et l'incertitude. Après l'acte de lecture, il s'avère trompeur. Peut-on parler chez Duras de titres trompeurs ? A en lire les articles de presse qui accueillent *L'Amante anglaise*, par exemple, on trouve le propos de François Nourissier, qui fait remarquer le génie durassien en matière de titres trompeurs et ambigus²⁰⁸, ainsi que son talent à construire des calambours. Un autre livre de Duras, *L'Amour*, est reçu avec une terrible froideur par la critique à cause du titre. En effet, des neuf articles dont nous disposons pour *L'Amour*, trois sont des blâmes, cinq font l'objet de plainte du lecteur sur une certaine confusion / incompréhension du livre et un article trahit un lecteur ennuyé. On se borne le plus souvent à un jugement de la forme sans faire d'abord appel au fond. Nombre de pages et titre sont un piège où la critique tombe parfois. On dit que ce récit de Marguerite Duras, qui n'est d'ailleurs pas annoncé comme roman, porte un titre ambitieux : *L'Amour*. C'est un grand sujet pour un léger volume de cent quarante-quatre « petites pages, mordues largement de blancs, avec des phrases courtes, cassées, coupées de tirets ou de points de suspension. Allons-nous au moins y entendre parler de l'amour et apprendre enfin ce que c'est ? »²⁰⁹, se demande avec ironie Pierre-Henri Simon de l'Académie française. Bien sûr, Duras ne donne ni la définition de l'amour dans ce livre, ni ne se soucie de

²⁰⁵ Cet article, issu d'une communication au Colloque de Cérisy (1971), a été suivi d'une discussion particulièrement intéressante, selon Serge Bokobza (*Contribution à la titrologie romanesque. Variations sur le titre "Le Rouge et le Noir"*, Droz, Genève, 1986, p. 25), et d'une attaque « féroce » de la part du romancier Alain Robbe-Grillet contre les méthodes et les conclusions de Léo Hoek. En effet, ce dernier explicite ces méthodes dans le chapitre visant la sémantique du titre, de son ouvrage intitulé *La marque du titre*.

²⁰⁶ Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971, pp. 227-228, cité par Léo H. Hoek, *La marque du titre*, Mouton éditeur, La Haye, Paris, New York, 1981, p. 176

²⁰⁷ Cf. Zumtor et Escarpit, cités par Léo H. Hoek, *La marque du titre*, Mouton éditeur, La Haye, Paris, New York, 1981, p. 176

²⁰⁸ *Nouvelles Littéraires*, 23 mars 1967, François Nourissier. Voir dans cette perspective le III^e chapitre de notre étude qui porte sur la réception de Duras par la presse.

²⁰⁹ *Le Monde*, 21 janvier 1972

l'accueil qu'on lui fait. Ce qu'elle offre au lecteur ici, c'est le contraire de l'amour. La réticence critique vient en fait de l'impossibilité avouée de comprendre et de se prononcer sur ce récit qui ne mène qu'au même thème obsessionnel de l'impossible amour et de l'impossible communication dont il s'agissait aussi dans *Détruire dit-elle*, ou bien plus avant, dans le récit « Les Chantiers » du recueil *Des Journées entières dans les arbres* (1954).

En faisant référence aux titres du Nouveau Roman, Hoek trouve que la relation logico-sémantique entre le titre et le texte de cette période révolutionnaire de la littérature est différente de celle qu'on trouve dans les romans traditionnels, où le titre s'affiche comme un résumé du texte qu'il subsume. Dans le cas des romans traditionnels, la première phrase est une suite logique du titre, qui indique le plus souvent le héros du roman ou l'action principale. Dans le Nouveau Roman, les titres semblent se nier en tant que titres, affirme le critique, parce que le mouvement dialectique entre titre et texte est devenu apparemment impossible : le titre semble refuser toute responsabilité vis-à-vis de son texte. Le titre perd donc sa fonction référentielle²¹⁰ et semble coller difficilement à son texte. Hoek²¹¹ signale dans son livre quelques transformations sémiques que peut subir le titre par sa confrontation au texte. On distingue ainsi plusieurs types de transformations que nous allons identifier au fur et à mesure dans les titres du Nouveau Roman, en général, et dans les titres durassiens, en particulier.

Hoek dit tout d'abord que la transformation n'est jamais nulle, car il y a toujours textualisation des sèmes que contient le titre : c'est le degré zéro de la transformation. Dans le cas du Nouveau Roman, cette quasi-absence de transformation sémique est rare. Ce type de changement de sens est difficilement repérable, car toute relecture d'un texte peut produire une nouvelle signification du titre. Une première transformation dont parle Hoek²¹² est la transformation de textualisation. Le titre, qui n'est modifié que par la textualisation, se restreint à remplir sa fonction d'anticipation. Le titre est confirmé dans le roman. Hoek cite l'exemple du roman *Le fiston* (Pinget). Le sens du titre ne se trouve pas changé après la lecture du texte : il a été effectivement question d'un père et d'un fils. (« fiston » : /enfant/+ /masculin/+ /relation père-fils/). Dans ce cas, le titre fonctionne comme synecdoque. Chez Duras, nous pouvons citer par exemple *Le Vice-consul*, où il

²¹⁰ Dans cette perspective, nous rappelons l'étude faite par Bokobza sur les titres onomastiques ou anthroponymiques (*Lucien Lewen-Stendhal*, *Théodora-Duras*) et les titres référentiels, basés sur les noms de lieux ou toponymiques (*Le Marin de Gibraltar-Duras*). Contrairement au titre référentiel qui a déjà un sens et anticipe sur le contenu possible, le titre onomastique ne veut rien dire, il n'anticipe pas le sujet du texte, mais tend à désigner le texte en tant qu'objet. Toutefois, certains titres onomastiques peuvent être assimilés à des titres référentiels, car le lecteur est capable de reconnaître dans le nom propre un sens déjà défini par l'histoire ou la littérature. Tel est le cas de *Ulysse*, par exemple, qui ne peut être considéré comme un nom vide de sens, au contraire, ce nom renvoie à toute une tradition : guerre de Troie, trahison, ruse etc. Cette valeur référentielle du titre onomastique est particulièrement active dans les cas de tous les titres faisant appel à des noms de l'histoire événementielle ou littéraire. Nous pouvons citer ici un titre durassien, *Hiroshima mon amour*, dont la référence est claire. (Cf. Serge Bokobza, *Contribution à la titrologie romanesque. Variations sur le titre « Le Rouge et le Noir »*, Droz, Genève, 1986, pp. 25 et 29)

²¹¹ Léo H. Hoek, *La marque du titre*, Mouton éditeur, La Haye, Paris, New York, 1981, p. 179

²¹² Ibid.

s'agit effectivement du vice-consul de Lahore déplacé à Calcutta « à la suite d'incidents qui ont été estimés pénibles par les autorités diplomatiques de Calcutta ».²¹³

Hoek parle ensuite de la transformation de conjonction²¹⁴. Les différents sens possibles du titre sont présents en même temps à la suite de cette transformation. C'est le cas du mot « jalousie », dont le sens est d'« envie » ou « persienne, store ». Le texte du roman *La jalousie* (Robbe-Grillet) n'exclut ni l'un ni l'autre de ces deux sens. Au contraire, le texte nous invite à accepter les deux à la fois. C'est l'histoire des visions d'un mari, d'une femme et de son amant à travers les lames d'un store. On assiste à la description de l'objet et du sentiment à la fois. Duras ne se sert pas de cette transformation sémantique du titre, mais elle se sert de la transformation de disjonction²¹⁵, comme l'appelle Hoek. Dans cette situation, l'ensemble suggéré par le titre est incompatible avec le texte, mais, pris individuellement, les sèmes produisent un sens. *L'amante anglaise*²¹⁶ s'avère être la transcription de la « menthe anglaise », plante qui revient à plusieurs reprises dans le récit, comme étant la plante préférée de celle qui a tué Marie-Thérèse Bousquet : « La menthe elle écrivait ça comme amante, un amant, une amante. Et "anglaise", "en glaise", comme "en terre", "en sable". »²¹⁷ *L'amante anglaise* dément son titre, il n'est point question d'une telle amante.

La transformation d'addition, un autre procédé dont parle Hoek, caractérise la situation où le sens du titre reste intact, mais un sens y est ajouté. Cette adjonction peut être causée par le fait qu'un substantif dans le titre va désigner plusieurs référés en même temps. *Le marin de Gibraltar*²¹⁸ de Duras raconte la quête d'un marin pendant un voyage sur mer par une femme riche. Cette quête devient prétexte d'écriture, car en réalité ce marin n'existe peut-être pas. Ricardou parle dans cette situation d'un titre en litote (le titre promet moins qu'il ne tient, comme dans *Le dormeur du val*, de Rimbaud).²¹⁹

On rencontre aussi chez Duras, comme d'ailleurs chez des auteurs qui lui ont été contemporains, la situation où le sens d'un titre est démenti, nié et aboli par le texte. A ce sens un autre est substitué. Ces titres ont subi une transformation de substitution, selon la terminologie de Hoek.²²⁰ Ils sont souvent employés métaphoriquement. Tel est le cas du roman *Les Petits chevaux de Tarquinia*²²¹. Ce roman promet l'histoire de Traquinia (nom

²¹³ M. Duras, *Le Vice-consul*, Gallimard, 1965, p. 35

²¹⁴ Cf. Léo H. Hoek, *op. cit.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 182

²¹⁶ M. Duras, *L'amante anglaise*, Gallimard, 1967

²¹⁷ *Ibid.*, p. 124

²¹⁸ M. Duras, *Le marin de Gibraltar*, Gallimard, 1952

²¹⁹ J. Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, 1978, cité par Léo H. Hoek, *op. cit.*

²²⁰ Léo H. Hoek, *op. cit.*, p. 181

de jeune fille) et de ses chevaux. Le texte substitue à ce sens celui de « tombeau étrusque ». C'est un titre en hyperbole (Ricardou) qui promet davantage qu'il ne tient. Dans *Le labyrinthe* (Robbe-Grillet), Hoek dit qu'on nous suggère qu'il est question d'un labyrinthe. La lecture dément ce titre et nous présente une ville au lieu d'un labyrinthe. C'est pourtant vrai que cette ville a toutes les propriétés d'un labyrinthe et assume donc métaphoriquement les sens de ce mot.

En revanche, le plus difficile à interpréter sont les titres durassiens qui ne renvoient apparemment à rien, qui sont de par leur forme abstraits et qui présentent des associations de mots sans aucun lien sémantique, tels que *Les mains négatives*, *Le Navire night*, *Abahn*, *Sabana*, *David*. Ce sont des titres « obscurs », pour emprunter à Serge Bokobza²²² cette expression. Dans son livre sur la titrologie, Bokobza fait une association intéressante entre un auteur qui se cache derrière un pseudonyme et les titres qu'il choisit pour ses livres. Ainsi, il dit que de même que Stendhal se masque d'un pseudonyme, les titres de ses romans sont aussi des tentatives de dissimulation. Or, « si la pseudonymie de Stendhal n'est pas une fuite dans l'anonymat, mais un art de paraître et une altération volontaire des relations humaines »²²³, Bokobza trouve normal que donner un titre obscur sera encore un acte de provocation qui fera alors aussi partie de la poétique du romancier. Son constat est tout à fait correct, car les titres, comme le choix d'un pseudonyme ou comme les éléments de la marginalité du texte (dédicace, préface etc.), s'inscrivent dans une « région du langage qui s'annonce comme lieu de significations complexes, où un autre sens tout à la fois se donne et se cache dans un sens immédiat. »²²⁴ Duras y souscrit, bien sûr. Elle aime faire circuler cette « électricité de sens » qui existe entre les deux pôles de tout énoncé littéraire, le texte et le titre, dont parle Bokobza dans son livre. Selon lui, l'interaction qui se réalise entre ces deux pôles crée le type de lecture.

La lecture d'un roman passe-t-elle d'abord par la compréhension de son titre ? Quel est alors le rapport entre la lecture et le titre ? Le titre influence-t-il la réception d'une œuvre ? Oui et non à la fois. Si un titre est intéressant et qu'il attire l'attention du public, il ne garantit pourtant pas un avis favorable quant au contenu du livre. Un titre peut éventuellement guider le lecteur, mais il n'assure pas l'interprétation d'un livre. Il peut y contribuer par quelques indices. Par exemple, l'article défini doit être interprété, selon Bokobza, comme un article de généralisation qui n'indiquera pas un référent spécifique, mais au contraire, désignera un référent général. Si l'on en croit le critique, alors Duras généralise les référents, ce qui correspond à son désir de mythifier des choses, dont nous avons déjà parlé. Des titres comme *L'Amant*, *L'amant de la Chine du Nord*, *Les Impudents*, *L'Homme atlantique* etc. ne sont que quelques exemples qui prouvent cette

²²¹ M. Duras, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Gallimard, 1953

²²² Serge Bokobza, *Contribution à la titrologie romanesque. Variations sur le titre « Le Rouge et le Noir »*, Droz, Genève, 1986, p. 12-13

²²³ Cf. Jean Starobinski, *Stendhal pseudonyme*, dans *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 194, cité par S. Bokobza, *op. cit.*

²²⁴ Serge Bokobza, *op. cit.*, p. 15

réalité. Au contraire, en supprimant l'article, on veut renforcer les substantifs du titre qui, éloigné de ses éléments non-significatifs, selon les explications de Bokobza, « rayonne d'une nouvelle densité poétique »²²⁵. C'est le cas de *Moderato Cantabile*, par exemple. Entre autres, on remarque chez Duras une préférence pour les titres anthroponymiques, tels que *Aurélia Steiner*, *Agatha*, *Nathalie Granger*, *Elily L.*, *Yann Andréa Steiner*, de même que pour les titres toponymiques : *L'Amant de la Chine du Nord*, *Un Barrage contre le Pacifique*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* etc. Les titres sont elliptiques, selon la classification de Hoek²²⁶, réalisés dans un style nominal du genre *L'Amant*, substantif + participe (*L'Homme assis dans le couloir*), substantif + possessif (*Son nom de Venise dans Calcutta désert*) ou dans un style adverbial (*L'Après midi de M. Andesmas*). On retrouve aussi des emprunts à l'anglais : *Outside*, *Le Navire night*, *India song*.

Ellipse et ambiguïté sont des phénomènes parallèles chez Duras; l'une opère au niveau syntaxique et l'autre au niveau sémantique. Ce sont ces phénomènes et la manière dont Duras les utilise qui créent le charme de son écriture, plus précisément, qui définissent le style Duras.

Les hommages faits par Duras : les dédicaces

Le terme « dédicace » consiste, selon Genette, à faire l'hommage d'une œuvre à une personne, à un groupe réel ou idéal.²²⁷ Le dictionnaire Robert rajoute encore un élément : « L'hommage qu'un auteur fait de son œuvre à quelqu'un par une inscription imprimée en tête de l'œuvre ». Ceci peut concerner, comme le dit Genette, « la réalité matérielle d'un exemplaire singulier, dont elle consacre en principe le don ou la vente effective, l'autre concerne la réalité idéale de l'œuvre elle-même, dont la possession ne peut être que symbolique »²²⁸. Le verbe « dédier », apparu au début du XIIe siècle, et le nom « dédicace », au XIVe, viennent du latin ecclésiastique « *dedicare* ».²²⁹ Etymologiquement donc, cela veut dire : consacrer au culte divin, mettre sous la protection, sous l'invocation d'un saint, d'un dieu.

Mais quel est le rapport entre les dédicaces et la réception d'un livre ? La dédicace parle-t-elle de son auteur ? Dans son livre sur les dédicaces, et l'un des rares livres écrits à ce sujet, Lysiane Bousquet-Verbeke, cite Marie Laffranque qui parle du rôle de la dédicace. En effet, elle dit que la dédicace « n'est pas faite pour être lue par le(s) seul(s) destinataire(s), mais par tous ceux qui, désormais, auront entre les mains l'œuvre

²²⁵ Ibid., p. 25

²²⁶ Léo H. Hoek, *op. cit.*, p. 64

²²⁷ Cf. G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, coll. Poétique, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, p. 110

²²⁸ Ibid., p. 9

²²⁹ Cf. Lysiane Bousquet-Verbeke, *Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique*, l'Harmattan, 2004, p. 9

dédiée »²³⁰, c'est-à-dire, le lecteur. Lysiane Bousquet-Verbeke voit dans la dédicace un symbole, qui, selon Barthes, « n'est pas l'image, c'est la pluralité même des sens. »

Le dédicataire peut être privé ou public²³¹. Le dédicataire privé est une personne, connue ou non du public, à qui une œuvre est dédiée au nom d'une relation personnelle : amicale, familiale ou autre. L'autre type de dédicataire, public, renvoie à une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique etc. Dans cette perspective, la dédicace peut revêtir plusieurs formes : le geste de courtoisie, la simple réciprocité, le coup stratégique etc.²³² On peut dire que les dédicaces appartiennent à deux registres : celui de l'affect, du sentiment, et celui de l'intellect, de la théorisation, de la raison.

Selon ces deux registres, peut-on parler chez Duras de plusieurs formes distinctes de dédicaces ? Ce qui nous intéresse est de voir comment la dédicace pose chez Duras le problème du lecteur électif ou privilégié. A qui l'écrivain s'adresse-t-elle ? Par quels mots ? Lysiane Bousquet-Verbeke parle tout d'abord de la dédicace autobiographique (faite à l'égard d'un ascendant, d'un descendant, d'un collatéral ou d'un membre de la famille). Ce type de dédicace est repérable si l'auteur l'explicite par la formule : à mon ami(e), ou si le lecteur connaît la biographie de l'auteur.

Marguerite Duras a cette habitude de faire des dédicaces, et pour ce type précis on peut citer le roman *La Vie tranquille*,²³³ qu'elle dédie à sa mère par la formule « à ma mère » ou bien *Les Impudents*, au début duquel on peut lire : « A mon frère, Jacques D. que je n'ai pas connu ». D'ailleurs, il faut dire que ce phénomène abonde chez Duras, les dédicataires étant plus ou moins connus de son lectorat. Tel est le cas de la dédicace qu'elle écrit sur la couverture de *La Douleur*, faite à Nicolas Régnier (petit-fils de Robert Antelme) et Frédéric Antelme (fils de Robert Antelme avec Monique, sa seconde épouse) : « pour Nicolas et Frédéric Antelme ».

Il y a ensuite la dédicace aux pairs, comme la nomme Lysiane Bousquet-Verbeke. La ressemblance, l'égalité de statut (social, intellectuel...) président à ce choix de l'auteur pour un dédicataire. C'est le cas des romans dédiés par Duras à ses égaux, camarades de parti ou autres. Ainsi, le roman *Les Petits chevaux de Tarquinia* est dédié au couple d'Italiens Ginetta et Elio Vittorini (écrivain) par la formule : « à Ginette et Elio ». C'est par l'intermédiaire de son biographe Laure Adler qu'on apprend l'identité de ces deux dédicataires. Ils sont des camarades de Marguerite Duras au sein du PCF²³⁴ et des amis très intimes auxquels l'écrivain rend souvent visite, en Italie.

²³⁰ Marie Lafranque, 1984, citée par Lysiane Bousquet-Verbeke, *Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique*, l'Harmattan, 2004, p. 9

²³¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 123

²³² Selon Eliseo Véron, 1982, cité par Lysiane Bousquet-Verbeke, *op. cit.*, p. 15

²³³ Marguerite Duras, *La vie Tranquille*, Gallimard, 1944

²³⁴ Cf. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, Folio, 1998, p. 439

La dédicace de sympathie, selon la terminologie de Lysiane Bousquet-Verbeke, ne manque non plus chez Duras. Celle-ci doit être prise au sens étymologique du terme « sympathie » : souffrir avec. L'auteur dédie quelques-uns de ses livres à ses compagnons de souffrance, d'aventure ou de combat. C'est une dédicace adressée aux membres du même clan. Louis René des Forêts, Jean Schuster, Jean Mascolo etc., liés tous par des intérêts politiques ou littéraires, membres du PCF ou engagés dans la Résistance²³⁵, sont d'autres destinataires auxquels elle dédie quelques-uns de ses livres : *L'amante anglaise* « pour Jean Schuster », *Les eaux et les forêts* « pour Louis-René des Forêts », *Emily L.* et *Détruire, dit-elle* « pour Jean Mascolo » etc.

Il y a aussi d'autres catégories de dédicaces, telles que la dédicace de remerciement (adressée à son maître ou à son collaborateur resté dans l'ombre), qui laisse entendre aussi l'affection de l'écrivain à l'égard des dédicataires. C'est le cas des livres *L'Été 80* et *Les Yeux bleus cheveux noirs* dédiés « à Yann Andréa » - son compagnon - ou du *Marin de Gibraltar*, dédié « à Dionys » que nous supposons être Dionys Mascolo, à côté de Duras dans la vie socio-politique et dans la vie intime, du livre *Un barrage contre le Pacifique*, adressé « à Robert ». On parle aussi d'une dédicace d'hommage repérable selon la formule « à la mémoire de... », qui exprime la déférence. En ce sens-là nous avons le livre *Ecrire* au début duquel Duras marque : « Je dédie ce livre à la mémoire de W. J. Cliffe, mort à vingt ans, à Vauville, en mai 1944, à une heure restée indéterminée. »

Une remarque importante à propos des dédicaces est faite par Lysiane Bousquet-Verbeke en ce qui concerne les prépositions « à » et « pour ». Elle dit que toutes les deux impliquent l'idée de direction (vers qui tend le geste ou la pratique de la dédicace), mais qu'il n'est pas indifférent que l'auteur commence par tel ou tel mot.²³⁶ Ainsi, dans le cas du « à », le verbe et le référent, « soit » et « je dédie », ne sont pas énoncés, ils sont sous-entendus. Ce qui peut être sous-entendu également dans cette formule, c'est l'hommage ou le remerciement (merci à..., en hommage à...) au sens du paiement d'une dette. En ce qui concerne le « pour », le référent et le verbe ne sont ni énoncés, ni implicites. On suppose tout de même les formules « cette dédicace pour... », « ce livre a été écrit pour... ». « Pour », dans la conception de Lysiane Bousquet-Verbeke, tiendrait davantage du don, de l'offrande. Les deux prépositions sont des formulations conventionnelles et laconiques, mais les deux relèvent d'une logique de reconnaissance. Chez Duras, les dédicaces qui utilisent seul le prénom, telles que « à Dionys », « à Robert », « pour Sonia » (*Le Ravissement de Lol V. Stein*), « à Thanh » (*L'Amant de la Chine du Nord*), nous font penser à une relation de familiarité, d'intimité, de proximité qu'on connaît bien dans le cas de Dionys Mascolo ou au cas de Thanh (que Duras appelle le Chinois et qui est le chauffeur de la mère), qu'on ignore au cas de Sonia et qu'on suppose pour Robert, dont on croit qu'il s'agit de Robert Antelme, mari de Marguerite Duras. Pour le prénom de Robert, on a affaire, semble-t-il, à une ambiguïté voulue par l'écrivain, car il pourrait correspondre aussi à Robert Gallimard, par exemple.

Les dédicaces qui utilisent des initiales s'avèrent encore plus difficiles à analyser.

²³⁵ Ibid., pp. 528, 544, 685

²³⁶ Cf. Lysiane Bousquet-Verbeke, *Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique*, l'Harmattan, 2004, p. 72

Duras aime beaucoup raccourcir les noms de ses personnages et d'une partie de ses dédicataires. Elle le fait pour des raisons multiples : amour de l'ambiguïté, plaisir d'attirer l'intérêt du lecteur et de jouer avec son imagination, désir infini et incontestable de transformer en mythe et de rendre ainsi éternels des êtres humains qui ont inspiré ou soutenu son œuvre. *Moderato Cantabile*, écrit en 1958, est dédié « à G. J. » Ce sont les initiales de Gérard Jarlot, le symbole de l'amour-passion, de l'amour-violence, de l'amour qui tue. Pourquoi « à » et non pas « pour » ? S'agit-il d'une dette de Duras envers cet homme ? L'aventure tumultueuse que Duras vit avec cet homme, où la passion se combine à la violence dans un bain d'alcool, inspire ce livre. Gérard Jarlot donne tout à Duras, mais elle ne reste qu'avec l'image de la passion, car Jarlot s'éteint trop vite. Il est donc normal que l'écrivain lui dédie ces pages sur l'amour frappé de mort. Voilà donc un écrivain qui offre au lecteur une lecture chiffrée de son œuvre à travers les éléments du paratexte. La clé de ces codes est à trouver par le lecteur-même dans la biographie de l'écrivain et même dans son œuvre. *Le Vice-Consul* comporte la mention « pour Jean C. » C'est une formule fondée sur le mystère, sur l'anonymat, sur le secret, si aimés par Duras et dont la préposition « pour » témoigne de la reconnaissance. A qui Duras dédie-t-elle *Le Vice-consul* ? Difficile à deviner. On peut supposer qu'il s'agit de Jean Cocteau qui signe avec Duras et d'autres intellectuels et artistes, en 1955, l'appel contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord. Ni les écrits biographiques sur Duras, ni aucun autre document n'attestent pourtant une relation étroite entre l'écrivain et Jean Cocteau. On apprend cependant par Laure Adler²³⁷ que Jean Cocteau crie son enthousiasme à la sortie du film *Hiroshima mon amour*. Comme rien ne peut pénétrer le mystère durassien, nous ne restons ici que dans la supposition du fait.

La dédicace contribue à la construction identitaire de l'image de l'écrivain. Celui qui se dévoile à travers les dédicaces ce n'est pas l'écrivain, mais son image littéraire, tellement proche du mythe. Par la dédicace, Duras communique avec le lecteur, parle d'elle-même, en offrant aux autres une partie de sa personnalité et de sa création. Le dédicataire, ainsi que le lecteur, sont invités à prendre part à ce jeu identitaire.

Le préfaciel durassien

En tant qu'élément accompagnateur d'un texte littéraire, la préface doit elle-aussi bénéficier d'une attention particulière dans l'étude de la réception d'une œuvre. Comment expliquer cet intérêt que nous portons aux préfaces ? Nous partons de l'hypothèse que si un écrivain compose une préface, il a quelque chose à annoncer, ou à communiquer au lecteur, soit sur le livre, soit sur lui-même. Comme Marguerite Duras est un écrivain qui aime écrire des préfaces, nous nous proposons donc de parcourir quelques-unes d'entre elles pour être à l'écoute de sa plume. De quoi Duras parle-t-elle au lecteur ? Faut-il s'attendre à des révélations ? A des confidences ou des confessions ? Quels types de préfaces Duras propose-t-elle dans ses livres ?

La préface est définie par Genette comme « toute espèce de texte linéaire, auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui

²³⁷ Laure Adler, *op. cit.*, p. 523

précède. »²³⁸ La fonction de la préface auctoriale (originale) est d'assurer au texte une bonne lecture. Elle est donc conçue et adressée au lecteur. Elle relève, comme le suggère Genette, de ce que la rhétorique latine nomme *captatio benevolentiae*. C'est ce qui valorise le texte. On y informe le lecteur sur l'origine de l'œuvre, sur les circonstances de sa rédaction, sur les étapes de sa genèse. La préface peut être considérée comme un guide du lecteur, qui le situe et le détermine à la fois. Les auteurs, dit Genette²³⁹, ont souvent une idée assez précise du type de lecteur qu'ils souhaitent, ou savent parfois toucher. Dans cette perspective, Genette mentionne Balzac qui a une visée particulière sur le public féminin, dont il se veut l'analyste le plus compétent. Quant à Duras, on connaît la confiance qu'elle fait au jeune public :

« Yann Andréa : Qui va se souvenir de vous ?

« M. D. : Les jeunes lecteurs. Les petits élèves. »²⁴⁰

Une fonction à peu près inévitablement réservée aux œuvres de fiction consiste en ce que Genette appelle une « protestation de fictivité ».²⁴¹ Il y a des préfaces où l'auteur met en garde le lecteur contre toute tentation de chercher des clés ou des « applications » aux personnes et aux situations évoquées dans l'œuvre. On tire ainsi un signal d'alarme sur la tentation d'attribuer à l'auteur les opinions ou les sentiments de ses personnages. Flaubert, cité par Genette, dans la préface au *Lys dans la vallée*, dit : « Malgré l'autorité de la chose jugée, beaucoup de personnes se donnent le ridicule de rendre un écrivain complice des sentiments qu'il attribue à ses personnages ; et s'il emploie *je*, presque toutes sont tentées de le confondre avec le narrateur ».²⁴² Il peut y avoir aussi des livres sans préface, comme c'est le cas de la majorité des ouvrages de Duras.

Par ailleurs, intéressé par le texte préfaciel, Raymonde Robert souligne dans une étude, comme l'avait déjà fait Genette dans *Seuils*, le caractère littéraire de la préface. Ce type de texte marginal est considéré comme « la pratique littéraire la plus typiquement littéraire »²⁴³. Bien que hors-texte, la préface intègre le plus souvent le corps de l'œuvre, en se littérisant. C'est l'occasion de mentionner déjà que Duras, dans les préfaces qu'elle écrit aux textes du volume intitulé *La Douleur* (1985), mêle son écriture littéraire, à la première personne du singulier, à une écriture d'information ou d'avertissement. Ce livre illustre d'ailleurs, par ces préfaces, l'adhésion de Marguerite Duras au concept de pacte autobiographique (Philippe Lejeune). Si la préface n'était pas écrite en italiques, on

²³⁸ G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, coll. Poétique, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, p. 150

²³⁹ Ibid, p. 197

²⁴⁰ Marguerite Duras, *C'est tout*, P.O.L., 1999, p. 10

²⁴¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 200

²⁴² Extrait de la Préface au *Lys dans la vallée*, de Flaubert, cité par G. Genette, *op. cit.*, p. 201

²⁴³ Cf. Raymonde Robert, *Introduction in Actes du Colloque de Clermont-Ferrand* des 17 au 19 septembre 1999, « Le texte préfaciel », textes réunis par Laurence Kohn-Pireaux, Presses Universitaires de Nancy, 2000, p. 5

aurait du mal à reconnaître la frontière entre le texte préfaciel et le corps proprement-dit de la production littéraire. Comment reconnaître alors la frontière entre la préface et le texte ? Dans ces conditions, écrire sur la préface est l'unique solution proposée par Genette pour la détacher du texte, pour « la surpasser de ces divers excès ». ²⁴⁴ C'est l'une des idées qui nous animent dans notre entreprise et qui s'annonce prometteuse sur le plan de la réception de Duras par elle-même.

Les préfaces et la mécanique de séduction de Marguerite Duras

Comment l'étude de la préface est-elle envisagée de nos jours ? La préface jouit-elle d'une attention particulière de la part du lecteur ? Est-il utile d'en écrire ? Tient-on compte de ce que Marguerite Duras écrit dans ses préfaces ? Dans cette perspective, Raymonde Robert met en exergue trois possibles traitements appliqués aujourd'hui à la préface par le lecteur, l'écrivain lui-même et la critique. Ainsi, précise Raymonde Robert, le lecteur est tenté de passer la préface pour aller directement au texte, l'écrivain la pratique de moins en moins, tout « en essayant d'en contourner le formalisme ». Quant à la critique, elle a longtemps ignoré le texte préfaciel, tout en le considérant comme « un appendice sans grande importance ». ²⁴⁵ Pourtant, au XXe siècle, et surtout grâce à Genette, le texte préfaciel bénéficie d'une certaine ouverture scientifique et il n'est plus « un territoire méprisé ni ignoré » ²⁴⁶.

Toutefois, pourquoi parler de la préface dans le cadre restreint de la réception d'un texte littéraire ? Une possible réponse nous est suggérée par la définition de la préface, telle qu'elle a été présentée par Raymonde Robert : « la préface est un des lieux privilégiés pour l'observation des multiples phénomènes qui accompagnent la publication d'un texte littéraire » ²⁴⁷. Ce type de texte en marge du volume en prépare donc la réception et anticipe une attente possible. Quand l'écrit devient public, le texte bute sur le monde, qui n'est pas réductible au lecteur ni à l'acte de lecture, et la préface est d'abord le « lieu intermédiaire où s'officialise le difficile passage de l'écriture, acte de l'intimité, à l'édition, acte collectif pris dans le réseau des impératifs sociaux et économiques » ²⁴⁸. La préface est donc un lieu d'échange, de communication, de rencontre entre l'intériorité artistique et l'extériorité réceptrice. C'est cette « écriture flottante », ces « allers et retours entre moi et moi, entre vous et moi dans ce temps qui nous est commun », comme le dit Duras dans une de ses préfaces ²⁴⁹. La préface se constitue donc sur deux axes : l'un

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ibid., p. 6

²⁴⁸ Cf. Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 6

²⁴⁹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., 1987, p. 10

vient de l'intérieur et se dirige vers son origine intérieure, le « moi poétique » ou la conscience artistique de l'écrivain, et l'autre vient de l'intérieur aussi, mais se dirige vers le public. La préface permet donc à l'artiste à la fois de communiquer avec lui-même et avec son lecteur. Dans ses préfaces, Duras parle d'elle-même à elle-même et aux autres.

Parallèlement, deux autres perspectives relatives à la préface rejoignent en quelque sorte notre analyse: sa dimension pragmatique et sa dimension sémiotique. Grâce à sa dimension pragmatique, la préface « fait jouer la complexité des relations sociales, économiques, politiques qui relie l'auteur réel à la société de son temps. »²⁵⁰ C'est le cas de la préface du 6 novembre 1980, que Duras écrit pour son livre *Outside*²⁵¹, par exemple, où elle affiche entre autres les raisons diverses pour lesquelles elle écrit des articles pour les journaux. Elle avoue avoir écrit des articles pour sortir de sa chambre, où elle avait l'habitude de rester huit heures par jour pour écrire des livres. Avec les articles, elle sort « au-dehors » et c'est son « premier cinéma ». Ou bien elle les écrit par manque d'argent. Les articles qu'elle écrit pour *Vogue* sont des articles « alimentaires »²⁵². Toujours dans la même préface, Duras évoque une raison d'ordre politique. Elle dit qu'écrire pour les journaux « relève du même mouvement irrésistible » qui l'a portée vers la résistance française ou algérienne, anti-gouvernementale ou anti-militariste, anti-électorale etc. « pour dénoncer l'intolérable d'une injustice de quelque ordre qu'elle soit »²⁵³.

Par sa dimension sémiotique, la préface replace les relations sociales dans un autre système, non moins complexe, celui des effets de sens : « Entre le monde et le texte, elle est le lieu où se fait plus apparent cet étrange dialogue qui définit la littérature »²⁵⁴. Son invitation adressée au lecteur à apprendre à lire, dans la préface à *Albert des Capitales*, est justifiée par la confusion voulue, intentionnelle, que Duras crée en affirmant : « Thérèse c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes. Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés »²⁵⁵ ou encore « il s'agit d'une histoire vraie jusque dans le détail »²⁵⁶. « Celle qui torture » ne vient en réalité pas avec le

²⁵⁰ Cf. Raymonde Robert, *op. cit.*, p. 6

²⁵¹ Marguerite Duras, *Outside*, P.O.L., 1984 (préface)

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Cf. Raymonde Robert, *Introduction in Actes du Colloque de Clermont-Ferrand* des 17 au 19 septembre 1999, « Le texte préfaciel », textes réunis par Laurence Kohn-Pireaux, Presses Universitaires de Nancy, 2000, p. 6

²⁵⁵ Marguerite Duras, *Albert des Capitales*, in *Duras-romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1496

²⁵⁶ Marguerite Duras, *Monsieur X dit ici Pierre Rabier*, in *Duras-romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1466

« reste des textes », car dans la préface à l'*Ortie brisée*, texte qui suit *Albert des Capitales*, Duras annonce: « C'est inventé. C'est de la littérature.²⁵⁷ » La même remarque est faite dans la préface à *Aurélia Paris*, texte qui vient après les textes cités ci-dessus²⁵⁸ et qui forment le recueil de récits *La Douleur*. C'est donc une projection du réel dans le fictif que Duras réalise dans les préfaces à ses livres. Elle avertit ses lecteurs sur le type d'écriture utilisée. A en croire les préfaces de Duras, il n'y aurait pas d'autobiographie dans son œuvre. Pourtant ce sont ce style contradictoire et ces confusions voulues qui contribuent au charme et à la particularité de l'écriture durassienne. Les préfaces font partie intégrante de cette mécanique de séduction.

A travers la douzaine de préfaces que Duras écrit pour certains de ses livres, on constate le profond intérêt que l'écrivain manifeste envers le lecteur. Une étude réalisée par Dominique Denes au sujet du préfaciel durassien avance l'idée d'une typologie de la préface durassienne. Elle est ainsi « proclitique, tangente ou poreuse ». Dominique Denes propose ces termes et les explique. Il parle tout d'abord de préfaces proclitiques, par emprunt à la linguistique. Ce type de préface, qui précède le texte, « opère un transfert d'accent et incline le lecteur vers le texte principal présenté comme seul important ». Ensuite, la préface tangente, de nature indéfinie, borde le texte presque sans l'aborder. Enfin, la préface poreuse, « emprunte de sa manière et de sa matière au texte, selon le principe de porosité dont Marguerite Duras a fait son esthétique et son éthique propres ». La préface étant le lieu de rencontre entre l'écrivain et son lectorat, Duras en profite donc pour communiquer avec son lecteur potentiel, pour se confesser ou pour signaler quelque chose tout simplement. Dans *Le monde extérieur*, Duras identifie son lecteur à l'autre, c'est-à-dire, « celui qui vous suivra », auquel le texte doit être rendu intelligible : « Il y a des difficultés qui ont trait au texte, comment " passer " le texte à l'autre, celui qui vous suivra, le lecteur, comment le lui rendre intelligible ».

Cet « autre » durassien, dont Jacques Lacan parle dans son « Hommage fait à Marguerite Duras »²⁵⁹ est plus exactement le lecteur, ou cette présence discrète sans laquelle aucun texte ne peut exister²⁶⁰. L'acte de passage du texte vers son destinataire, le récepteur ou le lecteur, reste pour Duras un acte assez difficile : « Un livre est difficile à mener, vers le lecteur, dans la direction de sa lecture »²⁶¹. La difficulté réside en quelque sorte dans la nécessité de supposer l'identité du futur lecteur, inconnu de l'écrivain au moment de la création et auquel Duras s'adresse à la deuxième personne du singulier, « toi » : « C'est ça, l'écrit adressé, par exemple, à toi, dont je ne sais encore rien. A toi,

²⁵⁷ Marguerite Duras, *L'Ortie brisée*, in *Duras-romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1532

²⁵⁸ Voir Marguerite Duras, *Aurélia Paris*, *op. cit.*, p. 1542

²⁵⁹ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras » in *Cahiers Renaud -Barrault*, n° 52, éd. Gallimard, décembre 1965 et Omicar n° 34, éd. Navarin, Paris 1985

²⁶⁰ Comme le dit Jacques Derrida au moment où il affirme qu'« il faut être plus qu'un pour parler ». Cf. Jacques Derrida, *Sauf le nom*, éd. Galilée, 1993, p. 15

²⁶¹ Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 27

lecteur »²⁶². Cette préoccupation de Duras d'aller vers le lecteur, dans la direction de sa lecture, de lui rendre intelligible le texte, traduit l'importance que l'écrivain accorde à l'acte d'écriture, mais aussi de lecture. On s'interroge dans cette perspective si ce geste ne correspond pas à la menace de malentendu qui pèse sur l'écrivain, devant un lecteur encore inconnu. Ce « petit paratexte ni nécessaire ni suffisant »²⁶³, comme le caractérise D. Denes, lie bien auteur et lecteur dans ce processus à double sens qui correspond à l'offre et à la réception de l'œuvre littéraire. Offrir le livre à l'autre est synonyme chez Duras d'une dépossession de soi, d'une expropriation du texte et d'une déperdition du sens. L'écrivain dévoile dans *Le Monde extérieur* la peur d'être mal lue : « Je crois que je préfère les gens qui ne comprennent pas du tout ce que je fais aux gens qui comprennent mal »²⁶⁴. Elle affirme ceci vers la fin de sa vie, après avoir vécu des moments terribles, tel l'épisode de l'affaire Villemin, ou encore après avoir vu ses livres, surtout *L'Amant*, interprétés de manière autobiographique.

C'est peut être la raison pour laquelle la plupart des préfaces durassiennes offrent des renseignements sur la genèse des livres. Ainsi, dans les « Remarques générales » d'*India Song*²⁶⁵, Duras tient à préciser que « toutes les références à la géographie physique, humaine, politique sont fausses »²⁶⁶. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que Duras projette volontairement son écriture dans le fictif. On a déjà rencontré cette situation dans la préface de *La Douleur* avec l'invitation à « apprendre à lire » adressée au lecteur.

On constate d'ailleurs que les préfaces durassiennes prennent des formes différentes. Elles revêtent tantôt la forme d'une confidence, par laquelle l'écrivain tente de lier une relation intime, passionnelle au lecteur, tantôt celle d'une didascalie ou d'un commentaire personnel sur un certain sujet. Il faut préciser que, quelle que soit la forme revêtue, la préface durassienne reste unique de par le style d'écriture propre à Duras, empreint de contradictions, d'ambiguïté, de détournements de sens, de l'omniprésence du « non ».

Dans la préface au livre *Outside*, signée et datée du 6 novembre 1980, Marguerite Duras parle, par exemple, de la subjectivité dans l'écriture journalistique. En effet, elle affirme qu'« il n'y a pas de journalisme sans morale. Il n'y a pas de journalisme objectif »²⁶⁷. Le journalisme qu'elle fait est peut-être le domaine où l'on voit le mieux le glissement entre littérature (la fiction) et réalité (le dehors). Si par exemple elle écrit à la fin de la préface à *Outside* : « Je me suis mal trompée », c'est pour avertir son lecteur que les

²⁶² Marguerite Duras, « La mort du jeune aviateur anglais », in *Ecrire*, Gallimard, 1993

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ M. Duras, *Le Monde extérieur*, P.O.L., 1993, p. 12

²⁶⁵ Marguerite Duras, *India Song*, in *Duras-romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1209

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Marguerite Duras, *Outside*, P.O.L., 1984 (préface)

articles de presse qu'elle écrit font corps commun avec son œuvre entière. Elle dit avoir écrit quelquefois des articles pour les journaux, quand « le dehors » la « submergeait », quand elle n'avait rien de mieux à faire ²⁶⁸, quand il y avait des choses qui la rendaient folle, « outside, dans la rue » (lieu préféré par Duras, comme d'ailleurs d'autres livres écrits par elle le prouvent, tel *Des Journées entières dans les arbres*, plus précisément le récit *Madame Dodin*).

L'idée d'objectivité dans l'écriture sera affichée dans une autre préface, écrite tardivement, en 1994, à l'occasion de la réédition par Gallimard du livre *La Vie matérielle* : « Aucun des textes ne reflète ce que je pense en général du sujet abordé parce que je ne pense rien en général, de rien, sauf de l'injustice sociale. ²⁶⁹ » En parlant de l'injustice sociale, Duras ne fait que reprendre cette idée déjà énoncée dans *Outside* et dont elle aime, semble-t-il, tellement écrire. En effet, Duras dit qu'écrire dans les journaux équivaut à « dénoncer l'intolérable d'une injustice de quelque ordre qu'elle soit. ²⁷⁰ » Ceci prouve que si Duras ne pense rien d'aucun sujet ayant trait à la vie, elle ressent pourtant la souffrance des gens, s'implique affectivement dans la vie sociale et en écrit.

On constate d'ailleurs qu'avec le préfaciel durassien on se retrouve dans un espace de contradictions. Si on revient à l'idée de la totale subjectivité des faits relatés, affichée par Duras dans la préface à *La Vie matérielle*, le lecteur sera surpris par la phrase qui suit cette affirmation et qui dit le contraire : « Le livre ne représente tout au plus que ce que je pense certaines fois, certains jours, de certaines choses. Donc, il représente aussi ce que je pense. ²⁷¹ » Rien de plus ambigu, rien de plus profond, rien de plus durassien. Mais l'écrivain ne laisse pourtant pas les choses sans explication et justifie sa subjectivité occasionnelle par le désir d'être différente, d'être autre que les autres, d'être autre que le système social où elle vit : « Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire définitive. » ²⁷² Les préfaces sont donc pour Duras un espace de jeu. Elle joue avec les mots, se contredit dans ses propos. Cet acte est volontaire et vise le lecteur. C'est donc l'endroit aussi de l'apprivoisement du lecteur (surtout pour le durassien débutant) face à son style. Elle veut travailler son image vis-à-vis du lecteur, lui montrer combien elle est intéressée par la manière dont on la lit.

En outre, nous signalons dans la préface durassienne la fréquence presque obsessionnelle du « non » et des mots négatifs, tels que : ni, aucun, personne. Ce constat renforce l'idée que la préface est un texte durassien à part entière et non seulement une écriture périphérique, sans aucun lien avec l'œuvre. On retrouve la négation tout d'abord dans les confidences que l'auteur fait dans ses préfaces. « Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit. [...] Je ne me vois pas écrivant ce Journal. [...] Je ne sais plus » ²⁷³, dit Duras

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Gallimard, 1994 (préface)

²⁷⁰ Marguerite Duras, *op. cit.*

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid.

du manuscrit de *La Douleur* retrouvé dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château. Ou encore : « J'ai oublié pas mal d'articles, pas les livres. J'ai oublié pas mal de ma vie, sauf mon enfance », avoue-t-elle dans la préface à *Outside*. On la retrouve ensuite lorsque Duras parle de la genèse de quelques-uns de ses livres, tel que *La Vie matérielle* : « Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu. Il n'est pas un journal, il n'est pas du journalisme, il est dégagé de l'événement quotidien. Disons qu'il est un livre de lecture. »²⁷⁴ Enfin, la négation est utilisée par Duras lorsqu'il s'agit de définir l'acte d'écriture : « Ecrire, c'est n'être personne »²⁷⁵, comme si après le livre, « il n'y avait que le vide ». Ceci peut être mis en relation avec ce que l'écrivain dit dans son dernier livre, *C'est tout* : « il y a le livre qui demande ma mort »²⁷⁶.

Par ailleurs, Duras consacre une bonne partie de ses préfaces aux didascalies. C'est le cas de la préface à *India Song*, où nous est dévoilé le fait que cette œuvre est consécutive de *La Femme du Gange*. Si cette dernière œuvre n'avait pas été écrite, *India Song* ne l'aurait pas été : « Ce qui fait exister *India Song*, c'est la découverte du moyen de dévoilement, d'exploration, faite dans *La Femme du Gange* : les voix extérieures au récit » qui correspondent, semble-t-il, aux voix de lecture intérieure dont Duras parle dans *India Song II*, 1975 :

« On devrait avoir le sentiment d'une lecture, mais rapportée, c'est-à-dire : déjà jouée. C'est ce que nous appelons voix de lecture intérieure. Rappelons que sur scène, rigoureusement, aucun mot ne sera prononcé. [...] Ce ne seront jamais les acteurs en scène qui parleront. »²⁷⁷

Ces indications de mise en scène nous font penser, comme nous le suggère bien Dionys Mascolo, à une tragédie cinématographique construite comme une composition musicale.²⁷⁸ Lors d'un entretien radiophonique, Duras fait d'autres précisions intéressantes sur la réalisation de *India Song*, conçu dès le début comme un film musical : « La première chose que j'ai montée, c'est la musique, le texte est arrivé après, donc le film a été musical avant d'être parlé, ce qui n'arrive jamais puisque c'est en dernier lieu qu'on colle la musique. »²⁷⁹ Duras parle de trois parties qui se détachent musicalement : « un *moderato cantabile*, au début, sans jeu de mots, et puis un *vivace* au milieu et à la fin un *andante* interminable »²⁸⁰. Ces indications si précieuses ont pour but de favoriser une

²⁷³ Marguerite Duras, *La Douleur*, in *Duras-romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1420

²⁷⁴ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Gallimard, 1994 (préface)

²⁷⁵ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, Mercure de France, 1979, p. 11

²⁷⁶ Marguerite Duras, *C'est tout*, P.O.L., 1999, p. 59

²⁷⁷ **Marguerite Duras, *India Song*, in *Duras-romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1245**

²⁷⁸ Cf. Dionys Mascolo, « Naissance de la tragédie » in *Marguerite Duras*, éd. Albatros, 1975, cité dans *Duras-romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1204

²⁷⁹ Cf. *Duras -romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1204

meilleure compréhension du texte rendu ainsi plus « intelligible », comme le dit Duras elle-même.

A ce stade de notre analyse, on s'interroge si Duras prévoit d'autres enjeux encore à son écriture préfacielle. Quel rôle attribue-t-elle au lecteur ? La postface à *La Maladie de la mort* est un cas particulier. On a affaire à des didascalies, pour la mise en scène au théâtre du roman homonyme, centrées sur la lecture du texte. « L'homme », dit l'écrivain, « lit son histoire, soit arrêté, soit en marchant autour de la jeune femme. »²⁸¹ Pourquoi lire le texte et non pas le réciter ou le dire tout simplement ? Parce que Duras considère que « rien ne remplace la lecture d'un texte, rien ne remplace le manque de mémoire du texte, rien, aucun jeu. Ici le jeu serait remplacé par la lecture. »²⁸² Mais la lecture du texte théâtral, telle que la prévoit Duras, n'est-elle pas un jeu ? L'acteur, en acceptant de suivre les indications scéniques de la postface du livre, entre en fait dans le jeu proposé par l'écrivain.

On peut donc remarquer comment Duras revient toujours à l'idée de jeu dans l'écriture, tout en poursuivant « l'effet de lecture » dont Picard parle dans son livre *La lecture comme jeu*²⁸³. Picard constate qu'il existe des écrits sans lecteurs, mais non de littérature sans lecture. C'est bien et toujours « la lecture comme jeu qui décide du littéraire »²⁸⁴. En effet, en littérature, toute évaluation esthétique passe par la lecture, qu'il s'agisse du jugement de la postérité ou de celui de l'écrivain lui-même qui sait écrire, mais se lire aussi. Duras écrit, se lit et se donne à lire. Lorsqu'elle écrit, elle entre dans une sorte de jeu qui l'attire terriblement, un jeu où les sens comme l'ouïe et la vue participent pleinement à l'acte de l'écriture. Ecrire c'est visualiser et écouter en même temps. C'est pourquoi elle crée tout d'abord la musique pour *India Song* avant de créer le texte (« Les noms des villes, des fleuves, des Etats, des mers de l'Inde ont avant tout, ici, un sens musical »²⁸⁵). Elle donne aussi des indications relatives à la chromatique pour la mise en scène de *La maladie de la mort*. Dans cette perspective, Duras fait appel à la mise en abîme et prescrit un cadre où la blancheur des draps renvoie à la blancheur de la mer : « Qu'il y ait une relation entre la blancheur des draps et celle de la mer. Que les draps soient déjà une image de la mer. Cela à titre d'indication générale »²⁸⁶. Une fois de plus, l'écrivain s'adresse au lecteur. Cette fois, elle vise ses sens et son imagination. Les effets musicaux et chromatiques, qu'elle prescrit dans la préface, sont censés guider

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Cf. Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Ed. de Minuit, 1982, p. 59

²⁸² Ibid.

²⁸³ Michel Picard, *La Lecture comme jeu, essai sur la littérature*, Ed. de Minuit, 1986

²⁸⁴ Michel Picard, *op. cit.*, p. 242

²⁸⁵ Marguerite Duras, *India Song*, in *Duras-romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1209

²⁸⁶ Cf. Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Ed. de Minuit, 1982, p. 61

l'imagination et l'entraîner, comme dans un jeu, dans son univers créatif.

Parallèlement, on trouve dans les préfaces des renseignements précis relatifs à la naissance des livres, plus précisément au choix des titres. Tel est le cas du roman *L'Amant de la Chine du Nord*, dont le titre fait l'objet de quelques hésitations dévoilées par l'écrivain dans la préface : « Le livre aurait pu s'intituler *L'Amour dans la rue* ou *Le Roman de l'amant* ou *L'Amant recommencé*. Pour finir, on a eu le choix entre deux titres plus vastes, plus vrais : *L'Amant de la Chine du Nord* ou *La Chine du Nord*. »²⁸⁷ Duras va profiter de l'espace de cette préface pour fournir aussi des renseignements sur l'identité du Chinois, sur sa vie à Sadec, sur sa mort, sur sa maison, sur la religiosité du Chinois vers la fin de la vie. Elle va faire aussi une confidence portant sur son statut d'écrivain : « Je suis redevenue un écrivain de romans. »²⁸⁸

Pourquoi Duras annonce-t-elle au lecteur cette nouvelle ? Faut-il la prendre pour une confidence ou bien pour un geste publicitaire qui réveille l'intérêt du public ? Les deux hypothèses pourraient être prises en compte. En affirmant son retour à l'écriture de romans, elle veut en effet faire comprendre au lecteur que *L'Amant de la Chine du Nord* est écrit « dans le bonheur fou de l'écriture »²⁸⁹. Cet état d'âme, cette exaltation de l'esprit, Duras les vit lorsqu'elle conçoit ses livres sur l'enfance : *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*. Elle prévient ainsi le lecteur sur les ressemblances qu'il découvrira entre ce livre et les autres de la même consistance et structure. D'une part, on se demande dans cette perspective si jamais Duras n'anticipe pas dans cette préface le jugement défavorable du lecteur vis-à-vis des répétitions thématiques. L'horizon d'attente de ses lecteurs est-il volontairement déçu ? En réalité, tel qu'on peut le constater en lisant les articles de journaux de l'époque, ce livre divise la critique qui écrit des articles pour la plupart défavorables²⁹⁰. D'autre part, on pourrait inverser la question sur l'horizon d'attente des lecteurs. Duras veut-elle réveiller, par la préface, l'intérêt des lecteurs nostalgiques des premiers Duras et las de tant de livres sans issue, sans intrigues etc. qu'elle écrit dans les années 80, en leur promettant, enfin, un roman ? On voit donc comment Duras aime écrire dans l'ambiguïté pour laisser au lecteur le choix et la liberté de lire et de juger. Quelle que soit l'interprétation retenue de la remarque de Marguerite Duras, la préface sert à l'écrivain d'espace de communication avec son lecteur.

Quant à l'hypothèse de la confession durassienne, au sens de confidence, d'aveu, de dévoilement d'un secret devant le lecteur, elle est peut-être moins perceptible dans la préface de *L'Amant de la Chine du Nord*. Pourtant, en parlant au lecteur du « bonheur fou de l'écriture », l'écrivain essaie de lui faire comprendre la valeur que ce livre représente pour elle. Le retour à l'enfance l'attendrit, la rend heureuse. Pourquoi le lecteur ne

²⁸⁷ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord* (préface), in *Duras-romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Folio, Gallimard, 1997, p. 1561

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Pour la réception par la critique littéraire et journalistique de ce livre durassien, se reporter à l'analyse que nous proposons dans le chapitre qui traite du rapport de Duras à la presse.

ressentirait-il ce qu'elle-même ressent en écrivant ? Duras tient au moins à partager avec le lecteur son état d'âme. Est-il question ici de la quête de compréhension, d'amour qui est un trait de la personnalité de l'écrivain ? Duras veut-elle établir une sorte de complicité affective entre elle et son lecteur, comme c'est le cas de la préface au *Navire-Night* ? En effet, dans l'avant-propos du livre, l'écrivain partage avec le lecteur l'expérience de l'écriture et du cinéma. Elle désire que le lecteur l'accompagne dans cette aventure, qu'il la vive, qu'il prenne sa place pour mieux la comprendre. En écrivant « le récit de cet échec », qu'est le film *Navire-Night*²⁹¹, elle dévoile au lecteur un épisode « désastreux », stérile, de sa création. La souffrance et le désespoir que l'artiste ressent sont inimaginables et renvoient à la fois à l'idée que la passion, le désir contiennent en eux quelque chose de primitif et d'irréductible à la pensée discursive, quelque chose de l'ordre du cri, que son écriture, depuis toujours, cherche à rejoindre :

« Après l'écriture du texte tout venait trop tard, tout, parce que l'événement avait déjà eu lieu, justement, l'écriture. Parce que l'écriture, qu'elle soit écrite ou lue, c'est ici identique, c'est pareillement le partage de l'histoire générale. Cette histoire ici, qui est à tous, j'avais le droit, moi, d'en avoir ma part puisque c'est comme ça que moi, je la partage avec les autres, en écrivant. [...] C'est inévitable d'écrire le *Night* – on le sait cela – oui, c'était plus fort que soi. Mais c'était évitable de le filmer – cela on le sait aussi – et je n'en sortirai pas : c'était évitable de faire un film avec ce noir-là. Mais comment occuper le temps ? La personne qui se dévoile dans le gouffre ne se réclame d'aucune identité. Elle ne se réclame que de ça, d'être pareille. Pareille à celui qui lui répondra. A tous. C'est un déblaiement fabuleux qui s'opère dès qu'on ose parler, plutôt dès qu'on y arrive. Parce que dès que nous appelons nous devenons, nous sommes déjà pareils. A qui ? A quoi ? A ce dont nous ne savons rien. Et c'est en devenant personne pareille que nous quittons le désert, la société. Écrire c'est n'être personne. [...] Lorsque nous écrivons, lorsque nous appelons, déjà nous sommes pareils. Essayez. Essayez alors que vous êtes seul dans votre chambre, libre, sans aucun contrôle de l'extérieur, d'appeler ou de répondre au-dessus du gouffre. [...] La chance que j'ai eue c'est d'avoir échappé au premier découpage que j'avais fait. J'ai écrit pour la presse, à la sortie du film, le récit de cet échec. Je le donne ici pour mémoire et aussi parce que j'y vois déjà mais masqué, l'interdit que je me pose, le film : “ J'ai commencé le tournage du *Navire Night* le lundi 31 juillet 1978. J'avais fait un découpage. [...] Sur mon agenda, ce jour-là, j'ai écrit : film raté. Pendant une soirée et une nuit, j'ai abandonné le film, le *Night*. Je me suis tenue hors de lui, loin, aussi séparée de lui que s'il n'avait jamais existé. Ça ne m'était jamais arrivé : ne plus rien voir, ne plus entrevoir la moindre possibilité d'un film, d'une seule image de film. Je m'étais complètement trompée. Le découpage était faux. Plus que ça : j'avais été étrangère au film : le découpage n'existait pas. [...] Je ne crois pas avoir espéré quoi que ce soit de cette nuit qui venait, du sommeil. Ça m'aurait troublé d'espérer encore. J'étais heureuse ainsi, tout à coup plongée dans une stérilité sans bornes, sorte d'étendue sans accident aucun, ni celui de la souffrance, ni celui du désir. Enfin présente à moi-même dans ce constat d'un échec avoué, sans recours aucun. C'était lumineux. C'était fini. Cinéma, fini. [...]

²⁹¹ Marguerite Duras, *Le Navire-Night* suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, Mercure de France, 1979 repris dans *Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, coll. « Quarto », Gallimard, 1997

En attendant, j'étais bien. Heureuse. J'avais gagné cet échec, j'avais gagné. Le bonheur devait venir de là, d'avoir gagné. Je me reposais d'une victoire, celle d'avoir enfin atteint l'impossibilité de filmer. Je n'ai jamais été aussi assurée d'une réussite que je ne l'ai été de cet échec, cette nuit-là. [...] J'ai dormi. Et puis, comme d'habitude, j'ai eu cette insomnie – dépressive dit-on – d'avant l'aube. Et c'est pendant cette insomnie que j'ai vu le désastre du film. Que j'ai encore vu le film. [...] On l'a fait. Peu à peu, le film est sorti de la mort. [...] On a mis la caméra à l'envers et on a filmé ce qui entraînait dedans, de la nuit, de l'air, des projecteurs, des routes, des visages aussi. »²⁹²

Cette préface rejoint de très près, de par le style, le corps de l'œuvre écrite de Marguerite Duras. Elle l'écrit pour qu'on la comprenne mieux et pour dire au lecteur que son existence est importante, qu'en écoutant ses aveux, on soulage la souffrance que l'écriture ou les tournages lui procurent parfois.

Les préfaces durassiennes sont parfois des écritures tardives, des *post-scriptum*²⁹³, dont le rôle est de prolonger le mouvement de l'écriture et de retarder l'instant de la séparation de l'auteur de son livre. Pourquoi ce décalage temporel par rapport au moment de l'écriture du texte ? Tout simplement parce qu'« écrire, c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait - on ne le sait qu'après - », dit Duras, « avant, c'est la question la plus dangereuse que l'on puisse se poser. Mais c'est la plus courante aussi. »²⁹⁴ La préface durassienne est, comme le fait remarquer D. Denes, « la dernière circonstance offerte à l'auteur de rester dans et avec l'écrit en se faisant parleuse à son propos »²⁹⁵. Il faut noter en outre que la séparation d'un livre n'est jamais facile chez Duras²⁹⁶. C'est pourquoi les préfaces écrites tardivement lui permettent un retour à l'écriture du livre, une remise en situation d'écrit, ce qui explique peut-être le style littéraire. Par ailleurs, on constate que les préfaces durassiennes diffèrent par la longueur, le ton, le discours et remplissent toutes quelques fonctions de base : de passer le texte à l'autre dans la permanence de la peur de la perte, de se mettre en contact avec le lecteur dans une complicité affective, de prolonger le contact avec le texte et de rendre compte de sa genèse.

Cependant, l'étude du préfaciel durassien ne s'arrête pas là. Si l'on ouvre le livre *Outside*, on trouve parmi les articles rassemblés sous ses couvertures des titres tels que : « Socquet Jeanne », « Au fond de la mer. Exposition de Marie-Pierre Thiébaud », « Les

²⁹² *Le Nabvire-Night, op. cit. (préface), pp. 1349-1351*

²⁹³ Dominique Denes, *op. cit.*

²⁹⁴ Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 65

²⁹⁵ Cf. Dominique Denes, *op. cit.*

²⁹⁶ A en croire l'écrivain, cette séparation est toujours source de souffrance, à cause de l'idée d'abandon qu'elle suppose. Duras confie en 1990 à Aliette Armel : « Ça m'est difficile de dire que le livre est fini. Quand on finit un livre, c'est toujours un abandon. Les dernières pages de *La Pluie d'été* je les ai écrites en deux jours, parce que je ne pouvais pas arriver à quitter ces gens. Je les ai écrites en pleurant. » (Cf. *Magazine littéraire*, juin 1990, Entretien de Marguerite Duras avec Aliette Armel, p. 20)

Ténèbres, d'Aki Kuroda », « Carlos d'Alessio », « *Rauque la ville* de Jean-Pierre Ceton »²⁹⁷ prévus à la fin d'un petit commentaire du genre : « Préface d'exposition 1974, Galerie Valérie Schmidt » (pour le premier article cité ci-dessus), « Préface d'exposition, galerie A. Maeght 1980 » (pour le troisième article) ou « Texte de présentation de disque » (pour le quatrième article). Ce sont des préfaces écrites par Marguerite Duras pour des occasions spéciales et qui méritent toute notre attention. Ce type d'écriture est encadré par Dominique Denes dans la catégorie des préfaces amicales allographes²⁹⁸, qui diffèrent des préfaces auctoriales autographes dont on vient juste de parler.

Duras, lectrice des amis ou les préfaces d'appropriation

Les préfaces amicales (qu'on pourrait appeler aussi d'appropriation ou de reconnaissance prestigieuse) représentent un acte de passation du texte, ou de l'œuvre d'art en général, à l'autre. Ce geste n'implique pas la présence directe de l'auteur. Celui qui accomplit cet acte est un médiateur, le préfacier, dont l'identité est distincte de celle de l'auteur. Le préfacier a le privilège d'être le premier récepteur, donc lecteur, du texte. Marguerite Duras a bien eu ce privilège d'écrire des préfaces amicales allographes, mais elle l'a fait à sa manière : « Cette préfacière allographe, c'est moins l'écrivain parrain que l'auteur Duras elle-même qui occupe l'espace spécifique de la préface. »²⁹⁹ Comment interpréter cette affirmation ? Dans la préface qu'elle écrit à *Rauque la ville* de Jean-Pierre Ceton³⁰⁰, Duras se refuse à une critique subjective du livre « qui vient d'être écrit » et à un jugement à la manière de la « chirurgie critique habituelle », car, dit-elle, « je ne sais pas le juger, je ne peux pas le juger. Je ne le vois pas. »³⁰¹. Au lieu de se lancer dans un commentaire critique personnel du livre, Duras préfère une position neutre, mais elle offre tout de même au lecteur du livre quelques pistes de lecture, tout en les plaçant sous le signe de la possibilité, de l'incertitude, du relatif. En effet, elle dit :

« Comme après les grandes lectures je pourrais dire : je ne sais pas comment il est écrit, il pourrait être à la fois d'une négligence admirable et d'un savoir stupéfiant, il pourrait être les deux, il est les deux, de même il n'a pas de sens, il se propose dans tous les sens à la fois et en même temps seulement dans le sien, et c'est ainsi que par le sien il atteint tous les autres, sans savoir les atteindre. »³⁰²

²⁹⁷ Marguerite Duras, *Outside*, P.O.L., 1984, pp. 315, 322, 324, 328 et 330

²⁹⁸ Voir D. Denes, *op. cit.*

²⁹⁹ Dominique Denes, *op. cit.*, p. 175

³⁰⁰ Nous rappelons que Marguerite Duras a parrainé le livre de Jean-Pierre Ceton, et même publié, dans sa collection *Outside* (1986-1987), réalisée avec P.O.L., qui se propose de promouvoir de jeunes talents. (Cf. Entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens, *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 171)

³⁰¹ Marguerite Duras, « *Rauque la ville*, de Jean-Pierre Ceton » in *Outside*, P.O.L., 1984, p. 331

³⁰² *Ibid.*

Dans cet acte de passation de l'œuvre à l'autre, on se demande encore une fois quel est le rapport qui s'établit entre Duras lectrice de l'autre et son lecteur. Dans quelle mesure ce type d'écriture durassienne est-il considéré comme un « Duras par Duras » ? On ne sait pas si l'écrivain écrit ce type de préfaces de sa propre initiative ou bien si elles lui ont été demandées. Si la deuxième hypothèse était correcte, on pourrait penser à une certaine complicité entre elle et les auteurs des œuvres préfaciées, complicité qui pourrait avoir à l'origine la notoriété de l'écrivain. A lire une préface amicale de Marguerite Duras, on se rend compte d'abord que l'écrivain ne change pas de style. Elle garde sa manière propre de dire les choses, son phrasé habituel, empreint d' « échos personnels »³⁰³. Tout en faisant référence à la parution du livre *Rauque la ville*, Duras dit qu' « il est là comme un autre, enfermé comme un autre avec moi dans la chambre. Il est seul. Sans rapport aucun avec rien d'autre que lui seul, donc en rapport, de ce fait, avec le tout. »³⁰⁴ L'écrivain personnifie le livre, ce qui nous fait penser à la présence physique de l'amant dans l'espace fermé d'une chambre d'hôtel ou autre, scène tellement familière dans les romans et les récits durassiens (à savoir dans *L'Amant* et *La Maladie de la mort*, pour n'en citer que deux : « Quelquefois vous marchez dans la chambre autour du lit ou le long des murs du côté de la mer »³⁰⁵). L'article en question abonde d'ailleurs en images-thèmes qui reviennent toujours dans les écrits durassiens. Il s'agit des images de la mer, de la forêt, du mur, du sommeil auxquelles Duras renvoie lorsqu'elle parle de l'acte de lecture. En effet, lire, c'est pour Duras comme si on s'approchait de la forêt ou de la mer. Elle dit :

« Oui, le mot me vient, un mot vient, il est une immensité. [...] Il faut avancer dans la lecture et tout à coup, la voici. On dirait l'approche de la forêt. De la mer ? une forêt ? une mer ? qu'est-ce que c'est ? Où est-on ? [...] On est là, dans la forme nouvelle de la nature, dans un lieu rendu à la nature, la ville infinie peuplée de transparences, de formes insaisissables non porteuses d'ombre, gigantesque amas de murs, de caches [...] »³⁰⁶

Cette description ressemble aux descriptions de la nature de *L'Homme atlantique*, dont voici un exemple :

« Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot, devant vous, ces murs devant la mer, ces disparitions successives [...]. Ce que vous serez en train de voir là, la mer, les vitres, le mur, la mer derrière les vitres, les vitres dans les murs, vous ne l'aurez jamais vu, jamais regardé. »³⁰⁷

Ce retour sur soi-même, ce refus de trahir son écriture entraîne un « détournement du texte de l'autre dans le sens d'une appropriation », comme le fait remarquer Dominique Denes :

³⁰³ Cf. Dominique Denes, *op. cit.*

³⁰⁴ Marguerite Duras, « *Rauque la ville*, de Jean-Pierre Ceton » in *Outside*, P.O.L., 1984, p. 330

³⁰⁵ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Minuit, 1982, p. 16

³⁰⁶ Marguerite Duras, « *Rauque la ville*, de Jean-Pierre Ceton » in *Outside*, P.O.L., 1984, p. 331

³⁰⁷ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Ed. de Minuit, 1982, pp. 8-9

« [...] Marguerite Duras revient à sa propre création, et tente, par-delà les différences de modes, dans l'essence commune à toute genèse, de se retrouver créant. A cette fin elle tire à elle l'œuvre de l'autre et la ramène à son propre univers personnel, à sa thématique récurrente, à son modèle et à son phrasé. »³⁰⁸

Dans la préface intitulée « *Les Ténèbres*, d'Aki Kuroda », ce permanent retour aux thèmes préférés est encore plus visible : « Ici, aujourd'hui, ce qui se passe devant nous c'est la main d'Aki Kuroda, elle est le vent qui arrive sur le noir frais, encore liquide et plie comme il plierait le sable sous lui ou la surface de la mer. [...] *Kuroda est en avance sur le silence* »³⁰⁹ S'agit-il du même noir que la couleur de la chambre d'où l'écrivain regarde l'enfant aux yeux gris et la fille se promener « le long des pluies et des territoires ensoleillés »³¹⁰ qui bordent la mer dans *L'été 80* ? Ce noir est-il de la même profondeur que celle des rochers noirs vers lesquels se dirigent les deux pour rejoindre la mer qui « est couleur de la nuit toute épaissie de noir profond » et dans laquelle « les enfants, [...] ils vont tous se baigner » ?³¹¹ La même remarque est à faire pour la préface « Au fond de la mer. Exposition de Marie-Pierre Thiébaud », où la mer, la forêt et les enfants nous font penser toujours à *L'été 80* : « Où est-on ? Dans le fond de la mer ? [...] Ici la combinaison matricielle est également forêt, forêt ouverte et mouvante que traversent les enfants. »³¹² Duras s'adresse au lecteur de son œuvre plus qu'au lecteur de l'œuvre parrainée. Quelle que soit l'identité que Duras assume (journaliste, préfacier, écrivain), tout ce qui sort de sa plume s'appelle « du Duras ».

Par ailleurs, le phrasé typiquement durassien enchante l'œil du lecteur dans les autres préfaces amicales aussi, où les mots, comme saisis d'un état d'ivresse et de béatitude, se laissent entraîner par la plume folle de l'écrivain. Un exemple parlant est le texte de présentation de disque « Carlos d'Alessio », où l'effet esthétique recherché est celui d'une cascade. L'écrivain commence ce texte par une courte présentation du chanteur Carlos d'Alessio et parle ensuite, tout en détournant le regard du lecteur vers elle, de son film *India Song*, dont la musique a été créée par ce chanteur. Elle profite alors de cette situation qui la favorise pour énumérer ses lieux et ses thèmes préférés (« Je lui ai expliqué que ce film se passait dans un pays qui nous est inconnu, les Indes coloniales, l'étendue crépusculaire, de lèpre et de faim des amants de Calcutta »³¹³), pour revenir vers la fin à Carlos d'Alessio et à elle aussi, comme si sa présence à elle renforçait et garantissait la valeur du chanteur dont l'origine ne lui était pas très connue, car « il venait du pays de partout ». Ils ont fait le film *India Song* « complètement ensemble » et Duras termine l'article en parlant toujours de son film, sans la moindre référence au disque qui

³⁰⁸ Cf. Dominique Denes, *op. cit.*, p. 176

³⁰⁹ Marguerite Duras, « Les Ténèbres » in *Outside*, P.O.L., 1984, p. 327

³¹⁰ Marguerite Duras, *L'été 80*, Minuit, 1980, p. 93

³¹¹ *Ibid.*, pp. 70 et 41

³¹² Marguerite Duras, « Au fond de la mer » in *Outside*, P.O.L., 1984, pp. 322 et 323

³¹³ Marguerite Duras, « Carlos d'Alessio » in *Outside*, P.O.L., 1984, p. 329

venait d'être lancé. Le détournement du texte de l'autre dans le sens d'une appropriation est réalisé ici par cet effet de chute de mots en cascade :

« [...] Le film a été terminé et il est sorti de nos mains, et il nous a quittés, et il est en train de parcourir le monde contenant à jamais dans son être les éclats douloureux arrachés de notre corps, et nous laissant toujours privés de lui car de lui nous serons toujours privés, et de même toujours privés de nous-mêmes ensemble le faisant, nous laissant là, à faire d'autres musiques, d'autres films, d'autres chansons, et à toujours nous aimer aussi fort, tellement, si vous saviez. »³¹⁴

Espace de contradictions, d'une part, où le temps s'efface pour permettre à l'écrivain de rester en relation avec son œuvre même après avoir mis un terme à l'acte de création, occasion d'offrir l'œuvre à l'autre et espace du détournement du lecteur dans le sens d'une appropriation de l'œuvre de l'autre, d'autre part, ce ne sont donc que quelques caractéristiques du préfaciel durassien. Ce texte marginal, autographe ou amical, permet au lecteur de Duras une meilleure appréhension de la personnalité littéraire que ce nom représente.

Le témoignage des manuscrits

Entre les allers-retours quotidiens de et vers la cuisine, Duras écrit. C'est une écriture « mêlée à la vie »³¹⁵, comme permet de le constater aussi l'étude du brouillon³¹⁶ de *L'Amant*, par exemple, qui se trouve à l'IMEC. Parmi les pages manuscrites du roman, une feuille de papier à carreaux, écrite à l'encre violette et à la plume, retient l'attention par les notes diverses qu'elle contient :

Courses : vinaigre de vin (non parfumé), riz, colle élève, balais, rouleau papier, papier hyg., lessive

Consignes, avec indication de réalisation :

-descendre boîtes chutes film « fait »

-finir confiture « fait »

-ranger photos

-finir corriger manuscrit « fait »

Ensuite, on trouve une phrase qui renvoie au roman *L'Amant* : « Ce n'est pas moi qu'il aime, c'est le corps », suivie d'un paragraphe partiellement rédigé et rayé, qui parle

³¹⁴ *Ibid.*, p. 329

³¹⁵ « Marguerite Duras. Du brouillon au brouillage dans la trilogie indochinoise » par Mireille Naturel in *Ecritures de soi : secrets et réticences*. Actes du Colloque international de Besançon (22-24 nov. 2000), publication de l'équipe de recherche « Poétique des genres et spiritualité » de l'Université de Franche-Comté. Textes réunis et présentés par Bertrand Degott et Marie Miguet-Ollagnier, Paris, l'Harmattan, 2001

³¹⁶ IMEC, cote A3-01.04, DRS2

d' « elle » (la mère ? l'héroïne ? On ne le sait pas.) En bas, dans la marge, à l'encre violette :

« chercher photo absolue » en face de
 « prendre rendez-vous coiffeur
 acheter bas
 prendre jupe teinturier », tout cela barré, car déjà fait.

Ce n'est d'ailleurs pas le seul exemple de manuscrit dévoilant ce mélange naturel de quotidien et de création artistique chez Duras. En analysant ses manuscrits, on découvre des ratures fréquentes et des mots barrés, qui trahissent en quelque sorte un travail assez difficile du texte, avec beaucoup d'hésitations lorsqu'il s'agit de choisir le mot juste. On ne peut pas oublier le « no good » qui apparaît presque sur tous les documents dactylographiés pour indiquer qu'un changement est à faire soit au niveau du texte, soit au niveau du titre. Très exigeante avec elle-même, Duras n'hésite pas à changer plusieurs fois un titre. Ainsi, avant de devenir *Le Nombre pur*, ce titre est précédé par « Le Mot seul ou le Mot pur »³¹⁷. Ou bien, sur la dernière page d'un document dactylographié de *L'Amant de la Chine du Nord*, on découvre un autre titre possible, mais non retenu : *La fête de l'eau*. Toujours pour le même livre, l'écrivain écrit plusieurs titres sur une copie complète donnée à frapper chez Gallimard : *L'Odeur du miel et du thé*, *Le Cinéma de l'Amant*, *L'Amour dans la rue*³¹⁸. Pour *Emily L.*, Duras écrit sur le premier feuillet du document dactylographié comportant des corrections manuscrites les titres suivants : *Les Coréens*, *Le Détroit de Malacca*, *Le Mois de juin*, *Le Fleuve d'été*, *Darling*, *La Lumière du Fleuve*, *Les Eaux du fleuve*, *L'apparition*. Il est significatif que Duras rédige son texte au dos de quelques notes manuscrites par elle à propos d'une invitation de Le Pen à une émission sur Antenne 2, un autre feuillet est écrit au dos d'une « Note à l'attention des membres de l'Assemblée générale de la Cinémathèque française » et un troisième feuillet est écrit au dos d'une ébauche de lettre adressée à Judith Miller, la fille de Jacques Lacan. La rigueur et le désordre se rencontrent ainsi dans les manuscrits durassiens pour former un chef-d'œuvre.

Pour *L'Homme atlantique*, Duras propose comme titres : *Le cinéma* et *Le cinéma de Dieu*³¹⁹. *L'Après-midi de M. Andesmas* comporte lui aussi d'autres titres dans les manuscrits préparatoires du roman : *L'Intelligence de M. Andermas*³²⁰, *Valérie si blonde* (le premier feuillet de ce manuscrit garde la trace d'un ancien titre raturé : « La blondeur de Valérie Andesmas »). Il faut noter que la chemise d'origine mentionne de nombreux autres titres possibles. De la même façon, on découvre que *Détruire, dit-elle* pouvait

³¹⁷ Archives IMEC (cote DRS16.14)

³¹⁸ Archives IMEC. C'est le dernier titre, *L'amour dans la rue*, qui a été retenu dans un premier temps. Finalement, le texte a été remanié et publié sous le titre *L'Amant de la Chine du Nord*.

³¹⁹ Archives IMEC

³²⁰ Pour ce titre, Duras indique sur le deuxième feuillet du manuscrit : « Note : Lire Andesmas et non Andermas ». Cf. Archives IMEC

s'intituler, comme l'on peut lire sur un manuscrit incomplet chez IMEC, *La destruction capitale* ou *La chaise longue*. *La Maladie de la mort* aurait pu être *L'Héliotrope et le cédrat*. *La pluie d'été* a eu pour titre *Les Cieux d'orage*, *la pluie d'été* et *La Vie matérielle* a eu comme premier titre *Le Train de Bordeaux*³²¹.

A part cette suite de titres, d'autres aspects attirent notre attention. Dans le dossier de *L'Amant*, par exemple, plusieurs versions du roman cohabitent, silencieuses, avec bien des corrections réalisées par l'écrivain. Comment ces versions se présentent-elles ? Ce sont des textes dactylographiés avec des ratures, des fragments entiers couverts de morceaux de papiers contenant une nouvelle version. Ces morceaux de papiers comportent des notes manuscrites au verso. C'est du moins ce qu'on peut remarquer en jetant un regard indiscret au verso d'un de ces papiers, décollé à un de ses bouts. On y découvre ainsi des calculs en francs, des adresses, des numéros de téléphone de ses proches : Serge July, François Mestre etc. Autant de preuves de mélange de vie et d'écriture...Le manuscrit de *L'Amant de la Chine du Nord* comporte sur une page une note en bas dévoilant le penchant de Duras pour la musique : « Valse opus 42 de Frédéric Chopin »³²². A laquelle renvoie peut-être la valse désespérée du texte ?

Le dossier de *L'été 80* est riche en informations sur le « désordre » apparent de la personnalité durassienne. Ainsi, au verso d'une page dactylographiée on retrouve barré « spectacle télé glaçant », à côté d'une liste de thèmes à aborder, écrite à la main : virilité, Enfant aux yeux gris, Qu'est-ce que l'appartenance au PC ? L'amour, la mer, CGT et CFDT, Musil, Montaigne, l'inceste, suivie de quelques dimensions pour un petit coussin : 46X46 et 46X55. Sur un manuscrit plein de ratures, du même livre, une page entièrement barrée, comportant entre autres quelques sujets d'écriture (Iran, Mt Sainte-Hélène, alcoolisme, homosexuel) et un peu de grammaire (« préfixe : radical -désinence et terminaison »). Au verso d'une autre page manuscrite, quelques figures géométriques dessinées, tels un cylindre, un cercle traversé par le diamètre et deux rayons qui décrivent des angles, comme si l'écrivain expliquait à quelqu'un (à son fils ?) ces notions de géométrie.

Si l'on continue l'exploration de ce dossier, on découvre aussi l'admirable côté humain de l'écrivain désirant aider les jeunes. Il s'agit d'une lettre-réponse de Duras, adressée à un étudiant, par laquelle l'écrivain l'assure de son soutien. Celui-ci avait demandé à l'écrivain d'écrire à une personnalité politique de l'époque, dont on ne connaît pas le nom, pour le convaincre que ce jeune étudiant n'est pas « dangereux »³²³. On se bornera seulement à constater que Marguerite Duras aime les jeunes, les soutient et se montre prête à intervenir pour eux.

Que peut-on encore constater en fouillant les manuscrits de Duras ? Au verso d'une page de *Les yeux verts*, une liste d'horaires de départ en train et en avion à destination du Sud, tellement aimée par l'écrivain et ses personnages : Nice, Marseille, Milan. Pourquoi

³²¹ Archives IMEC

³²² Archives IMEC

³²³ Par de raisons de confidentialité, l'IMEC interdit la publication du texte de cette lettre.

cette destination ? Tout simplement, peut-être, parce qu' « en Italie », comme l'on lit dans *Le Marin de Gibraltar*, « on devait pouvoir trouver plus aisément encore qu'ailleurs des gens prêts à vous parler, à passer du temps avec vous, à perdre du temps avec vous »³²⁴. Ou bien le Sud, pour connaître des gens, pour emprunter leurs prénoms, comme dans le cas d'Elisabeth Alione, de *Détruire dit-elle*, dont Alissa exclame : « Quel beau nom a cette femme, cette inconnue qui regardait les tennis avant que tu viennes. Elisabeth Alione. C'est un nom italien. » Sa prochaine destination... : Leucate³²⁵.

En explorant le manuscrit de *Aurélia Steiner*, on fait une découverte encore plus fascinante : Duras mesure le temps, la durée : 8' + 10'6" + 8'35"...ce qui lui fait un total de 38' 10". C'est un acte très rare chez l'écrivain, à en croire ce qu'elle dit dans *Ecrire* : « J'ai rarement compté le temps passé à écrire ni le temps tout court. J'ai comté le temps passé à attendre Robert Antelme et Marie-Louise, sa jeune sœur. Après je n'ai plus rien compté »³²⁶.

Et, pour dévoiler une dernière chose sur l'écrivain, on fait référence à une feuille chiffonnée et déchirée qu'on retrouve dans le dossier de *Un homme est venu me voir*. L'aspect de la feuille trahit une crise de nerfs. Cette page contient un mot adressé à Duras, mais l'auteur (dont le nom est confidentiel) a commis une erreur : au lieu d'écrire Mme Duras, il écrit « Mme Dumas ». C'est ce qui explique peut-être l'état du document, car on ne peut pas oublier combien l'écrivain aime son nom et, certainement, cette erreur l'a beaucoup dérangée.

Ces annotations et ces notes qu'on retrouve dans les manuscrits, renvoyant à la vie privée de l'écrivain, sont accompagnées souvent de notes alimentaires ou de textes portant sur ce sujet. Le morceau de papier non daté et non signé, sans titre, qui commence par « Ils sont gentils pour les vieux... »³²⁷ le confirme. Il s'agit de quelques lignes qui renvoient à une personne qu'on ne connaît pas, mais qui dit avoir reçu personnellement des pommes de terre, des pâtes, un bon pot-au-feu avec des légumes, du chocolat, du pain d'épices... De qui s'agit-il ?

A travers ces bribes de texte, ces simples mots, se révèle une femme pour laquelle les tâches ménagères se mêlent avec les activités créatrices. Cette nouvelle étape, que nous venons de franchir dans la découverte de Duras par elle-même, ne fait qu'ouvrir la voie vers une autre, celle de la correspondance et des interventions publiques de l'écrivain, à la radio ou à la télévision.

³²⁴ Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, 1984, p. 90

³²⁵ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle*, Minuit, 1969, pp. 50 et 114

³²⁶ Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 16

³²⁷ Publication non-autorisée

Mise en scène épistolaire et médiatique

Avec l'építex-te durassien, nous quittons l'espace proprement dit du livre, sans toutefois nous éloigner de son univers, car il renvoie, nous allons le voir, directement à l'œuvre. L'építex-te fonctionne en effet comme un complément de l'œuvre et il agit sur la réception.

Selon Genette, l'építex-te est constitué de « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité ». ³²⁸ Il s'agit, plus précisément, des émissions de radio ou télévision, conférences et colloques, toutes prestations publiques éventuellement conservées sous forme d'enregistrement ou de recueil imprimé : interviews et entretiens rassemblés par l'auteur ou par le médiateur. Tel est le cas du livre-recueil *Dits à la télévision* ³²⁹, dans lequel Pierre Dumayet, réalisateur d'une série d'entretiens avec Marguerite Duras, rassemble quatre émissions télévisées ³³⁰, où Duras parle de deux de ses œuvres, *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Vice-consul*. Ce peut être encore, selon Genette, les témoignages contenus dans la correspondance ou le journal d'un auteur, éventuellement voués à une publication ultérieure, anthume ou posthume. Une bonne partie des entretiens et des interviews accordés par Duras a été diffusée à la radio et à la télévision, en direct ou sous forme d'enregistrement, et une autre partie a été publiée dans la presse. Le destinataire en est le plus souvent l'auteur, secondé ou non par un ou plusieurs interlocuteurs, relayé ou non par un médiateur, professionnel ou non. Le destinataire, dit Genette ³³¹, a ici pour caractéristique de n'être jamais le seul lecteur (du texte), mais une forme de public, qui peut éventuellement n'être pas lecteur : public d'un journal ou d'un média, auditoire d'une conférence, participants d'un colloque, destinataire d'une lettre ou d'une confidence orale (dans le cas de Duras, ses biographes Laure Adler, Frédérique Lebelley ou bien Michèle Manceaux, pour n'en mentionner que trois).

On peut retenir aussi que l'építex-te consiste en un ensemble de discours dont la fonction n'est pas essentiellement paratextuelle. Ainsi, comme le dit Genette, bien des entretiens portent moins sur l'œuvre de l'auteur que sur sa vie, ses origines, ses habitudes, ses rencontres et fréquentations, voire sur tout autre sujet extérieur

³²⁸ G. Genette, *Seuils*, éd. du Seuil, 1987, coll. Poétique, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, p. 315

³²⁹ *Dits à la télévision*, entretiens de Pierre Dumayet avec Marguerite Duras, suivi de *La raison de Lol*, par Marie-Magdaleine Lessana, coll. atelier/E.P.E.L., Editions et Publications de l'Ecole Lacanienne, Paris, 1999

³³⁰ *Lectures pour tous*, (le 15 avril 1964), émission à propos du *Ravissement de Lol V. Stein*, réalisée par Jean Prat, document de l'INA, *Lire et écrire*, sur Arte, La 7, F comme Fiction/ La Sept, oct. 1992 (réactions 30 ans après), *Lecture pour tous*, émission à propos du *Vice-consul*, du 23 mars 1966, document de l'INA, réalisée par Jean Bertho, *Lire et écrire*, Arte, La 7, F comme Fiction/ La Sept, oct 1992, réactions à propos du *Vice-consul* 30 ans après

³³¹ Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 317

explicitement posé comme objet de la conversation : la situation politique, la musique, l'argent, le sport, les femmes, les chats ou les chiens. Et Duras ne fait pas exception. Nous devons donc plutôt considérer ces diverses pratiques comme « des lieux susceptibles de nous fournir des bribes (d'intérêt parfois capital) de paratexte, qu'il faut souvent chercher à la loupe, ou pêcher à la ligne. »³³² Dans cette perspective, Genette recommande de chercher l'effet de l'épitéxte plutôt que sa fonction.

L'épitéxte est, comme précise Genette³³³, un « ensemble dont la fonction paratextuelle est sans limites précises et où le commentaire de l'œuvre se diffuse indéfiniment dans un discours biographique, critique ou autre, dont le rapport à l'œuvre est parfois indirect et à la limite indiscernable ». Ceci au sens où tout ce qu'un écrivain dit ou écrit de sa vie, du monde qui l'entoure, de l'œuvre des autres, peut avoir une « pertinence paratextuelle »³³⁴, et implicitement, peut influencer sur sa réception. C'est la raison pour laquelle nous étudions l'épitéxte dans le cadre de la réception de l'œuvre durassienne, car il constitue la cible de la critique et de l'histoire littéraires, qui en font une large utilisation pour le commentaire des œuvres.

Par ailleurs, l'interview et l'entretien sont souvent traités comme synonymes. Mais Genette établit une distinction entre eux, qui est d'ordre temporel. D'une part, l'interview est un « dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre ».³³⁵ D'autre part, l'entretien est un « dialogue généralement plus étendu, à échéance plus tardive, sans occasion précise (ou débordant largement cette occasion, si la publication d'un livre ou l'obtention d'un prix donne prétexte à une rétrospection plus vaste), et souvent assuré par un médiateur moins interchangeable, plus " personnalisé ", plus spécifiquement intéressé à l'œuvre en cause, à la limite un ami de l'auteur. »³³⁶ Si l'on considère ces deux définitions de Genette, on constate que Marguerite Duras a accordé presque exclusivement des entretiens qui revêtent le plus souvent la forme d'une interview. Ceci grâce aux clichés interchangeables, aux stocks de questions du genre : « Ce livre est-il autobiographique ? », « Avez-vous subi l'influence de X ? », « Avez-vous mis longtemps à écrire ce livre ? », « Quel est votre livre préféré ? » etc. Pourtant, il faut noter que l'écrivain réalise de grands entretiens aussi, avec Xavière Gauthier et François Mitterrand, qui sont des discussions libres, parsemées de questions que les deux interlocuteurs s'adressent l'un l'autre, comme s'ils (elles) étaient emporté(e)s par le vent de l'écriture de Marguerite Duras. C'est-à-dire ils (elles) changent en permanence de sujets.

Marguerite Duras fait partie, avec un Barthes, un Sartre, un Borges, un Tournier, de

³³² Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 318

³³³ *Ibid.*, p. 318

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*, p. 329

³³⁶ *Ibid.*

la catégorie des « grands communicateurs »³³⁷, comme les appelle Genette, c'est-à-dire des grands dispensateurs d'interviews et d'entretiens de toutes sortes, « chez qui la complaisance aux médias ne procède d'ailleurs pas toujours d'une recherche de la publicité, mais parfois d'une certaine incapacité au refus, ou encore d'un sentiment d'urgence militante »³³⁸. Cette « recherche de publicité » est appelée par Barthes « le jeu social » qui est expliqué par une sorte de solidarité de travail intellectuel entre les écrivains et les médias.³³⁹ Il ne faut pourtant pas oublier des noms tels que Michaux, Blanchot, Beckett, qui se sont toujours ou presque refusés à ce « jeu social », peut-être parce qu'il y a des lecteurs qui, comme le signale Genette, se contentent de s'intéresser à la publicité d'un livre, de lire les titres, d'écouter ou de lire une interview etc. Avant d'assister à la mise en scène de Duras par elle-même devant les caméras de télévision, arrêtons-nous quelques instants sur sa correspondance. Qui sont ses destinataires ? Les messages qu'elle écrit ou qu'elle reçoit fournissent-ils des renseignements supplémentaires sur la personnalité de Marguerite Duras ?

Lire l'épistolaire durassien

L'épistolaire durassien peut être abordé selon deux perspectives différentes : du point de vue des lettres insérées dans les textes et du point de vue de la correspondance personnelle. Les deux perspectives sont importantes, car elles peuvent apporter des informations précieuses liées à sa conception sur l'écriture, mais aussi au rapport que Duras entretient avec les différentes catégories de ses lecteurs. Dans notre étude, nous accordons pourtant une attention particulière à la correspondance privée de l'écrivain, en considérant qu'elle est représentative pour le sujet de notre recherche visant la manière dont Duras parle d'elle-même et dont les autres la reçoivent.

Selon les lettres dont nous disposons, écrites par Duras ou adressées à l'écrivain par diverses catégories de lecteurs, nous proposons dans un premier temps une discrimination catégorielle des lecteurs : les grands lecteurs de Duras (écrivains, journalistes ou cinéastes, comme Beckett, Blanchot, Foucault, Jean-Marc Turine), les éditeurs (Gallimard), ses intimes (sa famille et ses amis) et ses camarades de combat politique. On s'interroge ainsi s'il est possible que Duras dresse son autoportrait à travers les lettres qu'elle écrit à ses lecteurs. Des aspects visant sa personnalité, sa manière de se rapporter à ses lecteurs, ainsi qu'aux membres de sa famille, constituent les cibles de notre analyse. Mais aussi, les lettres sont un bon témoignage de la manière dont on reçoit l'écrivain et son œuvre.

Les correspondances d'écrivains en général constituent un moyen de percevoir les rapports qui existent entre un auteur, une œuvre et son lectorat³⁴⁰. Les lettres accompagnent l'homme-écrivain en marge de l'œuvre. Elles témoignent, comme le note

³³⁷ Cf. G. Genette, *op. cit.*, p. 332

³³⁸ G. Genette, *op. cit.*

³³⁹ Cf. R. Barthes, *Le Grain de la voix*, avril 1979, p. 300, cité par Genette, *op. cit.*, p. 332

Marie-Claire Grassi, de l'élaboration, de la gestation de l'œuvre, ou peuvent être considérées en elles-mêmes comme une œuvre, une autre forme d'écriture au même titre que l'écriture romanesque.³⁴¹

En essayant de distinguer entre la fonction et l'effet paratextuels de la correspondance, Genette³⁴² constate qu'il y a une grande différence entre ces deux aspects. Ainsi, dans la mesure où la correspondance porte sur l'œuvre de l'auteur, une lettre d'écrivain exerce une fonction paratextuelle sur son destinataire premier, mais un simple effet paratextuel sur le public ultime³⁴³. En effet, si l'auteur a une idée précise, singulière, de ce qu'il veut dire de son œuvre à son correspondant particulier déterminé, le message peut à la limite n'avoir de valeur ou de sens que pour celui-ci. C'est, par exemple, le cas de la correspondance adressée par Duras à Yann Andréa. Le lecteur d'une correspondance est tout naturellement amené à faire « la part des choses ». S'il s'agit d'une lettre adressée à un éditeur, et dans cette perspective nous parlons des lettres adressées par Duras à la maison Gallimard, la réception est d'autre nature, comme d'ailleurs le but de l'envoi. L'effet en est de valorisation, de précaution ou de feinte modestie.

Selon Genette³⁴⁴, la correspondance peut être utilisée aussi comme sorte de témoignage sur l'histoire d'une œuvre, sur sa genèse, sur sa publication, sur l'accueil du public et de la critique et sur l'opinion de l'auteur à l'égard de toutes ces étapes. La correspondance de Marguerite Duras constitue un trésor d'informations pour les chercheurs, surtout pour les biographes, qui peuvent la consulter dans les archives de l'IMEC où elle a été déposée. Tel est le cas, par exemple, de Laure Adler, le premier biographe à avoir eu accès aux archives durassiennes, qui réalise une remarquable biographie de l'écrivain.³⁴⁵

La thématique des lettres qui composent la correspondance durassienne est assez diverse. Elle envoie des lettres dont le style est parfois très familier, parfois très soutenu, selon les destinataires : ses amis, ses éditeurs, le Parti Communiste etc. Que peut-on lire à travers les lettres qu'elle écrit ? Ses lettres expriment très bien l'état d'esprit de l'écrivain au moment où elle les écrit (bonheur, déception, inquiétude, désespoir, ironie, amour, affection), ce qui permet au lecteur d'ébaucher sa personnalité. Qu'apprend-on d'abord sur Marguerite Duras en lisant la correspondance avec son premier grand éditeur ?

³⁴⁰ Voir sur la correspondance d'écrivains l'étude réalisée par Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, coll. « Lire », dirigée par Daniel Bergez, éd. Dunod, Paris, 1998

³⁴¹ Cf. Marie-Claire Grassi, *Lire l'épistolaire*, coll. « Lire », dirigée par Daniel Bergez, éd. Dunod, Paris, 1998, p. 144

³⁴² G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, coll. Poétique, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, p. 343

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 343

³⁴⁵ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, Folio, 1998

La correspondance avec Gallimard

En décembre 1954, Duras écrit une lettre à Robert Gallimard³⁴⁶, au moment de la publication de son livre de nouvelles *Des journées entières dans les arbres*. Elle lui adresse cette lettre sur un ton assez familier, trop familier même, voir ironique, surtout si l'on pense aux débuts littéraires assez timides de l'écrivain et à la première correspondance que Duras entretient avec la maison d'édition. Dans cette lettre de 1954, elle lui demande de l'argent pour acheter un piano pour son fils âgé de sept ans qui doit impérativement commencer ses leçons de piano. La formule de début, « Très cher Robert Gallimard », ainsi qu'une expression du milieu de la lettre, « Non, sans blague, c'est vrai »³⁴⁷, renforcent cette idée de familiarité qu'elle se permet à l'égard de Robert Gallimard. C'est un signe que Duras est déjà un écrivain consacré :

« Très cher Robert Gallimard, Sachant bien que les nouvelles se vendent mal et présumant à partir de mes romans, hélas, que les miennes connaîtront un sort encore moins commercial que celles de mes confrères, je ne peux néanmoins résister à l'obligation où je suis de vous demander sur ces sacrés textes une avance de 75 à 100.000 frcs destinés à l'achat d'un piano Pleyel d'occasion petit modèle, droit, que la maison Fortin me propose, achat auquel je ne peux me soustraire plus longtemps étant donné qu'il est dans les mœurs de tous les bons parents, dont nous sommes de faire apprendre la musique à leurs enfants, et que le nôtre, d'enfant, Jean, dit Outa, a actuellement sept ans et qu'il est donc bien urgent déjà qu'il débute dans cet art. Non, sans blague, c'est vrai. Si je vous demande de l'argent dans 15 jours, vous me direz que le livre n'a pas rapporté un sou. C'est pourquoi, pour tout vous dire, cher Robert, prévenant cette objection, je vous le demande maintenant. Merci Robert, et bien de l'amitié, Marguerite (Duras) »³⁴⁸

Dans un entretien radiophonique du 4 juin 1973, Duras parle de l'« énorme bouleversement » qu'elle a eu dans sa vie quand son fils, très doué pour la musique, a appris le piano. Elle avoue que pendant un an elle n'a pas écrit, elle n'a fait que ça : l'accompagner à ses leçons de piano et lui faire faire des exercices. C'est « là-dessus » qu'elle a fait *Moderato Cantabile*.³⁴⁹

La lettre adressée par Marguerite Duras le 16 septembre 1960 à Odette Laigle, directrice des éditions Gallimard, est très parlante sur les ennuis financiers que l'écrivain connaît pendant cette période. En effet, l'écrivain se plaint de ne pas avoir été mensualisée par la maison Gallimard depuis deux mois et elle dit en avoir marre de se débattre, « encore et toujours »³⁵⁰ dans des ennuis d'argent. Marguerite obtient gain de cause, précise Laure Adler dans sa biographie de Duras, et elle sera mensualisée.

³⁴⁶ Cf. Duras, *romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Quarto Gallimard, 1997, p. 524

³⁴⁷ Ibid., p. 524

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ Ibid.

Remerciant Gaston Gallimard, elle prend acte de ce qu'elle ne vend pas : « C'est éprouvant à la fin tous ces livres qui jamais ne rapportent de quoi voir venir les autres livres ».³⁵¹

Si l'on en reste toujours au même destinataire, la maison Gallimard, on peut remarquer que la correspondance entre l'écrivain et son éditeur principal est bien abondante. Une lettre restée célèbre est celle adressée par Marguerite Duras, encore Donnadiou, à la maison Gallimard, pour présenter son premier roman à l'éditeur. Cette lettre est totalement différente de celle dont on vient de parler, car elle trahit un écrivain à l'aube de sa carrière, craintive et pourtant prête à défendre sa position de débutante dans l'art de l'écriture:

« Monsieur, Mon nom n'est peut-être pas tout à fait inconnu de vous car j'ai contresigné le livre sur l'Empire français qui a paru chez vous l'année dernière. Mais le manuscrit que je vous soumetts aujourd'hui, La famille Taneran, n'a aucun rapport avec ce premier livre qui n'était pour moi qu'un ouvrage de circonstance. Je désire débiter maintenant dans le roman. Le manuscrit que je vous adresse a été lu par Henri Clouard, André Thérive et Pierre Lafue auxquels il a beaucoup plu et qui m'ont fortement engagée à le faire publier. J'ai confiance en leur jugement. J'espère qu'il correspondra au vôtre. Marguerite Donnadiou Chez M. Antelme 2 rue Dupin – 6^e »³⁵²

Laure Adler décrit les circonstances de cet événement dans sa biographie. Ainsi, elle dit que Duras ne reçoit aucune réponse de chez Gallimard. Marguerite « trouve le temps long, bout d'impatience. »³⁵³ Gallimard émet un avis négatif, tout en reconnaissant les qualités qui se cachent sous un récit qu'on juge trop influencé par la littérature américaine et particulièrement par Faulkner. Après une deuxième lettre envoyée par Duras et aux interventions insistantes de Pierre Lafue, ancien collègue du Ministère des Colonies, Duras reçoit de Gallimard une réponse défavorable, sans aucune explication. En effet, c'est Pierre Lafue qui connaîtra les raisons du refus du manuscrit, car Gaston Gallimard les lui écrit dans une lettre :

« J'ai lu le roman de Marguerite Donnadiou La famille Taneran. En effet c'est une œuvre très intéressante et qui permet d'attendre quelque chose de cet auteur mais tel qu'il est le manuscrit n'est pas publiable, les maladresses et les gaucheries étant vraiment très accusées. Je verrai Madame Donnadiou. Je regrette vivement de ne pouvoir l'éditer pour le moment. Je vous remercie d'avoir attiré l'attention sur cet auteur. »³⁵⁴

³⁵⁰ Cf. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 560 « Chère Odette Laigle, En mai, Gaston à dit à Dionys qu'il était prêt à me verser une mensualité. Mai, juin et maintenant septembre sont passés. Dionys ne veut plus s'en occuper. C'est à moi, dit-il, de le faire. Comment ?...alors puisque Gallimard se tait, je parle. J'ai besoin de cette mensualité pour me sortir des besognes de cinéma qui vont devenir alimentaires. J'en ai marre. »

³⁵¹ Laure Adler, *op. cit.*

³⁵² *Ibid.*, p. 219

³⁵³ Laure Adler, *op. cit.*

En janvier 1969, Duras propose à Gallimard la création d'une collection politique³⁵⁵ qu'elle veut appeler « Ruptures ». Cette proposition arrive sur une toile de fond marquée par la déception politique de 1968. Duras veut utiliser l'écriture comme une arme politique. C'est pourquoi elle écrit *Détruire, dit-elle*. Comme la révolution n'attend pas, elle veut renforcer aussi son combat par l'écriture des autres. Elle a déjà fait quelques promesses à de jeunes écrivains. Robert ne dit pas non, mais demande plus de précisions, ce qui impatiente Duras, qui lui écrit :

« Je vous ai parlé lundi dernier d'une collection politique – d'ordre contestataire - dont le texte serait le premier volume. Des raisons politiques m'obligent à aller très vite. Et je n'ai pas les quatre, cinq titres d'avance que vous dites nécessaires pour lancer une collection. Je n'ai donc rien que ce livre qui est très court et que peut-être je ne signerai pas. Et ce besoin farouche de liberté qui fait que je ne supporterai pas un autre contrôle que le mien dans la collection. J'ai signé avec un autre éditeur c'est fait. Nos liens obligatoirement affectifs qu'il y a eu au bout de vingt ans traversent des crises inévitablement. Je suis en crise mettons. C'est aussi une des raisons pour lesquelles je viens de signer. »³⁵⁶

Le 16 janvier, Duras écrit à Robert et à Claude Gallimard une lettre par laquelle leur confirme sa signature avec les éditions de Minuit. Plusieurs correspondances témoignent, selon Laure Adler,³⁵⁷ que Duras a adressé personnellement à la maison Gallimard plusieurs manuscrits en en recommandant la publication. Aucun n'a été retenu. Pourquoi ? Elle ne sait pas ce qui les intéresse :

« On se voit si rarement, je n'ai aucune idée de ce que vous voulez de neuf et même si vous en voulez. Pour moi, je sais que je ne veux plus être seulement un auteur à faire vos livres, j'en ai marre de moi, de ce point de vue, j'ai envie d'accueillir les autres, de les provoquer à écrire, d'ouvrir la profession, de donner un sens à des écrits qui, isolés, n'ouvrent qu'un sens réduit. »³⁵⁸

Ce n'est d'ailleurs pas la seule occasion où Duras « se brouille » avec Gallimard qui se sent comme « un amant trompé ».³⁵⁹ En 1958, elle « rompt » temporairement avec son premier grand éditeur, malgré l'essai de la maison de lui rappeler son admiration. Il s'agit de la publication de *Moderato cantabile*, que Duras confie aux éditions de Minuit. Dans l'œuvre de Marguerite Duras, ce livre-même représente une rupture³⁶⁰. Marguerite pense qu'elle n'écrit plus comme avant et souhaite le faire savoir. En quittant Gallimard et

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 221

³⁵⁵ *Ibid.*, p.637

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 637

³⁵⁷ *Ibid.* p. 638

³⁵⁸ *Archives Gallimard, cité par Laure Adler, op. cit., p. 638*

³⁵⁹ L. Adler, *op. cit.*, p. 637

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 486

en rejoignant les éditions de Minuit, elle intégrera le Nouveau Roman, une catégorie qu'elle niera toujours. Mais elle ne le fera pas avant de demander l'accord de Gallimard. Ainsi, en octobre 1957, elle écrit à Gaston Gallimard une lettre par laquelle elle lui propose de « divorcer le temps d'un livre », pour « tenter sa chance ailleurs ». ³⁶¹ Cette dernière remarque a beaucoup intrigué Gaston Gallimard qui lui répond qu' « il n'y a pas de chance, il y a des livres » et que son prochain roman ne sera nulle part mieux défendu que chez eux, tout en l'assurant que sa place est chez Gallimard. Marguerite supplie alors Gaston Gallimard de lui rendre la liberté : « Je vous ai été fidèle pendant six livres. Le septième vous pouvez bien me laisser le donner ailleurs. » ³⁶² Gaston s'entête et ne lui donnera la réponse que si elle s'engage à lui envoyer le manuscrit. On peut admirer, dans cet échange épistolaire entre Duras et ses éditeurs, un écrivain ambitieux et engagé, qui aime s'imposer et lutter pour l'amour de l'écriture, la sienne et celle des autres. Ces lettres témoignent aussi sur les difficultés, financières et relationnelles, que cette femme rencontre dans son rapport avec son premier grand éditeur et qui marquent son devenir écrivain. L'audace de ses propos, de ses actes parfois commis sous la pression intérieure d'un entêtement défiant, mais aussi l'audace de son écriture, ont parfois énervé certains journalistes, ont déterminé Gallimard à la supplier de ne pas quitter la maison, ou bien ont arraché des louanges à ses confères, les écrivains.

Duras et les artistes : c'est « RARE » comme respect, affection, reconnaissance, émerveillement...

A part la correspondance avec ses éditeurs, Duras reçoit par exemple des lettres ou des messages écrits par de « grands lecteurs ». Quel est le rapport que Duras entretient avec les artistes de son temps ? On peut le constater à travers les formules d'adresse par lesquelles débute leur correspondance. Tel est le billet qui lui a été adressé par Samuel Beckett, le 12 janvier 1957. C'est un message par lequel Beckett exprime sa profonde admiration pour Duras suite à la diffusion radiophonique de la pièce *Le Square*. Imposant une certaine distance par la formule « Madame », dépourvue pourtant de toute froideur, Beckett choisit d'écrire en trois phrases courtes, mais chargées de respect, son émerveillement devant l'œuvre durassienne :

« Paris, le 12 janvier 1957 Madame, Je n'avais pas été voir votre pièce au Studio. Je viens de l'écouter à la radio. Elle est merveilleuse, merveilleuse. Samuel Beckett » ³⁶³

En revanche, le ton de la lettre que lui envoie Alain Resnais du Japon, où il est allé faire des repérages pour le tournage de *Hiroshima mon amour*, témoigne de l'amitié qui existe entre les deux cinéastes. La douceur qu'on lit dans la formule du début est touchante. Ensuite, la générosité des mots qui racontent à Duras le paysage japonais, laisse entrevoir un enthousiasme imbattable mis à l'œuvre pour encourager l'écrivain dans

³⁶¹ Ibid., p. 488

³⁶² Ibid.

³⁶³ Cf. Duras, *romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993, Quarto Gallimard, 1997, p. 521*

l'élaboration du scénario, car le film doit forcément naître. Il y va, comme il l'a confié à Anatole Dauman, le producteur avec lequel Duras signe le contrat, fondateur et directeur de la société d'Argos, « pour constater que ce film est impossible, tout simplement impossible ». ³⁶⁴ Une fois arrivé sur place, Resnais prend courage et écrit à Marguerite Duras quelques lignes tout à fait impressionnantes:

« Chère Margot, ... Il y a dans les rues à Hiroshima des tas de bois comme à Autun. Et des fleuves genre Loire et des cloches qui sonnent dans la brume et des canaux saumâtres qui bordent les maisons comme à Nevers... Et les ruines du temple sur la colline et l'herbe qui repousse mal et les boutiques aux souvenirs et les gens qui se font photographier devant le cénotaphe et les pierres grillées et le marché aux poissons... Et les arbres replantés qui paraissent ne pas pouvoir repousser. [...] Et des milliers de lotus qui ont remplacé les pièces d'eau où vivaient les carpes géantes avant le 6 août. [...] » ³⁶⁵

A la réception de cette lettre, Duras se réjouit en constatant que ce qu'elle imagine peut s'ajuster à ce que Resnais filme. Quel est le résultat de cette collaboration basée sur l'affection ? Ce film est un vrai succès, « une réussite totale, la seule », comme le dit Duras à Pierre Assouline en 1991 ³⁶⁶. Il tient six mois en première exclusivité à Paris, ensuite à Londres et à Bruxelles. Plus de 250000 spectateurs en France. Il triomphe en Allemagne, en Italie, aux Etats-Unis.

Sur le verso d'une feuille manuscrite de *L'Été 80*, une lettre invitation ³⁶⁷ adressée à Marguerite Duras par Daniel Fano, atteste, par la formule d'adresse, « Chère Marguerite Duras, ... », la relation amicale entre Duras et le groupe Contretype qui organise à Bruxelles, en Décembre 1980, une exposition intitulée « Photos/Fictions : photos et textes d'écrivains ou d'artistes ». Le nom de Marguerite Duras résonne à l'étranger et l'écrivain se voit inviter en tant que grand passionnée de lecture photographique à travers l'écriture. Duras doit y participer avec une photographie de film. Le 4 avril 1984, la traduction américaine de *L'Homme atlantique*, réalisée par Jane Wamsley, est offerte en guise de cadeau d'anniversaire à Marguerite Duras, accompagnée d'une lettre touchante, une sorte d'hommage rendu à l'écrivain, par une lectrice qui se déclare « émerveillée » de son contenant ³⁶⁸.

Que disent en outre les grands lecteurs de Duras, par les messages épistolaires, sur le rapport que l'écrivain et son œuvre entretiennent avec eux ? Les exemples sont nombreux, surtout si l'on consulte les archives de l'écrivain. Respect, affection et reconnaissance confondus sont à lire dans des messages envoyés par Michel Foucault, Maurice Blanchot ou encore par Raymond ³⁶⁹, qui signe de ce prénom une lettre, non

³⁶⁴ Archives IMEC

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Entretien de Pierre Assouline avec Marguerite Duras, *Lire*, octobre 1991

³⁶⁷ La lettre date depuis le 18 juillet 1980. Archives IMEC

³⁶⁸ Lettre datant du 4 avril 1984, sans autorisation de publication. Les archives IMEC

datée, envoyée à Duras, que nous avons découverte à l'IMEC, dans le dossier contenant les manuscrits de la pièce de théâtre *Suzanna Andler*³⁷⁰. Cette lettre, qui comporte à côté de la formule de début l'image un cœur fléché, touche par les mots que l'expéditeur choisit pour dire l'admiration mêlée à un étrange sentiment de frustration et de plaisir de lecture :

« Chère Marguerite, Je savais déjà, hélas, que je ne serais pas libre la saison prochaine pour faire une mise en scène à Paris. C'est donc pour mon seul plaisir que j'ai lu Suzanna Andler. Le plaisir en question a été extrême. Grosse, énorme frustration : les dernières pages des épreuves typographiques que tu m'as adressées sont restées sur la table. Je me suis arrêté contraint et forcé à la page 80. Je reconnais bien là ta cruauté mentale. Je trouve la pièce très belle, très difficile et très significative, chose étrange, de l'évolution du couple. [...] »³⁷¹

Des quelques lettres³⁷² dont nous disposons, envoyées par Maurice Blanchot à Marguerite Duras entre 1968 et 1970, on déduit une relation très étroite entre les deux écrivains. Blanchot s'adresse invariablement à Duras par la formule très douce et amicale: « Chère Marguerite,... » et finit toujours ses lettres par des formules qui comprennent le verbe « embrasser » ou associé aux mots « tendresse » et « affection » : « Je vous embrasse tendrement », « Avec toute ma tendre affection », « Affection », « Je vous embrasse ». Que lui dit-il ? Sur quoi s'écrivent-ils ? Leurs sujets de correspondance tournent autour de la littérature et de la politique. Duras lui envoie ses manuscrits. Maurice Blanchot la lit avec grand plaisir, l'admire, la conseille, partage avec elle le fruit de son imagination nocturne, comme l'attestent ces quelques phrases extraites de trois lettres adressées à l'écrivain :

« Je lis votre livre, je le lis sans cesse, la nuit il m'est si proche que tout m'est donné par lui, en lui. Et Alissa est toujours là, dans la jeunesse du rapport mortel, et moi, son compagnon dans la mort qu'elle donne, qu'elle rejoint éternellement. [...] » « La difficulté : ce qui est lu en premier est évidemment ce qu'on ne cesse plus de lire. C'est donc sur ce texte – la première version – que je demeure. Mais il y a aussi cette raison, pour moi très grave : le malheur et le désir ne peuvent ici aller ensemble ou bien il faudrait un changement radical de tout : un effondrement immédiat (le désir a son propre malheur, mais le malheur n'a pas son désir). Le désir, pourrait-on, dans un camp, prononcer ce mot, et Sabana, comment pourrait-elle avec Abahn s'unir autrement que par l'identité non identique de leurs noms ? [...] Je ne dirai rien de plus, car, autrement, je suis absolument dans le texte. [...] » « Chère Marguerite, Pendant cette nuit bouffonne (ces généraux sont vraiment trop ridicules), j'ai réfléchi à notre problème. Il me semble que la question qu'on peut poser et que vous posiez finalement est

³⁶⁹ Nous supposons qu'il s'agit du réalisateur Raymond Rouleau qui encourage Duras dans l'adaptation des *Papiers d'Aspern* d'Henri James, qu'elle réalise avec Robert Antelme, en 1970.

³⁷⁰ Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, Gallimard, 1968

³⁷¹ *Archives IMEC, dossier Suzanna Andler*

³⁷² « Lettres à Marguerite Duras », *Cahiers de l'Herne*, n° 86, Editions de l'Herne, 2005, pp. 54-55

celle-ci : “ Si je m’adresse à votre compagnon (pour savoir ce que vous allez répondre touchant la porte de liberté : est-ce la noire ? Est-ce la blanche ?) quelle réponse d’après vous, vous attribuera-t-il ?” L’ange du faux, interrogé, répondra : porte blanche. En effet, l’ange du faux sait que son compagnon qui est vrai va répondre la vérité, à savoir que l’homme faux désignera la porte noire comme porte de liberté. Or l’ange du Faux ne peut transmettre le vrai, il le renverse, il répondra donc le contraire : porte blanche. En revanche, l’ange du Vrai, interrogé, répondra : porte noire, transmettant exactement la réponse qui devrait être celle de son compagnon, le Faux. D’où il faut conclure, tristement, que c’est le vrai qui dit faux et le faux qui dit vrai. Affection Maurice B. »

Un modèle de lettre de reconnaissance est à lire dans un message que Michel Foucault adresse à Marguerite Duras un jour de 13 octobre, sans préciser l’année (on suppose qu’elle est écrite entre 1968 et 1970). Michel Foucault parle de l’émotion que la lecture des livres durassiens produit en lui. Ses mots expriment, avec une certaine humilité, sa reconnaissance devant une œuvre dont il a vraiment besoin. Le respect, l’admiration et l’amitié se rejoignent dans ces quelques lignes empreintes de sincérité :

« Chère Marguerite Duras, Pardonnez-moi, je vous prie, d’avoir mis si longtemps à vous répondre – à répondre à Abahn Sabana David. C’est que la lecture m’a si fort ému qu’elle m’a laissé, qu’elle me laisse sans réponse. Vous savez que depuis Détruire dit-elle, j’ai basculé dans votre œuvre, je m’y trouve pris, et j’y circule maintenant en tout sens, la tête brouillée, à tâtons, plein d’inquiétude et d’une sorte, malgré tout, d’espoir, comme s’il me semblait qu’à force d’aller et de venir au hasard, une figure inévitable allait se dessiner enfin. J’ai relu Abahn plusieurs fois, et ce n’est sans doute pas fini. Vous êtes l’écrivain dont j’avais besoin. J’aurais aimé vous dire autre chose que cette phrase ridiculement subjective. Peut-être y parviendrai-je un jour. Je vous adresse toute ma reconnaissance. M. Foucault »³⁷³

Il faut pourtant mentionner que toutes les lettres que Duras reçoit de la part de ses admirateurs ne jouissent pas de l’assentiment de l’écrivain. Tel est le cas de la lettre que Andrea Beck écrit à Duras le 16 mars 1993, pour obtenir la permission de représenter au théâtre *L’Homme assis dans le couloir*. En effet, sur cette lettre on peut lire le refus net de l’écrivain.³⁷⁴ En contrepartie, Duras se montre totalement différente dans son rapport avec Jean-Marc Turine. Le côté très humain et la douceur de l’écrivain sont mis en exergue par ses mots conciliants et son attitude généreuse et affectueuse qu’elle adopte lorsqu’il s’agit de refuser à Jean-Marc Turine, âgé de vingt-quatre ans, l’adaptation au cinéma du *Ravissement de Lol V. Stein*. Duras lui écrit :

« Marguerite Duras, Paris, le 9 octobre 1970 Cher Monsieur, Le Ravissement de Lol V. Stein est le film que j’aimerais faire. Je suis en train de commencer l’adaptation. J’ai refusé beaucoup de propositions déjà. Même si votre demande m’apparaît être une des plus sympathiques et des plus valables, je ne peux pas, je ne veux pas me défaire de ce texte – d’aucun, plus d’aucun en général et de celui-ci en particulier. Je suis désolée. Très sympathiquement vôtre Marguerite

³⁷³ Cahiers de l’Herne, op. cit

³⁷⁴ Dossier *L’Homme assis dans le couloir*, archives IMEC. Lettre sans autorisation de publication

Duras » ³⁷⁵

Jean-Marc Turine raconte que trois mois plus tard, Marguerite Duras lui téléphone pour lui demander de participer au tournage de *Jaune le Soleil*. Pendant les vingt-cinq années qui suivent, il loge chez Duras à Paris et collabore de très près aux tournages de ses films. Le livre intimiste que Jean-Marc Turine publie en 2006, *5, rue Saint-Benoît, 3^e étage gauche* ³⁷⁶, rend une synthèse de la correspondance qu'il entretient avec Duras et de leur collaboration dans le cinéma. La lettre dont nous allons citer un fragment ci-dessous dévoile un côté très caché de l'écrivain, qu'elle ne manifeste qu'en présence des intimes. Duras s'entoure d'amis rigoureusement sélectionnés, et pourtant tout le monde n'est pas traité de la même manière. A part sa famille et Jean-Marc Turine, quelques mois seulement après sa première lettre adressée à Duras, il est rare qu'un lecteur durassien témoigne de ce mélange de gentillesse, de réconciliation, d'humilité même et de douceur, de compréhension presque maternelle dont ces quelques lignes rendent compte:

« Cher Jean-Marc, moi non plus je ne comprends pas très bien. Tu es en colère pourquoi ? Parce que je ne t'ai pas demandé de venir à la première projection de *Jaune le Soleil* ? Je m'en excuse infiniment. Mais cette première projection a été décidée dans la journée qui l'a précédée. Elle a eu lieu à 11 h du matin dans une toute petite salle, et quelques membres du collectif étaient là (il n'y avait ni Dionys, ni Catherine, ni Martine, ni Chantal, ni Ricardo, etc.) C'était pour moi une projection-soupape, pour sortir de la solitude du montage. C'est tout. Ensuite il y a eu une projection publique payante dans débats, qui n'avait rien à voir avec une projection pour le collectif. Le soir il n'y a pas eu de projection pour le collectif. Qu'est-ce que ça peut te faire de voir le film à telle date plutôt qu'à une autre ? [...] Viens quand tu veux voir le film. Nous essayons de le faire sortir à minuit dans un cinéma loué pour éviter la sortie proposée par Nadjan en octobre. Le générique est oral, les noms se suivent en ordre alphabétique, aucune qualification n'est donnée (le 1^{er} nom est ARONOVITCH, le dernier, le tien : TURINE). C'était ce que nous souhaitions, toi et moi. [...] Je m'excuse encore et je t'embrasse tendrement, Marguerite. » ³⁷⁷

Mais quelle est l'image de Marguerite Duras qui se détache de sa correspondance avec ses intimes : Yann Andréa, Dionys Mascolo, Robert Antelme et surtout avec son fils, Jean Mascolo ?

L'amour entre agape et passion

Parmi les correspondants qui forment le groupe des proches de Marguerite Duras, on retrouve le (ex-)mari de l'écrivain, l'amant et le fils. La correspondance de Duras avec son ex-mari Robert Antelme se borne à des pages écrites autour de sujets professionnels

³⁷⁵ Lettre reprise par Jean-Marc Turine dans l'article « *5, rue Saint-Benoît, 3^e étage gauche* » paru dans *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 222

³⁷⁶ Editions Métropolis, 2006

³⁷⁷ Extrait du livre de Jean-Marc Turine, *5, rue Saint-Benoît, 3^e étage gauche*, repris dans *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 225

(écriture et cinéma). Entre eux, malgré la séparation, il existe un lien qui les unit à jamais³⁷⁸, dont l'origine est dans le respect, la compassion, la fraternité, la solidarité et l'amour impossible, celui que Duras ne cesse d'écrire dans ses livres. C'est tout, sauf la passion. A la fin de sa vie, lorsqu'on lui demande de dire le nom de l'homme qu'elle a vraiment aimé, c'est le nom de Robert Antelme qu'elle évoque. Un court extrait d'une lettre de Robert Antelme à Marguerite Duras pourrait confirmer ce lien ininterrompu qui existe entre eux, basé sur une amitié sincère et un amour à l'état pur et éternel :

« Lundi 24 Chère Marguerite, Dionys me dit que tu souhaiterais quelques précisions sur mes impressions au sujet de votre film. Il m'est difficile d'en dire beaucoup plus que ce que j'ai dit à Gérard au téléphone. D'abord, je répète que nous l'avons vu dans de mauvaises conditions – mais de cela on nous avait prévenus : son incomplet, montage assez provisoire, trous dans la musique ou musique provisoire aussi. Tout cela est bien entendu et il est vrai qu'on ne peut pas porter un jugement très rigoureux sur cette projection. Mais ce que l'on peut dire, et cela, même à partir de cette projection imparfaite, c'est quelques chose sur l'orientation du film, sur le fond, sur le sujet donc : il m'est apparu, il nous a apparu à Monique, Louis-René et moi, comme déterminé par le phénomène de

³⁷⁸ Même après le divorce, la relation entre Marguerite Duras et la famille de Robert Antelme se poursuit, comme l'atteste une lettre que l'écrivain adresse à Monique Antelme, l'épouse de Robert. En effet, elle lui demande, encouragée par Outa, de laisser Nicolas et Frédéric à Neauphle pour les vacances de Noël. Cette lettre est plus qu'une simple correspondance. Elle laisse entrevoir une Marguerite Duras très attachée à l'enfance et à l'épanouissement des enfants qui l'entourent dans la famille. Ensuite, on y reconnaît le côté hétéroclite de son écriture. Duras mélange dans la même lettre, qui se veut une invitation, des aspects visant d'abord l'amitié entre les enfants des deux familles, rajoute ensuite, vers le milieu de la lettre, deux phrases issues de la parataxe, sur un thème qui lui appartient (la pluie), continue avec quelques commentaires sur la politique et conclut avec le cinéma. Tout cela est adressé à Monique Antelme, à laquelle Duras montre toute sa sympathie et amitié. Cette lettre montre une femme courtoise, ouverte d'esprit, sans arrière-pensées, sans aucune envie de vengeance, libre à aimer, une mère totale, un écrivain qui ne change pas de style d'écriture, même s'il s'agit du genre épistolaire : « Chère Monique Ceci n'est pas une réponse à la lettre de Robert. Mais une demande de la part de Outa et de moi. Peux-tu envisager de laisser Nicolas et Frédéric à Neauphle pour les vacances de Noël ? [...] Je le souhaite pour ma part. Parce que, qu'on les sépare ou non, leur amitié dure, double tous les caps ! et en fin de compte, même si c'est un peu difficile, c'est pour eux un réconfort profond d'être ensemble, une nécessité aussi vraie que celle qui nous lie, nous. Et l'idée qu'on pourrait nous interdire de nous voir à la longue nous porterait à une révolte totale. [...] En fin de compte, (surtout Nicolas et Outa) ils se sont très peu vus depuis 2 ans (10 jours en tout ?). Voyez si ça vous semble souhaitable cette fois-ci ou s'il faut continuer à les séparer encore – jusqu'à quand – et pourquoi. Il pleut. Il a plu plutôt et fait beaucoup de vent. [...] J'ai reçu un mot de Dionys à propos d'Edgar. Difficile d'accepter cet abandon d'Edgar. Impensable. Quelque excuse qu'il puisse trouver plus tard, je ne pourrai plus ne pas avoir honte pour lui. Le plus grave c'est que sa négligence revient à ceci : il ne veut pas se "mouiller", se compromettre au nom d'amitiés anciennes qui sont suspectes à ses yeux du moment qu'elles le définissent dans le passé. C'est nous qui sommes fidèles à Edgar, à sa propre place, c'est nous qui connaissions, qui sommes Edgar. Lui, qu'est-ce que c'est ? un parent fou qu'on croit reconnaître par moments. [...] J'ai reçu, nous avons reçu, la longue lettre de Robert. Nous avons travaillé à partir d'elle. Et nous avons retravaillé à partir d'elle. Et nous retravaillons encore – après avoir eu le film. Et nous préférons que l'histoire débouche dans le noir total plutôt que sur une tragédie plus ou moins attendue : comme dit Robert, qu'il ait choisi ce silence, choisi d'être etc. on est d'accord avec tout ce que dit Robert, mais ça c'est exactement ce qu'on a voulu éviter. Le pieux silence, la sagesse choisie comme la singularité qui en fin de compte est la pire singularité. [...] Dites-moi vite ce que vous pensez de vacances à Neauphle pour les enfants. Je t'embrasse bien fort Monique. [...] » (Cf. « Lettre à Monique Antelme », non datée, *Cahiers de l'Herne*, op. cit, p. 41)

l'amnésie, enfermé dedans. Dès lors, les beautés – je pense ici aux images de la Seine par ex. – sont privées de leur valeur lyrique en somme, elles me sont apparues comme séparées de l'histoire, dans une autonomie abstraite. [...] Il faudrait donc augmenter son texte, de manière à introduire de l'ambigu et peut-être couper un peu [...]. Il faut, autrement dit, trouver une issue, au sens propre, trouver un moyen de déboucher sur une vraie tragédie (par le doute [...]). Tel est mon point de vue et il me semble que je ne me trompe pas. [...] A bientôt. Je t'embrasse bien. Monique aussi. Toutes nos amitiés à Gérard. Robert »³⁷⁹

Quant au côté sentimental de Duras, le meilleur exemple est offert par les lettres qu'elle envoie en amoureuse à son amant, Dionys Mascolo, alors qu'elle est partie en vacances avec son mari, Robert Antelme. Elle écrit à Dionys en cachette, sans éveiller les soupçons de son mari. Laure Adler a découvert ces lettres dans les archives de Dionys Mascolo et les a publiées dans sa biographie de Duras. Nous allons citer ici un seul exemple :

« C'est encore mieux de t'aimer que d'écrire. Cela je le sais absolument. Bien sûr, il y a des mots de la nuit où on écoute le rien, jusque dans le corps, sans le désir. On est séparés. Chaque jour je me demande comment faire sans toi... Dis-moi un jour, télégraphie-moi, dis-le-moi je t'aime, je te désire je ne sais que faire de ces paroles nues.[...] Tiens voilà une page que j'ai écrite ce soir. Est-ce dans ce sens-là qu'il faut écrire ? Ne la perds pas, je serais incapable de la retrouver. [...] »³⁸⁰

Par ailleurs, la correspondance avec Outa dévoile une mère très impliquée dans la relation avec son fils, très douce, compréhensive et préoccupée par son éducation, toujours prête à répondre à ses besoins, très protectrice. Les mots qu'ils s'adressent sont touchants, empreints d'émotion et de tendresse. De son côté, Outa, placé en pension, adore sa « chère maman » et lui écrit en 1960:

« [...] Je passe tous mes dimanches et mes jeudis à lire, lire, lire, mais il y a un moment où j'en ai marre et je m'ennuie atrocement, je traîne, je n'ai rien à faire, je suis triste. J'ai le cafard et je pense à ma chambre, à mes affaires à Neauphle, à la mare, à tout où je pourrais être avec mes parents, si je n'étais pas en pension. Ce soir je suis triste car je pense à Paris et je pense que pourrai être à lire dans mon lit, ou à travailler sur mon bureau et qu'en vérité je suis en étude, en pension pour la 3^e année. Bon, je vous embrasse quand même bien fort. Outa »³⁸¹

Pour sa part, Marguerite, pour l'apaiser, réagit et lui écrit une lettre où elle lui raconte l'histoire du pape d'Avignon, geste qui nous rappelle son talent à écrire des contes pour les enfants, prouvé avec *L'Été 80* :

« Outa, Je m'ennuie beaucoup sans toi. Je vais te raconter l'histoire du pape d'Avignon. Un jour, un monsieur a dit : pourquoi n'y aurait-il qu'un seul pape, celui de Rome, moi aussi je vais être un pape. Il croyait que les papes étaient toujours riches, aimés, respectés, et pleins de pouvoirs de toutes sortes. Il a dit aux gens : donnez-moi de l'argent pour faire construire mon palais parce que moi

³⁷⁹ « Lettre à Marguerite Duras », non datée, *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 40

³⁸⁰ Archives de Dionys Mascolo, cité par Laure Adler, op. cit., p. 265

³⁸¹ « Correspondance », extrait de lettre non datée, *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 43

aussi je suis pape, il me faut mon palais ; quand je serai pape je vous rendrai très heureux, vous serez riches, allez, vite, de l'argent pour mon palais. A ce moment-là les gens n'allaient pas à l'école. Ils étaient très ignorants, très pauvres. Ils croyaient tout ce qu'on leur disait. Ils disaient tout le temps : ah ! quand sortirons-nous de cette misère ! Alors ils croyaient tout le monde, ils ont cru ce pape. Ce n'était pas un faux pape, il n'était pas plus faux que le vrai, au fond. La seule différence c'est qu'il était le 2^e pape, alors que jusque-là il n'y en avait qu'un. Bon. Alors les gens ont donné leur pauvre argent et le type a fait construire son palais. C'était un énorme palais avec 121 pièces, des cours grandes comme la Place de la Concorde : c'était bien simple, tu vois, toute la ville de St Tropez tiendrait dans ce palais. Quand il a été fini le pape y est entré, tout seul dans ses 121 pièces. Il était content, il se disait maintenant que j'ai ce palais si grand tout le monde me croira et m'obéira. Mais qu'est-ce qui s'est passé ? Dans cet énorme palais il a commencé à s'ennuyer et comment. Il allait d'une pièce à l'autre de ses 121 pièces en se répétant tout le temps : je suis le pape, le plus grand homme de tous les catholiques – ou bien : Le pape, c'est moi, c'est pas un autre, c'est moi : comme tout le monde le respectait formidablement, personne ne lui parlait alors au lieu de parler aux gens il parlait tout seul. Et dans cet énorme palais, à se répéter tout seul qu'il était le pape il s'ennuyait et comment ! Il ne savait plus que faire de lui. Par les fenêtres, il regardait les gens danser sur les places où les petits enfants qui jouaient à danser sur le pont, en plein air, dans le soleil. Et au bout d'un certain temps quand il allait d'une pièce à l'autre de ses 121 pièces, il se répétait : je suis un con, le plus grand con de tous les catholiques – ou bien – le vrai con, c'est moi, c'est pas un autre, c'est moi – mais c'est tout ce qu'il pouvait faire ! Ça on ne te le dira pas dans l'histoire de France, mais c'est vrai. Demain je te raconterai autre chose. Je t'aime tu peux pas imaginer combien. Marguerite »³⁸²

A part les nouvelles sur l'état de santé, sur l'argent etc. qu'ils se transmettent par les lettres, Duras tient à informer son fils, parti en voyage au Moyen Orient, dans les années 68-69, sur les événements politiques de l'époque. Parallèlement, elle lui fait part de son inquiétude face aux risques auxquels il s'expose pendant ce voyage. Son amour pour son fils déjà adulte, les paroles tendres qu'elle lui adresse, offrent une image touchante de l'écrivain et dévoilent son côté profondément humain. Elle lui écrit :

« Jeudi 16 mai 68 Enfin une carte sensée de toi après le télégramme de dimanche qui m'avait rassurée. Outa, fais attention au haschish. Cela peut produire une folie irréversible. [...] Lorsque tu parles de ta maladie très complexe ça ne veut rien dire d'autre que délire occasionnel dû à une intolérance – Ne va pas t'imaginer des choses extraordinaires, je te prie – tu es le moins fou de tous, je te le jure ! On passe ici des événements admirables. Les étudiants occupent la Sorbonne, l'Odéon, ils sont dans une révolte qui gagne les usines. Paris est en folie. On espère que le régime gaulliste va éclater. [...] Ils vivent des jours noirs. Nous n'avons jamais rien espéré de pareil !!! Nous sommes fous. Il y a eu des barricades, des batailles, des nuits de folies où les étudiants ont été des héros véritablement. Notre espoir c'est qu'ils ne se laissent pas noyauter par le Parti Communiste (lequel est débordé et mécontent parce qu'il n'a pas eu l'initiative

³⁸² Ibid., p. 44

des événements). [...] Je m'arrête. Je vais essayer de t'envoyer les journaux. [...] Je t'embrasse mille fois. Marguerite »³⁸³

Si avec ses proches Duras s'avère une femme qui aime sincèrement, si devant ses collaborateurs professionnels elle apparaît comme une personne conciliante, généreuse, affectueuse, ouverte aux conseils, si en tant qu'écrivain elle reçoit des lettres-hommages écrites par de grandes plumes de son temps, qu'est-ce que sa correspondance politique peut-elle encore nous apprendre sur la personnalité de Marguerite Duras ?

« Un vrai désespoir et un dégoût profond »

L'engagement de Marguerite Duras sur le terrain politique lui procure aussi bien du bonheur de vivre que des ennuis. On ne se trompe peut-être pas si on affirme que chaque livre durassien contient en soi un message politique, même si l'écrivain ne se propose pas de le faire passer d'une manière particulière. Les mots politiques, et les messages qu'ils forment, surgissent des profondeurs de son « ombre interne » et s'alignent sur les pages des manuscrits, livres, lettres, pièces de théâtre ou scénarii, prouvant à chaque fois que l'écriture est le résultat du regard que l'auteur porte sur le monde, donc sur l'Histoire. Le grand vide que la politique creuse dans la conscience de Marguerite Duras, et dont elle dit ne jamais guérir, est centré sur la déception communiste. D'autres sujets aussi s'ajoutent, tels l'anticolonialisme en Afrique du Nord (l'Algérie), la question juive etc. Sans trop nous retarder sur cette question, car nous y reviendrons plus tard lorsque nous analysons le journalisme durassien, par exemple, nous nous arrêtons ici sur quelques lettres qui permettent d'entrevoir l'intérêt que Duras porte à la politique, mais aussi l'intensité avec laquelle elle vit et souffre dans le combat contre les injustices sociales et politiques.

Une lettre spéciale est adressée par Duras, le 16 janvier 1950, aux membres du PCF, suite aux insinuations et aux rumeurs qui circulent à son sujet et qui essaient de la démolir. Dans cette lettre³⁸⁴, Marguerite Duras dénonce « certains camarades décidés à déformer la vérité la plus élémentaire par tous les moyens », mais exprime son profond attachement au PCF, tout en les rassurant que sa confiance dans le Parti reste entière. Pourtant, la réponse des instances du Parti ne se fait guère attendre. Le 8 mars 1950 Duras reçoit une lettre par laquelle on lui annonce son exclusion définitive du parti, ainsi que les raisons qui les ont poussés à cet acte : tentative de sabotage du Parti,

³⁸³ *Ibid.*, p. 48

³⁸⁴ « Le 16 janvier 1950 Chers Camarades, Je vous confirme ce que j'ai dit le 27 septembre à Lucienne Savarin lorsqu'elle est venue m'apporter mes timbres 1949 : je ne reprends pas ma carte du Parti. [...] Mes raisons de quitter le Parti ne sont pas celles de Dionys Mascolo. Je ne suis sous l'influence de personne. J'ai pris cette décision seule et bien avant Mascolo. Je reste communiste profondément, organiquement. Il y a six ans que je suis inscrite et je sais que je ne pourrais jamais être autrement que communiste. Les raisons que j'ai de quitter le Parti, je les aurais volontiers exprimées si je ne savais pas certains camarades décidés à déformer la vérité la plus élémentaire par tous les moyens. [...] Ma confiance dans le Parti reste entière. Je suis même sûre que, le temps aidant, le Parti arrivera à rejeter loin de lui Martinet, je veux dire ceux qui, par le biais d'une soi-disant vigilance en réalité vicieuse, ne pensent qu'à satisfaire et faire fructifier leurs petites aigreurs et haines personnelles. [...] Vous voyez jusqu'où va ma confiance et combien est grand mon optimisme. Bien fraternellement à vous. » (Le contenu intégral de la lettre peut être lu dans Laure Adler, *op. cit.*, p. 408)

fréquentation de trotskistes et des boîtes de nuit du quartier Saint-Germain-des-Prés, où règne la corruption politique, intellectuelle et morale.³⁸⁵ En contrepartie, l'écrivain écrit une lettre au Parti afin de rétablir la vérité. Dans cette lettre de quelques pages, on y retrouve son courage, sa force d'attaquer le mensonge et de s'attaquer aux injustices qu'on lui fait ou qu'on fait dans le monde. On y découvre une Marguerite Duras obéissante au Parti, engagée dans des actions politiques afférentes, mais prête à rompre avec un mouvement qui est tout sauf communiste, selon la manière dont elle comprend l'être :

« Paris, le 26 mai 1950 Camarade, [...] On prétend que je ne suis pas d'accord avec la politique et les arts. Soit, je l'avoue mais il faut s'entendre. Le Parti a dit qu'il fallait faire du porte-à-porte. J'ai fait du porte-à-porte. Le Parti a dit qu'il fallait faire des collectes. J'ai fait des collectes aux terrasses des cafés et ailleurs. Le Parti a demandé, comme il était indispensable, qu'on accueille des enfants de grévistes. J'ai recueilli pendant deux mois la fille d'un mineur. J'ai fait signer les ménagères sur les marchés, j'ai vendu L'Huma, j'ai collé des affiches, j'ai contribué à faire inscrire Antelme, Mascolo, d'autres camarades encore, etc. Tout ce que j'ai pu faire, je l'ai fait. Ce que je ne peux pas faire c'est de modifier des goûts, par exemple littéraires, qui sont ce qu'ils sont mais auxquels il m'est physiquement impossible de renoncer. [...] Voilà ce que j'avais à vous dire. Je tiens à vous redire ce que je dis dans ma lettre de démission, je reste profondément communiste, je ne vois pas comment je pourrais être autrement désormais. [...] Fraternellement, Marguerite Duras »³⁸⁶

La correspondance à caractère politique de Marguerite Duras est riche en lettres évoquant la déception politique ou la rupture par démission, comme moyen de protestation. Une dizaine d'années plus tard, en 1961, une autre lettre de rupture est adressée par Duras à la Commission Consultative du Cinéma, de laquelle elle fait partie depuis l'arrêté ministériel du 17 février 1960. En effet, dans sa lettre, Duras laisse comprendre qu'elle n'est plus convoquée à la Commission du fait qu'elle a signé la Déclaration des 121 en 1960. En écrivant ce message, elle exprime son désir de ne plus « continuer à collaborer à un organisme dont l'existence participe, même de manière indirecte à un gouvernement dont l'arbitraire me plonge dans un vrai désespoir et un dégoût profond. »³⁸⁷

Des années plus tard encore, Marguerite Duras se retrouve dans le même désespoir politique et à la conquête de l'utopie communiste, car les événements de 1968 ne font qu'accroître la vague de déceptions. Comme l'atteste une lettre qu'elle reçoit de la part de Maurice Blanchot, Duras est encore animée, comme d'ailleurs tous ceux qui l'entourent, par l'« exigence communiste » qui consiste à une prise de conscience de la nécessité d'une « révolution de la révolution » :

« Le 13 octobre Chère Marguerite Nous ne nous sommes pas revus depuis le

³⁸⁵ Ibid., p. 411

³⁸⁶ Laure Adler, *op. cit.*, p. 416

³⁸⁷ « Lettre à la Commission consultative du Cinéma », le 10 novembre 1961, reprise dans *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p. 220

mois de juillet. Nous nous sommes quittés alors en échangeant la promesse de faire ce que nous avons appelé *Le Bulletin*. Depuis, je n'ai pas cessé d'y penser. Je crois que jamais plus qu'aujourd'hui où ici nous sommes réduits à l'impuissance, l'exigence communiste n'a demandé à être réaffirmée, non pas dans les formes tranquilles, traditionnelles, mais telle qu'elle remette tout en question, nous obligeant ainsi, nous, c'est-à-dire non pas nous, mais en tant que reliés aux autres – à en venir à une révolution de la révolution. Ce que nous ferons sera nécessairement (et comme par obligation) infime, invisible, dérisoire peut-être, mais si nous nous refusons à envisager de le faire, mieux vaut entrer tout de suite dans le tombeau ou avoir le courage de reconnaître que nous sommes passés de l'autre côté. L'exigence communiste : est-ce qu'elle nous a désertés ? Voilà la question que je me pose, que je vous pose comme à une très proche amie. J'embrasse Ginette et je vous embrasse. Maurice »³⁸⁸

Ces quelques lettres adressées ou reçues parlent de Duras, de sa vie privée, sociale, artistique et politique. Ce sont des aspects qu'on n'aurait peut-être pas eu l'occasion de connaître autrement, mais qui sont précieux pour la réception de son œuvre. Ces éléments épistolaires expliquent pourquoi on aime Duras, on la respecte, on attend ses livres, on les dévore, ou, au contraire, on la déteste, on la dénigre, on déforme parfois son image pour la tuer. Pourtant, ce qui est écrit reste, et ceux qui veulent mieux la connaître n'ont qu'à ouvrir sa correspondance, à lire son œuvre écrite, à la regarder parler à la télévision et à la radio ou bien à lire ses articles de journaux.

Duras et l'univers médiatique

L'identité télégénique durassienne (1964-1996)

En parlant de la présence de Marguerite Duras dans l'espace public, Alain Arnaud signale, dans une étude publiée dans *Lire Duras*³⁸⁹ et intitulée « L'impudeur : les interventions publiques de Marguerite Duras »³⁹⁰, une certaine impudeur de l'écrivain. Cette impudeur est constatée par rapport à l'énonciation durassienne, à l'exposition de soi dans l'espace public et à l'« extériorité qui en constitue le fondement ». Cette extériorité de l'espace public est désignée d'ailleurs par le critique comme « l'espace du commun convoqué par l'exposition de la singularité de l'écrivain »³⁹¹.

En effet, la présence publique de Duras se traduit par deux, voire trois modalités

³⁸⁸ « *Lettres à Marguerite Duras* », *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 55

³⁸⁹ *Lire Duras*, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, 2000

³⁹⁰ Alain Arnaud, « L'impudeur : les interventions publiques de Marguerite Duras », in *Lire Duras*, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, 2000, p. 578

³⁹¹ Cf. Alain Arnaud, op. cit.

d'exposition de soi différentes : la télévision, la radio et la presse écrite. Toutefois, ces trois modalités constituent trois espaces du commun (au sens de « publics », dans l'acception de A. Arnaud), qui supposent d'abord l'idée de présence physique. Cela « met en jeu un corps et ne lui retranche rien, contrairement au procès de l'écriture de fiction pour Duras ». ³⁹² C'est la raison pour laquelle A. Arnaud considère qu'il est nécessaire de penser que l'écriture de Duras dans et pour les mass-médias, au même titre que ses interventions à la télévision ou à la radio, prend en charge sa voix, « avec sa scansion, c'est-à-dire la dimension physique et le chiffre de son énigme » ³⁹³.

Nous nous proposons dans un premier temps de nous occuper des interventions télévisées et radiophoniques de Duras, car un autre chapitre sera réservé à l'écriture de Duras pour la presse. Revenons donc aux interviews et aux entretiens accordés par Marguerite Duras devant les caméras de télévision ou à la radio. Comment Duras entend-elle se mettre en scène dans l'univers médiatique ? Quelle est l'image que l'écrivain se construit aux yeux de son lectorat après ce genre d'interventions publiques ? Duras est-elle vraiment préoccupée son image publique ?

L'inventaire des interventions publiques de Duras, fait par Noëlle Nel simplifie substantiellement le travail des chercheurs intéressés par ce sujet. ³⁹⁴ En effet, elle affirme que sur près de trente-deux ans, les apparitions de Duras sur le petit écran en tant que romancière, dramaturge et cinéaste, représentent une centaine d'émissions. Noëlle Nel avance ce chiffre à partir des données de la base documentaire de l'Inathèque de France, qui comptabilise près de cent trente références, dont une vingtaine concerne les œuvres de Duras diffusées sur le petit écran (pièces et films). Il faut noter que juste une quinzaine d'émissions importantes fonctionne comme métatexte et péri-texte de l'œuvre publiée et diffusée.

Le métatexte résulte des commentaires prodigués par Duras sur les récits, pièces de théâtre et films ³⁹⁵. Les confidences de l'écrivain à la télévision ou à la radio sont attendues avec impatience par ses lecteurs et servent le plus souvent aux biographes et chercheurs comme clé d'interprétation de l'œuvre. Il faut noter que la plupart des journalistes de télévision ou de presse accablent Marguerite Duras avec des questions sur sa vie privée. Mais faut-il se fier entièrement à ses confidences pour interpréter l'œuvre ? On attend ainsi avec grande impatience et émotion l'émission de Bernard Pivot, *Apostrophes*, sur Antenne 2 du 28 septembre 1984, pour élucider la source dans laquelle Duras puise pour écrire *L'Amant* ³⁹⁶. Pour Duras, on parle d'un grand nombre d'apparitions occasionnelles à la télévision (quatre-vingts) aux motifs variés en rapport avec des questions d'actualité : sortie d'un film ou d'une pièce de théâtre, événement cinématographique, affaire de justice, problèmes sociaux, événements politiques etc.

Par ailleurs, on parle de cinq moments importants de la construction de l'identité médiatique de Duras qui font référence uniquement à son identité télévisuelle. Noëlle

³⁹² Alain Arnaud, *op. cit.*

³⁹³ Ibid.

³⁹⁵ N. Nel, *op. cit.*

Nel propose par exemple un parcours 1965-1996 avec les émissions, à son avis, les plus

³⁹⁴ N. Nel, « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras (1964-1996) », in *Lire Duras*, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmin, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, 2000, p. 583 Selon nos recherches plus récentes (décembre 2007) dans les archives de l'INA, il y a 189 références au nom de Marguerite Duras, interviews (85 références, dont dix interviews réalisées par Marguerite Duras), téléfilms (une référence), portraits d'écrivains (huit références), documentaires, reportages réalisés par Duras ou par les autres autour de son nom (19 références) confondus. Les interviews disponibles (85 références) sont accordées par Duras à la radio ou à la télévision, mais aussi on y retrouve des interviews de grandes voix de la critique littéraire au sujet de l'œuvre durassienne, tels : Dominique Noguez, Laure Adler, Robbe-Grillet ou des interviews de grands acteurs au sujet de Duras (Depardieu, Jeanne Moreau, Michel Piccoli, Delphine Seyrig, Michel Lonsdale etc. Parmi les interviews accordées par l'écrivain, nous mentionnons par exemple l'émission exceptionnelle « Le cercle de minuit » qui lui est consacrée entièrement le 14 octobre 1993 sur Antenne 2, la dernière apparition, paraît-il, de l'écrivain à la télévision avant sa mort, à propos de la parution de son livre *Ecrire*. Michel Field lui pose de très nombreuses questions. Après une entrée en matière sur la façon dont elle ressent l'admiration et l'estime que lui porte le public et dont elle vit sa célébrité, il est longuement question du « phénomène » de l'écriture. Qu'est-ce qu'écrire ? est-ce que ça rend sauvage ? Est-ce une expiation, un soulagement. Michel Field l'interroge notamment sur le texte « camouflé au milieu du recueil » et qui raconte la mort du jeune aviateur anglais et les réactions des habitants du village voisin. Elle déclare qu'elle-même pleurerait en lisant sa propre écriture de cette scène. C'est l'évocation de « l'épouvante d'écrire », « du bonheur atroce » de dire ces choses. L'entretien tourne autour de l'amour de Marguerite Duras pour la musique et de son « ratage » de ses études de musique, et du « ratage » en général, des « erreurs réussies ». Elle porte un jugement globalement négatif sur les livres des autres écrivains, en général « très contents d'eux-mêmes », comme Robbe-Grillet par exemple. Elle dit malgré toute son admiration pour Bataille, Michaux, Queneau, Blanchot qui étaient ses amis. S'ensuit une série de questions sur la différence pour elle entre film et livre, sur les lieux, notamment les maisons, comme celle de Neauphle, où elle a reçu Ami Flammer et Benoît Jacquot qui a tourné deux films sur elle (« La mort du jeune aviateur anglais » et « Ecrire »). Marguerite Duras parle de sa sensibilité à la voix, comme celle de Delphine Seyrig. Elle parle de l'émotion que lui procurent les chants yiddish, de son « envahissement » par les crimes allemands. Elle se déclare « anti-allemande » et le proclame depuis quelque temps. Michel Field la questionne sur ses parti pris politiques, sur son appartenance au PCF (7 ans) où elle s'est inscrite le lendemain du retour de De Gaulle. Elle est « mitterrandienne », comme « il » est « durassien ». L'entretien se termine par quelques mots sur la situation de l'histoire aujourd'hui et sur l'importance pour Marguerite Duras de voir son livre rencontrer le public.

³⁹⁶ A l'occasion de la sortie de son dernier roman *L'Amant*, Marguerite Duras est l'unique invitée d'Apostrophes. Elle répond en direct aux questions de Bernard Pivot, sur le succès populaire inattendu de *L'Amant* : 100000 exemplaires vendus en 4 semaines. Succès critique aussi après 10 ans de silence, le prix Goncourt raté de peu pour *Barrage contre le Pacifique* en raison de son appartenance au parti communiste. Elle évoque sa rencontre à 15 ans avec l'amant chinois milliardaire ainsi que les rapports entretenus avec sa mère et ses deux frères, sauvages. Bernard Pivot lit un extrait sur la rencontre avec *L'Amant* - leur liaison scandaleuse, ce qui les rapproche : son attirance, elle est créole ; sa mise en quarantaine, le racisme ambiant. C'est sur le bateau du retour qu'elle prend conscience qu'elle l'a aimé. Elle parle de sa mère, institutrice, personnage central de *Un Barrage contre le Pacifique* seule avec trois enfants, qui perd ses économies dans l'achat d'une concession, sa folie. Elle a pardonné à son frère aîné, ce voyou, à cette mère adorée dont elle a eu honte. Elle ne leur a pas dit cette liaison. De retour en France, la mère a refondé une école pour sortir de la misère. Elle lèguera tout au fils aîné. Elle parle ensuite de l'écriture, du style mais aussi de la nécessité douloureuse d'écrire. Sartre n'a jamais ressenti cette urgence de l'écriture, il n'est qu'un « moraliste ». Elle évoque ses personnages fictifs ou réels, son visage ravagé. Autres thèmes abordés : son alcoolisme (les cures de désintoxication et les rechutes...), l'automobile symbole de la richesse inaccessible, les cris, le corps, le désir, la politique de la seconde guerre mondiale à Amnesty international en passant par François Mitterrand « seigneurial ». L'émission se termine sur l'évocation de l'enfance, la peur vécue dans cet environnement sauvage et retrouvée pendant la guerre, le manque de la mère à son premier séjour en France, puis la place de « l'amant ».

« importantes ». Ce parcours commence par l'émission *Lectures pour tous* (1964, 1966)³⁹⁷, réalisée par Pierre Dumayet. Pourtant, nous signalons que la reconnaissance publique de l'écrivain commence bien avant, en 1958, quand on parle à la télévision du livre *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, en l'absence de l'écrivain³⁹⁸. Un deuxième moment est marqué par les deux émissions « capitales »³⁹⁹ réalisées par Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*⁴⁰⁰, suivies par une troisième étape et « la plus riche », qui se déroule entre 1984 et 1988, avec les émissions de Frédéric Mitterrand, *Etoiles et toiles* (5 mars 84), de Michelle Porte, *Savannah Bay, c'est toi* (2 avril 1984)⁴⁰¹, de Bernard Pivot (28 septembre 1984), *Apostrophes*⁴⁰², *Océaniques*⁴⁰³, du 28 décembre 1987. Le quatrième moment important est marqué par les émissions de Luce Perrot (1988), intitulées *Au-delà des pages*⁴⁰⁴. Enfin, la dernière étape, qui suit la maladie de 1988-1990, se résume aux émissions *Lire et écrire*⁴⁰⁵ de Pierre Dumayet et Robert Bober, aux deux apparitions dans *Le Cercle de minuit* de Michel Field (14 octobre 1993) puis de Laure Adler (4 mars 1996) et à un portrait de Caroline Champetier (18 septembre 1996) – *Un siècle d'écrivains*⁴⁰⁶. Il faudrait peut-être rajouter à cette liste les émissions de Benoît Jacquot, *Le Cercle de minuit*, un entretien inédit sur France 2 du mars 1966 et

³⁹⁷ *Lectures pour tous*, « Le Ravissement de Lola V. Stein », entretien avec Pierre Dumayet, réalisation Jean Prat, INA, 15 avril 1964

³⁹⁸ Selon les renseignements fournis par l'INA, nous mentionnons que la première émission télévisée où l'on parle de Marguerite Duras remonte au 1958, « Le Masque et la Plume », sur RTF, le 23 octobre. Il s'agit d'une émission publique présentée par Michel Polac et Françoise-Régis Bastide, consacrée à la littérature, avec les critiques Nicole Vedres, Alain Bosquet, Guy Dumur, Luc Estang et François Nourissier. Sont abordés plusieurs livres, dont deux recueils de poèmes de Raymond Queneau, *L'Empire céleste* de Françoise Mallet-Joris, *Un balcon en forêt* de Julien Gracq etc. et *Les Petits Chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras. Luc Estang qualifie à l'occasion Duras de « vrai écrivain ». Enfin, la dernière émission télévisée consacrée à Marguerite Duras, stockée dans les archives de l'INA, date depuis le 10 septembre 2003. Il s'agit de *Des mots de minuit*, sur A2 : « Michael Lonsdale à propos de Marguerite Duras ».

³⁹⁹ N. Nel, *op. cit.*

⁴⁰⁰ *Les Lieux de Marguerite Duras*, production INA, réalisation Michelle Porte, TF1, les 3 et 10 mai 1976

⁴⁰¹ *Savannah Bay, c'est toi*, production INA, réalisation Michelle Porte, 1984

⁴⁰² *Apostrophes*, entretien avec Bernard Pivot, Antenne 2, 28 sept. 1984

⁴⁰³ *Océaniques*, rencontre Marguerite Duras-Jean-Luc Godard, émission de Colette Fellous et Pierre-André Boutang, réalisation Jean-Didier Verhaeghe, FR3, 28 décembre 1987

⁴⁰⁴ *Au-delà des pages*, quatre heures d'entretiens sur TF1, 26 juin, 3, 10 et 17 juillet 1988

⁴⁰⁵ *Lire et écrire*, sur Arte, La 7, F comme Fiction/ La Sept, oct. 1992 (réactions 30 ans après à propos du *Ravissement de Lol. V. Stein*) et *Lire et écrire*, Arte, La 7, F comme Fiction/ La Sept, octobre 1992, réactions à propos du *Vice-consul* 30 ans après

⁴⁰⁶ « Marguerite Duras », *Un siècle d'écrivains*, émission réalisée par Caroline Champetier, sur France 3, 18 septembre 1996

l'entretien réalisé par Bernard Rapp, dans l'émission *Caractères*, Antenne 2, du 5 juillet 1991.

Evidemment, cette présence abondante de Marguerite Duras à la télévision nous incite à une étude plus approfondie des manifestations durassiennes dans le milieu télévisuel, car elle témoigne de l'importance qu'on prête à cet écrivain. Cet aspect visant la présence fréquente de Duras dans l'univers médiatique a réveillé aussi l'intérêt de bon nombre de critiques. Noëlle Nel, par exemple, trouve que l'identité télégénique de Marguerite Duras se construit sur deux axes : celui de la singularité d'artiste « différente » et celui de la singularité de femme unique, revendiquant l'universalité féminine, tournée vers le mythe⁴⁰⁷. Dans la vision de N. Nel, le premier axe de l'identité télégénique durassienne est formé à partir de trois images différentes : celles d'écrivain inclassable, de dramaturge fervente et de cinéaste « différente ». N. Nel dit qu'à partir d'*Apostrophes* (1984) jusqu'à *Océaniques* (1987) ou au *Cercle de minuit* (1993), « l'écrivain inclassable assène des affirmations qui dénigrent certains auteurs (Sartre, tout spécialement, ou le Nouveau Roman) pour en louer d'autres (Proust, Blanchot, Bataille et Queneau). Elle défend la "maladie d'écrire" qui fait pleurer ou qui réveille la nuit »⁴⁰⁸.

Mais nous pourrions affirmer tout de même que son acharnement contre ses « confrères romanciers, créateurs ou disciples de l'école du Nouveau Roman » remonte quelque part vers les années 60, quand, dans une interview accordée à Pierre Hahn, Duras se déchaîne : « Robbe-Grillet est un ami, je ne veux pas lui adresser des critiques. Mais il est regrettable que de jeunes écrivains de talent, comme Philippe Sollers et quelques autres, se croient tenus à une scolarité littéraire. Quels livres auraient-ils écrit autrement ? [...] D'une manière générale, le Nouveau Roman tourne en rond ; il a atteint son point de chute. Personnellement, je ne crois pas à ce mouvement littéraire. »⁴⁰⁹

En ce qui concerne la dramaturge fervente, comme l'appelle N. Nel dans son étude, plusieurs émissions de 1983-1984 (*Etoiles et toiles*, du 5-03-84 et *Savannah Bay, c'est toi*, du 02-04-84) « donnent à voir l'extraordinaire connivence de la "bande des trois" : Duras, Renaud, Ogier. »⁴¹⁰ Quant à la cinéaste « différente », ses apparitions à la télévision entre 1966 et 1987 coïncident avec la période la plus intense de son activité cinématographique. Un exemple parlant est l'émission *Ciné 3* (du 6 décembre 1975) où Duras parle à Dominique Noguez de la différence cinématographique comme un acte politique de rupture avec le cinéma commercial dominant. Dix ans plus tard, en 1984, dans l'interview accordée toujours à Dominique Noguez, elle dévoile la raison qui l'a poussée à faire du cinéma :

⁴⁰⁷ N. Nel, « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras (1964-1996) », in *Lire Duras*, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, 2000, p. 589

⁴⁰⁸ Ibid.

⁴⁰⁹ « Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins », interview de M. Duras accordée à Pierre Hahn, in *Lettres et médecins*, mars 1964

⁴¹⁰ Cf. N. Nel, *op. cit.*

« D. Noguez : Est-ce que votre rapport au cinéma s'est établi tout à fait par hasard ? M. Duras : Si l'on veut, oui. Il s'est trouvé que les films qu'on a faits à partir de mes livres étaient si mauvais que je me suis dit que je pouvais en faire autant, ou plutôt que je ne pouvais faire que mieux. »⁴¹¹

A José Artur, elle avoue, dans *Ecran blanc, rideau rouge* (12-12-1976), qu'elle aimerait arriver à faire des films en six jours et que *Le Camion* est le risque le plus fou qu'elle ait pris.⁴¹² Dans *Cinéma, cinémas* (16-03-1982), Duras déclare entre autres n'aimer que le « cinéma intellectuel, intelligent »⁴¹³.

L'autre axe sur lequel se constitue l'identité télégénique de Marguerite Duras, signalé par N. Nel, est celui de la « singularité de femme tournée vers le mythe »⁴¹⁴. C'est en effet le résultat d'une alliance entre le discours autobiographique et la parole poétique. A l'exemple du tournage du film *Des Journées entières dans les arbres*, Duras cherche, à l'écran, à redonner vie à ce qui est enfoui dans l'oubli, tout en se laissant entraîner par la « fascination des mots et des silences et des splendides plans fixes » que l'on retrouve dans ce film.⁴¹⁵ « C'est une écriture à nulle autre pareille », dit Alain Remond, « qui fait de chacun de ses films autre chose qu'un enchaînement d'images et de sons : de purs films poèmes »⁴¹⁶.

Par ailleurs, la construction identitaire télévisuelle de Duras se fonde sur de longs silences qui interviennent dans le discours autobiographique télévisé, silences qui confèrent à la parole durassienne ce caractère « poétique » et surtout oraculaire, d'inspiration divine. Dans ses expositions de soi à la télévision, Duras renvoie toujours « à la destinée universelle de la Femme »⁴¹⁷, tout en transformant le scénario originaire personnel en mythe.

Mais avant de parler du mythe durassien dans l'aveu public, il serait peut-être intéressant de voir quels sont les éléments qui contribuent à la construction de l'image de Marguerite Duras à l'écran. Peut-on parler d'une identité télévisuelle de l'écrivain, comme on parle par exemple de son identité littéraire, cinématographique etc. ? Pourquoi parle-t-on d'une certaine singularité durassienne devant les caméras de télévision ? Ses apparitions télévisées font-elles l'objet d'une mise en scène soigneusement préparée par

⁴¹¹ « Marguerite Duras raconte l'histoire de sa maison », entretien avec Dominique Noguez, in *Elle*, n° 2029 du 26 novembre 1984

⁴¹² Cf. N. Nel, *op. cit.*

⁴¹³ N. Nel, *op. cit.*

⁴¹⁴ Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 590

⁴¹⁵ Cf. Alain Remond à propos du tournage du film *Des Journées entières dans les arbres*, « Marguerite Duras tourne *Des journées entières dans les arbres* », document non-daté des archives Gallimard, dossier de presse Duras

⁴¹⁶ Ibid.

⁴¹⁷ Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 590

l'écrivain ?

Les plateaux de télévision - lieu de mise en scène durassienne

En 1964, Duras s'engage dans le récit autobiographique télévisé et, avec la collaboration des journalistes spécialisés, à l'image de Pierre Dumayet, Bernard Pivot, B. Rapp ou M. Field, elle se lance à partir de 1966 dans la prise de position intellectuelle publicisée pour parler des autres. Comme on a déjà pu le constater, les émissions prennent la forme de la conversation de plateau, du commentaire en forme de portrait d'écrivain, du reportage d'actualité. L'écran devient un lieu de mémoire et de spectacle à la fois ⁴¹⁸. On a même parlé d'une certaine « psychologie des genres » dans la réception télévisuelle de Marguerite Duras. En effet, on dit que les journalistes de la présentation télévisuelle de sexe masculin ont contribué en général à l'affirmation, dans l'entretien médiatique, d'un certain *régime durassien de dicibilité* ⁴¹⁹, comme l'appelle à juste titre Noëlle Nel (Dumayet, Pivot, Rapp, Poivre d'Arvor, Field). Ils ont permis le déploiement de la parole et de la voix Duras. Ce type de régime se fonde sur une manière maîtrisée de parler de soi à l'écran, qui relève de l'autoconstruction. Pour aller plus loin dans la présentation de ce régime de dicibilité, nous allons préciser qu'il est dicté par un trait spécifique du *parlécrit* durassien, c'est-à-dire par la parataxe. Il s'agit d'un « glissement progressif d'une parole parataxique à une parole hypertextuelle, et d'une voix de lecture intérieure à un style vocal maîtrisé » ⁴²⁰. En 1985, Noguez parlait déjà de Duras comme d'un écrivain de la parataxe, c'est-à-dire, de l'écriture « pauvre » et du style parlé. Noguez comprend par ailleurs la parataxe comme « une lente conquête sur l'incertain, l'impalpable, l'indéfinissable » ⁴²¹. C'est cette quête en fait qui détermine Duras à parler comme elle écrit ou qui la détermine à écrire comme parlent ses personnages. Tel est le roman-pièce de théâtre *L'Amante anglaise* qui est construit en forme d'interview enregistrée au magnétophone. La manière de parler de Duras est tantôt « laconique, en phrases rapides et elliptiques, dans une sorte de tension vis-à-vis de son questionneur, avec une écoute quelque peu intellectuelle et froide », tantôt un échange verbal marqué à la fois de phrases relativement longues et de pauses, hésitations, attentes et silences. Il s'agit d'une parole pensive ou pensante, qui signifie l'intériorité et habite, par exemple, la conversation d'*Océaniques* (1987) avec Jean-Luc Godard : « Il y a quelque chose dans l'écriture qui t'insupporte » ; « Tu es dans une damnation, Jean-Luc », « Les hommes ne peuvent pas parler d'eux-mêmes, les femmes le peuvent » ⁴²².

⁴¹⁸ Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 585

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 586

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 592

⁴²¹ Dominique Noguez cité par N. Nel, *op. cit.*

⁴²² N. Nel, *op. cit.*, p. 593

En revanche, dans la vision de Noëlle Nel, les femmes de la télévision (Luce Perrot, Michelle Porte, Caroline Champetier) opteraient, dans la construction de l'image télévisuelle de M. Duras pour un *régime de visibilité*. Ainsi, elles proposent dans leurs documentaires, des scènes et des scénographies de l'univers télévisuel durassien, tout ceci sous l'emprise de l'imprévu, du direct, « sans calcul stratégique préparatoire »⁴²³, comme le préfère Duras. Il s'agit d'un mélange du plan-médaille au reportage « à la manière de Duras et au documentaire du type "collection d'actes déclaratifs", puis du type montage alterné de séquences »⁴²⁴. Le plan-médaille fait référence à l'aspect physique de la présence télévisuelle de M. Duras. On assiste à un cadrage très serré, avec une Duras dans la position proche du regard-caméra.

Mais par delà ces techniques télévisuelles « masculines » et « féminines » adoptées dans la réception de Duras, notre intérêt est de voir comment l'écrivain se comporte-t-elle dans ces mises en scène propres à la télévision. Duras se laisse-t-elle entraîner dans le dialogue, collabore-t-elle avec ses interlocuteurs ? *Télérama* du 11 septembre 1999 fait une analyse des interventions publiques de Duras à la télévision et de la manière dont les réalisateurs reçoivent l'écrivain. En parlant par exemple des émissions de Pierre Dumayet, au fil de la vie et de l'œuvre de Duras, on dit qu'elles restent « rigoureuses, émouvantes, admirables » et qu'« il y a entre Duras et lui [Pierre Dumayet] une sorte d'intelligence réciproque, de connivence. Un partage de la parole et du silence. Une respiration qui est celle-là même de l'écriture de Duras. »⁴²⁵ Parallèlement, en référence à l'émission « Un siècle d'écrivains » : « Marguerite Duras, un film »⁴²⁶, *Le Monde* du 18 septembre 1996 apprécie le portrait que Caroline Champetier dresse de l'écrivain. Il est construit à travers les lieux de Marguerite Duras et accorde une place majeure aux lectures et aux extraits d'entretiens, « certains remarquables »⁴²⁷. Enfin, *Libération* du même jour fait remarquer le fait que Caroline Champetier épargne au téléspectateur le côté profil d'une œuvre - sa vie, ses livres, le lien entre les deux -, pour tenter une autre sorte de puzzle :

« On peut parler de puzzle car le film, extrêmement composé, utilise des images très variées : films d'amateur, images d'archives en noir et blanc, vidéos quand il s'agit du présent, sans oublier les bandes radiophoniques ».⁴²⁸

Anne Diatkine, auteur de l'article de *Libération*, souligne la profusion des informations et des pistes possibles, ainsi que du « brouhaha » qui entoure la personne de Duras. Duras

⁴²³ Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 587

⁴²⁴ Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 595

⁴²⁵ *Télérama*, n° 2435, du 11 septembre 1999

⁴²⁶ « Un siècle d'écrivains », *Marguerite Duras, un film*, 18 septembre 1996, émission présentée par Bernard Rapp, documentaire de Caroline Champetier, conseiller littéraire Jérôme Beaujour sur France 3

⁴²⁷ "M.D., une vie d'écriture", par Valérie Cadet in *Le Monde* du 18 septembre 1996

⁴²⁸ "Des madeleines de Marguerite Duras", par Anne Diatkine, in *Libération* du 18 septembre 1996

aime parler sans limites préposées. Elle n'aime pas les questions. Elle aime écrire et parler librement, sans contrainte, dans le silence, mais aussi dans le bruit, entourée d'amis ou retirée devant une fenêtre de sa maison vide. Duras dit qu'un écrivain qui évoque le bruit comme cause de son manque d'inspiration, ne l'est en rien. En outre, « faire confiance au montage, limiter à l'extrême les éléments exogènes à l'œuvre, c'est l'une des clés de la réussite du portrait »⁴²⁹. L'émission de Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*⁴³⁰, a malheureusement dû subir les critiques de quelques journaux car la réalisatrice, bonne connaissance de l'écrivain, sait faire parler et se taire Duras. On lui reproche de l'avoir fait parler de tout et de rien. « Complaisamment. Elle ne s'est pas méfiée. Résultat, elle rend un mauvais service à l'écrivain qu'elle nous a présenté et aux téléspectateurs. »⁴³¹ On se demande si Michelle Porte s'est vraiment trompée dans la manière dont elle fait parler Duras lors de son émission, sachant que ce genre de « bavardage » fait partie de la technique même d'écriture de Marguerite Duras. Dans cette perspective, son livre *Ecrire*, de 1993, pourrait confirmer cet aspect. Même l'entretien de Duras avec Xavière Gauthier vient à l'appui de ce côté bavard de la personnalité de l'écrivain. On a beau dire que l'initiative de Michelle Porte est critiquable, il ne l'est en rien. Le fait d'avoir laissé Duras parler sur les lieux de son oeuvre, « c'est passionnant », écrit Renaud Matignon, auteur d'un article du *Figaro*, mais Duras « ne dit rien et pourtant le redit ... Reste un discours vide »⁴³². C'est de la conjugaison de ces apparitions télévisées, dirigées de manières différentes par les réalisateurs, que l'image de Duras peut être construite d'une manière plus complexe. Il ne faut pas oublier que parler de Duras ne suffit pas, il faut la voir, l'écouter, comparer et analyser les opinions des autres et la laisser parler d'elle-même, sans l'interrompre, comme elle veut, car Duras est avant tout « la femme du monde », le mythe de la femme-écrivain par excellence.

Lire le mythe durassien dans l'aveu public

La notion de mythe chez Duras n'est nullement nouvelle, car nous l'avons déjà explorée quand nous avons parlé de l'autobiographie et de la notion de mythographie dans l'écriture durassienne. Cette fois nous allons aborder le mythe du point de vue de l'« aveu public »⁴³³. Dans cette perspective, il convient de rappeler l'exemple de l'*Amant*, où l'on a affaire à une réécriture du réel, de l'autobiographique, menant à l'idée de mythographie ou d'autofiction. En effet, dans les discours télévisés de Marguerite Duras, on se confronte d'une part à un processus de redite de l'œuvre qui conduit à l'idée de « mythographie de la voix », notion dont parle Jean-Pierre Martin dans son ouvrage *La*

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ "Les Lieux de Marguerite Duras", sur TF1, une émission de l'INA, réalisation Michelle Porte, 3 mai 1976

⁴³¹ "Marguerite Duras trahie par ses silences", par Renaud Matignon, in *Le Figaro* du 4 mai 1976

⁴³² Ibid.

⁴³³ Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 591

*bande sonore*⁴³⁴. « Le scénario original », dit Noëlle Nel, se transforme « en récit de vie ancré à une identité féminine universelle »⁴³⁵ qui lui confère donc ce caractère de mythe.

D'autre part, l'« aveu public » durassien portant sur les lieux, les sites originaires et sa propre famille, - accompli avec l'*Amant* dans l'écriture, mais présent aussi dans les interventions publiques de Duras -, « innocente » la famille tout en produisant « la liquidation cathartique »⁴³⁶. Ainsi, les relations d'amour et de haine au sein de la famille, mentionnées dans l'émission *Apostrophes*, la forêt d'Indochine violente et interdite à l'enfant, la mer comme lieu de l'angoisse (*L'Été 80*), la politique, le cinéma, les hommes, la littérature, la drogue, Le Pen, le Moyen Orient, la banlieue parisienne etc. sont autant de sujets que Duras aborde dans ses entretiens sur TF1 avec Luce Perrot (1988) ou avec Michelle Porte (1976), pour ne citer que ces deux noms de la télévision. Les interventions publiques, tout comme l'écriture durassienne, sont animées par un imaginaire de motifs obsédants communs, qui relève de l'immanent.⁴³⁷ Dans cette perspective, nous pouvons parler d'une « mythographie de l'immanent » publicisée par Duras à travers la télévision.

La critique littéraire, mais surtout la presse, a beaucoup parlé de la manière dont Duras s'est présentée sur la scène médiatique, devant la télévision ou à la radio. L'aspect physique, de même que la manière de parler ont constitué les principaux points d'intérêt de la réception. Le côté scandaleux de quelques-uns de ses propos, par exemple sa vision sur l'affaire Villemin, pousse certaines chaînes de télévision ou certains journaux à rendre publique la figure de l'écrivain, ainsi qu'à la faire parler.

Au-delà des pages, par exemple, c'est « quatre heures de verbe, avec fulgurances, saillies limpides et soliloques »⁴³⁸, tournées en dix heures dans l'appartement de M. Duras. L'écrivain parle de tout, « avec les mots à elle » et « avec un mépris exemplaire pour la télévision » tout en disant des phrases « au détour d'autres phrases »⁴³⁹, comme celles-ci : « La beauté est anonyme. Quelqu'un qui est très beau, c'est personne. C'est quelqu'un de très beau. »⁴⁴⁰ Ce mépris pour la télévision dont parle *Libération*, ne l'empêche pourtant pas de s'y présenter, car il est rare que Duras ait refusé une interview. Cela est arrivé cependant une fois à Catherine Rihoit, journaliste chez *Figaro Magazine* qui avait demandé à Duras une interview au moment de la parution de *Outside* (1981). La

⁴³⁴ Jean-Pierre Martin, *La bande sonore*, José Corti, 1998

⁴³⁵ Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 590

⁴³⁶ Cf. N. Nel, *op. cit.*, p. 591

⁴³⁷ Nous prenons cette notion d'« immanent » au sens philosophique du terme, désignant tout ce qui relève du domaine de l'expérience, par opposition à ce qui est « transcendent ». (*Le Petit Larousse*)

⁴³⁸ *Libération* du 25 juin 1988, à propos de « Duras à la Perrot », émission réalisée par Luce Perrot, juin 1988

⁴³⁹ Ibid.

⁴⁴⁰ *Au-delà des pages*, quatre heures d'entretiens sur TF1, 26 juin, 3, 10 et 17 juillet 1988, réalisatrice Luce Perrot

journaliste avoue avoir eu peur avant même de la rencontrer. Pourquoi ? « Pour une certaine façon qu'elle a, dans ses textes, de refuser rencontre et proximité.[...] Duras, derrière ses lunettes, son écran de fumée, glacée, disant éternellement du bout des lèvres mi-closes, de derrière les paupières mi-closes : non. »⁴⁴¹ « Non », lui avait dit Duras au téléphone, « je ne veux plus répondre aux interviews parce qu'on est si facilement piégé par la parole immédiate... »⁴⁴² Pourquoi Duras l'a-t-elle refusée ? Pour répondre par écrit, tout simplement, car « écrire, c'est immortaliser la parole. »⁴⁴³ Duras ne voulait plus qu'on l'écoute, mais qu'on la lise. La journaliste répond elle-même à cette question par une autre : « Ecrit-elle parce que l'angoisse la pousse, la peur du piège, ou bien écrire lui est-il une jouissance telle qu'il faut tout récupérer pour cela, les mots les plus neutres, les plus innocents ? »⁴⁴⁴

Et pourtant, la plupart du temps, Duras accepte les interviews. Devant la caméra, elle est « évidemment vêtue d'un col roulé, vert très cru, assorti aux deux bagues qu'elle porte à la main droite. La gauche est ornée de trois autres, avec des brillants. Et des bracelets. Ballet de gestes, doigts sur le menton, les joues, près des yeux. Des gestes d'homme, plutôt qui agissent comme une ponctuation. »⁴⁴⁵ On a oublié les grosses lunettes derrière lesquelles elle cache son visage, le fauteuil ou la chaise dans lesquels elle se niche et la cigarette parfois à la portée de la bouche. C'est la manière traditionnelle de Duras de se présenter en public. Rien ne change dans ce décor au fil du temps. Toutefois, N. Nel parle d'un certain changement qui apparaît au niveau du vestimentaire durassien. On nous dit que dans les années 65-80 elle apparaît souvent habillée de noir, coiffée tout court, l'air plutôt sérieux et qu'à partir des années 1980, elle porte encore des vêtements noirs, mais agrémentés de bleu ou de vert, ou qu'elle arbore occasionnellement une très longue écharpe blanche⁴⁴⁶. Pourquoi du noir ? Il ne s'agit en aucun cas de deuil, car pour Duras, le noir c'est « positif », c'est « la meilleure couleur » qu'elle ait jamais pu trouver, comme elle le confie à Aliette Armel lors d'un entretien⁴⁴⁷. La vraie force de Duras réside non pas dans son aspect physique, et elle en est consciente, mais dans son écriture qui « vieillira, mais qui ne passera pas », comme le fait remarquer François Nourissier⁴⁴⁸, quelques jours après la mort⁴⁴⁹ de l'écrivain, le 3 mars 1996.

⁴⁴¹ Cf. *F. Magazine*, n° 40/40 bis, juillet-août 1981, « Huit femmes à plume » par Catherine Rihoit

⁴⁴² Ibid.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Ibid.

⁴⁴⁵ *Libération* du 25 juin 1988, à propos de « Duras à la Perrot », émission réalisée par Luce Perrot, juin 1988

⁴⁴⁶ Cf. N. Nel, « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras (1964-1996) », in *Lire Duras*, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmy, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, 2000, p. 595

⁴⁴⁷ Cf. « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel in *Magazine Littéraire*, juin 1990

⁴⁴⁸ Cf. « Duras : écrire, dit-elle » par Nathalie Simon, in *Le Figaro*, 18 septembre 1996

Lire les silences à l'oral

Etroitement lié à l'aveu public durassien et à l'aspect physique presque légendaire de Duras, le dire durassien est peuplé de silences ou de blancs. Ceux-ci correspondraient, selon Nathalie Piégay-Gros, à des lieux d' « indétermination de l'œuvre littéraire que le lecteur doit actualiser »⁴⁵⁰, théorisée aussi par Iser, qui les appelle des « places vides ». En effet, ces blancs ou ces vides ne sont pas seulement des silences du texte ou du discours oral dans le cas précis de Duras télévisée, en attente d'une parole du lecteur ou du destinataire. Il s'agit de « possibilités ou de virtualités d'organisation du texte »⁴⁵¹ ou du discours. Le texte est ouvert d'abord parce qu'il ne dit pas tout. Cette ouverture du texte ou du discours implique activement le lecteur qui doit établir telle ou telle liaison entre les segments discursifs. C'est ainsi que le lecteur arrive à construire le texte avant d'en donner une signification, quitte à réaliser des jugements subjectifs qui ne sont pas toujours favorables à l'écrivain. Mais il a le droit de le faire et Duras le respecte.

Dans la première de la série de quatre émissions réalisées par Luce Perrot, Duras est très sérieuse, pour aborder la politique, presque solennelle : « Impossible d'être responsable de ce qu'on fait en négligeant tout simplement ce qui se passe à l'intérieur de son propre pays. »⁴⁵² Plus tard, elle se montre intarissable sur la vie des femmes, la sienne et celle des hommes, avec qui elle a « perdu du temps...au lit »⁴⁵³. Elle fait des confidences et, quand on voudrait voir son visage, fausse pudeur, on nous passe des photos. Quand Duras sent qu'elle va trop loin, elle récupère, tout en devenant « grotesque quand elle se porte aux nues à la troisième personne »⁴⁵⁴ : « J'entends les gens dire : elle est folle, Duras »⁴⁵⁵. Ou encore elle affirme à son propos : « Elle dit n'importe quoi, Marguerite Duras. Elle cause n'importe comment »⁴⁵⁶.

En quatre heures d'entretien, Duras évoque, décortique tout, avec cette manière unique d'oser, des lieux communs, avec une foi en la vérité qui déconcerte. On invite Duras à un débat à sujet libre. *Le Point*, fasciné par le manque d'hésitation de l'écrivain devant de « plein-vide » d'une discussion sans questions, qu'elle sait mener et maîtriser à merveille, écrit :

« [Elle] prend les chemins de la liberté pour nous égarer. Déconstruisant les

⁴⁵⁰ Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur*, Flammarion, 2002, p. 16

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² *Au-delà des pages*, quatre heures d'entretiens sur TF1, 26 juin, 3, 10 et 17 juillet 1988, réalisatrice Luce Perrot

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ *Le Point* n° 825, 11 juillet 1988, « Des journées entières avec Duras » par Jacques-Pierre Amette

⁴⁵⁵ *Au-delà des pages*, op. cit.

⁴⁵⁶ Ibid.

théories, elle atteint cette zone désertique balayée par les solitudes intérieures, voyageuse de ténèbres qui chante à sa façon la désespérance humaine »⁴⁵⁷

Quels sont les mots-clés de la construction télégénique de Marguerite Duras ? Ils sont facilement repérables lorsqu'on l'écoute : silences, parlé-crit, monologue, liberté d'expression. Lorsqu'on veut discuter avec Duras, il faut prévoir de gommer toutes les questions. Reste le classique monologue durassien et la mise à nu d'un esprit- « parfois chaotique »⁴⁵⁸ - que l'on peut suivre pas à pas. *L'Express* trouve que le mérite de l'émission de Luce Perrot est essentiellement dans cette pensée qui se forme, dans ces hésitations, dans ces sentences et dans ces silences dont Duras dit elle-même : « N'y prenez pas garde. Je cherche mes mots, ça ne signifie pas au-delà de ça. »⁴⁵⁹

La critique a d'ailleurs beaucoup écrit sur ces silences durassiens tout en leur cherchant des significations. A ce titre, *Le Point* dit que Duras « parle comme elle écrit : avec des blancs épais, une hésitation tendue, des silences qui convoquent une partie du ciel, une exigence intérieure qui ressemble à une souffrance ».⁴⁶⁰ Duras conçoit les interviews à sa manière, « une manière pour le moins originale »⁴⁶¹, comme le remarque un article de *Télérama* du 4 mai 1976 : « De question, de direction, elle n'en accepte guère. Elle parle seule, ou plutôt se laisse parler, dételle son inconscient qui, semble-t-il, a beaucoup à dire. La liberté pour elle c'est de faire la part belle aux mots, en respectant de longs temps de silence »⁴⁶². Par ailleurs, les silences durassiens sont considérés comme « un bavardage mou », ainsi que l'affirme *Le Figaro* à propos de l'émission de Michelle Porte, « Les Lieux de Marguerite Duras » : « Marguerite Duras parle lentement. Et longuement. Elle travaille ses silences. L'ennui avec le silence, c'est qu'il devient, à la longue, une sorte de bavardage mou. »⁴⁶³ Pourtant, ce sont ces silences qui font le style télévisuel durassien, et il faut les laisser dire, les laisser faire, pour que Duras se révèle à travers eux.

Le style d'écriture de Duras se confond avec celui de la parole, non seulement au niveau des silences, mais aussi de l'enchaînement des idées. Le désir de liberté d'expression de Duras, son désir d'errer parmi les idées, de passer d'une idée à l'autre

⁴⁵⁷ *Le Point* n° 825, 11 juillet 1988, « Des journées entières avec Duras » par Jacques-Pierre Amette

⁴⁵⁸ *Express*, 24-06-1988, « Quand Duras effeuille Marguerite » par Marylène Dagouat à propos de l'émission de Luce Perrot, *Au-delà des pages*

⁴⁵⁹ *Au-delà des pages*, quatre heures d'entretiens sur TF1, 26 juin, 3, 10 et 17 juillet 1988, réalisatrice Luce Perrot

⁴⁶⁰ *Le Point* n° 825, 11 juillet 1988, « Des journées entières avec Duras » par Jacques-Pierre Amette

⁴⁶¹ *Télérama*, 1-4 mai 1976, Christine de Montvalon sur l'émission de Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, production INA, TF1, les 3 et 10 mai 1976

⁴⁶² Ibid.

⁴⁶³ *Le Figaro*, 4 mai 1976, « Marguerite Duras trahie par ses silences », par Renaud Matignon à propos de l'émission de Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, production INA, TF1, les 3 et 10 mai 1976

sans avertir le public, ce désir lui est propre, et personne ne peut le lui interdire. Dans l'émission de Luce Perrot⁴⁶⁴, Duras débute par la politique : « La vue exacte, c'est la vue terroriste du monde », suivi d'un « Excusez-moi », dont on ne sait s'il est « pervers ou désolé »⁴⁶⁵. Elle parle ensuite des hommes : « Je suis contre eux. Ce qui m'a sauvée, c'est de les tromper, d'être infidèle. », puis du cinéma : « Le plus grand, pour moi, c'est Bresson », de Godard : « On est des rois tous les deux. Des sauvages, des brutes ». « La reine Margot » y va d'un couplet sur l'amour, sur la « fadeur du monde moderne », sur Le Pen, sur l'impossibilité à être de droite, car « la droite », dit-elle, « n'a rien, que l'argent. Elle est assoiffée de biens. La pauvreté mentale de la droite est incalculable. Sa pauvreté riche, c'est l'argent. »⁴⁶⁶ C'est un « pêle-mêle » dit Renaud Matignon, le journaliste du *Figaro*, le 4 mai 1976, car ce sont des « choses finalement simples » dites d'une manière un peu « pauvrete et un peu abstraite. [...] Rien qui sonne vrai. Au point que ces paroles interminables finissent par jeter le doute sur l'œuvre même de Marguerite Duras »⁴⁶⁷. Pour quelqu'un qui ne connaît pas Duras et son œuvre, ces critiques sévères sont peut-être justifiées, mais pour ceux qui ont déjà connu son style scriptural, il est fort facile de se rendre compte que Duras parle de cette manière justement pour semer le doute, pour laisser comprendre que son intention est celle de transformer le réel, l'immanent, de le réécrire ou de le redire. C'est ce que nous appelons « la mythographie de l'immanent ». Cette technique durassienne de l'expression, c'est-à-dire de ce déferlement d'oralité dans l'écrit ou d'écrit dans la parole, Philippe Roger l'analyse comme une sorte d' « objet mutant »⁴⁶⁸ entre radio, télévision et littérature, qui annonce un mode d'écriture à mi-chemin de la parole et de l'écrit. C'est ce que P. Roger nomme le « parlécrit » durassien. C'est la langue dans laquelle Duras écrit son livre *La Vie matérielle*⁴⁶⁹, dans laquelle elle parle, s'adresse au public à la télévision ou à la radio, dans laquelle elle fait parler les acteurs. A ce titre, Duras dit de son livre *La Vie matérielle* : « Disons qu'il est un livre de lecture. Loin du roman mais plus proche de son écriture - c'est curieux du moment qu'il est oral - que celle de l'éditorial d'un quotidien »⁴⁷⁰. Dans le même livre, l'écrivain confie : « Je voudrais écrire un livre, comme j'écris en ce moment, comme je vous parle en ce moment. »⁴⁷¹ Dans cette perspective, Hugo Marsan,

⁴⁶⁴ *Au-delà des pages*, quatre heures d'entretiens sur TF1, 26 juin, 3, 10 et 17 juillet 1988, réalisatrice Luce Perrot

⁴⁶⁵ *Express*, 24-06-1988, « Quand Duras effeuille Marguerite » par Marylène Dagouat à propos de l'émission de Luce Perrot, *Au-delà des pages*

⁴⁶⁶ *Au-delà des pages*, quatre heures d'entretiens sur TF1, 26 juin, 3, 10 et 17 juillet 1988, réalisatrice Luce Perrot

⁴⁶⁷ *Le Figaro*, 4 mai 1976, « Marguerite Duras trahie par ses silences », par Renaud Matignon à propos de l'émission de Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, production INA, TF1, les 3 et 10 mai 1976

⁴⁶⁸ P. Roger, « Duras télévisée » in *Lire Duras*, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, 2000, p. 617

⁴⁶⁹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987

⁴⁷⁰ *Ibid.*, Avant-propos, pp. 7-8

repris par P. Roger dans son article « Duras télévisée », dit qu' « il n'y a aucune démarcation entre Duras qui se raconte, qui écrit ou qui lit »⁴⁷².

Par ailleurs, sa manière de parler est à l'image de l'errance de la mendicante dans ses œuvres. Cet aspect est commenté par Sylvie Loignon dans son livre *Marguerite Duras*⁴⁷³. Le critique dit que l'épisode de la mendicante fonctionne comme un écran textuel dans la mesure où il fait retour dans l'œuvre et dans la mesure où il est abondamment commenté dans les interviews de l'auteur. Un exemple parlant est l'entretien de Marguerite Duras avec Pierre Dumayet, *Dits à la télévision*⁴⁷⁴, dont Marie-Magdaleine Lessana souligne l'importance⁴⁷⁵ en disant : « Précieuses sont ces interviews. Marguerite Duras y parle avec lucidité et exactitude, particulièrement lors de celles des années soixante, où elle paraît si convaincante, si habitée par la justesse de son écriture. »⁴⁷⁶ Elle précise ensuite qu'il faut les lire, « malgré la perte des accents de la voix dans le passage de la parole à l'écrit. »⁴⁷⁷ L'épisode de la mendicante, par exemple, qui « erre d'un récit à l'autre comme elle erre d'un lieu à l'autre à l'intérieur des récits eux-mêmes »⁴⁷⁸, évoque la rencontre d'une femme blanche accompagnée de ses enfants avec une mendicante au pied blessé qui désire abandonner son bébé agonisant. Cet épisode peut être lu une première fois dans *Un Barrage*, avant d'être retrouvé dans *Le Vice-consul*, puis dans *l'Amant* où, comme le dit Sylvie Loignon, « le personnage prend toute sa force d'être clairement rapproché aussi bien d'Anne-Marie Stretter, de la mère (c'était déjà le cas dans *Le Vice-consul*), que de la jeune fille elle-même. »⁴⁷⁹

Mais quel est le rapport entre l'errance de la mendicante et la construction de l'image télégénique de Marguerite Duras ? A cet égard, nous pouvons affirmer qu'il y a des

⁴⁷¹ Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 138

⁴⁷² Hugo Marsan, *Lettres françaises* n° 30, mars 1993, p. 61 cité par P. Roger, « Duras télévisée » in *Lire Duras*, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, 2000, p. 617

⁴⁷³ Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, l'Harmattan, 2003

⁴⁷⁴ *Dits à la télévision*, entretiens avec Pierre Dumayet, suivi de *La raison de Lol*, par Marie-Magdaleine Lessana, atelier/ E.P.E.L., 1999

⁴⁷⁵ Ces interviews apportent des éclairages nouveaux qui ne sont pas contenus dans les romans. Marie-Magdaleine Lessana découvre après leur lecture que l'enfant mort, par exemple, qui ne vivra pas, est un vecteur actif dans l'écriture du *Ravisement* et du *Vice-consul*. Marguerite Duras a perdu deux fois un enfant : à dix-douze ans, la fille abandonnée par la mendicante, et à vingt-huit ans, un fils à la naissance.

⁴⁷⁶ Marie-Magdaleine Lessana, *op. cit.*, p. 53

⁴⁷⁷ Ibid.

⁴⁷⁸ Cf. Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, l'Harmattan, 2003, p. 23

⁴⁷⁹ Ibid.

similitudes entre cet épisode et la manière dont Duras parle à la télévision. Ainsi, à l'image de la mendicante qui entre dans une sorte de jeu de quête de son identité et de ses lieux d'existence, Duras erre elle-même dans ses interviews d'un sujet à l'autre, tout en passant par un « jeu de cacher-montrer »⁴⁸⁰ offert par les écrans que constituent certains épisodes de la vie socio-politique ou privée, dont elle fait usage. Ces écrans à « la vérité autobiographique » permettent de révéler une partie de la réalité vécue, tout en conservant un « centre aveugle ». Ce « centre aveugle » est selon la vision de Sylvie Loignon l'épitéxte qui « engage avec le livre publié un jeu de quête et de reconstitution du biographique »⁴⁸¹. Dans cette perspective, il y a dans l'épitéxte une dimension propre à l'aveu, ou à la confiance, car au fil des entretiens, Duras révèle la source autobiographique de nombre de ses textes. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, *Moderato cantabile* évoque son propre fils, Jean Mascolo surnommé Outa, qu'elle a « traîné », comme elle le confie à P. Dumayet, à ses leçons de piano. Ces « écrans à la vérité autobiographique » sont les éléments nécessaires d'ailleurs à Duras pour construire une mythographie de l'immanent à travers les médias, en général, et la télévision, en particulier, où un rôle primordial est accordé à la voix, élevée à son tour au rang de mythe.

La voix Duras- une autre manière de redire la réalité

L'écriture n'est pas l'unique pilier de la littérature, tout comme la lecture d'un texte n'est pas le seul moyen de la réception littéraire de celui-ci. Faire de la littérature suppose bien plus que le simple acte d'écrire. Il faut apprendre à lire les textes, comme nous le recommande Duras elle-même dans une des préfaces à son recueil de textes, *La Douleur*, mais aussi à écouter les écrivains écrire, comme nous y invite Jean-Pierre Martin dans son livre *La Bande sonore*. C'est parce que la voix constitue « une nouvelle forme d'existence du phénomène littéraire »⁴⁸². On parle de la singularité de la « voix Duras », comme on parle de la singularité de son écriture ou de son cinéma. Sa voix peut être une carte de visite. « La première chose que j'ai connu d'elle, c'est sa voix »⁴⁸³, se souvient le cinéaste Benoît Jacquot, assistant de Duras dans les tournages de ses films. Il explique l'importance de la voix de l'écrivain dans ses relations avec les autres : « C'est ce qui l'exprimait le mieux, de la manière la plus sûre, sa voix, c'était la marque physique du lien qu'elle pouvait entretenir avec les gens. »⁴⁸⁴

Dans son livre ci-dessus mentionné, Jean-Pierre Martin écrit sur la passion de la littérature du XXe siècle pour la voix et l'oreille, en passant par une analyse des

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Sylvie Loignon, *op. cit.*

⁴⁸² Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, José Corti, 1998, p. 11

⁴⁸³ « Le dernier encensement de Marguerite duras », par Claire Devarieux, *Libération*, 8 mars 1996

⁴⁸⁴ Ibid.

manifestations phonotextuelles, telles que la théâtralisation ou la mise en voix de textes non théâtraux, lectures publiques, collages littéraires dans la bande-son des films, audiolivres, entretiens à voix nue. « Lire de l'oreille » c'est écouter la littérature les yeux fermés, dit le critique. Ainsi, « on pourrait lire de l'oreille les romans de N. Sarraute lisant à haute voix *L'usage de la parole*, toutes vitres ouvertes sur le bourdonnement de l'autoroute A7 »⁴⁸⁵. Les disques compacts de Radio-France proposent les voix de Cendrars, Giono, Queneau, Malraux et de bien des autres écrivains. Duras nous offre à titre posthume un *Ravissement de la parole*⁴⁸⁶ – cinq heures d'écoute et de mise en scène phonogénique de Duras par elle-même – qui prouve que l'histoire de la littérature est, comme le dit Borges, repris par Jean-Pierre Martin, « une histoire de la lecture », mais aussi une histoire de la lecture à voix haute, du livre enregistré.⁴⁸⁷

Le « roman parlant » pourrait être, « de ce point d'écoute », au même titre que l'autofiction, l'une des inventions génériques de la littérature contemporaine. Dans cette perspective, Jean-Pierre Martin parle du culte du corps :

« La mythologie valorisante ou sublimante du retour au vocal rejoint le culte du primitif, le culte du corps. Elle serait la vie, l'élan, l'impulsion dans l'écrit. Elle vient des "entrailles" et des "cavernes de l'être" »⁴⁸⁸.

Le critique introduit ainsi la notion de « mythographie de la vocalité » en littérature, tout en affirmant que la littérature de ce siècle vit dans l'adoration de la voix. En effet, la parole médiatisée est la preuve que l'écrivain des temps modernes existe, même si la lecture a cédé la place à l'écoute. Aujourd'hui les livres se lisent à peine, mais on en parle beaucoup. De ce point de vue, le phonotexte est un « antitexte » ou une sorte d'« anti-lecture »⁴⁸⁹. C'est la raison pour laquelle Jacques Lecarme montre son inquiétude lorsqu'il parle de ces « monstres sacrés », à l'image de Cohen, de Georges Simenon ou bien de Marguerite Duras, qui « passent l'oral à merveille » devant les caméras ou à la radio. Lecarme se demande si jamais « leur spectacle induit bien le spectateur à la lecture de leurs livres ou, par un effet pervers, il ne l'en dispense pas. »⁴⁹⁰ A ce titre, on parle d'une nouvelle mystique de la littérature, une littérature vénérée, adulée, sacralisée, mais qui n'est pas faite pour être lue. Jean-Pierre Martin imagine même dans son livre un possible dialogue entre lecteurs :

« - J'adore Duras. - Ah bon ? Qu'est-ce que tu as lu ? - Je ne l'ai pas encore lue, mais je l'ai entendue hier soir à la télé. Elle est géniale. »⁴⁹¹

⁴⁸⁵ Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 13

⁴⁸⁶ *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de l'INA Radio-France, 1997

⁴⁸⁷ Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 13

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 14

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 22

⁴⁹⁰ Jacques Lecarme, *L'autobiographie*, Paris, éd. Armand Colin, 1997, p. 263

La radio et la télévision sont pourtant des instruments extraordinaires de promotion de l'auteur par lui-même. Duras cherche « l'ivresse du phrasé-parlé de même que du phrasé-écrit », où le « je » est souverain. Le roman de ce siècle est ainsi un « donné brut de l'oralité », un « récit de voix », qui invente une langue pour la faire entendre et pour la donner à lire à la fois.⁴⁹²

Le génie durassien de l'écriture (dont le principal défenseur est l'écrivain, elle-même) est tel qu'on pourrait peut-être l'appeler la « graphogénie ». On vient de constater le talent de Duras de se mettre en scène, elle-même devant les caméras de télévision. On parle dans ce cas de « télégénie » durassienne. On verra plus loin, dans le dernier chapitre de notre étude de la réception de Marguerite Duras, la relation qu'elle entretient avec l'art de la lumière (photographie et cinéma). Peut-on parler dans cette perspective de sa « photogénie » ? Enfin, pour revenir à la voix Duras et aux rapports qu'elle entretient avec le son, on s'arrête quelques instants pour décrire la « phonogénie » de l'écrivain. Quels en sont les particularités, les enjeux, les principes ?

Marguerite Duras s'est découvert peu à peu une voix. Elle met en scène l'écrivain parleur, la « parleuse », qui déborde la voix écrite par la voix phonographique, la voix enregistrée ou la voix en direct. Duras sait combien le pouvoir de la voix excède le pouvoir du livre :

« Je sais qu'un livre ce n'est plus seulement un livre désormais, que désormais dans un livre il faut qu'il y ait plus qu'à lire et que l'on doit se résigner à ne pas savoir quoi. »⁴⁹³

Par ce « plus qu'à lire » il faut comprendre l'émotion de la voix de l'écrivain dans le livre, débordant de la page et de la marge. C'est une invitation de la part de l'écrivain adressée au lecteur, à se réjouir du texte à travers l'écoute, mais aussi à se réjouir de l'écoute de sa voix à la radio.

L'histoire de l'œuvre chez Duras se confond avec celle de la naissance et de la maturation de la voix, comme le dit Jean-Pierre Martin, qui nous invite à confronter les premiers romans durassiens aux derniers livres. Mais il faut préciser que la voix dépasse la vie par l'avantage qu'elle a de rester enregistrée et donc de ne pas disparaître avec la mort de la personne. De ce point de vue, la voix rejoint l'œuvre et l'égalise. Bien plus, les deux font corps commun. On va remarquer ainsi que l'écriture tend à toujours plus de vocalité, à toujours plus de « mi-voix » et à toujours plus d'opacité. Le « je » chez Duras renvoie de plus en plus à un nom. Autrement dit, la voix de Duras est pareille à un corps vocal qui se construit, se modifie, se transforme, évolue au fil de l'œuvre. Dominique Niguez distingue trois voix de l'écrivain : l'intervieweuse attentive, discrète des années 60, sa voix gaie d'un timbre assez aigu, très douce, genre bourgeoise de *Moderato cantabile*. Puis la grande époque d'*India Song* et de *L'Amant* : une voix grave bien posée, narcissique, articulant superbement, jouant des silences. Enfin, la voix d'après le coma et

⁴⁹¹ Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 22

⁴⁹² Cf. Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 26

⁴⁹³ Yann Andréa, *M. D., Minuit, 1983, p. 138*

la trachéotomie, de la fin des années 80, rauque et brisée, plus faible, de la pythie en retraite.⁴⁹⁴ La dernière Duras accentue cette image sonore d'une voix physique inséparable de la voix écrite. La voix de l'écrivain interviewe le monde entier. Cela arrive avec *Outside*, quand Duras aborde de son phrasé écrit le fait divers, l'été 80, le football, Christine Villemin, la politique, « mêle le tout à la mythologie et à son roman familial, et déclare que le monde est sous sa juridiction. »⁴⁹⁵

Par ailleurs, il faut faire la différence entre la notion d'écriture vocale de Duras et celle d'écriture parlée. D'une part, *La Vie matérielle* est écrit avec la voix parlée, car elle se présente comme un livre-enregistrement d'entretiens. D'autre part, « la paroleuse par excellence, l'auteur de livres parlants et de livres parlés »⁴⁹⁶ se transforme en « dicteuse », en « écrivaine à haute voix » comme dans la rédaction du livre *M. D.*, où Yann Andréa transcrit ses paroles : « Vous me dictez une page. Aujourd'hui vous abandonnez tout, aujourd'hui vous écrivez. C'est toujours banal. Quand cela arrive, je le sens, l'écriture se produit devant moi. Vous dites à voix haute les mots. Immédiatement je tape. Quelques secondes séparent les mots entre eux. C'est écrit. »⁴⁹⁷ Le dernier livre durassien, *C'est tout*, prend vie de la même façon.

Les ravissantes paroles de quelques enregistrements sonores

La « mise en scène » de Marguerite Duras par elle-même à travers la radio mérite une attention particulière. En effet, la radio représente pour l'écrivain une nouvelle possibilité de séduire ses lecteurs, de se le rendre plus proche, par la confession ou la confiance. En même temps, ses interventions radiophoniques lui offrent la possibilité d'autopromotion, de se faire connaître par sa voix très maîtrisée, qui défie celui qui l'écoute. Comment Duras réussit-elle à conquérir le public par sa voix ? Quels sont les sujets auxquels elle s'attaque ? Y a-t-il des différences entre Duras l'écrivain et Duras la radioparoleuse ? Par quoi commencer la description de ses interventions directes à la radio ? Par sa spontanéité ? Par son pouvoir oraculaire et sa mystique qui met en relation le récepteur avec la Littérature ? Par ses silences et modulations de la voix : tendre avec les enfants, plus réservée avec les journalistes ? Par ses rires ? Par sa subjectivité déconcertante ? Par le désordre apparent qui frappe l'auditeur, mais qui n'est que la marque de sa fidélité à soi-même, propre aussi à son écriture ? Par ses monologues parlés ? Par ses silences parlants ?

Des enregistrements sonores de sa voix réalisés par Jean-Marc Turine (*Marguerite Duras ou le ravissement de la parole et Marguerite Duras et la parole des autres*⁴⁹⁸) et

⁴⁹⁴ Dominique Noguez, *Le Grantécrivain*, Gallimard, 2000, p. 54, repris par Jean-Pierre Martin, « Radio Duras », in *Les écrivains et la radio*, Actes du colloque international de Montpellier (23-25 mai 2002), réunis et présentés par Pierre-Marie Héron, Centre d'Etude du XXe siècle, Université Montpellier-III / Institut national de l'audiovisuel, 2003, p. 206

⁴⁹⁵ Cf. Jean-Pierre Martin, *La bande sonore*, José Corti, 1998, p. 172

⁴⁹⁶ Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 171

⁴⁹⁷ Yann Andréa, *M. D.*, Minuit, 1983, pp. 7-8

Marianne Alphant (*Le bon plaisir de Marguerite Duras*⁴⁹⁹) viennent enrichir l'image publique de Duras. A travers les ondes radio, la voix Duras enchante les oreilles de ses auditeurs qui disent : « On voudrait que cette voix ne se taise jamais, que cette parole qui respire ne soit jamais coupée. »⁵⁰⁰ L'écrivain ne change pas de style, ni de sujet, le quotidien restant au centre de ses paroles. « Toujours le mot juste arrive, pas le mot recherché. [...] La phrase est simple, elle est juste, il n'y a rien à ajouter. »⁵⁰¹ Rien de plus naturel pour parler tout simplement de tout et de rien. Dans l'émission *Le bon plaisir de M. Duras*, elle parle de son travail, de ses lectures, de ses fous rires, de sa famille, de son goût du risque, de ses recettes de cuisine, de ses voyages, de son engagement politique, de l'importance de l'alcool. Mélange de confidences et de réflexions, l'écriture durassienne aussi bien que sa parole laissent entendre la voix de l'écrivain qui *parlécrit*. Pour arriver à déchiffrer le message, il suffit de suivre les précieux conseils de Duras, valables aussi bien pour son cinéma que pour ses interventions audio-visuelles : il faut « entendre les voix comme le vent, les chiens »⁵⁰², c'est-à-dire « laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. [...] C'est peut-être ça le plus difficile, de se laisser faire. Laisser souffler le vent du livre. »⁵⁰³ Dans l'émission *Le bon plaisir de Marguerite Duras*, elle se laisse emporter par le vent de l'inspiration instantanée et commence par faire connaître son envie de savoir d'où vient son père. Elle parle ensuite de sa mère qui « a beaucoup souffert », passe au tourisme et avoue qu'Israël est le pays le plus beau, visité par les touristes qui viennent voir la Mer Morte, pas la Galilée, car « le voyage c'est ne rien voir. C'est savoir. Connaître que c'est ça, que c'est là ».⁵⁰⁴

En effet, qu'est-ce que *Le bon Plaisir de Marguerite Duras* ? C'est lire, cuisiner, écrire, mais aussi regarder la télévision et surtout rire. « J'aime rire », confie Duras, « aux histoires les plus bêtes ». Et son fou rire retentit à travers les ondes radio, tout en s'emparant de son interlocutrice et de ses auditeurs. Parmi ses éclatements de rire qui tiennent des secondes et des secondes, elle raconte une anecdote sur son fils qui avait fait une fois un poster sur l'alcoolisme : un enfant implore son père de ne plus

⁴⁹⁸ *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de l'INA Radio-France, 1997 *Marguerite Duras et la parole des autres...*, entretiens radiophoniques, archives de l'INA, réalisés par Jean-Marc Turine avec la participation de Jean-Louis Trintignant (1962 et 1967)

⁴⁹⁹ *Le bon plaisir de Marguerite Duras*, émission de Marianne Alphant, diffusée le 20-10-1984 sur France Culture, réalisée à Neauphle-le-Château

⁵⁰⁰ Cf. *Télérama* du 20-10-1984, à propos du *Bon plaisir de M. Duras*

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² *Le Quotidien de Paris*, « Marguerite Duras : "Je vais faire un film avec Godard" », 3 fév. 1981

⁵⁰³ *Magazine littéraire*, « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, juin 1990, pp. 47-56

⁵⁰⁴ *Le bon plaisir de Marguerite Duras*, émission de Marianne Alphant, diffusée le 20-10-1984 sur France Culture, réalisée à Neauphle-le-Château

boire : « Papa, ne bois pas ! Pense à moi ! » Outa, son fils, à rajouté un mot : « Papa, ne bois pas *tout*, pense à moi ! ». C'est une histoire sur laquelle elle aime rire et elle le fait avec passion, car, dit-elle, « on est la proie du rire ».⁵⁰⁵

Mais le rire, chez Duras, va de pair avec les pleurs, le malheur. Elle parle ouvertement de son rapport à l'alcool. Elle revient souvent d'ailleurs sur ce sujet qu'elle relie à sa quête spirituelle, à son malheur devant l'absence de Dieu que seul l'alcool peut remplacer :

« L'alcool est suicidaire. On ne sent pas la mort dans l'alcool. Dans l'alcool c'est comme si Dieu existait. L'alcool c'est Dieu. Comme ça le monde est beau, resplendissant. Mais c'est sûr que l'alcool mène à la mort. »⁵⁰⁶

Ce n'est d'ailleurs pas la seule occasion où Duras parle de l'alcool. Elle le fait aussi dans *La Vie matérielle*, où elle lui consacre un chapitre entier. Elle en parle aussi dans *La Pluie d'été* ou dans *Des Journées entières dans les arbres*. Duras avoue même avoir écrit *La Maladie de la mort* « dans un bain d'alcool » et « sans alcool » *L'Amant*. D'autres sujets s'enchaînent ensuite, tels la littérature « qui n'est pas faite pour tous », la musique, qui est pour elle « la plus haute instance de la pensée », la télévision, qui « n'est pas une marchandise à défendre », pour finir par dire que ce qu'elle préfère dans la vie « c'est la vie, aimer ».⁵⁰⁷ Trois heures et demie d'émission, un vrai plaisir d'écouter Duras parler d'elle-même.

La voix de Duras nous est aussi proposée dans un coffret de deux CD regroupant trois émissions sous le titre *Marguerite Duras et la parole des autres*⁵⁰⁸. Il s'agit d'entretiens réalisés par Jean-Marc Turine, producteur à France Culture et coréalisateur du film *Les Enfants*, avec la participation de Jean-Louis Trintignant et de Jean Mascolo, le fils de Marguerite Duras, à une époque où Duras était « peu connue du grand public »⁵⁰⁹ (1962 et 1967). Cette fois, on a affaire à trois « petits bijoux »⁵¹⁰ sortis des archives de l'INA en 2001, où « Marguerite s'est mise en position d'écoute. Elle ne parle pas, elle fait parler, ou encore, elle parle sans parler, elle pose des questions, lit des textes et suscite des réactions ».⁵¹¹ Dans le cadre d'une émission produite par François Truffaut et diffusée en avril 1967, Marguerite Duras a convié des écoliers de 6 ou 7 ans dans son appartement de la rue Saint-Benoît. Sa voix tendre les rassure et les fait parler. Les

⁵⁰⁵ Ibid.

⁵⁰⁶ Ibid.

⁵⁰⁷ Ibid.

⁵⁰⁸ *Marguerite Duras et la parole des autres...*, entretiens radiophoniques, archives de l'INA, réalisés par Jean-Marc Turine avec la participation de Jean-Louis Trintignant (1962 et 1967)

⁵⁰⁹ *Libération*, 10-09-2001, « Parlez, dit-elle », par Caroline Bonnefond

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ Ibid.

enfants parlent alors des animaux, des humains, de ce qui leur fait peur. Ils sont taraudés par les questions de l'écrivain, qui rit de leurs incohérences. On discute sur la vieillesse, sur la mort, sur la vie, sur l'été et les enfants surprennent par leurs réponses adultes.

Ceux qui écoutent les dialogues de Duras avec les enfants plongent dans le ravissement de la tendresse. C'est « un petit chef-d'œuvre d'innocence et de sagesse », dit *Libération* du 10-09-2001. On découvre une Duras sensible aux paroles d'enfants, amusée et prête à s'identifier à eux, à accepter et à encourager leur raisonnement. Ce côté enfantin, son amour pour les enfants, est prouvé aussi dans *L'Été 80*, avec l'histoire, passée un peu inaperçue par la critique, de David, le petit garçon blond et sage, parti faire le tour du monde sur « un grand bateau qu'on appelait l'Amiral Système ». Il est accompagné du requin Ratekétaboum, qui « fait la police pour le compte des bancs de harengs dans les ports de Long Island et de Nantucket » et qui l'invite sur son dos pour le mener à une île déserte⁵¹².

Dans la deuxième partie du disque, la parole est laissée à Lewis Carroll. Jean-Louis Trintignant lit quelques extraits des nombreuses lettres que l'auteur d'*Alice au pays des merveilles* écrivit à une centaine de petites filles. Et Duras commente en expliquant par exemple qu'une fois sorties du cadre de l'enfance, ses petites amies n'intéressaient plus l'écrivain. Dans le second CD, Marguerite Duras pénètre dans l'univers des mineurs de fond, dans la bibliothèque d'une mine du nord de la France. L'émission *Veillées de France Culture*, diffusée en 1967, fait partie d'une série d'entretiens d'écrivains auxquels avaient participé Michel Butor, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon⁵¹³. Le public de ces émissions était choisi par les auteurs. Duras, elle, avait choisi des femmes de mineurs pour lire des extraits de *Plume*, d'Henri Michaux.⁵¹⁴

Avec des mots simples et précis, parsemés de silence, d'émotion et de rires, Duras se découvre à son public par un autre moyen sonore encore plus complet, *Le ravissement de la parole*⁵¹⁵, un coffret de quatre CD regroupant une série d'entretiens radiophoniques sélectionnés par Jean-Marc Turine (1997). Ce sont des morceaux bio-bibliographiques séparés par des moments musicaux qui accompagnent à merveille les paroles et la voix Duras. Ce coffret qui rassemble la parole publique de Duras, dite à la radio, a été même

⁵¹² Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980, pp. 26 et 27

⁵¹³ Cf. *Libération*, 10-09-2001, « Parlez, dit-elle », par Caroline Bonnefond

⁵¹⁴ Paru dans le volume *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, 1989. Duras choisit pour cette émission le poème « Télégramme de Dakar », qui rend par des paroles le son du tam-tam africain, dont voici un extrait : « Dans le noir, le soir, auto dans la campagne. Baobabs, Baobabs, baobabs, Plaine à baobabs. Baobabs beaucoup baobabs baobabs près loin, alentour, Baobabs, Baobabs. Dans le noir, le soir, sous des nuages bas, blafards, informes, loqueteux, crasseux, en charpie, chassés vachement par vent qu'on ne sent pas, sous des nuages pour glas, immobiles comme morts sont les baobabs. Malédiction! Malédiction sur CHAM! Malédiction sur ce continent! Village village endormi village passe De nouveau dans la plaine ouverte: Baobabs Baobabs baobabs baobabs Afrique en proie aux baobabs! Féodaux de la Savane. Vieillards-Scorpions. Ruines aux reins tenaces. Poteaux de la Savane. Tams-tams morbides de la Terre de misère. »

⁵¹⁵ *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de l'INA Radio-France, 1997

couronné par la prestigieuse académie Charles Cros⁵¹⁶. *Le ravissement de la parole* correspond à un « ravissement de la voix parlée par elle-même, pareillement enchantée par le risque de son égarement »⁵¹⁷ ou le pouvoir qu'elle détient en tant que « pythie de la littérature contemporaine »⁵¹⁸, comme la considère les journaux. C'est aussi un « ravissement de l'ego par lui-même »⁵¹⁹, tel que l'article « Moi » à propos du raid américain sur la Libye en 1986 nous le décrit : « Ce qui m'émeut, c'est moi-même. Ce qui me donne envie de pleurer c'est ma violence, c'est moi. »⁵²⁰

C'est un parcours chronologique sonore de l'œuvre durassienne, qui rassemble et reconstruit sous forme de commentaires inédits, de lectures radiophoniques extraites de pièces de théâtre et de films, la trajectoire d'une vie consacrée et soumise à l'acte d'écriture. C'est aussi une occasion pour l'écrivain de parler de ses livres, de sa vie, de la politique, de sa famille etc. à la radio, qu'elle aimait beaucoup et qui, au fil des années, est devenue pour elle, la « parleuse », un moyen de communiquer avec son public. Bref, la radio est pour Duras un espace des confidences, car, à son avis, « la confidence n'est jamais privée »⁵²¹. Il n'y a rien à cacher, il n'y a rien à dire parfois, il n'y a rien à penser. Tout est à dire, par l'écrit, par la voix.

On nous dit ainsi que son appartement de la rue Saint Benoît est une « maison initiale » où a lieu « un pur mouvement venu des militants du communisme » organisé par « le soleil noir des astrologues », Marguerite Duras, et de nouveaux écrivains venus chez Gallimard (Leiris, Bataille etc.), qui sont comme des « satellites » de l'écrivain.⁵²² Duras parle aussi de son père, professeur de mathématiques, mort lorsqu'elle avait quatre ans, de sa mère qui avait subi une « injustice effroyable » avec la vente de ces terres infertiles, de son enfance marquée par une vie difficile, sans argent. Cet « envahissement de l'être », cette dimension terrible de la vie, les chaleurs, le soleil du Saïgon, du Delta au Viêt Nam, seront retrouvés plus tard dans son œuvre littéraire, mais revêtus d'une forte aura mythique. Duras n'hésite pas à parler de ses livres aussi. Elle dit de son premier roman *Les Impudents* que c'est très mauvais, du livre *Des Journées entières dans les arbres* que c'est autobiographique, du cadre d'*Un Barrage contre le Pacifique* qu'il n'est « nullement imaginaire ; l'histoire est dans son contexte rigoureusement vraie », mais qu'avec *Le Marin de Gibraltar* elle s'est « lancée dans une aventure totalement

⁵¹⁶ Cf. « L'impossible vérité sur Marguerite Duras », par Danielle Laurin, in *Lire*, juin 1998

⁵¹⁷ Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 172

⁵¹⁸ Cf. *Le Point*, n° 825, 11 juillet 1988

⁵¹⁹ Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 172

⁵²⁰ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, P.O.L., 1993, p. 75, cité par Jean-Pierre Martin, *op. cit.*, p. 172

⁵²¹ « Marguerite Duras : *La confidence n'est jamais privée* », *L'Huma-Dim'*, 21 novembre 1965

⁵²² *Marguerite Duras ou le ravissement de la parole*, entretiens radiophoniques choisis et réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de l'INA Radio-France, 1997

imaginaire »⁵²³. Dans *Le Square*, Duras avoue n'avoir rien inventé, bien que le réalisme ne l'intéresse en rien. Dans ce livre, elle parle des femmes du monde, qui n'ont pas la moindre liberté. C'est la raison pour laquelle la femme ne parle pas naturellement dans le livre, Duras la faisant parler « comme elle parlerait si elle pouvait le faire ». Suzana de *La Musica* est une autre femme « qui se cache sous la femme du monde ». *Moderato cantabile* est construit sur le dialogue, pour que « le lecteur puisse l'interpréter par le dialogue ». A propos de *Détruire*, dit-elle, l'écrivain dit : « Je l'ai écrit contre moi, sans mes habitudes, contre Duras, ne pouvant plus me supporter »⁵²⁴. C'était après des mois où elle n'avait écrit aucun mot, des mois « d'obscurité ». Après *Détruire*, elle a recommencé à rêver et s'est remise à écrire, mais surtout elle commence à faire du cinéma. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *Détruire* et *L'Amante anglaise* ont ouvert pour Duras une période « dangereuse » de l'écriture qui coïncidait avec un état physique caractérisé par un phénomène d'hystérie confirmé par les médecins.

Elle parle ouvertement à la radio sans rien cacher d'elle : « Je ne sais pas s'il faut le dire à la radio. Pourquoi pas enfin ? »⁵²⁵ *Abahn Sabannah David* « est une construction politique, une sorte de mise au point politique ». *L'Amour* est un livre physique, organique. L'écrivain de *l'Amour* « traverse cet espace comme moi », dit Duras. « Quand je dis "traverse", c'est que j'ai été traversée moi-même. Je ne peux rendre compte que de ça, de ce mouvement qui m'est arrivé »⁵²⁶. Les commentaires de Duras au sujet de ses livres passionnants se succèdent l'un après l'autre, tout en dévoilant le grand plaisir qu'elle a à faire de la littérature et à en parler. En revanche, elle refuse de faire un autoportrait, car, dit-elle, « je ne comprends pas ce que cela veut dire. Comment voulez-vous que je me décrive ? Des portraits de moi, c'est les autres qui peuvent le faire. Ils sont tous valables. Mais moi, je n'ai rien à dire sur moi. Ça n'existe pas. C'est une fausse question. Au fond au total ça n'existe pas. »⁵²⁷

Si le désir de commenter publiquement ses œuvres et de donner des précisions concernant la genèse de celles-ci est bien justifié par la « crainte » de mauvaises interprétations de la part de ses lecteurs ou par le simple plaisir de Duras de parler d'elle et de la littérature qu'elle fait, on se demande pourtant pourquoi ces émissions radiodiffusées sont entrecoupées par des morceaux de livres lus à haute voix par l'écrivain ou par des acteurs. Quel en est le but ? Qu'est-ce que cela ajoute aux livres ? Lire à haute voix ses écrits pourrait être d'une part une expérience de compréhension de soi, de déchiffrement de sa propre conscience⁵²⁸. D'autre part, ce geste fait penser à un

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ Ibid.

⁵²⁵ Ibid.

⁵²⁶ Ibid.

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Cf. Nathalie Piégay-Gros, « Le pouvoir du livre » in *Le Lecteur*, Flammarion, 2002, p. 83

exercice de « lecture de l'enfance »⁵²⁹. Ce n'est peut-être pas au hasard cet enchaînement d'autolecture, d'interviews avec les enfants, de lectures à haute voix réalisées par les acteurs, ou par elle-même, sur les CD d'un même coffret. *Le Ravissement de la parole* devient ainsi l'espace de l'enfance, où l'on parle de l'enfance et où les enfants ont une place réservée spécialement pour eux. Se lire soi-même n'implique pas seulement le corps, mais aussi l'esprit. Les lectures à haute voix réveillent « des émotions exceptionnelles », car elles ont « trait à l'initiation »⁵³⁰. Il s'agit de se découvrir soi-même, mais aussi de se découvrir aux autres. Nathalie Piégay-Gros considère même que la lecture à haute voix aide à retrouver l'enfant que l'on a été, ce qui procure un plaisir intense. Pour Duras se lisant ou se faisant lire à la radio, la lecture joue un rôle essentiel, en tant qu'expérience décisive, dans l'apprentissage des signes à déchiffrer entrepris par le narrateur désireux de devenir écrivain. En effet, la voix joue un rôle décisif puisqu'elle incarne le texte, donnant lieu, comme le dit Nathalie Piégay-Gros, « à une poétique de la grammaire » et « à une musique de la phrase » dirigées par Duras, selon son bon plaisir.

D'ailleurs, on sait que Sartre voit dans la lecture un « acte », une « création dirigée »⁵³¹. Pour lui, la lecture est le corollaire essentiel de l'écriture. Sans elle, dit Sartre, la littérature n'existerait pas. « En un mot, le lecteur a conscience de dévoiler et de créer à la fois, de dévoiler en créant, de créer par dévoilement »⁵³². Et cela arrive surtout quand on assiste à une lecture de soi comme dans le cas de Duras, où l'auteur se confond avec le lecteur. L'acte de création est ainsi complet.

Dans le même ordre d'idées, Jauss affirme que la lecture est une « perception guidée »⁵³³ par les lectures antérieures, tout en mobilisant également l'expérience du monde. Donc, la lecture ne peut pas se réduire à une pure expérience subjective, l'horizon d'attente du lecteur et de l'auteur contraignant l'acte de lecture. C'est la raison pour laquelle Duras a initié probablement ces lectures à haute voix de ses livres. Celui qui lit Duras ou qui l'écoute se lire doit se soumettre à ce pacte de lecture contraignante et libératrice à la fois, inspiré par son style parlé et écrit. Il faut connaître Duras et ses livres pour devenir lecteur de la lecture durassienne. Car, comme l'a souligné aussi Nathalie Piégay-Gros, la lecture est sans doute « plus un art qu'une technique »⁵³⁴. D'ailleurs, la littérature concentre et affine les émotions, les désirs, les savoirs qui sont mis en jeu par l'expérience de la lecture ou de l'autolecture. Lire pour se lire, ce serait donc chez Duras lire pour soi et pour l'Autre : pour mieux se connaître et se comprendre ou se faire

⁵²⁹ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*

⁵³⁰ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 131

⁵³¹ Voir Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. Folio essais », 1984, p. 48

⁵³² Sartre, *op. cit.*

⁵³³ Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface Jean Starobinski, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 259-260

⁵³⁴ Cf. Nathalie Piégay-Gros, « Le pouvoir du livre » in *Le lecteur*, Flammarion, 2002, p. 46

comprendre. Tout cela parce que finalement la lecture doit avant tout être « un plaisir et un bonheur ; c'est sans doute sa force et sa violence aujourd'hui »⁵³⁵ ou, comme le souligne Pascal Quignard dans *Vie secrète*, elle est une « jouissance » qui confère le « sentiment d'une seconde naissance, d'une renaissance. C'est une joie d'initié. C'est une joie de héros de conte. »⁵³⁶

Cinq heures de parole publique, cinq heures d'écoute fortement enrichissante où Duras dévoile surtout sa passion pour l'écriture : « Je passe ma vie à travailler. Je me passionne pour mon travail. Je passe ma vie à m'occuper des choses qui me plaisent. ». Bien sûr, elle doit parler aussi de sa souffrance provoquée par « l'injustice sociale », par le stalinisme à cause duquel elle est « dans la perte de l'idée révolutionnaire », ce qui la rend « inconsolable, inconsolable »⁵³⁷. La « perte politique » est ressentie surtout après l'exclusion de l'écrivain du PCF, en 1950. D'où la « voie du gai désespoir » ou la perte politique qui se conjugue avec la perte du monde et la perte de soi (l'absence de soi). Cette perte politique qui la rend « inconsolable » la fait chercher la consolation ailleurs, dans l'écrit, dans la littérature.

Autoportrait dissimulé

Qui est Marguerite Duras ? peut-on se demander après cette première incursion dans l'univers personnel et littéraire de l'écrivain. Quelle image de Duras le lecteur garde-t-il en mémoire après avoir laissé l'écrivain parler d'elle-même à travers des éléments qui cachent plus qu'ils ne dévoilent la personnalité de leur auteur ? Lettres, titres, préfaces, manuscrits, silences, dédicaces, pseudonyme, initiales, présence médiatique intense, choix d'une forme autofictionnelle cachent souvent, à quiconque ne s'intéresse que superficiellement à Duras, l'écrivain sensible, volontairement ambigu qu'elle est. Seuls ceux qui sont prêts à apprendre à lire Duras, selon ses consignes, arrivent à la connaître.

Ce qu'on retient d'abord de notre analyse, c'est le rapport direct que Marguerite Duras veut établir avec le lecteur à travers son œuvre. Elle ne l'exclut jamais de son univers, elle, qui passe le plus souvent pour une narcissique démesurée. Si elle écrit des préfaces, si elle se cache derrière un pseudonyme, si elle rend publics ses manuscrits, elle le fait pour le plaisir de son lecteur, pour lui montrer l'importance qu'il a dans sa vie d'écrivain, pour communiquer avec lui et pour le séduire. Lorsqu'on lit Duras, le lecteur est inévitablement emporté dans ce va-et-vient entre fictif et réalité immédiate. Pour s'en rendre compte, il doit savoir jouer au jeu de l'autofiction auquel l'écrivain le convie. C'est par ce jeu qu'on apprend que Duras aime l'ambiguïté, mot-clé dans l'interprétation de son écriture, les silences parlants, le masque du pseudonyme. Duras entoure volontairement son œuvre et sa vie d'une aura de mystère, pour en faire un objet de broderies et de

⁵³⁵ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 47

⁵³⁶ Pascal Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 220, cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 47

⁵³⁷ Cf. « Ce qui m'émeut c'est moi-même », par Jean-Pierre Martin in *Lire Duras*, Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, 2000, p. 25

déformations. Ce plaisir de l'auto-mytho-fiction et de la fantasmatisation est la voie dans laquelle Duras s'engage pour écrire et elle ne s'en éloigne jamais.

On peut constater ensuite le génie de Duras en matière de titres trompeurs. Les titres de ses livres montrent et cachent à la fois. Ils parlent du même goût durassien de l'ambiguïté et de l'incertitude, de l'écriture provocatrice et dissimulatrice. Quant aux dédicaces écrites par Duras, elles nous dévoilent un écrivain dont le plaisir de dispenser des hommages est grand. Et, comme la dédicace se donne d'abord à lire au lecteur, Duras utilise cette arme pour le séduire. On découvre à travers ses hommages aux proches, ses mots de sympathie, ses remerciements le même amour de l'ambiguïté, le même plaisir d'attirer le lecteur et de jouer avec son imagination (les initiales G. J, de *Moderato cantabile*, qui offrent une lecture chiffrée du livre, par exemple).

Mais peut-être que les préfaces sont le terrain où Duras déploie le mieux ses armes séductrices. Les préfaces concernent directement le lecteur. Elles sont un lieu d'échange, de communication et de rencontre entre l'intériorité artistique et l'extériorité réceptrice. En écrivant des préfaces, Duras accorde d'abord de l'importance au lecteur. Elle brouille les frontières entre le réel et le fictif (*La Douleur*), tout en le faisant comprendre le caractère autofictif de son écriture, fait des confidences au lecteur sur la souffrance qu'un écrivain éprouve en se séparant du texte, tout en établissant une sorte de complicité affective avec lui. Mais surtout, ce qu'on retient de l'analyse du préfaciel durassien, c'est la force centripète de l'écriture de Marguerite Duras, qui fait que tout ce qu'elle écrit, et comme on le verra plus loin, tout ce qu'elle dit, ramène à elle, à son écriture et à son univers autofictif. La préface durassienne est une forme d'écriture qui rejoint le texte et fait corps commun avec l'œuvre entière. Contradictions, ambiguïtés, détournements de sens, images et thèmes récurrents sont les caractéristiques des préfaces à ses propres textes ou des préfaces d'appropriation que Marguerite Duras écrit avec grand plaisir.

Mais par-dessus tout, la mise en scène épistolaire et médiatique constitue pour Duras une source privilégiée d'autolecture et de mise en contact direct avec le lecteur. Pourquoi parler dans cette perspective de source privilégiée de connaissance ? Parce qu'on a l'occasion de pénétrer dans l'univers privé de l'écrivain et mieux connaître la personnalité de l'écrivain. A lire la correspondance durassienne, par exemple, on découvre une femme qui lutte pour s'imposer comme écrivain, une femme qui lutte pour la liberté d'expression dans le domaine politique, une femme encore qui aime aimer et qui désire être aimée, une mère affectueuse et une artiste respectée.

La mise en scène de Marguerite Duras par elle-même se réalise à travers son écriture, mais aussi par ses interventions publiques, télévisées ou radiodiffusées. Son style basé sur la redite de l'œuvre la rend aimée, attendue, singulière devant le lecteur ou le télé-auditeur. Elle réalise l'autopromotion de l'œuvre en choisissant de parler librement à la télévision ou à la radio, sur tout et sur rien. La variété redondante et la transparence de ses propos dans l'univers médiatique, la conservation du même style dans l'expression orale et écrite, accompagnées d'une voix oraculaire et d'un visage qui changent au fil du temps, au rythme de son œuvre, construisent un personnage d'écrivain très proche du mythe. A la regarder parler à la télévision, on découvre un discours autobiographique tourné vers le mythe, parsemé de silences poétiques et oraculaires, qui fascinent et agacent à la fois. La liberté d'expression devant les caméras de télévision, le désordre

intelligent dans les idées, le déferlement de l'écrit dans la parole (la parlécrit durassien) se joignent à un aspect physique presque légendaire de l'écrivain (grosses lunettes, cigarette à la main, bagues et bracelets, col roulé) pour parfaire la construction télégénique de Marguerite Duras. A la radio, la singularité de sa voix ou sa radiogénie, s'impose par la même recherche de l'ivresse du parlécrit censée séduire le récepteur. Qu'est-ce qui fascine chez Duras dans ses interventions radiodiffusées ? Ses confidences et ses rires, les modulations de sa voix qui maîtrise les silences parlants, ce qui lui confère un pouvoir oraculaire tellement décrié et apprécié à la fois, mais fortement singularisant. On y rajoute le désordre d'idées, le monologue parlécrit, sa subjectivité déconcertante et, bien sûr, la transparence de ses propos. A-t-on tout dit sur la manière dont Duras se découvre elle-même aux lecteurs désireux de la connaître ?

Graphogénique, télégénique, radiogénique, la construction identitaire du personnage de l'écrivain est encore loin d'être finie. Il manque encore des pièces importantes à ce puzzle identitaire. On voudrait la voir évoluer dans son rapport avec la presse. C'est le domaine où elle se produit en tant que journaliste et qui lui procure, semble-t-il, cette étiquette d'écrivain sublime et impudique à la

Deuxième partie : Eclats de sublime : le journalisme durassien

Marguerite Duras et la presse

Après avoir assisté à la mise en scène de Duras par elle-même à travers les éléments qui se trouvent en marge de son écriture (titres, préfaces, pseudonyme, dédicaces) ou à travers les éléments qui forment son épistolaire, sa télégenie et sa radiogenie, notre regard se dirige maintenant vers le rapport de l'écrivain à la presse. S'agit-il d'une autre scène où Duras se produit et aime faire spectacle ? Les articles de presse, par exemple, qu'elle écrit pour diverses publications, peuvent-ils être considérés comme un « Duras par Duras » ? On se demande si l'activité journalistique durassienne offre des renseignements sur la personnalité de l'écrivain et si elle contribue à la construction de l'image d'ensemble de Marguerite Duras. Les articles de presse écrits par Duras pourraient-ils être rattachés au corpus littéraire durassien ? Et bien sûr, comment Duras est-elle reçue en tant que chroniqueuse ? Comment se présente-t-elle aux journalistes de presse qui l'interviewent ? Quels sont les thèmes qu'elle aborde lorsqu'elle est interviewée ou lorsqu'elle interviewe quelqu'un ? Voici quelques repères qui vont guider notre recherche sur le rapport de Duras à la presse, chapitre qui précède et introduit la partie la

plus importante de notre étude, portant sur la réception à chaud de l'œuvre de Marguerite Duras par diverses voix de la critique littéraire ou journalistique.

Parallèlement à son grand plaisir d'apparaître dans le public, devant les caméras de télévision ou à la radio, Duras est attirée par la presse, avec laquelle l'écrivain collabore, mais aussi, il est déjà temps de l'annoncer, avec laquelle elle entretient des rapports tendus tout au long de sa vie. Dans ce domaine, elle se sent encore plus à l'aise que devant les caméras. C'est parce que l'écriture la rend libre. Ecrire signifie pour elle liberté, car « l'écrit vient d'ailleurs, d'une autre région que celle de la parole orale. C'est une parole d'une autre personne qui, elle, ne parle pas. »⁵³⁸ Ce silence d'une « personne qui ne parle pas » est rempli par les pages écrites lors de la « traversée éperdue des mots »⁵³⁹ de ce double de l'écrivain à l'écoute de soi. La Duras chroniqueuse ou celle qui est engagée dans des interviews ne diffère en rien de la Duras qui écrit des livres ou qui parle devant les caméras de télévision. On est heureux, agacé, révolté, content, surpris etc. de retrouver dans ses articles la même « écriture courante », « presque discrète, qui court, qui est plus pressée d'attraper les choses que de les dire, qui court sur la crête des mots pour ne pas les perdre »⁵⁴⁰.

Par ailleurs, il est important de dire que son activité journalistique a lieu parallèlement à l'écriture de ses livres ou à ses engagements politiques. Duras aime avoir une vie très active et s'investir dans plusieurs domaines à la fois. C'est pourquoi notre approche visant les rapports de Duras au journalisme passe par une courte présentation du contexte politique, social et culturel des années 50-70, qui explique parfois les différentes manières de recevoir l'écrivain et son œuvre par ses contemporains. On se demande ainsi si le politique influe sur le journalisme durassien et dans quelle mesure Duras se laisse entraîner dans les combats politiques de l'époque.

Chemins parallèles à l'écriture : la politique et le journalisme

On pourrait dire dans le cas de Marguerite Duras que tous les chemins mènent à l'écriture. Lorsqu'elle emprunte la voie de la politique, elle le fait pour défendre l'idée de liberté, prise dans une infinité d'interprétations. Lorsqu'elle s'engage dans le journalisme, elle défend la même idée de liberté, sous divers aspects, mais dans un style propre à son écriture. Lorsqu'elle interviewe pour la presse ou lorsqu'elle est interviewée par les journalistes, Duras reste fidèle à elle-même et à son parlécrit.

Parallèlement à la prise de conscience de son talent d'écrivain dans les années 50, Marguerite Duras fait son début dans le journalisme. Cette nouvelle étape est marquée par des changements socio-politiques importants, tels la guerre d'Algérie ou le mouvement féministe. En 1955, la France est en guerre et Marguerite Duras, dès ses débuts, est fortement engagée contre la guerre en Afrique du Nord. Se constitue alors, à

⁵³⁸ *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990

⁵³⁹ J.-P. Martin, *La Bande sonore*, José Corti, 1998, p. 173

⁵⁴⁰ M. Duras fait cette description dans l'émission « Apostrophe » de Bernard Pivot en 1984.

l'initiative de Dionys Mascolo, un Comité des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Algérie⁵⁴¹. Duras y souscrit et signe en octobre 1955 l'appel contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord en compagnie de plus de trois cents intellectuels et artistes, parmi lesquels on retrouve Sarraute, Blanchot, Eluard, Sartre, Claude Roy etc. En 1958 paraît *Le 14 juillet*, revue du refus inconditionnel et d'opposition au pouvoir gaulliste, fondée par Dionys Mascolo et Jean Schuster. Cette revue met en exergue le rôle des intellectuels dans la politique. Blanchot appelle la collaboration de tous comme l'amitié du NON : non à la guerre d'Algérie, non à la confiscation des libertés, non à l'autoritarisme⁵⁴². Cette publication qui ne connaît finalement que trois numéros, réunit le courage et la force des intellectuels français qui font naître en septembre 1960 la « Déclaration sur le droit à l'insoumission à la guerre d'Algérie »⁵⁴³. C'est un important mouvement intellectuel qui réagit, comme le note Marguerite Duras dans les colonnes de *France-Observateur*⁵⁴⁴, devant l'angoisse de la menace fasciste et la paralysie des organisations ouvrières. La revue est en elle-même un moyen de résistance. Deux femmes seulement figurent à son sommaire : Colette Garrigues et Marguerite Duras. La première a fait de son adresse personnelle le siège de la revue. Marguerite, elle, tape les textes, s'occupe des problèmes matériels et contacte ceux qui veulent les aider financièrement et notamment certains peintres à qui elle demande de donner des tableaux en vue d'organiser une vente dont les bénéficiaires alimenteront la caisse du *14 Juillet*. Nombreux sont ceux qui acceptent. Pourtant, Duras n'est pas tout à fait satisfaite de la place que les femmes ont au sein de la revue : « Tous ces intellectuels étaient machistes, confesse Colette Garrigues, dont aucun texte ne paraît dans la revue, et puis nous, peut-être trop timides, pas assez assurées. Eux c'étaient la plume, la pensée. Nous les petites mains. »⁵⁴⁵ Les relations homme-femme n'ont pas vraiment évolué même au sein de cette revue des intellectuels. C'est la raison qui pousse Duras à prendre la parole ailleurs, dans des journaux qui la réclament et qui l'apprécient.

Dans les articles qu'elle écrit pour la presse, Duras évoque le désaccord qu'elle manifeste vis-à-vis de la guerre en Algérie. On ne cite qu'un seul article en ce sens, qui est très parlant, « Les fleurs de l'Algérien », publié dans le *Nouvel Observateur* en 1957, et qui inaugure le volume d'articles de presse de Duras, intitulé *Outside*⁵⁴⁶. On reviendra plus loin sur cet article touchant, au moment où nous parlons de l'activité de Duras en tant

⁵⁴¹ Cf. Laure Adler, *Marguerite Duras*, coll. Folio, Gallimard, 1998, p. 464

⁵⁴² Ibid., p. 496

⁵⁴³ Le document s'intitule « Manifeste 121. Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie ». Dans les annexes de cet ouvrage on peut lire le contenu intégral de ce document.

⁵⁴⁴ *France-Observateur*, le 24 juillet 1958

⁵⁴⁵ Colette Garrigues, interrogée par Jean Mascolo et Jean-Marc Turine trente ans après, dans le film *Autour du Groupe de la rue Saint-Benoît de 1942 à 1964 ; L'esprit d'insoumission*, Benoît Jacob Vidéo, 2002 (réalisation 1992 – Vidéotheque de Paris, 1993)

⁵⁴⁶ Marguerite Duras, *Outside*, Folio, Gallimard, 1984

que chroniqueuse.

Parallèlement à cet engagement politique, Duras, qui prend conscience de son talent d'écrivain, réagit à ceux qui osent critiquer ce qu'elle écrit. Louis-René des Forêts conjugue alors le statut d'écrivain, d'éditeur, d'ami et continue à lire attentivement les manuscrits de Duras et à émettre des jugements sur son travail. Mais il se souvient que la moindre remarque la mettait dans un « état de rage indescriptible »⁵⁴⁷. Marguerite s'éloigne de lui en silence. Le seul dont elle craigne véritablement l'avis demeure Robert Antelme. Duras se prend pour un grand écrivain et fait quelques manœuvres d'approche auprès de Sartre pour pouvoir publier une ou plusieurs nouvelles dans les *Temps modernes*. Il faut noter pourtant que la figure commune qui émerge dans cette période est « située », comme le dirait Sartre, sur l'autre bord : c'est l'« intellectuel de gauche » qui ne s'identifie pas au lecteur de sa revue⁵⁴⁸. C'est peut-être la raison pour laquelle Sartre la reçoit et lui dit d'un ton bourru en s'excusant : « Je ne peux pas vous publier. Vous écrivez mal. Mais ce n'est pas moi qui le dis. Il faut écrire mieux, sans cela vous ne serez jamais publiée aux *Temps modernes* »⁵⁴⁹. Différence d'engagements politiques⁵⁵⁰ ? Duras met tout au compte de Simone de Beauvoir et n'oublie jamais cet affront. Cette hostilité pourrait être expliquée par la jalousie : elles ont aimé à un moment le même homme, Jacques-Laurent Bost, mais elle tient surtout à une conception radicalement différente de l'écriture⁵⁵¹. Duras reproche souvent à Robert Gallimard de pouvoir tout à la fois publier Beauvoir et de prétendre aimer ses livres : « Dis-moi que c'est nul Beauvoir », le suppliait-elle, tandis que Simone de Beauvoir avoue à Robert Gallimard : « Explique-moi Duras, je n'y comprends rien ». D'ailleurs, Duras n'a jamais aimé les autres femmes écrivains qui pouvaient lui faire concurrence. Elle méprise aussi Marguerite Yourcenar avec laquelle elle partage le même prénom et sympathise avec Sarraute, la seule à avoir trouvé grâce à ses yeux par son style et l'obstination à se frayer un chemin.

L'attitude de Sartre à son égard, son refus direct de la publier, ne fait d'ailleurs que la motiver dans son ambition de devenir un grand écrivain. Des années plus tard, malgré sa célébrité, le prix Goncourt et le million et plus d'exemplaires vendus, elle reste une « éternelle angoissée, une petite fille peureuse »⁵⁵² qui réclame, lors de la remise de chacun de ses livres, approbation et reconnaissance⁵⁵³. Mais son esprit combattant

⁵⁴⁷ Entretien de Laure Adler avec Louis-René des Forêts, 18 fév. 1995, cité par Laure Adler, *op. cit.*, p. 458

⁵⁴⁸ Cf. Michel Murat, "Tendances", *L'idée de la littérature dans les années 50* in *Colloques Fabula*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document59.php>

⁵⁴⁹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 460

⁵⁵⁰ C'est pourtant dans le numéro 79 des *Temps modernes* que paraît, en mai 1952, « Madame Dodin », dans la première section réservée aux essais, à la fiction et aux analyses. (Cf. « La règle de Saint-Benoît », Pierre Vilar, *Cahiers de l'Herne*, Editions de L'Herne, 2005, p. 25)

⁵⁵¹ En 1954 Simone de Beauvoir reçoit le Goncourt pour son livre *Les Mandarins*, alors que Duras le rate de très près en 1950 avec *Un Barrage contre le Pacifique*.

l'aide à surmonter les obstacles, à affronter les critiques et lui donne même le courage d'entrer dans la politique et le journalisme qu'elle découvre avec enthousiasme en 1957.

C'est enfin le temps de prendre la parole en tant que femme. Les rédactions la réclament. Dans un premier temps, elle en choisit deux : *France Observateur* pour l'honneur et *Constellation* pour les finances. Il faut noter qu'en 1955 Duras a déjà l'occasion d'écrire pour les journaux des articles bien payés, sur les faits divers, la mode, le cinéma. Mais elle refuse, car elle doit obéir encore à la loi de la « bande » sur laquelle elle règne rue Saint Benoît : Blanchot, des Forêts, Bataille, Queneau, Lacan, Barthes, Edgar Morin, Antelme, Dionys... Surtout que Robert lui rétorque : « Tu te prostitues si tu fais cela »⁵⁵⁴.

En 1957, elle ne manque plus l'occasion. Il est temps de s'exprimer et pourquoi pas d'inventer. Duras invente une forme de journalisme qui se veut un « art de l'éphémère » et « négligence de l'écrit »⁵⁵⁵. En tant que journaliste, elle éprouve une fascination pour l'univers de la criminalité et s'avère une grande consommatrice de faits divers. Tous les articles que Duras écrit pour les journaux entre 1957 et 1979 sont regroupés dans *Outside*⁵⁵⁶, publié en 1984. Ils y sont disposés chronologiquement, comme l'explique Yann Andréa dans la note sur le classement des articles, car « cet ordre a l'avantage de la simplicité et celui de se dispenser d'explication »⁵⁵⁷.

Un autre livre lié au journalisme paraît quatre ans plus tôt. *L'Été 80*⁵⁵⁸ vient parfaire le talent durassien d'écrivain-journaliste complètement inimitable qui invite le lecteur à un « égarement dans le réel »⁵⁵⁹, à un va-et-vient ahurissant entre les faits divers et le conte. C'est un livre inédit, à mi chemin entre la littérature et le journalisme, qui dévoile un côté caché de la personnalité de Duras, c'est-à-dire une sensibilité énorme pour l'univers enfantin prouvée par l'histoire du requin Ratekétaboum que la monitrice raconte à l'enfant aux yeux gris. L'inédit et surtout le charme du livre viennent aussi de la manière dont Duras le conçoit : par des passages brusques de la réalité immédiate (des faits divers) à

⁵⁵² Laure Adler, *op. cit.*, p. 463

⁵⁵³ Duras souffre à cause de l'absence de réactions et d'enthousiasme des éditions Gallimard à son égard. Odette Laigle qui y joua pendant longtemps un rôle d'une importance capitale et qui devint, au fil du temps, une « correspondante » de Marguerite Duras dans cette maison, se souvient de son désir insatiable de reconnaissance. Duras l'entraînait au café de l'Espérance et lui demandait à chaque fois avec angoisse si elle avait lu son manuscrit.

⁵⁵⁴ Laure Adler, *op. cit.*, p. 500

⁵⁵⁵ Laure Adler, *op. cit.*

⁵⁵⁶ Marguerite Duras, *Outside*, P.O.L., 1984

⁵⁵⁷ « Note sur le classement des articles » par Yann Andréa in Marguerite Duras, *Outside*, P.O.L., 1984, p. 11

⁵⁵⁸ Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 8

l'univers de la fiction (le conte). Cette chronique qu'elle écrit pour *Libération*, à la demande de Serge July, est « quelque chose qui ne ressemble à rien sauf à elle-même »⁵⁶⁰, une sorte d'inventaire à la Duras où l'on retrouve ses obsessions, qui lui permet d'écrire comme elle parle et de parler comme elle pense. Cette manière d'écrire est devenue son principe d'écriture et elle en fait usage dans la quasi-totalité de ses articles et de ses livres. Elle le fait au risque d'être considérée parfois impudique, comme c'est le cas de l'article écrit sur l'affaire Villemin en 1985.

Par ailleurs, ce qui influe aussi sur son activité en tant que journaliste, c'est le mouvement féministe auquel elle adhère et qui constitue un autre endroit d'émergence de l'écrivain-journaliste. On pourrait, bien sûr, se demander en quoi le rapport de Duras au féminisme contribue à l'affirmation de l'écrivain dans l'espace public et dans quelle mesure ce mouvement socio-politique l'influence dans son écriture littéraire et journalistique. D'où vient Duras, en effet? « On sait d'où vient Duras », se dépêche de répondre plus tard un ses lecteurs, « pour le dire rapidement, tant les péripéties en sont connues : le monde colonial, puis un petit groupe d'écrivains autour de Gallimard, les liens avec Antelme et Mascolo, le passage par la Résistance et le PCF, puis la "sortie" du Parti, le groupe de la rue Saint-Benoît, la revue *Le 14 Juillet*, la *Déclaration des 121*, les luttes anti-coloniales et l'émergence d'une gauche anti-stalinienne, la rencontre compliquée avec le féminisme. »⁵⁶¹ Mais ce n'est pas tout, car ce parcours, qui ne finit pas fortuitement par la rencontre avec le féminisme, est bien plus compliqué. D'ailleurs, l'auteur de l'article, dont nous avons cité un passage ci-dessus, en est parfaitement convaincu, car il tient à continuer sa réponse dans une note en bas de page et précise : « Ou plutôt, on ne sait pas très bien. [...] »⁵⁶² C'est la meilleure manière d'éluder une réponse précise à cette question sur l'origine de l'auteur, elle-même incapable d'en trouver une (ou trouvant sans intérêt d'en proposer une), car, de toute façon, ce qui importe c'est *l'écriture*. Au reste, à chacun de juger. Si l'on dit Duras, on dit piège ou doute, ambiguïté ou fantasme, qui sont autant de manières de mise en scène de soi par elle-même, mais aussi des manières de séduire ses lecteurs.

Revenons donc au féminisme. En 1949, Simone de Beauvoir donne une impulsion nouvelle au féminisme⁵⁶³ avec son livre intitulé *Le deuxième sexe*. Cet ouvrage renouvelle l'analyse féministe et propose des solutions radicales au problème de la lutte des sexes. A un moment où l'existentialisme se répand dans les jeunes générations et

⁵⁶⁰ Laure Adler, *op. cit.*, p. 730

⁵⁶¹ « La voie du gai désespoir » par David Amar, in *Marguerite Duras, Les Cahiers de l'Herne*, dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, Editions de l'Herne, 2005, p. 75

⁵⁶² *Ibid.*, p. 77

⁵⁶³ Dans les années 1880 s'affirment les premières associations féministes en France, puis dans la première décennie du XXe siècle elles sont reconnues avec une réelle estime. En 1881, Hubertine Auclert donne au terme de « féminisme » (d'abord employé en 1872 par Al. Dumas fils) son sens moderne de lutte en faveur des droits des femmes. Les féministes de l'entre-deux-guerres revendiquent des droits en tant que mères, insistant ainsi sur leur volonté de mieux assumer leur rôle social traditionnel. C'est en tant qu'épouses et mères exemplaires qu'elles revendiquent une meilleure protection des travailleuses et des droits politiques.

cultive la liberté du sujet face aux déterminismes sociaux, Beauvoir souligne le caractère contingent, socialement construit de la féminité, jusqu'alors assigné aux femmes comme étant leur destin inéluctable, car inscrit dans la nature. C'est une idée qu'elle résume par la phrase célèbre : « On ne naît pas femme, on le devient ». « Aucun destin biologique, psychique, économique, ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine : c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin »⁵⁶⁴. Plus encore, Beauvoir affirme qu'il n'existe pas de nature féminine préétablie justifiant la ségrégation sexuelle. Les différences morphologiques ne suffisent pas à expliquer la domination masculine. « Ce n'est pas l'infériorité des femmes qui a déterminé leur insignifiance historique ; c'est leur insignifiance historique qui les a vouées à l'infériorité. »⁵⁶⁵ Une prise de conscience collective doit permettre de bouleverser la division sexuée des rôles. Autrement dit, les femmes doivent comprendre qu'il n'existe pas une condition féminine figée, prédéterminée, inscrite dans l'ordre naturel, et doivent prendre leur destinée en mains⁵⁶⁶.

Les années 1970 sont donc marquées par le féminisme radical issu à son tour du mouvement étudiant de Mai 1968 (phénomène international qui donne aux Etats-Unis un mouvement radical : Women's Lib) et signifiant la rupture totale des hommes dans la lutte féministe. L'approche radicale de Beauvoir va largement inspirer les luttes de femmes des années 60-70. Si la loi « Neuwirth » légalise la contraception en 1967, l'avortement demeure interdit, tandis que les discriminations relatives à l'emploi, aux salaires et aux promotions professionnelles s'avèrent flagrantes⁵⁶⁷. Pendant cette période, Duras écrit *Détruire dit-elle*, livre « politique » marqué par la déception de l'écrivain suite aux événements de mai 1968. Ce livre est par ailleurs considéré comme un tournant dans son écriture. « Vous avez radicalement changé dans votre manière d'écrire », s'entend-elle dire lors d'une interview qu'elle accorde aux *Nouvelles littéraires* en avril 1974. Elle accepte et répond : « Vous parlez de *Détruire dit-elle*...c'est un livre politique, qui exprime je crois mai 68. Il a été pris d'ailleurs comme ça par la jeunesse. »⁵⁶⁸ Dans ce livre, Duras s'explique, se cherche, se retrouve :

« Il s'agit d'une destruction intérieure... Vous le savez d'ailleurs. La destruction pour moi est à l'intérieur. Ce que je peux vous dire de plus sérieux, c'est que je ne fais plus partie d'aucune formation politique, et que je suis infiniment plus politique qu'avant. Je ne suis pas enfouie sous les mots d'ordre de détail. »⁵⁶⁹

En outre, comme le fait remarquer Maurice Blanchot, « l'écriture met en scène sur un fond

⁵⁶⁴ Cf. Christine Guionnet et Erik Neveu, *Féminin/Masculin. Sociologie du genre*, Armand Colin, 2004, pp. 17-18

⁵⁶⁵ Cf. Christine Guionnet et Erik Neveu, *Féminin/Masculin. Sociologie du genre*, Armand Colin, 2004, pp. 17-18

⁵⁶⁶ Ibid.

⁵⁶⁷ Ibid., p. 18

⁵⁶⁸ « Marguerite Duras : ce que parler ne veut pas dire... », par Jean-Louis Ezine, in *Les Nouvelles littéraires*, avril 1974

⁵⁶⁹ Ibid.

fascinant d'absence... Tout y est vide, en défaut par rapport aux choses »⁵⁷⁰. La destruction intérieure est ici synonyme du vide, de l'absence, qui rend possible l'attachement intérieur, intime, muet à la politique. Le vide intérieur, créé par la déception politique, est ainsi rempli par l'écriture, moyen de s'exprimer sans limites, sans contraintes, sans peur.

En France, le mouvement de Libération des Femmes s'inscrit en réaction au fonctionnement machiste des organisations gauchistes. Les groupes féministes se multiplient. Leur presse se développe (*Le Torchon brûlé*) : le groupe féministe *Psychoanalyse et politique*⁵⁷¹ fonde même une maison d'édition (Editions des femmes). Duras, quant à elle, rejoint le féminisme, le soutient et sa réputation féministe⁵⁷² doit beaucoup à ses combats dans l'arène publique après 1970 quand elle participe à de nombreux entretiens centrés sur la question féminine. Ce sont de vrais débats initiés par Suzanne Horer et Jean Socquet⁵⁷³ ou par Xavière Gauthier, éditeur du journal *Sorcières*⁵⁷⁴. Son nom figure aussi dans une publication de la maison Edition des femmes. En outre, Duras a le courage de signer le « Manifeste des 343 », à savoir 343 femmes dont les noms sont publiés dans *Le Nouvel Observateur* en 1971. Pour la première fois, toutes déclarent publiquement avoir eu recours à l'avortement⁵⁷⁵, ce qui leur vaudra l'appellation : « les 343 salopes ». ⁵⁷⁶ Ce scandale est répercuté dans toute la presse nationale et internationale.

Il faut pourtant noter que Duras n'a jamais revendiqué l'étiquette féministe. Au contraire, elle l'a résolument repoussée⁵⁷⁷. Xavière Gauthier dit que la place de Duras dans le mouvement féministe est très importante, malgré le refus de l'écrivain d'être

⁵⁷⁰ « Duras sur un fond d'absence », par Claude Mauriac, in *Le Figaro*, 27 déc. 1975

⁵⁷¹ Cf. Stéphanie Anderson, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Librairie Droz, Genève, 1995, p. 8

⁵⁷² Stéphanie Anderson, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Librairie Droz, Genève, 1995, p. 7

⁵⁷³ *La Création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1973, p. 172

⁵⁷⁴ Dans un numéro spécial de *Tel Quel*, « Lutte de femmes », n° 50, été 1974

⁵⁷⁵ Cette action se situe au cours de la lutte politique pour le droit à l'avortement légal encore refusé à l'époque. La loi Veil sera votée en 1975.

⁵⁷⁶ « Féminisme : les mouvements féministes des années 60 à nos jours », par Stéphane Dassonville, <http://www.penelopes.org/archives/pages/docu/memoire/mouv2.htm>, extraite le 1 mai 2006

⁵⁷⁷ Cf. Stéphanie Anderson, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Librairie Droz, Genève, 1995, p. 9. Lors d'une série d'interviews à Montréal en 1981, Marguerite Duras énonce sa position : « M. D. : On me demande si la proposition féministe est pourrie ? Je dis oui. Q. : Pourquoi ? M. D. : Parce que toute proposition militante est forcément infirme » (Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Ed. Spirale, 1981, p. 33)

rattachée à quelque chose, sauf à soi-même : « Cette place est réelle. Importante. Bon, je te vois t'énerver et te dresser, allumant ta énième cigarette. Et on va encore s'affronter. Comme d'habitude. Car tu ne veux être rattachée à rien qu'à toi-même. »⁵⁷⁸ D'ailleurs, Duras ne croit pas qu'il y ait de différences de genre quand il s'agit de l'art de l'écriture ou du cinéma :

«... Moi aussi je suis tombée dans le panneau de l'écriture féminine. Je l'ai écrit dans des livres, des articles. Je me suis efforcée d'y croire par tous les moyens. Y compris celui de faire accroire que je ressortissais à cette écriture. Par exemple qu' *India Song* était un film de femme et *Le Camion* aussi. Tout comme s'il y avait des films de femmes comme il y avait des films d'hommes. Tout comme si en faisant un livre, un film, une femme quittait le port des hommes pour rejoindre celui des femmes. Sachez-le, tout est faux de ce que j'ai pu dire là-dessus.»⁵⁷⁹

Pourtant, Duras accepte que les femmes et les hommes soient différents, car, selon elle, l'intelligence des femmes est organique, les femmes, contrairement aux hommes, sachant écouter leurs sentiments.⁵⁸⁰ Elle valorise leur silence, mais, par-dessus tout, elle célèbre l'expérience féminine de la maternité, elle-même « une ultra-maternelle »⁵⁸¹, comme l'appelle Xavière Gauthier. Selon Marguerite Duras, les hommes seraient malades parce qu'il leur manque la maternité, il leur manque l' « amour fou » que seul la maternité fait découvrir⁵⁸². Duras est bien cette femme « accomplie », « majestueuse », « poreuse, ouverte aux autres et qui se jette sur leur vie et l'incorpore, cette femme solidaire des femmes, sachant dire : nous. Nous, les femmes, nous savons ; moi, femme, j'ai l'audace ; nous femmes, nous avons la jouissance. Exaltation du féminin maternel, qui, certes, ne coïncide pas avec les tendances dominantes, les mots d'ordre du MLF mais appelle à une communauté d'expérience vitale, extrême, la grossesse, la maternité, qui repousse les hommes dans les ténèbres extérieures »⁵⁸³. Xavière Gauthier se rappelle un « incrédule » interrogeant Duras : « Tu trouves ça génial d'être une mère de famille ? » Elle, balayant d'un geste furieux les mots en trop : « Pourquoi "de famille" ? être mère, oui. »⁵⁸⁴

Duras considère que l' « activité théorisante » des hommes est toujours « réductrice,

⁵⁷⁸ « Lettre à Marguerite Duras » par Xavière Gauthier, publiée in *Lunes*, n° 6, 1999, reprise dans *Marguerite Duras, Cahiers de L'Herne*, éd. de l'Herne, 2005, pp. 81-82

⁵⁷⁹ ***Ce rejet du féminisme est bien mis en exergue dans une interview que Duras accorde à Rolland Thélou et publié dans Gai pied en 1980 (« Un entretien avec Marguerite Duras » in Gai pied, n° 20, novembre 1980, p. 16)***

⁵⁸⁰ Cf. Stéphanie Anderson, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Librairie Droz, Genève, 1995, p. 10

⁵⁸¹ « Lettre à Marguerite Duras » par Xavière Gauthier, publiée in *Lunes*, n° 6, 1999, reprise dans *Marguerite Duras, Cahiers de L'Herne*, éd. de l'Herne, 2005, pp. 81-82

⁵⁸² Cf. Stéphanie Anderson, *op. cit.*

⁵⁸³ « Lettre à Marguerite Duras » par Xavière Gauthier, publiée in *Lunes*, n° 6, 1999, reprise dans *Marguerite Duras, Cahiers de L'Herne*, éd. de l'Herne, 2005, pp. 81-82

castratrice »⁵⁸⁵. D'ailleurs, Duras voit dans l'activité littéraire de son époque une spécificité féminine. Elle dit : « Ce n'est plus les hommes, c'est terminé. Aucun homme n'écrit comme Sarraute, n'écrit comme Woolf. Personne n'écrit comme moi. Aucun homme. »⁵⁸⁶ Dans les films et les ouvrages datant des années 70, les préoccupations féministes de Duras s'expriment à plusieurs reprises, parfois de manière provocatrice. Parlant de son film *Nathalie Granger*, elle le définit comme un univers qui exclut volontairement les hommes :

« X. Gauthier : Parce qu'ils sont dans une incompréhension, finalement, d'un monde de femmes. M. D. : Oui, c'est étanche ; on se trimbale comme ça ensemble, mais il y a des parois entre eux et nous »⁵⁸⁷.

Cette attitude ambiguë de Duras envers la dichotomie entre homme et femme ne surprend pas, car l'écrivain aime les contradictions, les ambiguïtés qui peuplent son œuvre. Elle ne favorise pas les femmes, ni ne dénigre les hommes. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que la première personne à laquelle elle confie son premier manuscrit, *Les Impudents* (1944), est un homme, Raymond Queneau, qui l'encourage et lui dit de ne rien faire d'autre qu'écrire. Queneau demeure le maître incontesté, son véritable guide en littérature, celui qui a su trouver les mots pour qu'elle ne renonce pas à sa vocation d'écrivain. Dionys Mascolo, son futur compagnon et le père de son fils, confirme : « Queneau fut déterminant. C'est lui qui a aidé Marguerite quand elle doutait. Il avait refusé son premier manuscrit, mais il l'a encouragée à continuer. »⁵⁸⁸

Les auteurs, dit Genette⁵⁸⁹, ont souvent une idée assez précise du type de lecteur qu'ils souhaitent, ou savent parfois toucher. Dans cette perspective, Genette cite Balzac qui avait une visée particulière sur le public féminin, dont il se voulait l'analyste le plus compétent. Que dire pourtant d'une éventuelle préférence de Duras vis-à-vis de ses lecteurs ? Y opère-t-elle une certaine discrimination de genre ? Duras ne laisse pas entendre qu'elle préférerait une certaine catégorie différenciée en fonction du genre. On connaît en revanche la confiance qu'elle fait au jeune public et dont elle parle dans son dernier livre, *C'est tout* :

« Yann Andréa : Qui va se souvenir de vous ? « M. D. : Les jeunes lecteurs. Les petits élèves. »⁵⁹⁰

Duras écrit pour un public neutre, les jeunes, sans exclure directement les autres lecteurs

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Suzanne Horer et Jeanne Soquet, *La Création étouffée*, op. cit., p. 178, cité par Stéphanie Anderson, op. cit., p. 10

⁵⁸⁶ Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, Ed. Spirale, 1981, p. 69

⁵⁸⁷ *Marguerite Duras et X. Gautier, Les Parleuses, Minuit, 1974, p. 73*

⁵⁸⁸ Suzanne Lamy et André Roy, op. cit., p.248.

⁵⁸⁹ G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, coll. Poétique, sous la direction de G. Genette et T. Todorov, p. 200

⁵⁹⁰ *Marguerite Duras, C'est tout, P.O.L., 1999, p. 10*

possibles. La catégorie de genre n'existe pas chez Duras lorsqu'il s'agit de son lectorat. Pour elle, les jeunes représentent ce que Jauss appelle le lecteur implicite, qui correspond au « lecteur abstrait » du système de Lintvelt.⁵⁹¹ Ce public neutre fonctionne comme une image du destinataire présupposé et postulé par l'œuvre littéraire de l'auteur, mais aussi comme image du récepteur idéal, capable d'en concrétiser le sens total dans une lecture active. Il ne faut pas oublier donc que Duras écrit pour tous, inspirée par tout ce qui se passe autour d'elle, comme le dirait Barthes lorsqu'il parle du roman qui est le fruit de la Société : « C'est la société qui impose le Roman, c'est-à-dire un complexe de signes, comme transcendance et comme Histoire d'une durée. Entre l'écrivain et la société s'établit un pacte »⁵⁹².

Grâce à ce pacte, on entend dans les articles que Duras écrit pour les journaux ou bien dans ses livres, des échos militants, révolutionnaires (au sens d'appel à un changement de mentalité), des échos de ses cris invoquant la liberté de penser et de prendre de bonnes décisions sans avoir peur d'être jugé par les autres. « Ce sont les banlieues qui font qu'on écrit », affirme-t-elle lors d'une interview⁵⁹³. On peut citer dans cette perspective l'article qu'elle écrit pour *France-Observateur* en 1958, « "Poubelle" et "La Planche" vont mourir » où Duras s'élève contre une justice de classe qui, sans s'émouvoir et sans se poser de questions, envoie à l'échafaud deux assassins de vingt ans. Orphelins sans origine, sans langage, sans conviction, Poubelle et La Planche n'ont montré aucune émotion à l'annonce de leur condamnation. Pour les professionnels de la justice, ce ne sont même pas des chiens. A peine des êtres humains, des rebuts de l'humanité qui ne peuvent satisfaire ce bon public des assises qui recherche du chic, de l'émotion, du sentiment. Il faut donc les supprimer. « Que ces gens retournent d'où ils viennent, le vide au vide. La société s'en félicite, au nom du nettoyage et de l'hygiène dite sociale »⁵⁹⁴, écrit indignée Marguerite Duras. La pratique de l'extorsion de l'aveu et le cérémonial de la justice la scandalisent.

Parallèlement, elle écrit des articles sur l'amour féminin pour *Constellation*, publication dirigée à l'époque par Madame Lecoutre, une maîtresse de Staline, qui aimait faire travailler les intellectuels parisiens⁵⁹⁵. Duras choque et aime choquer. Sous le pseudonyme de Marie-Josèphe Legrand, elle donne des recettes à ses lectrices. Les titres sont assez parlants : « Le mensonge tue l'amour », « Pourquoi a-t-il quitté sa femme ? », « L'épouse face au drame des vacances scolaires », « Le mari cet égoïste »⁵⁹⁶. D'ailleurs, elle est choisie par le grand hebdomadaire féminin *Elle* comme « l'écrivain d'aujourd'hui qui a le mieux compris l'amour »⁵⁹⁷, et s'en montre très fière. Elle aime écrire aussi sur des sujets moins abordés, tels le crime, l'inceste, le désespoir dans le

⁵⁹¹ Voir J. Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Corti, 1981

⁵⁹² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil (1953 et 1972) 2001, p. 53

⁵⁹³ « Marguerite retrouvée. Un entretien avec Duras la grande », *Le Nouvel Observateur*, le 24/05/1990

⁵⁹⁴ Marguerite Duras, *Outside*, Gallimard, 1996, p. 140

⁵⁹⁵ Laure Adler, *op. cit.*, p. 505

manque d'amour, l'homosexualité, sur elle-même, qui sont autant de sujets scandaleux. Il suffit de mentionner ici l'affaire Villemin, le livre *Les Viaducs de la Seine-et-Marne* (qui devient dix ans plus tard *L'Amante anglaise*), l'article écrit pour *France-Observateur* « Un train de mille cadavres », « L'horreur d'un pareil amour », publié dans *Sorcières* et évoquant la souffrance terrible de la mère qui perd son enfant au moment de l'accouchement, « Le rêve heureux du crime », repris dans *Outside* et dénonçant avec courage et audace les horreurs nazies, les livres *La pute de la côte normande*, *Un homme assis dans le couloir*, *Les yeux bleus*, *Cheveux noirs*, parlant de l'homosexualité, de l'amour impossible ou bien *La pluie d'été* qui prône l'inceste. C'est la société qui lui donne le courage d'en parler, c'est la souffrance des gens qui la rend sensible et la fait réagir au nom de tous pour ouvrir le dialogue et promouvoir la communication, au risque des malentendus. C'est par plaisir du dialogue que Duras rejoint le journalisme en tant qu'intervieweuse et interviewée ou en écrivant des articles pour les journaux.

Analyse du journalisme durassien : enjeux, défis, particularités

Duras et les interviews

Sur le fond de ces quelques analyses socio-politiques et culturelles de l'époque de Duras, on constate que les interviews qu'elle réalise et accorde à la presse sont un moyen de plus de réagir contre la société ou d'attaquer les injustices sociales. Mais faut-il se limiter à ce simple constat ? Dans quel rapport Duras se trouve-elle avec les journalistes qui viennent l'interviewer ? Peut-on considérer les interviews qu'elle accorde à la presse comme une modalité de se mettre en scène elle-même, à la manière de ses apparitions à la télévision ? De quoi l'écrivain parle-t-elle aux journalistes ? Peut-on parler d'une construction identitaire journalistique de l'écrivain ? Quel est l'impact de son journalisme sur l'image d'ensemble de Marguerite Duras ? Comment l'écrivain est-elle reçue en tant que chroniqueuse et analyste politique⁵⁹⁸ ? Parmi les articles que nous avons trouvés lors de nos recherches dans les dossiers de presse conservés dans diverses archives, il y en a quelques-uns qui ont retenu notre attention. Il s'agit d'interviews que Duras accorde à divers journalistes et qui ont été publiées dans *Le Nouvel Observateur*, par exemple, *Les Nouvelles littéraires*, *Magazine littéraire*, *Elle*, *Le Monde* etc..

Duras reçoit chez elle les journalistes qui veulent l'interroger. « Beaucoup de douceur apparente, et quelques colères, parfois feintes, toujours très productives »⁵⁹⁹. Elle se montre le plus souvent bienveillante et volontaire à répondre à leurs questions. Cette

⁵⁹⁶ Ces quatre articles ont été découverts par Laure Adler. Duras lui confie avoir oublié ce pseudonyme et lui dit qu'elle a définitivement égaré ces articles.

⁵⁹⁷ Laure Adler, *op. cit.*, p. 565

⁵⁹⁸ On fait référence ici à ses entretiens avec François Mitterrand.

« conjonction délicieuse d'attention et de curiosité mutuelle s'appelle une conversation »⁶⁰⁰ que Duras préfère aux interviews. Interviewée par la presse, Duras ne change pas dans sa manière de parler. Elle parle toujours comme elle écrit, « sans fausses notes », comme dans l'entretien avec Frédérique Lebelley du *Nouvel Observateur*⁶⁰¹. « Marguerite retrouvée », titre *Le Nouvel Observateur*, le 24 mai 1990, comme si l'écrivain avait disparu, s'était perdue ou avait été perdue. Par qui ? Par elle-même ? Par les journaux ? On se demande ce que pourrait justifier ce titre. S'agit-il uniquement d'un titre qui renvoie à son état de santé assez précaire après les cinq mois de coma ? « Ecoutez-la telle qu'elle s'est confiée à Frédérique Lebelley : c'est Duras tout entière à la vie attachée », conseille au lecteur *Le Nouvel Observateur*. C'est peut-être le meilleur moyen de trouver une réponse. Par ailleurs, il faut noter que chaque fois que Duras parle d'elle-même, elle se découvre, s'explore, se contredit, se vante, se glorifie, se critique, se déteste, se retrouve. Ce beau titre du *Nouvel Observateur* donne à penser, car il est chargé de significations. Une interview avec « Duras la grande », sur une période qui couvre dix ans (les années 80-90), les plus troubles peut-être de son existence, où la peur, ayant diverses sources, l'angoisse, l'absence, le vide, l'illisible, l'obscurité presque totale marquent la vie de l'écrivain, ainsi que son œuvre.

Nous appelons cette période « l'époque de l'impossible et de l'interdit ». Les livres qu'elle écrit pendant ces années pourraient être nommés les livres de l'amour impossible, du vide intérieur, de l'interdit, de l'inceste, de l'impudeur. Il s'agit de *L'Été 80* (1980), *L'Homme assis dans le couloir* (1980), *La Maladie de la mort* (1982), *L'Amant* (1984), *Les yeux bleus, cheveux noirs* (1986), le grand livre de l'absence, situé au milieu de la période, *Emily L.* (1987), *La Pluie d'été* (1990). C'est la période où Duras se révolte contre tout, fait des affirmations douteuses et écrit des articles scandaleux, tel « Sublime, forcément sublime. Christine V. »⁶⁰².

« Envoyée spéciale dans une terre inconnue »⁶⁰³, pendant son coma, elle est de retour et, en tant que « ressuscitée », Duras parle de l'alcool, de la politique, de ses livres, de son succès mondial, en prenant « la grande autoroute de la parole... sans s'attarder sur rien en particulier..., sans partir d'un point donné de connaissance ou d'ignorance... pour arriver au hasard, dans la cohue des paroles »⁶⁰⁴. Elle fait une sorte de bilan de sa vie et de son activité d'écrivain. Elle dit qu'elle n'a jamais de regard sur elle-même, elle est

⁵⁹⁹ « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, in *Le Monde* du 13/06/1991

⁶⁰⁰ Ibid.

⁶⁰¹ « Marguerite retrouvée. Un entretien avec Duras la grande », *Le Nouvel Observateur*, le 24/05/1990

⁶⁰² Article paru dans *Libération*, le 17 juillet 1985.

⁶⁰³ « Marguerite retrouvée. Un entretien avec Duras la grande », *Le Nouvel Observateur*, le 24/05/1990

⁶⁰⁴ « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, in *Le Monde* du 13/06/1991

toujours tournée de l'autre côté, vers une sorte d'obscurité, qui est le lieu de l'écriture. L'écriture lui donne le courage de parler : « Quand je parle comme ça, je ne suis pas loin de l'écrit ». La liberté qu'elle s'accorde à l'écrit se transmet souvent à l'oral. La légèreté avec laquelle elle écrit sur l'affaire Villemin en 1985, se ressent en 1990 lorsqu'elle confie à Frédérique Lebelley : « Chaque fois que j'entends dire que quelqu'un s'est évadé d'une prison, c'est la fête pour moi. Et après j'ai peur. Peur qu'on le reprenne... Moi, je crois que tous les crimes sont des actes qui relèvent de la distraction. »⁶⁰⁵ Duras n'en guérit jamais. Faire des affirmations choquantes, sans trop de commentaires, la fascine. Elle aime garder toujours un coin d'ombre sur ce qu'elle dit ou écrit. Elle n'aime pas les commentaires, elle n'en fait jamais. Elle parle. Même lorsqu'elle lit les journaux, auxquels elle ne peut jamais renoncer, car, dit-elle, « j'ai besoin de savoir ce qui se passe, comment ça marche le bordel du monde », elle ne commente pas, elle « en parle » et juge en tant que « militante de gauche non affiliée ».

On peut remarquer que Duras ne manque aucune occasion de s'exprimer en public pour parler de la gauche. C'est une obsession qui la suit toute sa vie. A une autre occasion, elle écrit un article entier dédié à l'éloge de la gauche, article qu'elle commence par une question banale, en apparence : « Etre de gauche qu'est-ce que c'est maintenant ? » C'est un véritable poème, une suite de définitions ayant à la base un jeu de négations et d'oppositions, dont voilà quelques-unes :

« C'est un entendement à perte de vue qui a trait à la notion étrangère de soi-même à travers ces mots : société de classes, encore, oui, absolument. C'est souffrir, ne pas pouvoir éviter la souffrance. C'est avoir envie de tuer et abolir la peine de mort. [...] C'est savoir et ignorer dans le même temps. [...] C'est dire ce que je dis là en ce moment, qui ne veut rien dire et qui veut dire et, ce faisant, qui dit. [...] C'est avoir cru, ne plus croire. [...] »⁶⁰⁶

Cette militante « de gauche » qui espère que tout le monde sera demain libre et de gauche, qui dit que sa place d'écrivain et sa place politique sont les mêmes, a besoin de « crier »⁶⁰⁷. Elle ressent le besoin de crier pour exorciser la peur de la critique qui la menace depuis quelques années, surtout après *Emily L.* En effet, elle confie à Frédérique Lebelley que ce qu'écrivent les journaux sur ses livres ce n'est pas de critique littéraire, mais autant de « tentatives de mise à mort ». Elle explique que lorsque *Le Monde* écrit « Duras et ses banlieues etc. on en a marre ! », à-propos de *La Pluie d'été*, « c'est pas de la critique littéraire, c'est une volonté d'atteindre, d'empêcher la lecture... J'ai décrit le bonheur quand même dans ce livre... »⁶⁰⁸. Elle profite du moment pour faire quelques précisions sur Ernesto, « le petit frère », qui est une référence à l'amour, énorme, incroyable, qui se retrouve dans tous ses livres, sous la forme du silence et du non-dit

⁶⁰⁵ Ibid.

⁶⁰⁶ « Etre de gauche » par Marguerite Duras, in *L'autre Journal* n° 8, oct. 1985 et repris par *Esprit* Juillet en 1986. L'article dans son intégralité est à lire dans les annexes de cet ouvrage.

⁶⁰⁷ « Marguerite retrouvée. Un entretien avec Duras la grande », *Le Nouvel Observateur*, le 24/05/1990

⁶⁰⁸ Ibid.

dans l'inceste. « C'est mon trésor Ernesto », dit l'écrivain lors d'une autre interview qu'elle accorde en 1991, « Ernesto c'est toute l'humanité »⁶⁰⁹.

Duras dit avoir vaincu cette peur de « qu'en dira-t-on » de la critique, une fois revenue à la vie après le coma, et elle se retrouve encore plus audacieuse dans ses interventions publiques. Elle parle sans fausse modestie de la continuité universelle de son œuvre et du fait qu'elle est déjà devenue mondiale. Dans un témoignage récent (octobre 2005) écrit sur Duras, Yann Andréa raconte une anecdote très parlante à ce sujet. Il dit qu'une fois, il est allé, comme d'habitude, avec Duras dans un fameux restaurant de poisson du boulevard Raspail, à Paris. Un certain silence se fait dans la salle à manger du boulevard Raspail : c'est le Président de la République qui entre. Après s'être salués etc., Duras prend la main du Président et lui dit : « -François, j'ai quelque chose de très important à vous dire. – Je vous écoute, Marguerite. – Voici ce qui m'arrive, François : depuis quelque temps je suis devenue beaucoup plus connue que vous, et ça dans le monde entier. C'est étonnant, non ? – Non, ça ne m'étonne pas, je le savais. »⁶¹⁰ C'est le plus beau adieu jamais fait au monde, une sorte d'(auto)hommage rendu à Duras de son vivant, car ils ne savent pas que c'est la dernière fois qu'ils se voient, qu'ils se sourient, qu'ils s'embrassent avant la mort.

A une autre occasion, Duras cite *L'Amant*, qui est traduit même en chinois et monté au théâtre par une Roumaine. De plus, chez elle, Duras a une grande photo accrochée sur le mur, représentant une foule de pingouins sur une plage, qu'elle n'hésite pas à montrer aux journalistes : « Voilà, ce sont les lecteurs de *L'Amant* »⁶¹¹. Cette photographie est très importante pour elle, car, dans un entretien avec François Mitterrand, elle en explique l'histoire et se montre fascinée : « J'ai la photographie d'une réunion de plusieurs milliers de manchots géants de l'Arctique prise au printemps, je les connais, j'ai lu des articles sur eux, et sur la photo j'en reconnais au moins une vingtaine, souvent je les nomme avec le nom de mes amis, avec celui de mon fils. »⁶¹² Et, comme si cela ne suffisait pas, dix ans après sa mort on en parle encore. C'est Jean-Louis Ezine qui le fait à la radio, dans la chronique de l'émission « Spéciale Marguerite Duras »⁶¹³ du 3 mars 2006. Il raconte que lorsqu'on rendait visite à l'écrivain dans son appartement à Paris, rue Saint Benoît, on « était accueilli par une photo au-dessus de l'entrée représentant une foule de pingouins ou de manchots, je ne me rappelle plus très bien »⁶¹⁴. « Cette multitude piétonne », comme l'appelle le chroniqueur, « avait quelque chose

⁶⁰⁹ « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, in *Le Monde* du 13/06/1991

⁶¹⁰ « L'adieu du boulevard Raspail » par Yann Andréa, in Marguerite Duras /François Mitterrand, *Le Bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, Gallimard, 2006, p. 136

⁶¹¹ « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, in *Le Monde* du 13/06/1991

⁶¹² *L'Autre Journal*, 7-13 mars 1986

⁶¹³ Jean-Louis Ezine, « Spéciale Marguerite Duras », Radio France, 3 mars 2006

d'hallucinant et de répétitif ». Mais cela n'est-il pas l'image de son style tellement condamné par les journaux ? C'est alors que Duras surprenait le regard du visiteur et lui demandait : « T'as lu l'*Amant* ? » pour lui montrer ensuite la photo. D'ailleurs, se retrouver cerné par une foule de pingouins, est mauvais signe pour un écrivain, disait une fois Duras : « Nous nous sommes toujours dit, Robbe-Grillet et moi, que le jour où nos livres auraient du succès, cela voudrait dire que nous commençons à faire de la mauvaise littérature »⁶¹⁵. Elle veut dire en fait que devenir trop accessible, voire populaire, comporte le risque de décevoir une certaine catégorie de son lectorat, c'est-à-dire ceux qui aiment qu'elle reste un écrivain difficile.

Elle parle aussi de *Moderato cantabile* qui est édité clandestinement et se vend sous le manteau en Lituanie. Le russe c'était la quarante-et-unième langue de traduction pour ce livre, alors que *La Douleur* en était à la dix-huitième. « On me dit : vous êtes très narcissique. Je dis : oui. Je ne sais pas encore comment dire cela. Mon éditeur répond : On n'y peut rien, vous êtes mondiale. J'ai retenu cela : Je suis mondiale et je mesure un mètre cinquante. Ça me fait rire. »⁶¹⁶ Cette fascination avec laquelle elle parle d'elle-même, son étonnement devant sa propre personnalité la rend le plus souvent insupportable aux yeux des journalistes qui ne peuvent pas s'empêcher de la ridiculiser : « - Je savais pas que tu aimais Duras. - J'ai perdu la télécommande. », peut-on lire, par exemple, dans une caricature publiée par *Le Monde* le 18 septembre 1996⁶¹⁷.

A son tour, Duras ne manque aucune occasion d'attaquer les journalistes qui l'agacent parfois par des questions mal posées. Tel est le cas d'une interview qu'elle accorde à Jean-Louis Ezine des *Nouvelles littéraires* : « On ne sait plus très bien qui vous êtes, Marguerite Duras. » Elle lui répond tout court : « Tant mieux » et continue : « [...] Ce que je voudrais que vous cassiez, vous par exemple, c'est une certaine habitude d'interrogation, un peu faite, un peu mécanique. "Quelle était votre intention en... ?", "qu'entendez-vous par... ?", "voulez-vous parler un peu de... ?", comme si on pouvait parler un peu. On parle ou on se tait. »⁶¹⁸

En étudiant les interviews qu'elle accorde, on constate une fois de plus que les plus complètes, les plus troublantes sont celles qui datent de cette période des années du vide, de la grande absence (80-90). Telle est l'interview réalisée par Alette Armel pour *Magazine littéraire* en juin 1990⁶¹⁹, toujours après le coma de cinq mois de l'écrivain. Duras fait des aveux troublants, des affirmations qui restent mémorables, telle « J'ai vécu

⁶¹⁴ Les manchots vivent dans la région de l'Antarctique, dit le chroniqueur. Duras parle d'Arctique. Mais ce n'est pas très important.

⁶¹⁵ Duras fait cette déclaration à la *Tribune de Genève*, le 9 juillet 1966. (cité par Jean-Louis Ezine, « Spéciale Marguerite Duras », Radio France, 3 mars 2006)

⁶¹⁶ Ibid.

⁶¹⁷ « M.D., une vie d'écriture » par Valérie Cadet, in *Le Monde*, le 18 sept. 1996

⁶¹⁸ « Marguerite Duras : ce que parler ne veut pas dire... », par Jean-Louis Ezine, in *Les Nouvelles littéraires*, avril 1974

⁶¹⁹ « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Alette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

le réel comme un mythe », qui explique ce que c'est que l'écriture. L'écrivain parle de la genèse de quelques-uns de ses livres, explique sa manière d'écrire et ce qu'il faudrait comprendre par « du Duras » etc. Autant de pistes de lecture que des voies menant nulle part, censées mettre en difficulté le lecteur et l'attirer par l'énigme et le style « rédhibitoire ». « Elle écrit, Marguerite Duras. M. D. Elle écrit. Elle a des crayons, des stylos et elle écrit. C'est ça et rien d'autre. » (Même si elle l'annonce déjà dès 1969, dans *Détruire*, par la voix de Bernard Alione, un de ses personnages, que « c'est vrai que maintenant on ne raconte plus rien dans les romans »⁶²⁰.) Cette phrase avait été placée par Marguerite Duras, en 1988, en exergue d'un long entretien avec Luce Perrot. En mai 1990, cette phrase a retrouvé toute son actualité après neuf mois d'hôpital, dont cinq d'un coma qui a laissé des traces, des images impressionnantes dans l'imaginaire de l'auteur. Elle écrit, Marguerite Duras, et Alette Armel vient la troubler au milieu de cette activité parce qu'elle veut écrire sur Duras. « Ce qu'on écrit sur moi est toujours beaucoup plus difficile que ce que j'écris. J'aimerais qu'on se mette à écrire sur moi comme moi j'écris »⁶²¹, confie-t-elle à Alette Armel, contrariée en quelque sorte par le fouillis des biographes dans sa vie. On se demande d'où vient cette difficulté à parler de Duras ? Ou plutôt d'où vient la difficulté de Duras de comprendre ce qu'on écrit sur elle ? Pourquoi c'est à elle de le constater et non pas à ses lecteurs ? En effet, dans les interviews, Duras manifeste son désir d'être mieux comprise par son lecteur. Elle veut que le lecteur ressente ce qu'elle-même ressent au moment de l'écriture. « Quand on écrit, on est souvent dans un état difficile à décrire, pas clair. C'est pratiquement impossible à expliquer »⁶²², confie-t-elle à son interlocutrice. Cette explication purement subjective sur l'acte d'écriture vient en quelque sorte décourager toute tentative de compréhension et d'interprétation de son œuvre. « Je crois qu'on écrit vraiment lorsqu'on croit ne plus écrire, ne plus être tout à fait maître de ce qu'on fait. L'écrit arrive seul, fait. »⁶²³

Peut-on ainsi conclure que l'écrit est un acte inconscient et qu'essayer de le comprendre et de l'expliquer ne peut aboutir qu'à l'échec ? La porte que Duras laisse ouverte aux mille et une interprétations existe pourtant et elle est visible à condition qu'on pénètre dans son univers. Personne ne peut l'apprécier à sa juste valeur sans la lire, sans visiter ce « lieu d'égarement, sa seule certitude »⁶²⁴, qu'est l'écriture. Elle appelle le livre « l'espace, le large, la liberté ». Le noir est positif pour elle. Le noir, qui renvoie à l'incertitude, au non-sens parfois, à la confusion, peut être la liberté du lecteur et sa propre liberté. Les mois qu'elle passe dans le coma ont été des mois vivants. Elle avoue avoir écrit (ou mieux dire avoir pensé à l'écriture) pendant le coma même. La mort reste intéressante puisqu'on ne sait pas ce que c'est. Elle n'a rien à voir avec le coma qui

⁶²⁰ Marguerite Duras, *Détruire*, dit-elle, Minuit, 1969, p. 119

⁶²¹ « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Alette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

⁶²² Ibid.

⁶²³ Ibid.

⁶²⁴ Ibid.

« laisse des souvenirs » et qui est « un réel très convaincant. On reconnaît ce qu'on n'a pas vécu avec une précision hallucinante »⁶²⁵. Duras dit ainsi que l'écrit vient d'ailleurs, d'une autre région que celle de la parole orale. Cet « ailleurs » est bien sûr l'inconscient peuplé presque entièrement par les souvenirs et les paroles « d'une autre personne qui, elle, ne parle pas », mais à laquelle elle écrit. Ce lecteur imaginaire et imaginé, qui est le destinataire de son œuvre, lui est complètement inconnu : « Je ne l'ai jamais vu », avoue-t-elle, « je ne le connais pas », mais il lit. La relation qui s'établit entre l'écrivain et cette personne inconnue est « une expérience particulière, qui peut difficilement se comprendre »⁶²⁶. Elle dit cela surtout au sujet des livres qu'elle écrit pendant ces dix ans de vide intérieur. C'est aussi la période du « complètement ». Elle aime particulièrement ce mot qui exprime le mieux son attachement entier à la vie, l'acharnement avec lequel elle crée, malgré le doute existentiel où elle tombe souvent. Elle aime en parler, sans tabou, sans aucune peur qu'on mette à son compte les expériences dites autobiographiques des personnages. L'*Amant*, par exemple, c'est « complètement écrit à la va-vite. C'est un désordre total, même dans mon cas. Une récréation énorme ces trois mois qu'a duré l'écriture. Car, comme vous le savez, je suis complètement narcissique. » Mais, ce qui est le plus important, Duras le dit elle-même, avec fierté : « C'est un livre qui agit sur le lecteur. J'ai dû recevoir plusieurs mètres cubes de lettres. Tous les lecteurs disent le relire plusieurs fois et tous parlent d'un rapport personnel qu'ils ont avec le livre. »⁶²⁷

Mais quelle importance pourrait avoir un tel effet de lecture dont Duras prend conscience et parle ouvertement ? N'oublions pas que pour valoriser une œuvre, le lecteur possède le rôle primordial. En effet, comme H. R. Jauss l'écrit dans son livre *Pour une esthétique de la réception*, les circonstances biographiques ou historiques de la naissance d'une œuvre littéraire comptent moins que l'effet qu'elle produit sur son lectorat ou bien que sa réception, sans compter, bien sûr la valeur reconnue par la postérité : « La valeur et le rang d'une œuvre littéraire ne se déduisent ni des circonstances biographiques ou historiques de sa naissance, ni de la seule place qu'elle occupe dans l'évolution d'un genre, mais de critères bien plus difficiles à manier : effet produit, "réception", influence exercée, valeur reconnue par la postérité »⁶²⁸. Une œuvre qui influe sur la pensée de son lecteur est une œuvre vivante, sinon précieuse, quoique sa valeur ne soit pas toujours reconnue du vivant de son auteur.

Dans l'interview avec Aliette Armel, Duras fait aussi des précisions sur ce que l'écrivain considère être « du Duras ». Il s'agit bien sûr d'une certaine manière d'écrire, d'un style particulier⁶²⁹ qui lui appartient et qui la représente : « C'est laisser le mot venir quand il arrive, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il

⁶²⁵ « Marguerite retrouvée. Un entretien avec Duras la grande », *Le Nouvel Observateur*, le 24/05/1990

⁶²⁶ « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

⁶²⁷ Ibid.

⁶²⁸ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard (1978), 2002, p. 26

« passe. »⁶³⁰ C'est ce que Duras appelle « la littérature d'urgence »⁶³¹. Cette littérature qu'elle crée pendant ces années arrive souvent comme les cris. Elle est d'ailleurs écrite en pleurant, comme le témoigne l'écrivain. Surtout la fin des livres, telles les dernières pages de *La Pluie d'été*, quand l'écrivain se sépare difficilement du livre qui vient d'être achevé : « Les dernières pages de *La Pluie d'été*, je les ai écrites en pleurant »⁶³². D'ailleurs, les pleurs, les cris sont aussi une forme d'expression très fréquente des personnages durassiens. Les dialogues du début de *La Pluie d'été*, par exemple, sont une véritable alternance de cris et de silences :

« Mais ceux-là [les brothers et sisters] qui étaient jaloux du livre, ils avaient dit à Ernesto : -Comment t'aurais pu lire ce livre, espèce de crétin, puisque tu sais pas ? Que lire t'as jamais su ? [...] La mère : T'es encore un peu en colère Ernestino. Ernesto : Oui. La mère : Pourquoi...tu sais pas. Comme d'habitude. Silence. Ernesto : Oui, je sais pas. La mère attend longtemps et en silence qu'Ernesto parle. Ernesto, elle le connaît bien. Il est dans la colère intérieure. Il regarde le dehors, il oublie la mère. Et ils se regardent ? Dit rien, lui. Elle, elle le laisse. Et lui, alors il parle. »⁶³³

« Du Duras », explique l'écrivain à Aliette Armel, est aussi un style très proche de celui des gens de la rue. Duras trouve que le style parlé des gens est parfois très littéraire. Elle se souvient d'une vieille concierge qui parle comme elle écrit. Elles parlaient souvent ensemble. Un jour elle lui dit : « Je veux acheter un lit ». Duras lui demande : « Pourquoi

⁶²⁹ Son style attire. Duras change de temps sans prévenir, met sans cesse le sujet à la fin des phrases. Ou bien elle pose le sujet au début de la phrase comme étant l'objet de celle-ci et ensuite elle dit « son avenir, son état » : « Ça commence à s'imiter même dans les textes officiels (rires) », dit Duras. (cf. « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27) C'est ça un vrai effet de lecture. C'est une œuvre vivante, car elle fait vivre son lecteur et le fait réagir. Dans *La Pluie d'été*, le langage de la mère est encore plus frappant. Il s'agit d'un mélange que Duras opère entre son langage « proche de celui des gens de Vitry dans leur vie de tous les jours » et cette inversion, cette figure de style qui la replace dans le domaine du littéraire : « Le père : C'est rapport à quoi que t'es dans cet état ? La mère : Rapport à Ernesto. Il veut plus retourner à l'école. Il dit : une fois ça suffit. Silence Le père, marmonne : Ca alors...en v'la une autre. Remarque... moi je le comprends mon garçon, je le comprends bien, même... [...] Le père : C'que je comprends moins c'est pourquoi il l'a exprimé. Il n'avait qu'à rien dire à mon avis. Il n'avait qu'à pas aller à l'école, sans l'annoncer. Pourquoi l'annoncer ? La mère : Pourquoi pas l'annoncer, c'est pas déshonorant. [...] Moi... je trouve qu'il n'y a rien à comprendre en direct là-d'dans. Mais, en même temps, c'est bien curieux Emilio... Depuis qu'Ernesto a dit sa phrase, c'est comme si j'entendais tout le temps, cette phrase...comme si ... si on le voudrait vraiment, qu'elle ait un sens, eh bien à la fin...elle en aurait un...[...] Le père : C'est donc ça qu'il couvait ton p'tit Ernesto. A être si différent des autres, à force, fallait bien qu'ça finisse par se concrétiser. La mère est ahurie par le vocabulaire de son mari. » « Ernesto, il cire : Lisent c'qu'ils veulent, tiens pardi ! La mère, elle crie : Mais ils lisent à la fin des fins ? Où c'est qu'elle est la critique qu'ils lisent ? Ernesto : Elle est dans l'livre, la critique, tiens ! » (Cf. Marguerite Duras, *La pluie d'été*, Gallimard, Folio, 20032, pp. 28-30)

⁶³⁰ « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

⁶³¹ Ibid.

⁶³² Ibid.

⁶³³ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, (P.O.L., 1990), Gallimard, 2002, pp. 16 et 19

un lit ? » Elle répond : « Pour moi, mon fils, dormir, quand il vient à Paris ». « C'est du Duras », affirme l'écrivain. Cette histoire de la concierge et du lit ne renvoie-t-elle à deux récits différents du recueil *Des Journées entières dans les arbres* ? Il s'agit de « Mme Dodin » la concierge et de la mère de Jacques qui achète un lit dans « Des Journées entières dans les arbres ». Encore une fois, Duras confirme que ce qu'elle écrit est inspiré par ce qu'elle trouve autour d'elle, dans la société.

L'interview de Duras avec Alette Armel est aussi une occasion pour les confidences publiques. Duras parle ouvertement de son coma. Cet état de non-existence, si proche de la mort, qu'elle a vécu, est considéré par Duras comme un commencement. Après le coma, l'écrivain déclare triomphante : « Je suis allée au-delà de la mort, vous savez ? »⁶³⁴ et a l'impression de retrouver quelque chose qui est très présent dans ses livres et qu'on pourrait traduire par cette formule : « Au commencement était la mort »⁶³⁵. Pour Duras, la mort est « la négation du reste », explique-t-elle, « on part de la mort comme lorsqu'on se met au diapason avant d'accorder un piano »⁶³⁶. Lorsque Duras parle de cet état d'inexistence, elle le met toujours en rapport direct avec l'écriture. Ce n'est pas la mort qui lui fait peur, mais ce qu'elle craint c'est de « ne pas retrouver l'état ». Quand elle rentre dans le livre, lorsqu'elle se met à son bureau, elle a l'impression d'entrer quelque part : « Je ne suis pas de ces écrivains qui, d'avance, savent ce qu'ils vont faire. Je ne prends jamais de notes et je travaille toujours comme ça : l'acte d'écrire est un voyage dans l'inconnu. Je vais où je peux. »⁶³⁷ Ce n'est pas la solitude, explique-t-elle à Alette Armel, « c'est un endroit foisonnant. Mais difficile, car il ne faut pas faire d'erreurs »⁶³⁸. C'est sacré, écrire. »⁶³⁹

⁶³⁴ « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, in *Le Monde* du 13/06/1991

⁶³⁵ Dans cette perspective, on peut citer *La Vie tranquille* qui s'ouvre sur la mort de l'oncle, *Un Barrage contre le Pacifique* qui débute par la mort du cheval. Dans *L'été 80*, Duras dit qu'on écrit toujours sur « le corps mort du monde », « le corps mort de l'amour ». Dans *L'Amant*, lorsque l'écrivain montre, en une page, le lien qui s'établit entre la jeune fille et la Dame, Anne-Marie Stretter, elle parle encore de la mort, d' « humeur à mourir », d' « une mort si forte qu'on en connaît le fait dans la ville entière. »

⁶³⁶ « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Alette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

⁶³⁷ « Marguerite Duras : "Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins" », par Pierre Hahn, in *Lettres et Médecins*, mars 1964

⁶³⁸ Sauf dans la chronologie, où elle s'accorde le droit de jouer sur l'oubli à l'aide d'une « fausse mémoire » sur les autres livres écrits antérieurement, comme le témoigne-t-elle à X. Gauthier dans *Les Parleuses* : « M.D. : Au départ, il y a une dislocation du tout, quand même. De trois livres. [Silence] Toujours, ça se défait et je refais comme..., comme ça peut..., c'est-à-dire, je fais des erreurs, mais je les garde. X.G. : Tu fais des erreurs... ? M.D. : Dans la chronologie. Je ne sais plus ce qui s'est passé dans les livres... X.G. : Tu ne gardes que l'essentiel. C'est-à-dire ce qui frappe, ce qui t'a frappé. M.D. : J'ai oublié mes livres. Et quand je fais quelque chose comme ça, je le fais avec autant l'oubli de mes livres, une fausse mémoire, je veux dire, qu'une mémoire de mes livres. »

⁶³⁹ « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Alette Armel, in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27

On peut remarquer ainsi qu'il n'y a pas grande différence entre la manière de Duras de parler devant les caméras de télévision et la manière dont elle répond aux journalistes de presse. Elle fait preuve de la même ouverture aux discussions et aux confidences. Bien que les journalistes de presse s'attachent fort à leurs questions et essayent de contraindre l'écrivain à des réponses exactes, Duras aime le désordre apparent des idées. Elle aime parler de tout, comme dans son écriture. Elle passe de la politique à la littérature, du coma à l'acte d'écrire dans l'alcool, pour arriver à la souffrance des gens de Tchernobyl et à sa propre souffrance décrite dans *La Douleur*. L'acte d'écriture, fait ou non dans l'alcool, peut remplir la place de Dieu absent, « le mot-trou », son vide qui fait que « la tristesse atteint quelque chose comme un infini » dans ce monde où « il n'y a plus rien de sacré »⁶⁴⁰. Dans cette perspective, Duras parle de la souffrance des gens de Tchernobyl où il y a « des maisons propres, les nouvelles maisons, et, à côté les maisons où se trouvent les cancéreux, les enfants atteints eux aussi, très diminués, très calmes, sans un mot. C'est beaucoup plus effrayant que la science fiction. »⁶⁴¹ On pouvait déjà retrouver ces images dans *Hiroshima, mon amour*. On peut aussi lire la souffrance à travers *La Douleur*, livre issu de l'expérience vécue par l'écrivain au temps de la guerre, d'Hitler, de Franco, d'Auschwitz. Il ne faut pourtant pas oublier de préciser, comme Duras le fait elle-même, qu'elle a vécu tout cela, le réel, comme un mythe. Le communisme aussi, et l'espoir que celui-ci lui inspire : « C'est un mythe, et sans ce mythe la vie va être abominable »⁶⁴², quoique rejeté complètement par l'écrivain, car il est « anéanti, terminé ».

L'histoire la fait parler et écrire, l'histoire la fait encore pleurer et espérer : « On pleure, sans plus rien savoir ni de soi, ni de Dieu, ni de la vie »⁶⁴³. Elle pleure aussi à la vue des images qu'elle crée pour le tournage des *Mains négatives*, figurant les grottes près d'Altamira, sur la mer, avec des mains colorées sur les parois de pierre écartelée. Ce sont des images qui lui font sentir le goût de la mort, « un contre-chant, un repos » : « Ces mains bleues sont des cris. Je ne peux pas voir ça sans pleurer. »⁶⁴⁴ Le pleur et le rire vont de pair chez Duras, moyens de (se) communiquer sans contrainte extérieure, car personne ne peut empêcher ou interrompre ce processus qui est intime, intérieur, comme d'ailleurs personne n'a pu empêcher « les Parleuses » de bavarder devant un magnétophone en marche⁶⁴⁵. Elles ont fait un livre pas comme les autres. Mais qui sont-elles ? De quoi parle-t-on dans leur livre « sans commencement, sans fin et sans

640 Ibid.

641 Ibid.

642 Ibid.

643 « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, in *Le Monde* du 13/06/1991

644 Ibid.

645 Allusion au livre de M. Duras et X. Gauthier, *Les Parleuses*, paru en 1974 chez Minuit

fiction, qui n'a même été ni revu ni corrigé »⁶⁴⁶ et quelle importance a-t-il dans notre analyse du rapport de Marguerite Duras à la presse ?

Le « bavardage »: passion et particularité durassiennes

En mai 1973, Xavière Gauthier propose au journal *Le Monde* de faire un dossier de presse sur l'écriture des femmes. L'idée est acceptée. Elle interroge donc des femmes-auteurs sur leur écriture. Certaines ont refusé. Julia Kristeva, Luce Irigaray acceptent d'écrire sur ce sujet, Dominique Dessanti, Marguerite Duras acceptent d'en parler avec elle⁶⁴⁷. Quand tout le travail de recherche et d'écriture est fait, quand la double page est prête, que *Le Monde* l'a acceptée et programmée pour juillet 73, une importante rédactrice du journal, dont Xavière Gauthier ne prononce pas le nom, s'oppose à la publication du dossier. Ce refus est à l'origine de l'ouvrage *Les Parleuses* qui regroupe les cinq entretiens devenus un livre à part entière⁶⁴⁸. Il s'agit d'un livre mixte au sens où l'on découvre Duras interviewée et intervieweuse à la fois, comme le note d'ailleurs Xavière Gauthier dans l'avant-propos, car, dit-elle, « il est évident que Marguerite Duras me pose autant de questions que je le fais et que j'y suis impliquée autant qu'elle »⁶⁴⁹. Un livre « phénomène de femmes », « un anti-livre »⁶⁵⁰, qui parle de l'« essentiel »⁶⁵¹. C'est une bonne occasion de parler de tout, de la politique, de la littérature, des femmes..., de dire les révoltes, sans censure, sans crainte. Mais d'abord qui est Xavière Gauthier ? Quel rapport y a-t-il entre elle et l'écrivain ?

Il n'y a peut-être pas de meilleur hommage rendu à Marguerite Duras que celui fait par Xavière Gauthier dans une merveilleuse et touchante lettre⁶⁵² qu'elle adresse imaginativement à l'écrivain en 1999, après avoir lu la biographie publiée par Laure Adler⁶⁵³. Duras et Xavière Gauthier se rencontrent en 1973, d'après ce qui est écrit dans cette lettre, quoique Xavière soit « passagère permanente » chez Duras, rue Saint-Benoît, le soir, durant sept années où elle déclare ne pas avoir pensé à « en savoir plus » sur la vie de l'écrivain. Elle se contente de cette fascination qu'elle éprouve pour ses livres d'abord, et pour sa personne, ensuite. La lecture de ses livres produit en elle un « trouble aigu »,

⁶⁴⁶ « Marguerite Duras : Ce que parler ne veut pas dire ... » par Jean-Louis Ezine, in *Les Nouvelles littéraires*, 15 avril 1974

⁶⁴⁷ « Avant-propos » par X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 9

⁶⁴⁸ Marguerite Duras, X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974

⁶⁴⁹ X. Gauthier, *op. cit.*, Préface

⁶⁵⁰ Jean-Louis Ezine, *op. cit.*

⁶⁵¹ X. Gauthier, *op. cit.*, Préface

⁶⁵² « Lettre à Marguerite Duras » par Xavière Gauthier, publiée in *Lunes*, n° 6, 1999, reprise dans *Marguerite Duras*, Cahiers de L'Herne, éd. de l'Herne, 2005, pp. 81-82

⁶⁵³ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998

explique la journaliste, « émerveillant jusqu'à l'angoisse, jusqu'à la douleur », la déplace vers un autre espace, corporel, « organique », qu'elle identifie à l'« espace de femme ».⁶⁵⁴ La lettre de X. Gauthier, sa formule de début, puis le message transmis avec une nostalgie déchirante, prouvent la grande affection de cette journaliste et écrivain à l'égard de Duras:

« Chère Marguerite, Je viens de finir, dans une sorte d'affolement, d'accélération finale, le livre qui raconte ta vie. Je ne sais pas si tu te retournes dans ta tombe, mais moi je me retourne dans mon lit et je ne parviens pas à trouver le sommeil. Mon émotion, tout au long du livre, c'est : comment as-tu pu subir tant d'horreurs ? [...] Te souviens-tu de cette soirée à Neauphle, au village ? [...] Tu nous as accueillies, nous groupes de Sorcières préparant la maquette d'un prochain numéro et il faisait si chaud, tout ce week-end-là que tu as sorti ton tuyau d'arrosage et que tu nous as proposé de nous passer au jet. Belle complicité entre femmes. [...] Bon, je te dirai simplement la place que tu as eue dans ma vie de femme. Quand je t'ai connue, j'étais définitivement décidée à être écrivain [...] Je pouvais bien te dire tout cela, non ? Puisque tu as écrit sur notre livre : "D'où vient que ce qui n'est pas fait pour le lecteur retienne à ce point le lecteur ? Quel est le mystère de cet 'écrit' de la parole ? Est-ce que parce qu'il est, enfin, celui de la femme ? celui à venir ? " [...] Je t'embrasse, bien sûr. Xavière »⁶⁵⁵

De leur amitié naît *Les Parleuses*, livre réalisé par plaisir du dialogue. Ce sont des conversations à travers lesquelles Duras expose et approfondit ses idées sur l'écriture, le cinéma, l'univers féminin, l'imaginaire dans l'écriture etc. « Notre livre », dit Duras à X. Gauthier, « est sans modèle, sans plan, sans prudence et, pour la première fois, peut-être, sans la peur du CENSEUR »⁶⁵⁶. La rencontre avec Marguerite Duras l'a complètement bouleversée, avoue la journaliste, surtout le premier entretien, face à son regard, qui a créé chez elle une tension difficilement soutenable. Il était de toute façon regrettable que cet enregistrement soit réduit à quelques lignes dans le dossier du *Monde*, considère X. Gauthier après la parution du livre, car beaucoup de questions n'avaient été qu'abordées, qui les « tracassaient », les « passionnaient », « mettaient en jeu beaucoup de choses en nous »⁶⁵⁷.

Elles ont alors pensé à continuer à parler dans une ambiance extrêmement favorable et agréable, dans la maison de campagne de Marguerite Duras, celle où a été tourné *Nathalie Granger*. Pendant tout un été, X. Gauthier avoue avoir été captivée par le charme de cette maison, par la couleur, l'odeur, le goût presque de ses murs épais, de ses tissus aux fleurs fanées qui en font un lieu privilégié, un rêve d'enfance. Captivée aussi par la générosité, l'ouverture de Marguerite Duras, angoissée, ardente, tourmentée,

⁶⁵⁴ X. Gauthier, *op. cit.*, p. 10

⁶⁵⁵ « Lettre à Marguerite Duras » par Xavière Gauthier, publiée in *Lunes*, n° 6, 1999, reprise dans *Marguerite Duras, Cahiers de L'Herne*, éd. de l'Herne, 2005, pp. 81-82

⁶⁵⁶ Ibid.

⁶⁵⁷ « Avant-propos » par X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 10

absolue, intransigeante. Et, pour entrer complètement dans l'atmosphère durassienne de l'écriture, entre les enregistrements de leurs entretiens, elles font des confitures⁶⁵⁸. Dans *Parleuses*, Duras a l'occasion de parler librement d'elle et de son écriture. Elle parle d'un certain « écrit de la parole » qui est à la base de ce qu'elle met sur le papier. La journaliste pousse l'écrivain à dévoiler le mystère de cet « écrit de la parole » qui attire le lecteur. Et Duras se laisse glisser dans le piège. Elle lui dit qu'elle ne s'occupe jamais du « sens », de la « signification ». « S'il y a sens, il se dégage après. En tout cas, c'est jamais un souci »⁶⁵⁹. Pour elle, le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit d'assez loin. Et c'est valable pour tous ses livres. Elles prennent en discussion le cas de *L'Amour*. X. Gauthier avoue avoir senti dans ce livre une espèce de retrait, de reprise du sens grammatical habituel : « Ne sais pas être regardée »⁶⁶⁰. Il n'y a même plus de pronom personnel : c'est « elle » et puis c'est négatif : « Ne sais pas », suivi d'un passif : « être regardée ». Duras explique qu'il s'agit ici et partout dans son œuvre de « blancs » qui s'imposent. « Ça se passe comme ça : je vous dis comment ça se passe, c'est des blancs qui apparaissent, peut-être sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe, oui, je pense, oui, je reconnais quelque chose là. »⁶⁶¹ C'est un des traits distinctifs de l'écriture durassienne, synonyme de « creux », de « manque »⁶⁶² ou bien d'« anesthésie » ou « suppressions », comme le dit Duras. Le lieu de l'écriture est noir et blanc et ce sont ces couleurs qui forment l'« ombre interne » ou l'espace où se retrouvent les « archives de soi » qui sont moins la source des « premiers Duras » (*Le Marin de Gibraltar* ou *Un Barrage contre le Pacifique*), mais qui sont à la base des livres qu'elle écrit surtout après 68 (*Détruire, dit-elle*, par exemple).

Pourquoi cette différence entre les premiers livres et les autres ? Est-ce qu'elle existe vraiment ? Oui, certainement, d'autant plus que Duras en parle très clairement avec X. Gauthier. On n'entre pas dans les détails ici, on dit seulement que Duras considère les premiers livres plus « masculins », au sens où ils sont plus « pleins », où il manque cet endroit d'un possible trou ou blanc. Autrement dit, comme le reformule X. Gauthier, « il n'y a pas encore la place d'un manque, où l'espace n'est pas encore, je ne sais pas, assez grand ou assez silencieux »⁶⁶³. En revanche, Duras avoue avoir été avec les autres livres dans « un labeur quotidien ». D'habitude, elle écrit « comme on va au bureau, chaque jour, tranquillement » ; elle met quelques mois à faire un livre, et puis, tout à coup, « ça a viré. Avec *Moderato* c'était plus du tout ça ; c'est-à-dire que le livre s'écrivait en quelques jours et c'est la première fois que j'ai abordé la peur avec cela »⁶⁶⁴. Cette

⁶⁵⁹ Marguerite Duras, X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 11

⁶⁶⁰ M. Duras, *L'Amour*, Gallimard, 1971, p. 10

⁶⁶¹ Marguerite Duras, X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 12

⁶⁶² Ibid.

⁶⁶³ Ibid., p. 13

⁶⁶⁴ Ibid., p. 14

description correspond à ce que nous appelons « le temps de la peur » ou, tout en utilisant un mot durassien, l'« expérimentation du blanc »⁶⁶⁵.

En effet, la force d'attraction de l'écriture durassienne, et d'ailleurs ce qui la rend différente, ainsi que du livre-« phénomène », *Les Parleuses*, vient de plusieurs sources : du style lacunaire, de la spontanéité de la parole écrite, des fautes de français, des erreurs de style, des maladresses d'expression, des lapsus et des ratés de la parole. Nous venons d'énumérer les éléments qui forment l'essentiel du livre, comme l'explique X. Gauthier dans son avant-propos : « Ce qui s'entend dans les nombreux silences, ce qui se lit dans ce qui n'a pas été dit, ce qui s'est tramé involontairement et qui s'énonce dans les fautes de français, les erreurs de style, les maladresses d'expression. L'essentiel, ce que nous n'avons pas voulu dire mais qui s'est dit à notre insu, dans les ratés de la parole claire, limpide et facile, dans tous les lapsus »⁶⁶⁶.

L'idée de transcrire à l'identique l'enregistrement sonore, sans aucune intervention ou correction, a comporté le risque d'« apparaître aux nostalgiques des ordonnances de champs de betteraves (ou de champs de bataille rangée) comme un fouillis inextricable de lianes et de lierres, un enchevêtrement de plantes grimpantes...ou souterraines »⁶⁶⁷. Mais, si l'on en croit R. Barthes, qui dit que « l'écriture n'est nullement un instrument de communication », mais une « voie ouverte par où passerait seulement une intention de langage »⁶⁶⁸, on pourrait être d'accord avec Duras lorsqu'elle choisit d'écrire autrement, pas comme les autres. Elle offre au lecteur « tout un désordre qui s'écoule à travers la parole », dirait Barthes, et lui donne « ce mouvement dévoré qui le maintient en état d'éternel sursis »⁶⁶⁹. L'écriture durassienne est un langage « durci qui vit sur lui-même » et qui impose par l'ombre de ses signes, l'image d'une parole construite bien avant d'être inventée⁶⁷⁰. Son style paraît au lecteur toujours symbolique et « introversé », pour reprendre Barthes, c'est pourquoi assez souvent elle n'est pas comprise. Duras-même le reconnaît et confie à X. Gauthier combien sa vie est dure parce que les gens comprennent mal ce qu'elle fait : « C'est dur d'être avec l'écriture. Dur aussi parce que les gens comprennent mal ce que je fais. Il y a un silence général sur moi. Ça rajoute à la solitude, forcément. »⁶⁷¹ Même les journaux parlent de l'impossibilité de comprendre Duras, à un moment donné, comme le fait *La Gazette de Lausanne*⁶⁷², par exemple, au moment où paraît *Les Parleuses* :

⁶⁶⁵ Ibid., p. 18

⁶⁶⁶ « Avant-propos » par X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 8

⁶⁶⁷ Ibid.

⁶⁶⁸ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 2001, p. 21

⁶⁶⁹ Ibid.

⁶⁷⁰ Ibid.

⁶⁷¹ Marguerite Duras, X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 60

« Retour de Marguerite Duras ou retour à Marguerite Duras ? Il se passe à propos de cet écrivain quelque chose d'étrange, on la situait, peut-être un peu rapidement, du côté du nouveau roman (aujourd'hui, de savants classificateurs nous apprennent qu'il n'en est rien). On avait aimé ses livres, *Moderato cantabile*, *Les Petits chevaux de Tarquinia* et son film *Hiroshima mon amour* avait fait le tour du monde. Et puis, au cours des années, bien des lecteurs s'étaient découragés. On ne comprend plus ses livres, disait-on, et quant aux films, seuls les habitués attentifs de quelques salles du Quartier latin les voyaient. Disparition de Duras ? »

Cet article est extrêmement important pour la manière dont il pose le problème de la compréhension de l'œuvre durassienne dans les années 70. Il reflète en quelque sorte l'image que Duras se crée aux yeux des lecteurs de l'époque. Ce livre que l'écrivain publie avec X. Gauthier arrive à temps pour une mise au point, mais qui ne résout pas, mais qui ne résout pas le problème de l'incompréhension des lecteurs. Le mot-clé de l'article est l'adjectif « étrange » et le mot-clé de l'intention de l'écrivain est le nom « transgression ». Tout est étrange chez cet écrivain-femme, dit, dans l'article, un journaliste-homme.

Question de femmes dans ce livre ? Oui, le féminisme semble dépasser ses limites et entrer dans la littérature par le refus du langage hérité et par le refus de l'ordre de mâle, de l'ordre « phallique ». Duras ose écrire différemment et son geste gêne. Même ce livre est une forme d'attaque. Comme on le disait déjà, aucune correction, aucune intervention pour embellir la forme. Il n'y a que le message qui compte, comme le témoignent ces quelques exemples :

« M.D. :-L'autre jour, j'ai assisté à une conversation sur le..., c'était le..., ce qui était dit était très simple, c'est qu'une femme commence maintenant à pouvoir voyager seule dans une paix relative, dans les trains, dans les hôtels, dans les rues. [...] »⁶⁷³ « X. G. : -Donc vous ne permettez pas au spectateur de...[fin de la bande] X. G. :-...que vos films ne permettaient pas au spectateur d'entrer dans l'illusion de la réalité ». ⁶⁷⁴ « M. D. : -[...] Bon, eh bien, il faut que j'aille faire les courses. [silence] [...] » ⁶⁷⁵ « [interruption] X. G. : ...qu'Alissa a pu opérer parce qu'elle était une femme et, si ça avait été un homme, non, ça n'aurait pas été pareil ? [...] » ⁶⁷⁶ « M. D. : Vous voulez pas un verre de vin ? X. G. : Ah si, je veux bien. [...] » ⁶⁷⁷

⁶⁷² « Le nouveau féminisme : les femmes ne revendiquent plus l'égalité, elles affirment leur différence », par Luc Weibel, in *La Gazette de Lausanne*, 27-28 juillet 1974

⁶⁷³ *Marguerite Duras, X. Gauthier, Les Parleuses, Minuit, 1974, p. 32*

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 93

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 79

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 22

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 48

Ce ne sont pas des erreurs, c'est la transcription fidèle de la langue, du parler, qu'on retrouve aussi chez Mme Dodin (1954), par exemple. C'est le parlé-écrit durassien, tellement reconnaissable et pourtant si mal compris ! A part cet article paru dans *La Gazette de Lausanne*, encore deux autres ont accueilli *Les Parleuses*. L'un met en exergue la soi-disant « beauté » du titre (« Beau titre, non : *Les Parleuses* ? Marguerite Duras, converse sans contrôle avec X. Gauthier, tandis que s'enroule une bande magnétique. Elles parlent, voilà tout. Ça s'appelle *Les Parleuses* »⁶⁷⁸). L'autre met en relief les « transgressions », domaine « réservé très gentiment aux femmes »⁶⁷⁹ et le dernier, dont on vient de parler, qui a un regard critique un peu « dur » à cause du goût politique du livre (les sous-titres sont parlants : « Un tournant politique », « Dire les révoltes »⁶⁸⁰). Rien de plus dans les dossiers de presse sur Duras qui traite de ce livre. Aucun document à l'IMEC, parmi les dossiers ouverts au public, qui parle des *Parleuses* ou du rapport Duras/Gauthier. On se demande pourquoi ce silence ? Est-ce que ce livre a occasionné une certaine gêne parmi les lecteurs ?

Il n'est peut-être pas insignifiant le fait que l'article du *Quotidien de Paris* soit accompagné d'une caricature d'une femme (Duras ?) dont les mots criés qui expriment son identité se rangent en une spirale sans fin : « femme...femme...femme... femme... »⁶⁸¹. Ce que met en exergue l'auteur de l'article, elle-même signataire en 1971 du document des 343 - résistante aux côtés de Sartre, de Beauvoir et de Merleau-Ponty - c'est le sujet en vogue dans les années 70 en France : le féminisme affirmé, devenu une « mode ». Les mots durassiens qui défendent ce mouvement sont trop forts : « Je suis femme, et qu'est-ce que ça signifie ? Et qu'est-ce que ça me - ça nous - fait ? » « Pourquoi maintenant, tout d'un coup ? » écrit Dominique Desanti. Mais alors quand convient-il d'en parler ? La journaliste du *Quotidien de Paris* fait l'historique du féminisme. *Les Parleuses*, qui vient de paraître, lui sert uniquement de prétexte pour introduire un article qui ignore ensuite le livre de Duras.

Pourquoi associer *Les Parleuses* uniquement au féminisme ? Pourquoi ne pas parler de ses auteurs ou bien du style durassien ? Comment peut-on oublier d'un coup un nom qui a milité, à travers la littérature, pour la liberté non seulement de la femme, mais aussi de la pensée, de l'expression et de l'amour ? Nous ne voulons pas dire que cet article rend une fausse image de Duras, mais plutôt qu'il est réducteur et sommaire d'autant plus qu'au début il se propose d'accueillir *Les Parleuses*. Car, comme l'on peut bien remarquer en lisant ce livre, il ne s'agit pas ici uniquement de l'« utopie » de l'« équivalence entre les races, entre nature et culture, entre les deux moitiés de l'humanité »⁶⁸². Le

⁶⁷⁸ « Que disent les parleuses ? » par Dominique Desanti, in *Le Quotidien de Paris*, 13 mai 1979

⁶⁷⁹ « *Les Parleuses* » par Armando Fernandez LLamas, in *Le Combat* du 13 juin 1974

⁶⁸⁰ « Le nouveau féminisme : les femmes ne revendiquent plus l'égalité, elles affirment leur différence », par Luc Weibel, in *Gazette de Lausanne*, 27-28 juillet 1974

⁶⁸¹ « Que disent les parleuses ? » par Dominique Desanti, in *Le Quotidien de Paris*, 13 mai 1979

⁶⁸² Ibid.

féminisme, tel qu'il est envisagé par les deux protagonistes du livre, va plus loin et décrit les sentiments des femmes, leur vision sur l'amour, la vie, l'écriture. Il n'y a pas que le politique qui compte.

Par ailleurs, l'on pourrait dire que Luc Weibel, auteur de l'article de *Gazette de Lausanne*, tombe, lui aussi, dans le même piège de l'interprétation strictement politique du livre. Il dit que ces pages témoignent de ce qui est peut-être « le grand tournant politique » de l'année 1974 : « le passage au premier plan des luttes de femmes, dans ce qu'on pourrait appeler la seconde étape »⁶⁸³. Selon lui, la première étape, c'était la revendication de l'égalité entre homme et femme dans le monde professionnel, suivie du « refus de la duperie et de l'affirmation d'une *différence* »⁶⁸⁴. Il considère que cette *différence* n'a rien à voir avec la « complémentarité que naguère on prêchait aux femmes. C'est une différence plus profonde, qui ébranle ». En ce sens, Marguerite Duras reprend à son compte le thème de la « passivité de la femme », mais c'est pour en faire une « force politique », une « résistance passive », bien plus « efficace que tous les activismes ». Ce journaliste a e, quelque sorte le mérite d'essayer de lire à travers les propos des *Parleuses* une « étrange certitude » : c'est que, en ce qui concerne Duras, ce qu'elle y dit n'est pas le résultat d'une adaptation aux idées du moment, mais s'enracine au plus profond de son œuvre. « A relire certains de ses livres » (certes, il est un bon connaisseur des livres durassiens, puisqu'il invite à une relecture), « on s'avise d'un effet singulier de stéréoscopie. D'une lecture ancienne, nous restait la vision de personnages solitaires, de femmes désœuvrées, en proie à des amours fulgurantes mais brèves, détachées de toute insertion sociale, voisinant la démence, et dont le destin n'avait aucun sens politique »⁶⁸⁵. Au moment où il écrit cet article, le journaliste considère que la conjoncture (le mouvement féministe) modifie cette configuration et donne un sens précis à la force de résistance, de refus de ces femmes, et la folie dont elles s'approchent apparaît comme l'expérience fondamentale de toute vie humaine. Sans aucun doute, l'engagement de Marguerite Duras aux côtés des femmes en lutte est, comme le dit aussi Joëlle Pagès-Pindon, « un prolongement naturel d'une œuvre centrée sur une figure féminine complexe et souffrante »⁶⁸⁶, plongée dans la folie, qui est un masque protecteur contre les attaques de la société et des humains en général.

Par ailleurs, n'oublions pas que, chez Duras, les années 70 correspondent à une période de « vide » littéraire survenu après le « cycle de la folie » des années 60, et dont le personnage principal est le fou, homme ou femme. Dans cette catégorie on retrouve Lol V. Stein, dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), le vice-consul et la mendicante dans *Le Vice-consul* (1965), Elisabeth Alione dans *Détruire, dit-elle* (1969) ou tout simplement Lui et Elle, deux anonymes, dans *L'Amour* (1971). Ces personnages représentatifs

⁶⁸³ « Le nouveau féminisme : les femmes ne revendiquent plus l'égalité, elles affirment leur différence », par Luc Weibel, in *Gazette de Lausanne*, 27-28 juillet 1974

⁶⁸⁴ Ibid.

⁶⁸⁵ « Le nouveau féminisme : les femmes ne revendiquent plus l'égalité, elles affirment leur différence », *op. cit.*

⁶⁸⁶ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, 2001, p. 72

peuplent toute l'œuvre durassienne, même si parfois on en ressent à peine la présence. Ils sont toujours là, fantômes obsédant l'écrivain, preuve de la « destruction capitale »⁶⁸⁷, fruit de l'« usure par le désir »⁶⁸⁸ dont l'écrivain même est touchée. Le drame a pour conséquence l'impuissance d'écrire. Cela dure presque une décennie (les années 70). Pour en guérir, Duras cherche ailleurs, derrière l'« ombre interne », dans les archives du soi, et découvre son penchant pour le cinéma. Cet art lui permet de (re)trouver l'Autre, de puiser dans les sources bienfaisantes de l'amitié, de la compagnie. De cette entreprise naissent des films, tels que *Jaune le soleil* (1971), *Nathalie Granger* (1972), *India Song* (1975), *Baxter, Vera Baxter* (1976), *Le Camion* (1977), *Le Navire Night* (1978), *Césarée* (1979) ou *Aurélia Steiner* (1979).

On se demande pourtant dans quelle mesure l'écriture durassienne aux accents féministes a pu attirer les regards de la critique. Qu'a-t-on apprécié ou détesté chez Duras? Qu'est-ce qu'elle a à dire par l'écriture et qui risque de gêner ou d'affronter directement certaines catégories de lecteurs? En ce sens, on peut affirmer que *Les Parleuses*, comme d'ailleurs *Détruire* ou tout autre livre « révolutionnaire » de Duras, se font remarquer par le caractère « scandaleux » de quelques thèmes durassiens au regard d'« une stricte orthodoxie féministe », comme l'appelle X. Gauthier en 1980 dans un numéro spécial du *Magazine littéraire*⁶⁸⁹ dédié à M. Duras. En effet, elle y parle entre autres de la « prostitution sacrée » de certains personnages féminins. Dans *L'Amour*, par exemple, la mendicante attend un enfant dont elle ne connaît pas le père, car elle est « un objet du désir absolu, sommeil de nuit, vers cette heure-ci en général où qu'elle soit, ouverte à tous les vents. Elle est à qui veut d'elle, elle le porte et l'embarque, objet de l'absolu désir »⁶⁹⁰. A son tour, Alissa de *Détruire, dit-elle*, femme à deux amants - Max Thor, son mari, et Stein - est « à celui qui la veut. Elle éprouve ce que l'autre éprouve »⁶⁹¹. Cette manière ouverte de Duras de parler de prostitution comme de quelque chose de normal choque. Ensuite, X. Gauthier évoque la revendication d'un silence spécifiquement féminin à l'encontre du discours de l'homme présenté comme un « imbécile théorique », puis le rapport fusionnel des femmes avec une nature sauvage (nous mentionnons le thème de la forêt dont la folle de *Détruire*, Elisabeth Alione, a tellement peur), sans oublier l'osmose de la femme avec un habitat qu'elle emplit de son corps comme l'enfant emplit le ventre maternel et conclut avec l'appel de Duras à une passivité conçue comme l'arme du refus, de la révolte.

En outre, Luc Weibel fait encore remarquer qu'il y a dans *Les Parleuses*, sur un mode allusif, des réflexions qui touchent de façon très forte le problème théorique de la différence des sexes. Quand Marguerite Duras dit : « L'inertie, les refus, le refus passif, le

⁶⁸⁷ Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Minuit, 1969, p. 71

⁶⁸⁸ Ibid., p. 131

⁶⁸⁹ *Magazine littéraire* n° 158 (mars 1980), article de X. Gauthier, « Marguerite Duras et la lutte des femmes », pp. 16-19

⁶⁹⁰ Marguerite Duras, *L'Amour*, Gallimard, 1971, p. 50

⁶⁹¹ Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Minuit, 1969, p. 131

refus de répondre en somme, est une force colossale, c'est la force de l'enfant par exemple, c'est la force de la femme. », elle est très proche de dire que la sexualité ne tourne pas autour du phallus : ce n'est pas la femme qui est un homme « manqué » (Freud), mais le contraire. Peu importe, à son avis, l'énoncé de vérités fondées en science ou en raison. La vérité sur l'identité - sur la forme du désir - n'advient pas dans le savoir, mais dans la parole. Et là encore, écrit-il, on rejoint l'une des « veines essentielles » de Marguerite Duras : ce que disent ses personnages ne reproduit pas une pensée, mais marque l'émergence de ce qu'ils ignoraient encore. On cite ici Anne, dans *Moderato cantabile*, et toutes ses questions qu'elle pose à son interlocuteur, non pour qu'il y réponde, mais pour simplement se dire.

Loin d'être un thuriféraire hypocrite, Luc Weibel semble s'avérer, au contraire, un admirateur de Duras et ose aller plus loin dans son commentaire tout en annonçant au lecteur l'arrivée d'un « nouvel usage de la littérature qui est en train de se définir »⁶⁹². En effet, explique-t-il, il y avait le vieil usage réaliste, qui recherchait dans les livres la description du monde visible et, nous pourrions y ajouter, auquel l'écrivain a fait appel pour ses premiers livres, qui privilégient les descriptions de la nature, des lieux etc. Il y a eu l'usage ésotérique, continue le journaliste, qui ne voyait plus que le déploiement de l'écriture. Là l'on peut dire que le journaliste se « trompe » en quelque sorte sur l'emploi du temps verbal. En effet, il aurait dû utiliser le présent, car Duras reste une ésotérique au sens où son œuvre est réservée aux initiés et aux passionnés. On ne peut pas toujours comprendre Duras. Les premiers mots de l'article écrit par Luc Weibel le confirment : « ... quelque chose d'étrange. On ne comprend plus ses livres...Disparition de Duras ? » En effet, ce nouvel usage de la littérature qui est en train de se définir, et que Duras encourage par son écriture, « ne s'adresse plus à la littérature *en tant que telle* », explique le journaliste, mais sert à « dire les identités, les révoltes jusque-là silencieuses »⁶⁹³.

La crise de l'écriture que Duras traverse durant cette décennie (elle consacre la plupart de son temps au cinéma), prépare son esprit pour la confrontation finale avec soi-même des années 80 et 90 quand l'écrivain réussit à extérioriser sa souffrance par l'écriture et à dire l'invivable (l'amour) par l'indicible (certains tabous de la société, tels l'inceste, la homosexualité). La révolte silencieuse devient publique. En ce sens, il suffit de jeter un coup d'œil dans l'œuvre durassienne des années 80-90 et d'y lire telle qu'elle nous est donnée, *la* littérature (Duras fait *la* littérature, comme elle le dit dans *C'est tout*) issue d'une souffrance tue, provoquée par le manque d'amour. Les thèmes les plus fréquents, toujours scandaleux, sont l'absence, l'homosexuel, l'amour-passion invivable, l'inceste etc., tels qu'ils sont reconnaissables dans *L'Homme atlantique*, *La Maladie de la mort*, *Les yeux bleus cheveux noirs*, *L'été 80*, *L'Amant*. *Les Parleuses* ne fait que préparer le terrain pour cette offensive.

Encore plus profond dans l'approche de ce livre se montre l'article écrit par Armando Fernandez Llamas, paru dans *Le Combat*⁶⁹⁴. En effet, le journaliste, encore un homme,

⁶⁹² « Le nouveau féminisme : les femmes ne revendiquent plus l'égalité, elles affirment leur différence », par Luc Weibel, in *Gazette de Lausanne*, 27-28 juillet 1974

⁶⁹³ Ibid.

« transgresseur transgressé par Duras et Gauthier », comme il aime s'auto-intituler, invite le lecteur à découvrir lui-même, par la lecture, ce livre de la transgression. « De quoi s'agit-il ? », se demande l'auteur. « Pour le savoir, il suffit de respirer ensemble et de s'offrir aux forces de révolte qui nous criblent, venant de l'extérieur et de l'intérieur. Le silence et l'écoute muette nous rendront plus attentifs. Quelque chose est en train de naître devant nous »⁶⁹⁵, essaie-t-il d'augmenter le mystère. Vers quoi veut-il en fait diriger l'attention dans son article ?

Il est captivé tout d'abord par les silences que la typographie a heureusement gardés. Ils explosent. Ils éclatent de toute leur force. Ils « sont la matière même de ce livre dont on a du mal à parler »⁶⁹⁶. D'où vient cette difficulté à en parler ? De la peur de ne pas les trahir, explique l'auteur. Et pourtant, la découverte du message de ce livre lui donne la force de vaincre cette peur et d'en parler. Le journaliste dit que Gauthier et Duras ont créé le langage féminin dans la littérature. Non, le mot n'est pas « adéquat », revient-il. « Redécouvert, plutôt. Retrouvé. »⁶⁹⁷ Dans quel sens ?

Ce n'est pas le contenu du texte qui est important dans *Les Parleuses*, mais l'apparition du Féminin en liberté, précise le journaliste, fier et satisfait de sa découverte. Elles ont toujours écrit et parlé, « mais voilà, elles avaient une langue différente ». Maintenant, elles se sentent libres et le mot qui revient toujours dans leur conversation est celui qui constitue le thème central du livre, « Transgressions ». L'auteur tient à argumenter son affirmation. Quand Marguerite Duras omet, laisse des blancs, là où les autres (les hommes) auraient rempli, « bouché ou décoré », elle *transgresse* les règles de la littérature « masculine » : « Elle transcrit un univers qui dérange et qu'on ne reconnaît pas, parce qu'elle *transgresse* la sphère des sentiments " masculins ", tout en apportant une autre vision du Vécu qui est une autre *transgression* parce que ce n'est pas le Vécu " masculin ". »⁶⁹⁸ Si cette explication ne suffit pas, il n'y a qu'à poursuivre le raisonnement d'Armando Fernandez Llamas qui s'érige en défenseur des femmes en train de re-découvrir leur langage, comme si elles en avaient besoin, puisque le début de leur entreprise comporte des « tâtonnements ». On retrouve ainsi la plus sérieuse, et, pourquoi pas, la plus belle plaidoirie en faveur d'un livre durassien qu'un journal ait jamais publiée :

« La lumière des débuts des tâtonneuses est aveuglante, et il sera inutile que les autres (tatillons contre tâtonneuses) se bornent à critiquer menus détails de forme pour ainsi ignorer le reste, ou à ignorer le livre entier. Sa force et son importance sont en lui-même : dans son existence qui ne demande ni excuses ni permissions, comme les mots d'alerte que l'on se passe de bouche à l'oreille.

⁶⁹⁴ « *Les Parleuses* de Marguerite Duras et X. Gauthier » par Armando Fernandez Llamas, in *Combat* du 13 juin 1974

⁶⁹⁵ Ibid.

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Ibid.

⁶⁹⁸ Ibid.

Dans son absence de peur de ne pas être parfait. C'est pour cela que le livre devient invulnérable : il n'en est pas un. Il montre ses armes, il déploie son jeu, il ne se déguise pas pour plaire ou pour déplaire : C'est la " révolution du silence " dont parlent les parleuses »⁶⁹⁹.

De quelles armes s'agit-il ? Certes, des armes exposées par X. Gauthier dans l'introduction du livre et dont nous avons déjà parlé : les blancs, les non-dits, les erreurs grammaticales, la force et le courage de Duras de parler ouvertement, sans déguisement, au risque de déplaire et d'être considérée comme impudique... « La révolution du silence » est à comprendre comme l'inverse de se taire. Puisqu'il arrive que lire Duras fasse peur, comme le témoigne X. Gauthier dans sa conversation avec l'écrivain, il faut parler pour sortir de l' « état dangereux »⁷⁰⁰ où l'on plonge pendant la lecture : « Je sais que quand je lis vos livres, ça me met dans un état très... très fort et je suis très mal à l'aise et c'est très difficile de parler ou de faire quelque chose, après les avoir lus. Je ne sais pas si c'est une peur, mais c'est vraiment un état dans lequel il est dangereux d'entrer, pour moi »⁷⁰¹. Nommer l'innommable c'est faire résonner le mot-trou, comme l'écrit Duras dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, et ouvrir ainsi le tombeau où tous les autres mots auraient été enterrés :

« Lol ne va pas loin dans l'inconnu [...], dans la définition unique mais innommable faute d'un mot. [...] Si Lol est silencieuse dans la vie, c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. C'aurait été un mot absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire, mais on aurait pu le faire résonner. [...] Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contaminant, c'est aussi le chien mort de la plage en plein midi, ce trou de chair. »⁷⁰²

Les Parleuses, livre de la parole où Duras se manifeste librement en interviewée et intervieweuse à la fois, est passé presque inaperçu au moment de sa parution et, malheureusement, à présent continue de l'être. Trois articles de journaux l'ont accueilli à l'époque et aujourd'hui il est presque oublié. Ça et là, on en parle au passage. Et pourtant c'est un livre fait pour le plaisir de la conversation, une autre scène où Duras se produit, parle d'elle et de son écriture. Duras retrouvée ? Ou à retrouver...? Écoutons-la maintenant en train d'interviewer pour les journaux ! Quels sont les interlocuteurs qu'elle choisit et sur quels sujets Duras discute-t-elle avec eux ?

Duras intervieweuse

Un autre regard sur le rapport de Duras à la presse nous est inspiré par les entretiens

⁶⁹⁹ Ibid.

⁷⁰⁰ M. Duras et X. Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 15

⁷⁰¹ Ibid.

⁷⁰² Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, in Duras. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Gallimard, Quarto, 2002, p. 762

de l'écrivain avec le président François Mitterrand. Pourquoi ces dialogues ? Quel lien peut-il exister entre un président de la République et un écrivain ? De quoi pourraient-ils discuter ? Quels éléments nouveaux s'ajoutent au portrait de Duras et quelle réception lui a-t-on réservée en tant qu'intervieweuse ?

L'Express du 7 mars 1996 publie un témoignage surprenant rendu par un interlocuteur de Duras, Michel Platini, au sujet d'une interview avec celle-ci pour *Libération* en 1987: « Une heure avec elle, c'est plus dur que n'importe quel match »⁷⁰³. Malgré cette « difficulté » à converser avec Duras, l'écrivain, intervieweuse cette fois, trouve des interlocuteurs qui acceptent son style, ses questions, ses défis non seulement pour une heure, mais pour des journées entières... Parmi eux, le Président de la République, François Mitterrand. En effet, ils se connaissent depuis longtemps, depuis 1943. Dans sa biographie de l'écrivain, Laure Adler marque le trajet de leur rencontre⁷⁰⁴. On apprend ainsi qu'en juillet 1943, François Mitterrand fait son premier acte public de résistance. Un acte qu'il a bel et bien accompli, en prenant des risques. Le 10 juillet, salle Wagram, au cours de la journée nationale du Mouvement des prisonniers, il perturbe la séance, crie son dégoût aux autorités d'occupation⁷⁰⁵. Interpellé par les policiers, il quitte la séance en compagnie de quelques camarades devant des policiers indécis. Suite à cet événement, Londres apprécie la provocation et lui décerne un brevet de patriotisme par la voix de Maurice Schumann à BBC⁷⁰⁶. Quelques jours plus tard, a lieu la rencontre de François Mitterrand et de Marguerite Duras, rencontre magnifiée, voire mythifiée, comme la décrit Laure Adler. Pourquoi s'agit-il d'une rencontre mythifiée ? Tout simplement peut-être parce que lorsqu'il s'agit de Duras, le réel se transforme en mythe par le biais de l'écriture ou du dire. D'ailleurs, cet aspect est commenté par la fille du Président, Mazarine Pingeot, qui dit que les propos « gardent, en plus d'une valeur historique et circonstanciée, une portée plus atemporelle, notamment en ce qui concerne l'histoire de France, celle de l'Afrique, [...] et le souvenir de cet épisode tragique, l'arrestation de Robert et de Marie-Louise Antelme, dans cet appartement de la rue Dupin »⁷⁰⁷. Elle dit que les années de guerre plus que les autres ont le pouvoir de créer des liens et des amitiés. C'est le romantisme des dialogues qui adoucit l'horreur et la douceur des voix des autres qui couvre la brutalité. « Aussi cette rue Dupin et cette rue Saint-Benoît sont-elles à mes yeux demeurées mythiques »⁷⁰⁸, avoue Mazarine Pingeot.

Mythique ou légendaire est aussi l'épisode raconté par Duras lors des discussions avec le Président, au sujet de la cigarette anglaise. La mémoire joue des tours et les

⁷⁰³ « Morceaux choisis », in *L'Express* du 7 mars 1996

⁷⁰⁴ Laure Adler, *Marguerite Duras*, « Folio », Gallimard, 1998, pp. 260-262

⁷⁰⁵ Ibid., p. 260

⁷⁰⁶ Ibid.

⁷⁰⁷ Marguerite Duras / François Mitterrand, *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, Gallimard, 2006, p. 10

⁷⁰⁸ Ibid., pp. 10-11

dates se brouillent. Quand François Mitterrand rencontre Marguerite Duras, il ne revient pas d'Angleterre comme le laisse croire la légende qui enveloppe un Mitterrand-Morland, une légende noyée dans la fumée des cigarettes anglaises. Mitterrand revient de Vichy (où il a une activité politique intense au sein de la communauté des prisonniers de guerre et collabore avec l'ensemble des branches de la Résistance, tant à Alger qu'à Londres). L'Angleterre, ce sera l'année d'après⁷⁰⁹. Mais comme la chronologie n'est pas privilégiée chez Duras, on n'insiste pas sur les dates.

Ce qui attire en revanche notre attention c'est la manière dont Duras parle dans les entretiens. Il faut remarquer peut-être que malgré leur caractère politique, les discussions poursuivent la manière durassienne de raconter des histoires. L'écrivain intervieweuse transforme le débat en récit. Des phrases courtes, parsemées de « vous » et de « il », donnent l'impression qu'on se trouve dans un livre de Duras. La discussion avec le Président perd son caractère officiel et intègre l'ensemble de l'œuvre durassienne. L'écrivain sait ramener tout à elle, à sa manière de faire de la littérature. Il suffit d'un seul fragment tiré du premier entretien, celui qui a été choisi par Gallimard pour la quatrième des couvertures du livre *Le bureau de poste de la rue Dupin*⁷¹⁰, pour exemplifier ce passage du réel vers le mythe ou comment le dire devient de la littérature chez Duras. L'écrivain y parle de son entrée dans la Résistance, mais cela devient presque une légende :

«M. D. : Il y a une chose que vous avez dû oublier. Et dont moi qui oublie tout je me souviens de façon lumineuse : c'est la première fois qu'on s'est vus, ici, dans cet appartement. C'était tard dans la soirée, vous étiez deux. Vous vous êtes assis devant la cheminée du salon, de part et d'autre d'un poêle [...]. Il y avait Mascolo. Vous avez parlé ensemble tous les trois, mais très peu. Et tout à coup vous avez fumé, et la pièce a été envahie par l'odeur de la cigarette anglaise. Il y avait trois ans que je n'avais senti cette odeur. Je n'ai pas compris. J'ai crié : "Mais vous fumez une cigarette anglaise !" Vous avez dit : "Oh pardon..." Vous avez pris votre paquet dans votre poche et la cigarette que vous fumiez et vous avez tout jeté dans le feu. [...] J'ai compris ce soir-là que nous étions entrés dans la Résistance, que c'était fait. »⁷¹¹

Il faut peut-être noter que le premier entretien de Duras avec Mitterrand a lieu une semaine après la publication de l'article scandaleux sur Christine Villemin⁷¹². Michel Butel, qui prépare la naissance de *L'Autre Journal*⁷¹³, a envie de faire dialoguer Duras et Mitterrand. François Mitterrand aime la littérature, Duras aime la politique. A chacun d'entre eux, il explique que l'autre souhaite le rencontrer. La ruse fonctionne. L'affaire est vite conclue. Mitterrand, pendant l'entretien, qui se déroule rue Saint-Benoît, a des trous

⁷⁰⁹ Cf. Laure Adler, *op. cit.*, p. 261

⁷¹⁰ Marguerite Duras / François Mitterrand, *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, Gallimard, 2006

⁷¹¹ *Marguerite Duras / François Mitterrand, op. cit.*, p. 29

⁷¹² Il s'agit de l'article « Sublime, forcément sublime », écrit par Duras et publié dans *Libération*, le 17 juillet 1985

⁷¹³ Cf. Laure Adler, *op. cit.*, p. 817

de mémoire. Marguerite Duras est gênée et tente de rétablir les faits, puis renonce à le reprendre sur la chronologie de la Résistance⁷¹⁴. Elle demande à le revoir. Mitterrand accepte parce que c'est Marguerite, l'ancienne épouse de Robert Antelme⁷¹⁵ qu'il admirait tant et qu'il est allé voir souvent à l'hôpital pendant sa longue maladie, et parce qu'elle l'amuse par ses manières, ses coq-à-l'âne⁷¹⁶.

Le second rendez-vous a lieu à l'Élysée le 23 janvier 1986. Marguerite Duras arrive sans avoir rien préparé. Elle dit ce qui lui vient à l'esprit. Rien de neuf, car c'est son plaisir celui de parler ou d'écrire librement, sans avoir pris de notes, sans faire de projet, comme dans *Les Parleuses*.

Au nombre de cinq, les entretiens qui se déroulent entre juillet 1985 et avril 1986, traitent des sujets suivants : les années de la Résistance, la question de l'immigration, le racisme, le nationalisme, la dissuasion nucléaire, l'Afrique, les animaux, l'enfance, les plantes, les États-Unis (alors dirigés par Reagan, à qui Duras porte un grand intérêt...). Autant de sujets issus de la « noblesse de la banalité »⁷¹⁷, comme Duras aime appeler la grandeur du commun, celui qui permet d'être au monde et en même temps de plonger dans le mythe. Car, avoue-t-elle à Leslie Kaplan dans un entretien avec celle-ci sur son livre *L'excès-l'usine*⁷¹⁸, « le réel porte en lui-même sa propre fiction. Je suis complètement d'accord avec le terme irréalité »⁷¹⁹.

Comment le Président réagit-il face aux techniques durassiennes de transformer tout en littérature ? Séduit par la liberté de ton de Marguerite, Mitterrand quitte la langue de bois des hommes politiques et parle souvent à la première personne. Marguerite, « dans le rôle d'accoucheuse, se prend au jeu et souhaite compléter ces entretiens »⁷²⁰. Mais Mitterrand les interrompt. Elle ne cesse alors de harceler son secrétariat, car elle désire en faire un livre. Elle trouve un titre, *Le bureau de poste de la rue Dupin*, fixe le nombre de pages : 204 et même le nombre de signes : 298000⁷²¹. Gallimard propose à Marguerite un à-valoir de 200000 francs. Mais Marguerite n'obtient pas le rendez-vous. Mitterrand, fidèle à sa réputation, ne dit ni oui, ni non. Duras ne se décourage pas, elle insiste. Et Laure Adler décrit l'état d'impatience de Marguerite qui « tempête, exige des explications... »⁷²² Trois ans plus tard, elle ne désespère toujours pas de faire aboutir son

⁷¹⁴ Entretien de l'auteur avec Michel Butel, 4 oct. 1996

⁷¹⁵ François Mitterrand aide Robert Antelme à être rapatrié du camp de Dachau.

⁷¹⁶ Cf. Laure Adler, *op. cit.*, p. 818

⁷¹⁷ *Pour Bruxelles*, « Usine », entretien de Marguerite Duras avec Leslie Kaplan du 13-19 mai 1982

⁷¹⁸ Leslie Kaplan, *L'excès-l'usine*, Hachette, 1982

⁷¹⁹ *Pour Bruxelles*, « Usine », entretien de Marguerite Duras avec Leslie Kaplan, les 13-19 mai 1982

⁷²⁰ Cf. Laure Adler, *op. cit.*, p. 818

⁷²¹ Ibid.

projet. Elle a changé de titre : *Le dernier pays avant la mer*. Elle souhaite même publier les entretiens tels quels, sans complément car ce sont des « textes intelligents, très forts, très émouvants »⁷²³. Mitterrand est charmé par Duras, admire certains de ses livres (dont *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Un Barrage contre le Pacifique*), reconnaît son énergie et sa flamme, mais n'a pas une grande confiance en elle en ce qui concerne l'exactitude des faits. Laure Adler note que Mitterrand pensait qu'à force de vouloir jouer à tout prix le rôle de provocatrice, Duras empêchait, par sa manière de le questionner, le véritable débat politique. Il se méfie aussi de son narcissisme et de sa manière systématique de tout ramener à elle. Il ne souhaite pas qu'elle s'arroge le rôle de biographe autorisée qui recueille les véritables pensées d'un président en exercice. Marguerite ne reverra plus Mitterrand. Nous tenons pourtant à préciser que le rêve durassien de publier ces entretiens s'est concrétisé dix ans après leur mort⁷²⁴. Leurs propos réunis, enrichis de notes et de témoignages qui en éclairent le contexte, ont été publiés chez Gallimard, en janvier 2006, sous le titre *Le bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*.⁷²⁵

Dans les entretiens de Duras avec Mitterrand, on se retrouve à nouveau dans l'atmosphère des *Parleuses*, car cette « conversation amicale s'en va de-ci, de-là, vers d'autres sujets, l'Afrique, l'Amérique. Il s'est essayé à la rigueur, mais la liberté de la parole a vite repris ses droits. »⁷²⁶, comme tient à le préciser Mazarine Pingeot, la fille du Président, dans la préface du *Bureau de poste de la rue Dupin*. Elle rappelle au lecteur qu'il ne s'agit pas d'un texte écrit, mais bien d'un entretien entre deux amis de longue date. Aucun des deux n'a retravaillé le texte pour en faire un livre, « et pourtant chez ces gens de lettres, l'oralité a presque la valeur d'écrit. »⁷²⁷

⁷²² Ibid.

⁷²³ Lettre à Antoine Gallimard, non datée. Archives Gallimard. Cité par Laure Adler, *op. cit.*, p. 819

⁷²⁴ François Mitterrand s'éteint le 6 janv. 1996 et Duras le suit deux mois plus tard, le 3 mars.

⁷²⁵ En hommage à ces deux « monstres sacrés » (Cf. « Elu, forcément élu... », in *Le Quotidien de Paris*, n° 2246 du mardi 10 fév. 1987), Radio France réserve une émission spéciale réalisée par les deux témoins de leurs rencontres, Michel Butel et Mehdi El Hadj, samedi, le 4 mars 2006. Puisque on parle de la réception posthume de l'écrivain, celle à laquelle Duras s'attend d'ailleurs dès son vivant et dont elle est sûre, nous ne pouvons qu'apprécier la mobilisation du monde littéraire français, dix ans après sa mort, pour commémorer sa disparition et rappeler aux lecteurs, comme elle-même n'a jamais hésité à le faire, qu'« elle a ajouté à la littérature un auteur nommé Duras ». (Cf. Laure Adler, *op. cit.*, p. 855) Le n° 86 des *Cahiers de l'Herne* consacré à Duras comprend des textes inédits, des entretiens, de la correspondance et des textes critiques relatifs à l'œuvre de Duras (*Cahiers de l'Herne*, « Duras », n° 86, Editions de l'Herne, 2005) et *Dossier de presse « Le Ravissement de Lol V. Stein » et « Le Vice Consul » de Marguerite Duras*, textes réunis et présentés par Sophie Bogaert avec le soutien de l'IMEC, qui parlent de l'œuvre écrite dans les années 60. (*Dossier de presse « Le Ravissement de Lol V. Stein » et « Le Vice Consul » de Marguerite Duras*, textes réunis et présentés par Sophie Bogaert, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006) Toujours à la mémoire de la grande Duras il y a eu l'exposition organisée par Dominique Noguez à l'IMEC à partir du mois de novembre 2006 au janvier 2007, autour de la vie et de l'œuvre durassiennes.

⁷²⁶ Marguerite Duras/François Mitterrand, *Le bureau de poste de la rue Dupin*, Gallimard, 2006, p. 9

Dans ces entretiens, Duras ramène tout à elle, rapporte tout à sa vie, à son expérience vécue. Son côté narcissique ne la quitte jamais, au risque de « barrer tout sens des réalités », comme le note Georges-Arthur Goldschmidt, dans un article-témoignage très intéressant, « La robe blanche de la réalité »⁷²⁸. Il met en exergue dans son article le talent qu'a Duras à transformer la réalité en rapportant tout à elle. Tout ce qui passe par Duras risque de devenir une légende. Dans une interview que Duras accorde au *Nouvel Observateur*⁷²⁹ en juin 1992, elle raconte qu'un jour le germaniste Georges-Arthur Goldschmidt, après avoir fini la lecture de *L'Été 80*, l'appelle et lui dit : « Vous me donnez Shakespeare et *L'Été 80* et je vous refais l'histoire du monde »⁷³⁰. « C'est beau, non ? » s'exclame Duras fière de son livre. Et tout de suite, elle dit que le germaniste lui a parlé d'une certaine femme, très élégante, vêtue de blanc, qui attendait dans une gare allemande, pendant la guerre, un train pour les camps. Duras se met à raconter l'histoire de cette femme et la beauté de son dire, son style, sont remarquables :

« Elle avait débarqué là, et elle attendait un train qui devait l'emmener vers la mort, elle, la femme inconnue. Mais coiffée comme elle était, d'un chapeau de paille et légèrement fardée, elle avait un charme anglais, une assurance, une silhouette qui lui donnaient l'air de ce qu'on voudra, sauf d'attendre un train pour Auschwitz. Elle semblait bien trop absente à sa propre histoire pour qu'on songe seulement à l'y faire entrer, et même pour éveiller le soupçon. Et c'est ce qui l'a sauvée. Elle n'a jamais pris le train des camps, ni ce jour-là ni les jours suivants. Car elle avait fini par s'installer dans cette gare, avec pour seul compagnon un chef de gare qui ne se doutait de rien. Voilà. C'est ma seule nostalgie, j'aurais voulu être juive. [...] »⁷³¹.

On comprend, selon le témoignage de Georges-Arthur Goldschmidt, que Duras nuance, bien plus, elle invente cette histoire. Le germaniste ne lui a jamais parlé d'une telle femme. C'est vrai qu'il a lu *L'Été 80*, qu'il a beaucoup aimé ce livre, mais que de tout ce qu'il lui avait raconté, Duras a fait cette belle phrase sur Shakespeare, sur *L'Été 80* et sur l'histoire du monde. C'est vrai aussi qu'ils ont discuté sur la déportation, sur les trains allemands et surtout qu'il lui a montré trente dessins et le carnet où son père⁷³² a retenu ce qu'il a vu : « Départs de convois pour Auschwitz ou visages d'autres déportés. [...] Le dessin qui a frappé Marguerite Duras représente une femme âgée habillée de noir assise sur un tronc d'arbre »⁷³³. On se demande alors d'où vient cette femme habillée de

⁷²⁷ Ibid.

⁷²⁸ Georges-Arthur Goldschmidt, « La robe blanche de la réalité », in *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 183 (n° consacré à Marguerite Duras)

⁷²⁹ *Le Nouvel Observateur*, 24 juin - 1^{er} juillet 1992

⁷³⁰ Georges-Arthur Goldschmidt, « La robe blanche de la réalité », in *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 181

⁷³¹ *Le Nouvel Observateur*, 24 juin - 1^{er} juillet 1992

⁷³² Son père assurait les fonctions de pasteur protestant pour les Juifs protestants qui attendaient leur départ pour Auschwitz.

blanc ? Pourquoi Duras la conçoit-elle ainsi et pourquoi veut-elle s'identifier à elle ? Il est bien curieux, peut-on affirmer avec l'auteur de cet article, que Duras ait ainsi pu poétiser la plus anonyme et terrifiante des réalités. Une vieille femme probablement plongée dans l'atonie et « l'absence à son propre histoire »⁷³⁴ devient cette femme dont on se demande comment elle a pu être débarquée d'un train de déportés. Tout le monde sait, tient à rappeler l'auteur de l'article, que ces trains ne s'arrêtent jamais et en tout cas pas pour faire descendre des déportés. Duras transforme la réalité selon son désir. En ce cas, elle « transforme les trains pour Auschwitz en trains de plaisir », « comme si une femme élégante échappait au destin commun du fait de son élégance, comme si c'était la blancheur qu'on voyait, emblématiquement brandie pour bien montrer que la poésie reste fidèle au poste ! »⁷³⁵ C'est dans cette perspective que l'auteur parle du narcissisme durassien qui barre tout sens des réalités.

Rien de plus étrange que cette « volonté de métamorphose littéraire », « comme si tout ressemblait à tout. Il y a là une esthétisation du crime absolu qui signifie tout simplement : ne vous inquiétez pas, nous en faisons notre affaire : un beau texte qui comptera. »⁷³⁶ Cette propension de Duras à transformer la réalité est une sorte de « neutralisation pour ramener l'inassimilable à la normalité »⁷³⁷. Ce phénomène est d'ailleurs fréquent chez Duras. Ainsi dans l'article qu'elle écrit sur l'affaire Villemin, le germaniste remarque que, sans s'en rendre compte, elle veut atténuer, effacer, réintégrer ce qui est uniquement d'ordre meurtrier, criminel. Ce qui est choquant et scandaleux chez Duras, c'est son désir de normaliser les gestes criminels, de faire apparaître l'indifférence. Or rien n'était plus visible sur les dessins des déportés que la désolation des gens qui attendaient consciemment la mort. Ce que Duras veut montrer au moins dans ce cas, c'est « que désormais le monde de l'homme est aboli, irrémédiablement, qu'en somme il n'y a plus désormais d'humanité mais seulement une espèce »⁷³⁸. L'« idéalisme esthétique » de Duras fait qu'il existe une écriture « malgré elle », comme il existe une « voix malgré elle »⁷³⁹. C'est ce que Sheila Concari exprime dans le poème qu'elle dédie à Duras, dix ans après la mort de l'écrivain, tout en en mettant en exergue le talent de « déguiser, de chercher une allure molle, un filtrage, une lumière moins directe des ombres moins dures »⁷⁴⁰.

⁷³³ Georges-Arthur Goldschmidt, *op. cit.*, p. 182

⁷³⁴ Ibid.

⁷³⁵ Ibid., p. 183

⁷³⁶ Ibid.

⁷³⁷ Georges-Arthur Goldschmidt, *op. cit.*, p. 183

⁷³⁸ Ibid., p. 184

⁷³⁹ « La maniérisme Duras » par Sheila Concari in *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 185

⁷⁴⁰ Ibid.

Narcissique ou pas, Duras ramène tout à elle, s'identifie à ses personnages pour apprivoiser peut-être un monde intolérant, vindicatif, capturé par la douleur. Rejoindre une vie idéalisée pourrait la soulager. Est-ce que ce sont ces mêmes impulsions narcissiques qui font peur au Président Mitterrand, cette tendance à transformer la réalité et à compromettre ainsi le débat politique ? Certainement non, car il connaît Duras et l'apprécie beaucoup. Ils discutent de la politique, mais rien n'empêche qu'ils le fassent de temps en temps dans un style littéraire.

Dans cette perspective, un autre regard sur ces entretiens est possible, qui vise plutôt le côté littéraire des discussions et non seulement leur caractère politique. C'est la démarche la plus valorisante, d'autant plus que nous abordons ces dialogues dans la perspective de la réception de Marguerite Duras. En parlant de l'Amérique, par exemple, elle revient à son enfance. Elle ne peut jamais renoncer à en parler. Ainsi, lorsque Mitterrand lui demande si elle connaît « le monde immense de l'Amérique latine qui est passionnant », elle dit : « Je n'y suis jamais allée. Il me semblait que ça faisait partie d'un acquis que j'avais eu à l'école. Que ce n'était pas la peine. Que, du fait aussi de mon enfance en Indochine, je pouvais ne pas aller voir ce côté-là de la Terre »⁷⁴¹.

L'idée de son enfance indochinoise fait renaître les souvenirs du président, qui parle à son tour de son enfance, de la manière dont il avait pris connaissance pour la première fois des pays du monde. On retient ce passage pour la beauté du discours dont on dirait qu'il a été fait expressément pour les enfants :

« Puisque vous parlez de l'enfance, moi, j'avais l'impression de connaître le monde, par les cartes sur les atlas, les planisphères, quelquefois les mappemondes. Et, selon la couleur choisie par l'éditeur, je fixais mes sympathies et mes antipathies. Il y avait un certain vieux rose, je me souviens, qui marquait l'Inde, et un autre, profond, pour Bornéo. Et l'Égypte, ocre jaune. J'ai toujours rêvé d'aller dans ce pays. J'y suis allé et j'ai reçu en pleine figure l'éblouissement premier. Pour quelques bistres douteux, des pays sont morts dans mon esprit. Avec ce bagage-là, pas facile d'entrer dans la réalité ! J'y suis entré pourtant, j'ai voyagé, corrigé mes préjugés exagérément subjectifs. Mais les simples cartes coloriées de mon enfance ont quand même déterminé ma connaissance du monde. C'est comme ça que les choses se font. »⁷⁴²

D'ailleurs, on a parfois l'impression que ces entretiens ont des parties spécialement conçues pour les enfants. Deux fois de suite Duras signale qu'elle parle pour eux. La première fois lorsqu'elle confond le porte-avion *Richelieu* avec le sous-marin nucléaire qui allait être achevé en 1994 et dont elle se montre fascinée tout en tenant à expliquer aux enfants le fonctionnement de cet engin : « Ils passent sous les pôles, ces sous-marins, très profond dans les chenaux entre les glaces. Je dis ça pour les enfants »⁷⁴³.

Ensuite, lors du même entretien, elle raconte l'histoire des fourmis rouges qui attaquèrent la petite maison du président que celui-ci a prêtée à l'écrivain et à son fils, qui

⁷⁴¹ *L'Autre Journal*, les 7-13 mars 1986

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *L'Autre Journal*, les 13-19 mars 1986

venait de naître :

« Une nuit, une fois, dans cette maison, il y a eu un bruit sourd et continu sous la toiture, un rongement général. On a cherché longtemps ce que c'était. C'était un torrent de fourmis rouges, les grandes, les fourmis des colonies, qui se déplaçaient dans les gouttières de la maison. Tout à coup ça a été l'Amazonie dans la Nièvre. Ça nous a fait peur comme une déclaration de guerre. Ça a duré des heures, la lutte. Le bébé était dans la maison et on avait très peur. Il y en avait des milliards. On a essayé de les noyer avec un tuyau d'arrosage, puis de les brûler avec du pétrole, aucun résultat, elles se déplaçaient plus vite que le feu. Et puis, à un moment donné, une datation importante a dû se produire dans leur histoire, elles sont reparties vers le centre de la terre. Ça aussi, c'est pour les enfants. »⁷⁴⁴

Duras ramène tout à elle, à l'écrivain qu'elle est, car finalement le débat politique qu'elle entretient existe grâce à l'art. A son avis, le devenir d'un peuple ou d'un individu n'est possible que par l'art qui subsiste à jamais et qui rend libre. Duras évoque en ce sens le Raï, ce qui signifie en arabe « L'Idée, l'Opinion, l'Irrigation pendant les Fêtes de la pluie ». Ce terme « marque l'abandon de la musique classique algérienne, qui est la musique de l'Andalousie, en faveur du Raï, qui est venu d'Oran, qui a la cadence des danses du Sud algérien, et qui est une sorte de rock occidental et oriental à la fois. Il y a des concerts de plusieurs milliers de jeunes. Ils sont resplendissants de bonheur. Il n'y aura rien à faire contre cette espèce d'internationale de la danse moderne, cette grande rythmique animale qui agit mystérieusement sur la jeunesse et qui en fait un corps indépendant, libre. »⁷⁴⁵ En parlant d'Israël, Duras dit, très littérairement, qu' « il n'y a rien à voir. C'est un pays invisible. C'est le sommet de la nuit, du non-voir. C'est ici qu'il faut en passer par l'écrit, par les mots »⁷⁴⁶. Ces propos nous rappellent un autre endroit durassien de l'écriture, dont elle dit qu'il n'y a rien à voir : Hiroshima. La célèbre phrase du début de *Hiroshima mon amour*, « Tu n'a rien vu à Hiroshima »⁷⁴⁷, veut dire le vide du monde, la destruction totale des lieux et de l'espoir. C'est l'oubli de la chose, l' « horreur de l'oubli »⁷⁴⁸, l'impossibilité de parler de la destruction, mais aussi la reconstruction par l'écriture. Calcutta, Hiroshima, Israël en sont les symboles choisis par Duras.

Il n'y a que l' « art qui subsiste à tous les changements sociaux, politiques »⁷⁴⁹, dit Duras, c'est pourquoi « il faut passer par l'écrit »⁷⁵⁰, par la littérature, par le mythe, pour subsister politiquement et spirituellement, reconnaît Mitterrand. Si une écriture se perd,

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ *L'Autre Journal*, 19-25 mars 1986

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 30

⁷⁴⁷ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, in *Duras, romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997, p. 548

⁷⁴⁸ *Duras, romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997, p. 534

⁷⁴⁹ *L'Autre Journal*, 7-13 mars 1986

une civilisation entière peut disparaître avec, s'accordent les deux protagonistes. Mitterrand, autant que Duras, inspiré par son interlocutrice, fait lui-même de la littérature⁷⁵¹ et parle comme un écrivain, en disant que « nous sommes les vivants dans la cité des morts au jour de la résurrection », en faisant référence, bien sûr, à l'Égypte et aux hiéroglyphes qui ont vu passer des « siècles de poussière sur le tombeau des mots »⁷⁵².

La manière dont Duras exprime son credo politique est littéraire et nous rappelle son style utilisé dans l'écriture : répétitions des mots clés et fréquence de mots chers à l'écrivain (« jouissance », « anéantissement », « connaissance », « rien »). En parlant de la guerre et du « corps à corps » qui existait encore en 1914, Duras dit :

« Je pense que la guerre, au stade de cette menace d'anéantissement constante, c'est un facteur d'agrandissement de la planète. Elle est trop petite, déjà, la planète. Ce facteur ne fait pas que procurer à l'homme des surfaces nouvelles - invivables pour l'homme - mais à partir desquelles il pourra protéger la terre, son habitat, sa surface d'origine relativement vivable. Avant tout, ce facteur-là ne sert à rien à l'homme. L'homme y va voir pour rien de ce qu'il se raconte, la connaissance, la guerre. Ce rien est à double sens : l'homme y va pour rien et l'homme y va pour chercher cette pure jouissance, ce rien. »⁷⁵³

Ou bien, lorsque l'écrivain veut interviewer le président sur la question de l'immigration, elle le fait à l'image de son écriture, en usant du même style, des mêmes mots :

« Marguerite Duras : Il y a quelquefois dans nos rues de jeunes inconnus yeux noirs, cheveux frisés sur qui le regard s'attarde. C'est quelquefois le soir, ou au matin, quand le soleil est encore pâle, ou sous des lumières violentes. Ils ont une manière d'être regardés qui n'appartient qu'à eux et ils font pourtant comme s'ils n'étaient pas vus... F. Mitterrand : Je pense, Marguerite, que vous voulez me parler de la question du vote des immigrés. [...] Au demeurant, je ne crois pas qu'il soit urgent de donner une solution à ce problème. »⁷⁵⁴

A une simple lecture des entretiens, on peut se demander quels effets ont eu ces discussions sur leur public ? Certes, ce sont des dialogues riches en informations sur la situation politique de certains pays du monde et sur la vie personnelle des deux stars de l'époque, avec des témoignages parfois émouvants, touchants, telle l'histoire du père du président qui commença sa carrière comme cheminot, recevant un petit salaire et dont il gardait encore sur son bureau les fiches de paie en signe de respect. Mais y a-t-il eu des effets visibles sur les lecteurs ou sur les auditeurs, sachant que c'est la réception qui valorise une œuvre ?

⁷⁵⁰ *L'Autre Journal*, 19-25 mars 1986

⁷⁵¹ Il faut peut-être nous rappeler que F. Mitterrand, à part l'homme politique, a aimé la littérature. Il a écrit des poèmes, des livres d'entretiens et de débats politiques, ainsi que des livres à caractère littéraire, dont : *La Paille et le grain*, éd. Flammarion, 1975 et *L'Abeille et l'Architecte*, Flammarion, 1978.

⁷⁵² *L'Autre Journal*, 19-25 mars 1986

⁷⁵³ *L'Autre Journal*, 13-19 mars 1986

⁷⁵⁴ « *Elu, forcément élu...* », in *Le Quotidien de Paris*, n° 2246 du mardi 10 fév. 1987

En effet, les jaillissements littéraires de ces discussions à caractère politique sont à l'origine de deux représentations théâtrales qui ont eu lieu en 1988 et en 1992 tirées de ces entretiens. Il s'agit d'une pièce jouée au Petit-Odéon le 27 avril 1988, intitulée « L'entretien »⁷⁵⁵, et d'une autre, « Marguerite et le président », jouée au Théâtre de l'Aquarium du 1^{er} décembre 1992 au 2 janvier 1993⁷⁵⁶. De nouveau, Duras donne envie de créer. Les journaux en parlent et font l'éloge des deux personnalités de l'époque.

Le président de la République et Marguerite Duras héros de théâtre ? Est-ce possible ? Marguerite Duras passe pour « l'un des guides spirituels les plus respectés d'une époque en quête de phares »⁷⁵⁷. Quant à François Mitterrand, « c'est l'année de l'élection présidentielle », écrit *Le Quotidien de Paris*. Dans leur duetto, Duras affirme encore une fois sa position politique de gauche, alors que F. Mitterrand rejette l'idée d'une nouvelle élection aux présidentielles. Ce n'est pourtant pas la réalité politique qui nous intéresse, mais leur attitude l'un envers l'autre : l'écrivain parle au président de la politique, mais à la manière dont elle écrit. Ce qui est intéressant, c'est que le président répond à ses remarques, mais de manière durassienne : il imite Duras.

« Un titre à la Duras, un style à la Duras », écrit *Le Quotidien de Paris*, « l'éminent interlocuteur, fasciné, y prenait en effet le ton, la manière Duras, oubliant mystérieusement qu'il se veut aussi écrivain, qu'il a un style. »⁷⁵⁸ Écoutons-les dialoguer, se défier mutuellement, se confesser, traverser ensemble le champ immense de la parole ! Dans la pièce de théâtre jouée en 1988, on dit que l'entretien est adapté à la conjoncture préélectorale du moment. Marguerite Duras devient « Elle » et le président « Il », deux anonymes aimant discuter de tout et de rien, à l'image de la bonne à tout faire et de l'homme du *Square*⁷⁵⁹. Les deux voix ne cherchent pas l'accord, disait Blanchot en 1956 à propos des deux personnages du roman, « à la manière des paroles discutantes qui vont de preuve en preuve pour se rencontrer par le simple jeu de la cohérence »⁷⁶⁰. Elles ne cherchent non plus la « compréhension définitive », elles cherchent juste à parler, usant de ce « dernier pouvoir que le hasard leur donne et dont il n'est pas sûr qu'il leur appartienne toujours »⁷⁶¹. De la même façon, « Elle » et « Il », Duras et le président, parlent comme s'il s'agissait des autres, comme s'ils n'étaient pas concernés par ce qu'ils

⁷⁵⁵ Ibid.

⁷⁵⁶ « Le compagnon de la Marguerite », par Nita Rousseau, in *Le Nouvel Observateur*, 26 nov.-2 déc. 1992

⁷⁵⁷ Cf. « Elu, forcément élu... », in *Le Quotidien de Paris*, n° 2246 du mardi 10 fév. 1987

⁷⁵⁸ Ibid.

⁷⁵⁹ Marguerite Duras, *Le Square*, Gallimard, (1955), in *Duras. Romans cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997

⁷⁶⁰ Maurice Blanchot, « Recherches » in *La Nouvelle Revue Française*, n° XXXIX, mars 1956, cité in *Duras. Romans cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997, p. 458

⁷⁶¹ Ibid.

disent et pourtant ils se retrouvent au cœur de la discussion. L'emploi des pronoms personnels à la place des noms et du conditionnel présent est un exercice auquel l'écrivain s'entraîne toujours et dont elle a l'habitude. Le président la suit de près. Le scénario et la mise en scène que Duras refuse de faire, car elle veut cette fois un regard extérieur⁷⁶², projettent l'entretien dans un bain littéraire aux accents de fiction :

« M.D. : Elle dit alors qu'elle est de gauche, viscéralement, violemment, qu'elle l'a toujours été, qu'elle le sera toujours, que c'est quelque chose de palpable, de fort en elle, et qui lui fait mal quelquefois, à en pleurer, le matin surtout, lorsqu'elle croise en rentrant des jeunes gens et des hommes aussi et des femmes qui vont à leur travail, ou qui n'y vont pas, parce qu'ils n'en ont plus, et qu'elle ne comprend pas toujours, qu'elle ne sait pas, qu'elle ne sait plus où est l'espoir, qu'elle se souvient, il y a quelques années... F.M. : Pour tout ce qui concerne le Parti socialiste, il faut s'adresser au Parti socialiste. Ces questions là ne sont plus de mon niveau, ou de mon ressort »⁷⁶³ .

D'ailleurs, dans l'entretien original, Mitterrand ne cherche pas à soulager la souffrance de Marguerite liée à la déception produite par le communisme, car, dit-il, « celui qui cherche à s'évader ne cessera pas de chercher, puisqu'il cherche un monde meilleur, ou plutôt un monde différent », alors que « ce monde-là se trouve au-delà de l'horizon. On marche, on marche autant que dure l'espérance »⁷⁶⁴. Le président lui fait comprendre qu'aucune société politique n'est capable de répondre à cette aspiration. « Aucune. La quête est métaphysique et la politique ne donne pas de réponse de ce type »⁷⁶⁵.

M.D. : Elle dit qu'elle n'imagine pas qu'un jour elle pourrait passer devant la maison où il travaille, sous la surveillance ou la protection des gardes - faut-il plutôt dire surveillance, ou protection ? - et qu'elle ne supporterait pas qu'un autre que lui occupe son fauteuil, qu'un autre que lui soit assis derrière son bureau à lui ! qu'un autre que lui se promène dans le parc, qu'on peut appeler comme on veut, c'est peut-être la bêtise, ou peut-être de l'amour, mais c'est quelque chose qui ne ressemble à rien, ou qui lui ressemble à elle, autrefois, et qui la dévore... F. M. : Je pense que vous voulez aborder la question de ma candidature à l'élection présidentielle, donc à ma propre réélection. Eh bien, je vais vous le dire très franchement, un mandat de sept ans, ajouté aux précédents mandats qui furent les miens, aboutit à plus de quarante ans de vie publique – près d'un demi-siècle -, vous vous rendez compte, c'est beaucoup. [...] M. D. : Et si je vous le demandais ? Là, franchement, alors, entre quat'z'yeux ? F. M. : Il dit qu'il ne sait pas, peut-être pourquoi pas, qu'il ne se rend pas compte, qu'il est tard, qu'il n'y a pas de raison, qu'à cette heure tout est possible, que c'est tout vu, que c'est comme si c'était fait, qu'il n'a pas vocation à être... M. D. : Elu, forcément élu. »⁷⁶⁶

⁷⁶² Cf. « Elu, forcément élu... », in *Le Quotidien de Paris*, n° 2246 du mardi 10 fév. 1987

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ *L'Autre Journal*, 7-13 mars 1986

⁷⁶⁵ *Ibid.*

Le cadre même de la pièce est créé à la manière durassienne. La scène représente un palais, ou peut-être un chalet de bois. Il y a des meubles un peu partout, épars. Le metteur en scène veut que le spectateur ait simultanément l'impression d'un grand luxe et d'un dénuement extrême, d'un grand désordre et d'un ordre rigoureux. On voit tout de suite que c'est un endroit où beaucoup de gens sont passés, à présent désert. Il y aurait un poste de télévision, qui fonctionnerait par moments, peut-être en diffusant une lumière variable, bleutée, multicolore. Au loin, à intervalles réguliers, on entendrait la mer, et plus près, le frémissement des arbres agités par le vent. Tous ces détails prouvent une bonne connaissance de Duras ou du moins des thèmes qu'elle aborde dans ses livres, ainsi qu'une forte propension de l'époque à l'imiter.

La deuxième pièce, *Marguerite et le président*, tirée par Didier Bezace des mêmes entretiens et jouée en 1992, est encore plus intéressante tout d'abord par les personnages et les acteurs que le metteur en scène choisit. En effet, l'idée de génie est, comme l'écrit *Le Quotidien de Paris*, de faire jouer Marguerite Duras par « une ravissante petite fille, blonde, féminine, irrésistible, face à un comédien qui, au contraire, fait quelques clins d'œil au vrai président en battements de cils et intonations, phrasé et lippe particulière »⁷⁶⁷. Elle a 13 ans et elle « s'accroche à la lumière. Qui s'irise, lui éclaire un bout de joue, appuie une attitude d'enfant, une grâce de femme »⁷⁶⁸. Un projecteur la suit, l'illumine et la surprend, enroulée sur une jambe. On lui a tout expliqué, à « Lulu » (Lucie Phillipe). Elle sait désormais qui sont Léon Blum, Mendès... et Marguerite Duras. Elle s'est répété avant de s'endormir les grandes dates et les grands noms. « Mais pour l'heure elle traîne la patte, et Didier Bezace, attentif, arrête la répétition, lui demande : Tu as mal, ma Lulu ? – *C'est la jambe que je me suis arraché les cartilages au trapèze l'an dernier...* Elle soulève sa jupe, réchauffe sa cuisse avec une impudeur de bébé. Lulu fait l'Ecole du Spectacle. »⁷⁶⁹

Au milieu de la table se trouve un plateau avec des tasses pour le thé. Marguerite l'aime avec beaucoup de sucre. Autre détail de l'action : quand Marguerite dans sa petite robe noire à fleurettes et ses tennis blanches s'enquiert du sous-marin nucléaire en passe d'être armé, le président sort d'un tiroir un jouet en forme de lance-torpilles, et, de son chapeau, un pigeon blanc⁷⁷⁰.

Pourquoi avoir choisi une petite fille blonde « encadrée de nattes à la Heidi »⁷⁷¹ pour jouer Duras ? Les journaux cherchent une réponse. « C'est sans doute un des charmes de cette pièce d'avoir choisi une petite, une toute petite fille, pour incarner la candeur

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Le Quotidien de Paris*, 4 déc. 1992

⁷⁶⁸ « Le compagnon de la Marguerite », par Nita Rousseau, in *Le Nouvel Observateur*, 26 nov.-2 déc. 1992, p. 145

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ « Petit thé à l'Elysée » in *Libération* du 4 déc. 1992

⁷⁷¹ *Ibid.*

insolente de Duras, et de mettre au service de ses questions une voix si innocente. Si blonde », écrit *Le Nouvel Observateur*⁷⁷². Didier Bezace trouve normal de donner lui-même une explication à son choix : c'est un homme de pouvoir mis en fragilité par une parole qui ne comporte pas de dialectique mais des intuitions. « S'il n'y avait pas eu l'idée de prendre une enfant pour faire ce rôle, je ne l'aurais pas monté »⁷⁷³, avoue-t-il. Duras et Mitterrand, c'est quoi finalement aux yeux du public ? De l'admiration, de la critique, de la familiarité. « Ça ressemble à la gauche telle qu'on l'a connue, aimée...non ? »⁷⁷⁴ Ou bien c'est de l'ironie à l'adresse des propos « surréalistes tenus par les grands de ce monde »⁷⁷⁵, ainsi que des rires de la « légendaire naïveté durassienne »⁷⁷⁶. Une manière spéciale de lire Duras, et de l'imiter... Cette fois on s'attaque plutôt aux personnages de l'entretien qu'aux discussions originales. Ironie ou pas, contentons-nous de prendre ces deux pièces de théâtre pour des effets de lecture, car elles le sont bien. Mais n'oublions pas que Duras a souvent été, pour ses lecteurs, objet de rires et de critiques. Cela nous rappelle son activité de journaliste et les articles scandaleux qu'elle écrit pour les journaux, dont nous allons parler quelques pages plus loin. N'oublions pas non plus que rire d'elle, « beaucoup le firent qui se gardent d'affronter ces limites de l'identité où s'affaisse le sens » ne sachant « rien du risque de se laisser traverser par l'écriture pré-personnelle venue de "l'ombre interne" »⁷⁷⁷. Le « rire de Duras se retourne contre ceux qui rient d'elle »⁷⁷⁸ à travers son écriture littéraire ou ses articles de presse, sous les formes les plus discrètes, par des attaques ouvertes à l'adresse de la société ou tout simplement par son entêtement d'écrire librement, sans contrainte, ni crainte, sur des sujets sensibles, voire tabous. Ces quelques propos présentés sur Duras intervieweuse nous ouvrent ainsi la voie vers un domaine où elle a beaucoup aimé travailler : le journalisme.

Si Duras écrivain, dans ses interviews accordées ou réalisées pour la presse, déguisée en politologue ou en « parleuse » sur tout et sur rien, reste fidèle à sa manière de faire la littérature, comment se présente-t-elle en tant que chroniqueuse ? Duras change-t-elle lorsqu'il s'agit de l'écriture d'information ? En tant que chroniqueuse, Duras choisit-elle de donner des points de vue subjectifs ou objectifs sur la réalité ? Ce choix contribue-t-il à la construction ou à la déformation de l'image de l'écrivain ?

⁷⁷² « Le compagnon de la Marguerite », par Nita Rousseau, in *Le Nouvel Observateur*, 26 nov.-2 déc. 1992, p. 145

⁷⁷³ Ibid.

⁷⁷⁴ Ibid.

⁷⁷⁵ « Petit thé à l'Elysée » in *Libération* du 4 déc. 1992

⁷⁷⁶ Ibid.

⁷⁷⁷ Evelyne Grossman et Emanuelle Touati, « Rire de Duras » in *Europe*, n° 86, « Marguerite Duras. André Chénier. Réflexions sur l'assimilation du stalinisme à l'hitlérisme », janvier-février 2006, p. 5

⁷⁷⁸ Ibid.

Duras chroniqueuse

Après sa mort, Marguerite Duras continue plus que jamais à susciter de l'intérêt, de la passion. S'est-elle vraiment posé la question de son image future aux yeux de la critique et de ses lecteurs ? Certes, de son vivant, elle a travaillé sur son image publique, lors de ses apparitions à la télévision ou à la radio. Mais les articles qu'elle publie dans la presse écrite lui procurent plutôt des ennuis. Or, ce dernier aspect nous situe au cœur du problème. De façon un peu ironique, Dominique Noguez explique qu'il existe dix façons pour un écrivain « de passer quand même (un peu) à la postérité »⁷⁷⁹. D'ailleurs, il n'est pas nécessaire de passer par toutes ces étapes ; il suffirait d'une d'entre elles pour rester à jamais dans la mémoire des lecteurs. Marguerite Duras a-t-elle utilisé une de ces techniques ?

La première et la plus classique des façons de passer à la postérité est de « faire don à l'Académie d'une rente permettant d'alimenter un prix annuel portant votre nom », pouvant rejoindre ainsi « la prestigieuse cohorte des Jules Davaine, Caroline Jouffroy-Renault etc. »⁷⁸⁰. Ensuite, l'on peut envoyer un choix de ses livres par courrier lent dans diverses bibliothèques du bout du monde en leur en faisant don. Aucun document n'atteste que Duras ait fait appel à de tels procédés pour se faire un nom. Elle n'a fait traduire en anglais, à ses frais, aucun de ses livres, pour le publier à Dallas sous un pseudonyme américain, comme le suggère Noguez dans sa liste. Elle n'en avait pas besoin, car *L'Amant* est traduit, de son vivant, en quarante langues et plus en quelques années seulement après sa parution. Sentant venir la fin, elle n'envoie pas non plus, sous son nom, une œuvre de jeunesse d'un de ses confrères à un nouvel éditeur, afin d'avoir un procès de plagiat après sa mort⁷⁸¹ et d'attirer ainsi l'attention.

Si ces conseils ne conviennent pas au profil de ses lecteurs éventuellement intéressés par un succès posthume, Noguez en donne d'autres⁷⁸². Mais aucune des façons suggérées par Noguez jusqu'ici ne correspond à la manière de Duras de comprendre la gloire posthume. Il en reste pourtant deux qui semblent avoir un certain rapport avec la construction de l'image durassienne passée à la postérité.

⁷⁷⁹ Dominique Noguez, *La véritable Histoire du football et autres révélations*, Gallimard, 2006, pp. 36-38

⁷⁸⁰ Ibid.

⁷⁸¹ Cf. Noguez, *op. cit.*

⁷⁸² Selon Noguez, on peut aussi aller dans les librairies et les bibliothèques coller discrètement dans des éditions précieuses d'œuvres qui ont déjà traversé les siècles et jouissent d'une gloire mondiale des pages supplémentaires ou des papillons commençant par : « Sur le même sujet, ne pas oublier que Petitdoigt (mettons que vous vous appeliez Petitdoigt) a écrit le sublime passage que voici... » et « citez-vous abondamment ». Duras s'est beaucoup citée, mais dans ses propres livres, l'intertexte et les répétitions constituant d'ailleurs les traits distinctifs de son esthétique littéraire. Duras ne fait ni don de son corps à Gunter von Hagens pour en faire une statue éventuellement mobile..., ni n'organise pour le dixième anniversaire de sa mort une course au trésor avec des indices renvoyant à tel ou tel de ses livres etc.

Premièrement, il s'agirait, comme le note Noguez, de choisir comme pseudonyme, « dès le début de sa carrière, un nom propre ou commun fort répandu, figurant déjà sur d'innombrables plaques ou frontons publics... »⁷⁸³. Dans le cas précis de Marguerite Donnadiou, c'est le pays de son père, pays de Duras, qui devient son nom d'écrivain. Deuxièmement, Noguez recommande aux auteurs de publier de leur vivant des propos déplaisants, « pas assez pour être diffamatoires et justifier un procès, assez pour appeler une mise au point », « sur des écrivains qui tiennent leur journal, de façon à être sûr de figurer plus tard, fût-ce en mauvaise – et même en très mauvaise – part, dans ledit journal. »⁷⁸⁴ Duras ne s'engage pas dans des disputes avec d'autres écrivains au point d'en arriver devant la justice. Pourtant, on parle d'un côté impudique, voire scandaleux des écrits de Marguerite Duras. Impudique par les thèmes abordés dans ses livres (inceste, folie, crime, sexualité, homosexualité etc.), impudique aussi dans ses articles de journaux basés sur des faits divers réels. La manière dont elle écrit sur l'affaire Villemin en est un exemple parlant. Ce côté scandaleux de l'œuvre durassienne, qui donne du goût à ses écrits, mérite une attention particulière.

Avant de pénétrer au cœur du problème, il est important de voir comment Duras perçoit le journalisme. Est-ce que les parti pris littéraires de l'écrivain influent sur l'écriture journalistique ? Y a-t-il un point de rencontre entre le journalisme et la littérature ? Ces deux arts de la plume se confondent, s'excluent ou s'attirent-ils chez Duras ? Faut-il tenir compte dans l'analyse des articles de presse écrits par Duras du fait que l'auteur est tout d'abord un écrivain invité à écrire pour la presse ? Quel accueil faire à Duras chroniqueuse ? Ces quelques points de réflexion nous conduisent vers deux livres durassiens exceptionnels, situés aux confins du littéraire et du journalisme : il s'agit de *Outside* et de *l'Été 80*, ainsi que de l'article *Sublime, forcément sublime...Christine V.*, écrit en 1985 pour *Libération*.

La noblesse de la banalité

En juin 1987, alors que Duras s'est vu proposer la rédaction en chef du service culture du journal *Le Matin*, elle affirme dans un article de la même publication sa conception du journalisme, plus précisément, elle dit ce qu'elle ferait si elle écrivait dans la presse. Elle dit qu'elle ne retrouve dans aucun journal un décryptage politique profond⁷⁸⁵. Quant aux faits divers, matière première de ses articles, Duras dit qu'il faut les mettre à nu, car, même si un journaliste craint de ne pas être repris ailleurs, il doit dire ce qu'il pense, dans tous les cas, même si c'est dangereux. Or, en affirmant cela, Duras ne désire voir aucune différence entre le journalisme et la littérature. A son avis, un journaliste doit penser et agir comme un écrivain, sans s'inquiéter des risques de malentendus et faire preuve d'un subjectivisme profond dans l'analyse de la réalité. « C'est une excellente situation quand on n'a plus rien à perdre pour faire des articles »⁷⁸⁶, conseille l'écrivain aux journalistes

⁷⁸³ Dominique Noguez, *op. cit.*

⁷⁸⁴ Ibid.

⁷⁸⁵ *Le Matin* du 23 juin 1987, p. 22

du *Matin*, publication retrouvée sur le point d'être liquidée :

« Ce sont les conditions les meilleures. Tous les écrivains sont ainsi. L'écrivain écrit parce qu'il n'a plus rien à perdre. Il n'y a pas de journalisme qui ne soit pas libre, ça n'existe pas »⁷⁸⁷ .

Elle dit que pour avoir un lectorat suffisant pour survivre, un journal doit parler ouvertement des gaffes des hommes politiques, par exemple, sans rien cacher, car « il faut lire quelque part les choses qui ne sont nulle part ». Elle vante son courage d'avoir été la seule à avoir dit ce qu'elle pensait de l'affaire *Rainbow Warrior* dans l'*Autre Journal* et de la visite de Gorbatchev. Ne peut-on pas dire la même chose sur l'article écrit au sujet de l'affaire Villemin, publié en 1985 dans *Libération*, fortement critiqué et désapprouvé par une partie de ses lecteurs ?

Par ailleurs, on reconnaît à Marguerite Duras son talent de parler de la banalité et du rien, ainsi que son zèle à « fabriquer de grandes circonstances avec de petits événements », pour rappeler la définition du sublime donnée par Sartre⁷⁸⁸ . Duras confirme ce talent lors du tournage du film *Ecrire* avec Benoît Jacquot, en 1996 :

« Benoît Jacquot : Il y a même un moment où elle me dit : Qu'est-ce que tu veux que je te raconte maintenant ? Et je lui réponds rien. Elle rebondit en disant : Je peux aussi parler de rien »⁷⁸⁹ .

Elle le prouve aussi bien dans ses livres que dans ses articles de journaux. Il suffit de citer ici la description que Duras fait de la mouche moribonde dans *Ecrire*. Elle transforme un fait mineur en un drame personnel :

« Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. Et aussi essayer de voir d'où surgissait cette mort. Du dehors, ou de l'épaisseur du mur. De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou du néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l'éternité »⁷⁹⁰ .

C'est un texte terrifiant, issu d'un moment « d'absolue frayeur », comme le décrit Duras. Un texte cruel, parce que l'agonie de la mouche est restituée à travers une infériorité qui n'a rien à envier à la conscience de n'importe quel agonisant, et parce que celle qui ne peut faire autrement que de la regarder mourir s'informe et nous informe sur la nécessité et les modalités de la mort. Ce texte est une mise à nu de la mort et la mise en mots d'une agonie⁷⁹¹ . Cette impossibilité d'intervenir devant la mort est volontaire chez Duras, car son œil a besoin d'un nouveau spectacle, matériau à travailler par son génie. Les

⁷⁸⁶ Ibid.

⁷⁸⁷ Ibid.

⁷⁸⁸ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1964, p. 11

⁷⁸⁹ *Cahiers Cinéma*, avril 1996, « Lève-toi et marche ! », entretien de Caroline Champetier avec Benoît Jacquot, réalisé par Serge Toubiand le 9 mars 1996

⁷⁹⁰ Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 48

événements ne sont pas provoqués, mais poursuivis jusqu'au moindre détail par l'écrivain. Telle est la « gigantesque danse macabre »⁷⁹² de la mouche, que l'hallucination amplifie jusqu'au délire et que seule l'écriture permet de supporter : « On écrit à regarder une mouche mourir. On a le droit de le faire »⁷⁹³.

Parallèlement, une simple promenade au bord de la mer est l'occasion de voir l'éternité s'emparer des humains, fait divers réel ou imaginé, sur lequel Duras construit ses récits. On assiste à l'enfoncement dans la mer de l'inconnu qui se noie à la fin de *La Vie tranquille* sous l'œil de la narratrice qui le voit mourir, qui suppose ce qu'il ressent et pense en mourant. Ou bien, on se rappelle la narratrice, dans la chambre noire, qui regarde avec l'enfant aux yeux gris de *L'Été 80* le corps de la monitrice étendu sur le sable à l'attente de la marée haute, sans rien dire, sans rien faire : « Ils marchent le long des pluies et des territoires ensoleillés, ils marchent et je les regarde de la chambre noire. [...] L'enfant a vu qu'elle était au bord de mourir. Elle est tombée dans le sable et elle est restée tombée là, face contre le sable. [...] Vous dites : Que la marée monte. Que le corps a dû disparaître de la plage peu après la venue de la nuit. »⁷⁹⁴

Quant à la banalité exploitée dans l'écriture d'information, prenons l'article que l'écrivain fait sur l'usine. Il s'agit d'un entretien de Marguerite Duras avec Leslie Kaplan, auteur du livre *L'Excès-l'usine*. Duras aime voir non pas la banalité seule, dans son aspect extérieur, dépourvue de tout sens, mais la « noblesse de la banalité »⁷⁹⁵. Par cette démarche que Duras fait de parler du rien et de la banalité, se laisse-t-elle emporter par le vent de la littérature du « on » qui souffle à l'époque ? Fait-elle du journalisme *contre* le journalisme, comme elle fait du cinéma *contre le cinéma*⁷⁹⁶, c'est-à-dire malgré sa volonté de le faire, puisqu'elle déteste l'image et surtout les films qu'on fait à partir de ses livres ? Elle crée son propre cinéma qui se propose de mettre en exergue l'édification d'une figure en même temps que sa ruine. Le négatif est à l'œuvre en même temps, dès la construction. C'est la pensée de la ruine, de l'absence, de la solitude, du vide qui aide à fabriquer le film, comme c'est la tache sur une toile, l'accident, qui fait naître le tableau, tel que Francis Bacon l'explique à Duras, qu'elle admire énormément, dans un entretien paru dans *La Quinzaine littéraire* en 1971, puis dans *Outside*.⁷⁹⁷ Ce même processus de ruine

⁷⁹¹ « La double vue de Marguerite Duras », par Marie-Claude Schapira in *Lire Duras*, présenté par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, Collection « LIRE » dirigée par Serge Gaubert, p. 537

⁷⁹² Ibid., p. 538

⁷⁹³ Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 53

⁷⁹⁴ Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980, pp. 93 et 101

⁷⁹⁵ « Usine », entretien de Marguerite Duras avec Leslie Kaplan, 13-19 mai 1982, in *Pour Bruxelles*, pp. 20-21

⁷⁹⁶ *Cahiers Cinéma*, avril 1996, « Lève-toi et marche ! », entretien de Caroline Champetier avec Benoît Jacquot, réalisé par Serge Toubiand le 9 mars 1996

⁷⁹⁷ Marguerite Duras, « Entretien avec Francis Bacon » in *Outside*, (P.O.L., 1984) Gallimard, 1996, p. 333

ou cet état d'absence semblent être à la base de l'article écrit sur l'affaire Grégory, en 1985. Il n'y a plus personne qui parle, plus personne qui agisse. Le cœur ou l'esprit de Christine V. sont vides. C'est comme si elle n'existait plus. Et personne autour d'elle. Pour Duras, le livre sur l'usine de Leslie Kaplan constitue une nouvelle occasion de parler du rien. Cette écriture sur la banalité la fascine. En critique littéraire cette fois, Duras reconstruit sur les ruines de l'usine son propre discours sur la littérature de l'époque, qui est celle du « on », celle de la « gauche ouvrière », celle de la « mise en commun » de l'art. Bref, ses interventions lors de cet entretien sont « du Duras » par excellence. D'ailleurs, l'histoire de la publication de cet entretien devient plus intéressante dans la perspective de la réception.

A la fin de l'été 1981, Paul Otchakovsky-Laurens reçoit un manuscrit de Leslie Kaplan intitulé *L'Excès-l'usine*. Immédiatement après la lecture, l'éditeur décide de le publier, mais pas avant d'envoyer les épreuves à Marguerite Duras⁷⁹⁸. Elle lui téléphone pour lui proposer de faire un entretien avec Leslie Kaplan. Ils se rencontrent tous les trois cet hiver-là à Neauphle et ils enregistrent deux ou trois heures d'entretien, se rappelle Paul Otchakovsky-Laurens. Les journaux refusent de le publier. On n'a jamais compris pourquoi *Le Nouvel Observateur* l'avait refusé. Pour *Libération*, le refus a été justifié par une comparaison excessive de l'organisation des usines avec celle des camps de concentration. La condition *sine qua non* de la publication était de supprimer cette phrase : « Cette équivalence que vous dites entre le peuplement des camps et le peuplement de l'usine, cette équivalence se poursuit jusque dans la mort. On pourrait parler de la population des camps et de la population de l'usine »⁷⁹⁹. Marguerite et Leslie, juives (l'une par solidarité, l'autre par origine), n'ont pas voulu éliminer ce fragment qui parle des deux espaces, l'usine et les camps, de la perspective de la persécution et de l'égalitarisme au sens de disparition de différences et de destruction identitaire jusque dans la mort.

Finalement, l'article a été publié de manière totalement inexplicable, selon Paul Otchakovsky-Laurens, dans une revue trotskiste, en Belgique⁸⁰⁰. Ensuite, il a été publié par Michel Butel dans *L'Autre Journal* et repris temporairement en postface pour quelques-unes des réimpressions de *L'Excès-l'usine*. Deux aspects sont dignes d'être retenus de cette histoire. Le premier porte sur un nouveau refus subi par Duras de la part de la presse, à cause de ses propos trop appréciatifs peut-être, voire gênants, sur des choses réelles, mais projetées dans l'irréalité, qui composent ce qu'elle appelle « la noblesse de la banalité ». Elle voit à sa manière l'usine, puisque « le réel porte en lui-même sa propre fiction ». Elle la voit comme un « lieu mythique », très violent, de la « première mémoire », d'un « archaïsme millénaire de l'ordre de la persécution » où l'on rejoint la mort à cause de cette « activité parcellaire, minuscule, tout le temps identique à

⁷⁹⁸ Cf. « La musique immédiate des choses. Entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens » Propos recueillis le 25 avril 2005 par Evelyne Grossman et Emmanuelle Touati in *Europe*, janvier-février 2006, p.170 Duras venait d'écrire un article retentissant à-propos de *L'Etabli* de Robert Linhart.

⁷⁹⁹ « Usine », entretien de Marguerite Duras avec Leslie Kaplan, 13-19 mai 1982, in *Pour Bruxelles*, pp. 20-21

⁸⁰⁰ Il s'agit de la revue *Pour Bruxelles*.

elle-même ; qui détruit l'individu, le tue dans son génie même, dans son bonheur manuel, dans sa faculté heureuse de rejoindre le dehors »⁸⁰¹. Elle parle aussi du « langage d'esprit » d'un certain prolétariat libéré du marxisme qui devrait pouvoir écrire, s'exprimer, parler enfin... Duras annonce-t-elle vraiment une certaine « littérature de gauche », militante, celle du « on » qui inclut les hommes autant que les femmes ?

Le deuxième aspect que nous voulons préciser est que la rencontre entre Duras, Kaplan et Otchakovsky-Laurens est l'occasion pour l'éditeur de connaître Duras de près. En 1984, elle lui propose son livre *Outside* pour le réimprimer⁸⁰². De 1984 à 1996, sept livres de Marguerite Duras ont paru chez P.O.L.. D'autres ont été publiés chez Minuit et Gallimard. A partir de 1984, les éditions de Minuit publiaient les romans de Duras, Gallimard en publiait le théâtre et P.O.L. les livres « un peu inclassables » comme *La Douleur*, *Outside* etc⁸⁰³.

La liberté de penser et de dire, la mise à nu des faits divers et la pratique d'un décryptage politique profond constituent, comme l'avoue l'écrivain lui-même, les points d'ancrage de l'œuvre durassienne, qu'elle soit journalistique, littéraire ou cinématographique, qu'elle parle de la culture, de la danse, des variétés, de la littérature, du sport ou de Mitterrand, de Bouygues, de Pierrette Le Pen etc. En parlant de son cinéma, Duras dit qu'elle ne fait aucun mouvement. Dans ses livres non plus, car « il y a de moins en moins de mouvements de style, je reste au même endroit. J'écris et je filme au même endroit »⁸⁰⁴. Cette affirmation doit être prise en compte aussi pour son journalisme, car, pour parler des faits divers de la réalité immédiate, elle ne change pas d'endroit. Le lieu préféré de l'écriture reste la chambre noire (Duras cachée en elle-même), dominée par l'ombre interne (ou l'endroit où se retrouvent les « archives de soi ») et par le même désir de transformer dans son imaginaire la réalité. Elle déconstruit l'image réelle, la met à nu, pour pouvoir la reconstituer selon son plaisir. Ceux qui ne sont pas prêts à accepter sa manière de voir le journalisme, risquent de ne jamais comprendre Duras. Ou bien, ceux qui ne sont pas prêts à comprendre Duras, son œuvre littéraire, risquent de ne jamais comprendre ses écrits journalistiques. L'insuffisante connaissance de l'œuvre durassienne est certainement la source du scandale dont l'écrivain fait l'objet en 1985. Car, le seul moyen de la comprendre est d'« entrer dans sa nuit pour en tirer du sens »⁸⁰⁵.

⁸⁰¹ Marguerite Duras, Leslie Kaplan, *op. cit.*

⁸⁰² *Outside* a été d'abord imprimé chez Albin Michel en 1981, qui ne désirait plus le réimprimer.

⁸⁰³ Cf. « La musique immédiate des choses. Entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens » Propos recueillis le 25 avril 2005 par Evelyne Grossman et Emmanuelle Touati in *Europe*, janvier-février 2006, p.171

⁸⁰⁴ *Cahiers Cinéma*, avril 1996, « Lève-toi et marche ! », entretien de Caroline Champetier avec Benoît Jacquot, réalisé par Serge Toubiand le 9 mars 1996

⁸⁰⁵ Alain Vircondelet, *Pour Duras*, Calmann-Lévy, 1995, cité dans *Duras Dieu et l'écrit*, actes du colloque de la Faculté des Lettres de l'Institut catholique de Paris, mars 1997, sous la direction d'Alain Vircondelet, Editions du Rocher, 1998, p. 166

***Outside* et *L'Été 80* : pathétique et sublime**

Avec l'écriture d'information, dans sa forme purement subjective, qui est l'invention de Marguerite Duras, l'image de l'écrivain se construit et se déforme, se complète et se déconstruit à chaque fois que la réception lance une attaque, exprime une ironie ou bien tout simplement un mot élogieux. Entre 1957, quand Duras découvre avec enthousiasme le journalisme, et 1996, elle investit beaucoup le monde des médias (presse écrite, radio, télévision). Ses interventions télévisées ou radiodiffusées sont complétées par les articles de presse qui sont à égale mesure des stratégies durassiennes d'exhibition de soi. La « visibilité médiatique »⁸⁰⁶ de l'écrivain prend son essor en 1964 et se consolide jusqu'en 1984, quand, comme le note Noëlle Nel dans son article sur l'identité médiatique de Duras, la cohérence de la première construction identitaire de l'écrivain tend à disparaître en faveur d'une nouvelle identité, celle de la « femme aux mille scandales »⁸⁰⁷, fruit de la médiatisation écrite. Autrement dit, Duras passe de la parole et de l'écriture ancrées dans les « archives de soi » ou l'« ombre interne », aux propos dénonciateurs, accusateurs et polémiques qui concernent le monde extérieur. Admirateurs et durassophobes se montrent intéressés par les propos choquants, pathétiques, moralisateurs que Duras présente dans ses articles de presse. Les deux livres de textes, *Outside* et *L'Été 80*, comprenant des articles écrits pour les journaux par Marguerite Duras, se situent à la frontière du sublime et du pathétique. Duras ne fait pas de politique, comme on est tenté de croire en lisant par exemple le premier article de *Outside*, « Les fleurs de l'Algérien » ou bien ses propos sur Gdansk dans *L'Été 80*. Elle s'élève contre l'injustice sociale, thème originel chez Duras, qui trouve ses racines dans son enfance coloniale. Les obsessions de cette injustice ne la quitteront jamais et si elle veut l'Algérie libre, c'est parce que le souvenir d'une souffrance inguérissable la hante en permanence. D'une part, Duras oriente plutôt son écriture vers des valeurs sociales positives ou vers un intérêt moral commun. Cela peut être un des sens du « sublime », tel que l'écrivain l'envisage dans ses textes. D'autre part, on a affaire à une écriture émouvante, qui touche profondément et qui suscite une vive émotion par son caractère douloureux ou dramatique, voire par la recherche d'effets de style surprenants, tel le passage direct de l'écriture d'information au conte dans *L'Été 80*. Où veut aller Duras par ses articles de presse ? Partout et nulle part dans ce monde qui n'arrête pas d'aller à sa perte. Que veut-elle que son écriture devienne ? Une incessante source de plaisir pour ses fidèles et de scandale pour ses détracteurs.

***Outside* : « Vous verrez, c'est bien »**

Ce recueil d'articles intitulé *Outside* regroupe à peu près tout ce que l'écrivain a publié entre 1957 et 1980 dans la presse. C'est un heureux mélange « d'éclats d'écriture » sur différents sujets, « en deçà d'un ordre », inclassable et « échappant aux lois du genre et à

⁸⁰⁶ « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras » par Noëlle Nel, in *Lire Duras*, présenté par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, Collection « LIRE » dirigée par Serge Gaubert, p. 601

⁸⁰⁷ Ibid., p. 602

toute règle »⁸⁰⁸, comme le caractérise Yann Andréa. Ces articles, de *France-Observateur* à *Libération*, en passant par *Sorcières*, *les Nouvelles littéraires*, *le Matin*, mais aussi par *Vogue*, pour des raisons expressément alimentaires, Marguerite Duras déclare les avoir pour la plupart oubliés. Elle n'a pas voulu les relire, mais les a confiés à Yann Andréa pour la lecture. Marguerite Duras préface son recueil d'articles par ces phrases :

« Vous voyez, quelquefois je faisais des articles pour les journaux. De temps en temps j'écrivais pour le dehors, quand le dehors me submergeait, quand il y avait des choses qui me rendaient folle, outside, dans la rue ou que je n'avais rien de mieux à faire. Ça arrivait... »⁸⁰⁹

Ce livre est le dehors, la vie, le fracas des armes, les corps déchirés par les bombes, les âmes labourées par la haine et l'amour, les histoires des gens « pour de vrai », comme disent les enfants que Duras aime tellement et qu'elle interroge dans « Les enfants du spoutnik... » A côté, *inside* : les livres, la fiction, les visages du vice-consul, de Lol V. Stein, d'Aurélia Steiner ou de la lépreuse d'*India Song*. Dedans, dehors : rien de contradictoire entre ces deux réalités parallèles, dont le lien unique est l'écriture.

Outside n'est pas un livre qui attire spécialement l'attention de la critique. Peut-être parce que son contenu n'est pas complètement inconnu, du fait que les articles ont été lus au fur et à mesure qu'ils paraissaient dans la presse. Pourtant, ce livre ne passe pas inaperçu. L'accueil par la presse lui est favorable. L'écrivain même semble satisfaite de la parution de son livre. A l'automne 1982, avant de quitter l'Hôpital américain, l'écrivain offre ce recueil de textes à une dame, en lui disant : « Vous verrez, c'est bien »⁸¹⁰. Les articles écrits dans la presse à ce sujet n'abondent pas, ni après la première édition en 1981 chez Albin Michel, ni après celle de 1984 chez P.O.L.. Est-ce le succès de *L'Amant* de 1984, qui éclipse *Outside* ? L'horizon d'attente des lecteurs est-il concentré plutôt vers ses romans ? Indignée devant les sarcasmes de la critique vis-à-vis de sa pièce *La Musica* (1985), Duras dit : « Le jugement critique est encore fondé sur de vieux critères de vraisemblance psychologique comme il y a quarante ans, de mal dire, de mal faire, critères uniquement fondés sur le souci de leur réputation »⁸¹¹. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que *L'Amant* a été précédé de dix ans de silence de la part de la critique. Même Laure Adler, biographe de Duras, ne parle de la parution de *Outside* qu'au passage et en une seule phrase dans sa biographie de l'écrivain. En revanche, elle commente le journalisme durassien, d'une façon très vague, lorsqu'elle parle, ailleurs dans son livre, des articles que Duras écrit pour la presse.

Ce qui fascine la critique, dans la lecture de tous ces textes redonnés en vrac, c'est leur atemporalité : pas un ne date. « Ils n'ont pas d'âge », apprécie *Le Matin de Paris*.⁸¹² Entre son premier article, « Les Fleurs de l'Algérien », paru en 1957 dans

⁸⁰⁸ Marguerite Duras, *Outside*, Gallimard, 1986, pp. 11-12

⁸⁰⁹ *Ibid.*, pp. 7-8

⁸¹⁰ Cf. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 764

⁸¹¹ Archives IMEC, cité par Laure Adler, *op. cit.*, p 795

Observateur et les textes écrits pour *Libération* ou *Sorcières*, « il n'y a pas de différence de ton, mais bien toujours cette attention terrible aux êtres et ce sentiment paradoxal d'une *actualité éternelle* »⁸¹³. Rien ne change : « Les Fleurs de l'Algérien » pourront à toute époque être jetées à terre par deux flics racistes et « Entretien avec un voyou sans repentir » aurait pu être enregistré hier dans n'importe quelle prison française. « Il n'y a pas de journaliste sans morale. Tout journaliste est un moraliste. C'est absolument inévitable », écrit Duras dans la préface. Mais est-elle journaliste ? *La Nouvelle Revue Française* salue ce livre plein d'« empathie profonde et directe avec le contemporain » et dans lequel on ne sent jamais « la froideur d'un reportage, mais au contraire, l'investissement émotif d'une petite création : pas de corvée de plume, mais une ethnographie souriante »⁸¹⁴.

Par ailleurs, on va noter qu'avec ses articles, Duras se retrouve du côté du pathétique, nouvelle facette de l'écrivain mise en évidence par la critique. Elle veut impressionner, toucher, sensibiliser ses lecteurs de toute catégorie sociale, arriver au cœur du « sublime ». Elle redonne la parole, avec « tendresse »⁸¹⁵, à des blessures sans voix, à des univers que cette entité abstraite, que « l'on nomme ignoblement "l'homme de la rue", n'a jamais soupçonnés, à l'amour fou caché dans les faits divers »⁸¹⁶. « Tendresse dans l'écriture, la vision, l'interlocution. Tendresse pour parler des êtres proches, tendresse aussi pour parler des êtres entrevus interrogés, découverts », souligne *La Nouvelle Revue Française*⁸¹⁷ pour mettre en exergue l'investissement émotif de l'auteur. Marguerite « invente » une forme de journalisme : « la plupart de ces articles racontent des histoires vécues. Ils émeuvent donc d'abord avant d'informer ou de faire réfléchir »⁸¹⁸. En 1957, ce qui la rend folle, c'est l'Algérie qu'elle veut libre. En 1981, c'est la « solitude des immigrés dans une France saisie par la surenchère électoraliste »⁸¹⁹ qui la fait sortir d'elle : *outside*. Marguerite renoue en cela avec la tradition des grands écrivains-reporters du XIXe siècle⁸²⁰, écrit Laure Adler, mais pour elle le voyage s'arrête au bout de la rue. L'article écrit sur les fleurs de l'Algérien reste un modèle de concision, d'émotion. Ce n'est pourtant pas un article politique, mais il

⁸¹² *Le Matin de Paris*, le 3 mars 1981, « *Outside* de Marguerite Duras. L'actualité saisie par l'écriture » par Bernard Loupias

⁸¹³ Ibid.

⁸¹⁴ *La Nouvelle Revue Française*, n° 340, 1^{er} mai 1981

⁸¹⁵ Ibid.

⁸¹⁶ *Le Matin de Paris*, le 3 mars 1981, « *Outside* de Marguerite Duras. L'actualité saisie par l'écriture » par Bernard Loupias

⁸¹⁷ *La Nouvelle Revue Française*, n° 340, 1^{er} mai 1981

⁸¹⁸ Cf. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 498

⁸¹⁹ Ibid.

⁸²⁰ Ibid.

sonne encore aujourd'hui comme un texte engagé. Au quartier Saint-Germain-des-Prés, un jeune Algérien se voit renverser les fleurs qu'il vend par deux policiers. Duras sait trouver les mots pour émouvoir. On est en pleine guerre d'Algérie à laquelle elle s'oppose avec véhémence. « Eisenstein n'est pas là, ni aucun autre pour relever cette image de ces fleurs par terre, regardées par ce jeune homme algérien de vingt ans, encadré de part et d'autre par les représentants de l'ordre français. »⁸²¹ Les fleurs sont ramassées une à une par des passants anonymes qui les paient au jeune Algérien toujours encadré des deux policiers :

« Ces messieurs trépignent. Mais qu'y faire ? Ces fleurs sont à vendre et on ne peut empêcher qu'on désire les acheter. Une dame vient du marché. Elle regarde les fleurs et le jeune criminel qui les vendait. Sans un mot, elle se penche, ramasse des fleurs, s'avance vers le jeune Algérien et le paye. Après elle, une autre dame vient, ramasse et paye. [...] Ça a duré dix minutes à peine. Il n'y a plus une fleur par terre. »⁸²²

Ces pages écrites entre 1957 et 1980 sont perçues par une partie de la critique comme « des gifles, des cris, des analyses »⁸²³. Il y a, dans ce « fouillis », des pages d'une « incroyable intensité (« L'horreur d'un pareil amour ») et toujours d'une compassion infinie », comme on peut lire dans un article paru dans *Le Figaro* le 13 mars 1981.

Que peut-on apprendre encore sur la personnalité de Marguerite Duras en lisant ses articles écrits au sujet de quelques artistes et écrivains, comme Delphine Seyrig, Bardot, Callas, d'Alessio, Jeanne Moreau, Madeleine Renaud, Bataille, Sartre ? Duras fascine par la tendance à revenir sans cesse à la manière d'écrire ses livres. Phrases courtes, mots-clés toujours présents dans chacun de ses livres (solitude, regard, amour, passion), expressions qui n'appartiennent qu'à Duras (« douceur de soie », « solitude de la femme », « l'intelligence du regard »), remplacement permanent des noms par les pronoms (elle, lui) font, de l'article qu'elle consacre en 1965⁸²⁴ à Jeanne Moreau, un fragment de sa littérature :

« Elle n'est pas grande. Elle est très mince⁸²⁵. Quarante-cinq kilos. En toutes saisons de l'année elle a la peau dorée, d'une finesse extraordinaire. La bouche ressemble à un quartier d'orange. Les yeux sont mordorés. Ils ont la douceur d'une soie. Le regard est d'une intelligence qui ne connaît pas de répit. Intelligente comme avant la gloire, toujours elle le sera. Elle, elle ose parler de tout sans hypocrisie aucune. [...] Où est le critère de la solitude ? Peut-être est-il

⁸²¹ Marguerite Duras, *Outside*, Gallimard, 1986, p. 14

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Le Figaro*, le 13 mars 1981

⁸²⁴ « Jeanne Moreau », par Marguerite Duras, *Vogue*, 1965, repris dans *Outside*, *op. cit.*, p. 258

⁸²⁵ *Écrit dans les années 60, cet article sur Jeanne Moreau annonce l'écriture des années 80. La ressemblance avec des fragments d'écriture de L'Amant est frappante : « Quinze ans et demi. Le corps est mince, presque chétif... » ou encore : « La peau est d'une somptueuse douceur. Le corps. Le corps est maigre, sans force, sans muscles... » (L'Amant, éditions de Minuit, 1984, pp. 29 et 49)*

minuscule ? [...] Et dans le même temps qu'elle le dit, elle est dans cette solitude qu'elle dénonce. La solitude à deux du couple, souvent angoissante mais de laquelle on prend une habitude irremplaçable. Jeanne l'a connue. [...] »⁸²⁶

L'article intitulé « Madeleine Renaud a du génie », écrit en 1966, montre l'écrivain à la recherche du sens d'un mot : génie, terme qu'on emploie rarement à propos de quelqu'un.. Madeleine Renaud, qui joue admirablement le rôle de la mère dans la pièce *Des Journées entières dans les arbres*, a du génie et Duras tient à le lui dire. Elle le dira aussi d'elle-même, des années plus tard, au risque de passer pour impudique. Ce qui intéresse l'écrivain, c'est l'effet que ce mot peut produire en celui qui le possède. A partir de là, Duras écrit un article entier pour louer les qualités exceptionnelles de la comédienne. Elle le fait avec des phrases qui renvoient indubitablement à « du Duras », où le « regard » confère à la « journaliste » le pouvoir de voyance (« je vois... »), dont elle use aussi pour écrire l'article sur l'affaire Villemin. Cette subjectivité déconcertante situe ses articles de presse à la frontière entre littérature et journalisme :

« Un autre jour je lui ai demandé quel effet ça lui fait quand on lui dit qu'elle a du génie. [...] Elle me raconte : le génie commence par la douleur. Le temps qui s'écoule entre le moment où le personnage entre dans l'acteur et celui où l'acteur le projette est un temps terrifiant. [...] J'ai toujours la même question à poser : comment fais-tu ? Je ne la pose plus. C'est inutile, elle ne peut pas y répondre. Elle ne sait pas. Elle se tient innocente devant elle-même. Je préfère la regarder, l'écouter parler d'autre chose qui est encore du théâtre, de ce que l'on dit du théâtre. Je la regarde bien, je l'écoute. Je vois qu'elle est gentille, que le sourire célèbre est beau, en effet, que le regard est clair, lumineux même. Mais je vois aussi – quels sont ceux qui ont travaillé avec elle et qui ne l'ont pas vu ? – je vois que la grande sauvagerie règne sur Madeleine et qu'elle se tient prête à obéir aux grandes injonctions primitives avec une docilité exemplaire si besoin est. [...] Voici qu'elle parle. Elle s'est mise à parler depuis quelques années – lorsque le soir s'est annoncé. Voici que, dans le soleil couchant de la jeunesse, elle sort et crie. »⁸²⁷

Que dire aussi de l'article écrit sur « la reine Bardot » ou sur celui consacré à Melina ? La générosité durassienne en matière de mots élogieux rejoint la même générosité de l'écrivain à dispenser les mots-clés de son écriture :

« La reine Bardot éveille la tentation de l'amour adultère, d'aubaine. Elle donne à croire que tout un chacun peut rencontrer sa reine Bardot. Elle n'a pas la beauté fatale, mais aimable. Elle est belle comme une femme, mais préhensible comme un enfant. Elle a le regard simple, droit. Elle s'adresse, chez l'homme, avant tout, à l'amour narcissique de lui-même. »⁸²⁸ « Elle [Melina] est belle comme le serait aussi un jeune athlète. Sans doute dans sa perfection, la forme est-elle androgyne. La discrimination ne se fait qu'au stade humain. [...] Elle est belle sans frontière, comme toute forme vivante peut l'être, à la mode d'un cheval, d'un

⁸²⁶ « Jeanne Moreau », par Marguerite Duras, *op. cit.*

⁸²⁷ « Madeleine Renaud a du génie », *Vogue*, 1966, repris dans *Outside*, *op. cit.*, pp. 285-291

⁸²⁸ « La reine Bardot », *France-Observateur*, 1958, repris dans *Outside*, *op. cit.*, p. 311

arbre, d'une femme. Blonde. Sous la crinière les yeux jaunes vous regardent, admirables. La bouche est grande et c'est juste. [...] Le rire de la joie est dans les yeux de Melina, sourire infiniment tendre. [...] Les fous rires de Melina explosent sans considération aucune, ni du lieu ni de l'assemblée présente. Partout et devant n'importe qui, les rires de Melina emporteront Melina et elle ne peut pas s'y soustraire du tout. »⁸²⁹

Les articles que Duras réserve aux hommes, artistes ou écrivains, suivent une mécanique d'écriture différente, sans doute marquée par la qualité de la relation qui existe entre eux et Duras. A Sartre, par exemple, qui publie en 1958 *le Séquestré de Venise*, Duras dédie un article au sujet de l'acharnement sartrien sur le conditionnement historique de la peinture de Jacopo Robusti⁸³⁰, dit Tintoret. Il faut remarquer par ailleurs que Duras ose déjà glisser dans son article critique des propos ironiques à l'adresse de l'écriture de Sartre. Elle insiste sur l'engloutissement de cet écrivain dans l'Histoire, aspect que Duras évoquera à nouveau trente ans plus tard, à *Apostrophes*, lorsqu'elle nie la qualité d'écrivain de Sartre⁸³¹. Peut-on prendre cet article comme une réplique au refus de Sartre de publier Duras dans *Les Temps Modernes* ? Dans l'article qu'elle lui consacre en 1958 elle ne peut pas cacher son désaccord avec « l'affabulation de ce roman », voire son énervement devant le talent de Sartre à faire l'historien. Bref, Duras n'aime pas Sartre et elle le dit à travers son article :

« Il est sans doute trop tôt pour parler de ce texte dont *Les Temps Modernes* nous donnent un extrait. Cependant, il est impossible de ne pas en parler déjà. « Rien », commence Sartre. “Cette vie s’est engloutie. Quelques dates, quelques faits, et puis le caquetage des vieux auteurs.” Et Sartre. Avec ses muscles de fer, Sartre soulève l’Histoire, fait miracle, fait resurgir des eaux la République de Venise, traverse quatre cents ans à rebours, se fait vénitien, porte sa ville à bout de bras, franchit les canaux, les ruelles obscures. [...] Evidemment, pendant cinquante pages, Sartre ne parle pas une seule fois de la peinture du peintre le Tintoret ? En parlera-t-il plus avant ? Sans doute. Pour le moment, dans l'extrait choisi, il n'aborde pas la question. Parce que là n'est pas la question encore, probablement. On a le temps. La peinture du Tintoret a reçu sa pleine justification, sa pleine consécration au cours des temps. Ce n'est pas sans doute tellement urgent d'y revenir. [...] Voici tout à coup Sartre qui souffre parce que le Tintoret a souffert. Halluciné, mais halluciné lyrique, Sartre nous présente le roman dialectique de la création artistique. Alors, même si on n'est pas d'accord avec l'affabulation de ce roman (on peut discuter de celle-ci à perte de vue) on ne peut pas, à moins de manquer de sensibilité – de sensibilité au lyrisme de l'histoire – ne pas être bouleversé par l'emportement lyrique historique de Sartre. Par sa prise en charge d'une destinée, la puissance récurrente de ses nerfs qui, acrobatiquement, recommence tout, comme si toute sa vie il avait fait l'historien. [...] »⁸³²

⁸²⁹ « *Mélina* », *Vogue*, 1966, repris dans *Outside*, op. cit., p. 292

⁸³⁰ L'un des peintres les plus fameux de la fin de l'âge classique italien

⁸³¹ En effet, elle dit à Bernard Pivot que Sartre n'est pas un écrivain, car « il n'a jamais ressenti l'urgence de l'écriture ». Il est trop accroché à l'Histoire.

Le ton de son écriture journalistique change complètement lorsque Duras écrit au sujet de Carlos d'Alessio. On découvre ainsi une écriture journalistique empreinte d'amour, d'admiration, de rêverie, qui emporte le lecteur dans un vertige de mots. En effet, l'article, écrit sur une page, est formé de deux phrases énormes, deux périodes, séparées entre elle par une petite phrase. Il s'agit d'une manière d'écrire assez rare chez Duras. Visiblement, l'écrivain se laisse emporter par la musique que Carlos d'Alessio fait pour elle. Cette musique l'envahit et la traverse. Bien plus, elle l'inspire :

« A vrai dire je ne sais pas très bien d'où il vient Carlos d'Alessio, on dit du pays argentin, mais lorsque j'ai entendu sa musique pour la première fois, j'ai vu qu'il venait du pays de partout [...] Et de cette façon la chose s'est faite, nous avons fait complètement ensemble lui et moi ce film au titre *India Song* et le film a été terminé et il est en train de parcourir le monde contenant à jamais dans son être les éclats douloureux arrachés de notre corps, et nous laissant toujours privés de lui car de lui nous serons toujours privés, et de même toujours privés de nous-même ensemble le faisant, nous laissant là, à faire d'autres musiques, d'autres films, d'autres chansons, et à toujours nous aimer aussi fort, tellement, si vous saviez. »⁸³³

Pour écrire sur Georges Bataille, Duras n'est ni ironique, ni sous l'emprise de la rêverie artistique, ni généreuse en compliments. Elle devient d'un coup très sobre, lucide, intelligente. Elle n'est pas de la catégorie des « gens qui continuent à vivre dans l'illusion qu'ils pourront un jour parler de Bataille, d'affronter ce taureau. »⁸³⁴ Elle a la force et le courage de parler de Georges Bataille, plus précisément du *Bleu du ciel*, et ceci représente pour elle une grande audace et l'orgueil d'avoir dépassé la critique de son temps. Les propos durassiens visant l'écriture de Bataille trahissent l'angoisse devant l'épreuve d'un exercice difficile, mais aussi, ils laissent entrevoir une certaine facilité à manipuler le jargon de la critique littéraire. Parler de l'écriture d'un autre, c'est rare chez Duras, car en général elle n'aime parler que d'elle, elle ne désire pencher son genou que devant son œuvre. Si elle parle de Bataille, elle le fait parce qu'elle admire cet écrivain, mais surtout parce qu'elle veut oser ce que les autres craignent :

« On peut donc dire de Georges Bataille qu'il n'écrit pas du tout puisqu'il écrit contre le langage. Il invente comment on peut ne pas écrire tout en écrivant. Il nous désapprend la littérature. L'absence de style du *Bleu du ciel* est un ravissement. C'est comme si l'auteur n'avait derrière lui aucune mémoire littéraire : la critique là n'a aucun répondant. Comment peut-on ne pas écrire à ce point ? Le mot désespère de remplir sa fonction, il perd la magie propre, il ne véhicule plus rien que son sens possible. On a l'impression de le lire à l'envers d'abord et de le retrouver ensuite, émancipé, guéri de ses mauvaises fréquentations ultérieures. Il faudrait peut-être dire aussi une fois, parallèlement à ceci, que la monnaie courante de l'intelligence, non plus, ne trouve plus son compte dans les livres de Bataille. Qu'à elle seule, elle n'y parvient plus et qu'il

⁸³² « Le Séquestré de Venise : Sartre », *France-Observateur*, 1958, repris dans *Outside*, op. cit., pp. 230-233

⁸³³ « Carlos d'Alessio », texte de présentation de disque, non daté, repris dans *Outside*, op. cit., p. 328

⁸³⁴ « A propos de Georges Bataille », *La Ciguë*, 1958, repris dans *Outside*, op. cit., p. 34

faut s'adjoindre des qualités du corps pour y retrouver son compte et s'adjoindre aussi, comme plaies nécessaires, les inconnues de ce corps et d'elle-même. Lorsque Edwarda apparaît sur la scène de l'un des plus grands textes de la littérature contemporaine elle tire la langue et elle est nue. [...] Edwarda et Dirty sont Dieu. Bataille nous le dit. [...] »⁸³⁵

Parallèlement, l'écriture journalistique de Duras émeut par son art d'écouter des personnes qui généralement n'ont jamais le droit à la parole : des enfants, des ouvrières illettrées, des voyous, des criminels. Mais surtout elle surprend par une stratégie d'écriture journalistique moins repérée par la critique. Olivier Chazaud, dans un article intitulé « Les Méditations physiques : *Outside* »⁸³⁶ souligne un aspect important du journalisme durassien qui vient démolir en quelque sorte l'opinion générale de la réception à ce sujet : Duras élude le journalisme subjectif par le dialogue. En effet, Marguerite Duras ne parle pas de *l'illettrisme* mais converse avec une illettrée, « ce qui donne une parole plus vraie qu'un discours sur la difficulté de la parole »⁸³⁷. Elle ne parle pas de la délinquance, mais discute avec un délinquant, « ce qui restitue les malentendus, les impasses du dialogue, mais aussi les fulgurances ». Elle ne parle pas de discrimination dans le monde de l'édition, elle, qui aime tellement promouvoir de nouveaux talents, mais elle fait parler Raymond Queneau sur ce sujet. Les reproches faits à l'écrivain de ne s'être pas rendue chez Christine Villemin pour l'interroger sont liés à cette pratique du dialogue chez Duras. Peut-être qu'un dialogue écrit à ce sujet aurait été mieux reçu que son analyse subjective et littéraire du cas.

Par ailleurs, l'article « Poubelle et La Planche vont mourir » est un cri douloureux poussé par l'écrivain contre ledit nettoyage social dont la société et la justice se félicitent. Elle enquête dans les écoles, fait un reportage admirable sur la Vilette. Pour tout rendre dans ses articles, elle utilise un style télégraphique, une écriture rapide. La technique du dialogue, qu'elle maîtrise parfaitement grâce à ses romans, lui permet d'« inventer une sorte de langue mi-parlée, mi-écrite, comme une ritournelle, une rengaine de chanson populaire »⁸³⁸. Le journalisme est pour elle l'art de l'éphémère. Ecrire pour les journaux, c'est écrire tout de suite des papiers d'un jour. Il ne faut pas attendre, au risque de tomber dans une « négligence de l'écrit » qui ne lui déplaît pas, comme elle le note dans la préface du livre *Outside*.

D'où vient cette idée de mettre ensemble tant de textes sans aucun lien apparent ? Quels rapports entre toutes ces « pensées en situation »⁸³⁹, sinon le fait qu'elles ont le même sujet énonciateur, extérieur à l'action, complice ou directement concerné par les

⁸³⁵ *Ibid.*

⁸³⁶ « Les méditations physiques : *Outside* » par Olivier Chazaud, in *Lire Duras*, présenté par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, Collection « LIRE » dirigée par Serge Gaubert, pp. 38-40

⁸³⁷ *Ibid.*

⁸³⁸ Laure Adler, *op. cit.*, p. 500

⁸³⁹ Olivier Chazaud, *op. cit.*, pp. 39

faits? Ce n'est pourtant pas un exemple singulier chez Duras. Si l'on pense au recueil de récits *Des Journées entières dans les arbres*, dont le titre est suivi par l'appellation générique « roman », et qui regroupe quatre récits toujours sans aucun lien apparent, on peut dire sans se tromper que ce type d'écriture fascine tout d'abord l'écrivain. Sauf que l'écriture du recueil *Des Journées entières dan les arbres* est dictée par une logique venant de *l'inside*, de l'intérieur, de l'intime non pas uniquement de l'écrivain, mais de l'humanité en général. *Outside* est dicté par l'extérieur, auquel Lacan invente un synonyme inédit : « l'extimité »⁸⁴⁰. L'écriture est pour Duras une forme de révolte, une forme privilégiée de résistance, un mouvement. L'écrivain dit :

« L'écriture m'a portée, comme vous, comme tous, vers la tentation de dénoncer l'intolérable d'une injustice de quelque ordre qu'elle soit, subie par un peuple tout entier ou par un seul individu, et qui m'a portée aussi encore vers l'amour quand il devient fou, quand il quitte la prudence et qu'il se perd où il se trouve, vers le crime ; le déshonneur, l'indignité et quand l'imbécillité judiciaire et la société se permettent de juger de ça, de la nature comme ils jugeraient l'orage, le feu. »⁸⁴¹

Outside reste un livre inclassable, inédit par l'originalité de l'idée de Jean-Luc Henning, directeur de la collection « Illustrations » chez Albin Michel, de regrouper une bonne partie des articles durassiens en un seul livre par crainte de les perdre ou, comme le dit Duras, pour vaincre la pudeur de publier ce qu'on a écrit hier : « Je me suis dit pourquoi pas ? Pourquoi cette pudeur tout à coup ? Si on ne publiait que ce qu'on écrit aujourd'hui et pas hier, il n'y aurait pas d'écrivains, si on n'aimait que l'objet d'aujourd'hui et non pas encore celui d'hier, il n'y aurait rien que la stérilité du présent, ce leurre aussi, le présent »⁸⁴². Ce glissement d'une identité à l'autre, du statut de journaliste à celui d'écrivain, définit clairement la tendance permanente de Duras vers la fiction. Elle écrit inspirée par le dehors, mais le résultat est finalement de la littérature. Sinon, comment peut-elle affirmer : « Je me suis pas mal trompée » à la fin de la préface à *Outside* ? On peut donc conclure que le journalisme subjectif qu'elle crée fait corps commun avec son œuvre entière. Il n'est d'ailleurs pas rare que des personnages sur lesquels elle fait des articles soient ou deviennent personnages de son écriture. Telle est Madeleine Renaud à laquelle Duras dédie un article dans *Outside* (« Madeleine Renaud a du génie) et pour laquelle l'écrivain conçoit la pièce de théâtre *L'Eden cinéma*, en 1977, pour incarner sa mère. Ou bien, de l'univers de la criminalité, elle tire des épisodes et des personnages pour écrire *L'Amante anglaise*.

Outside est un non-livre, facile à lire même aujourd'hui, mais qui reçoit sinon des reproches au moment de sa réédition en 1984, du moins un propos un peu acide, imprégné d'une légère ironie de la part du *Matin*. On considère ainsi qu'il faut « interdire ce livre aux journalistes » car ils risquent de perdre le goût d'écrire et de travailler, « tant Duras survole la mêlée, donne des leçons dans le moindre mot »⁸⁴³. En fin de compte,

⁸⁴⁰ Ibid., p. 35

⁸⁴¹ Ibid., p. 8

⁸⁴² Ibid., p. 10

⁸⁴³ *Le Matin*, le 27 novembre 1984, « Duras journaliste. *Outside* »

« Que faire maintenant de Marguerite Duras ? De notre enthousiasme persistant pour son œuvre ? »⁸⁴⁴ se demande *Le Gai Pied* qui qualifie de ridicules et douteux certains articles de ce recueil (à l'exemple de la préface que Duras écrit « au mauvais livre de Jean-Pierre Ceton », un « inconnu à présenter »). Que faire de cet auteur qui demande le droit à l'erreur, comme pour annoncer le scandale de 1985 ? Rien d'autre que de se résigner, en acceptant comme *Le Gai Pied* que cette « faiblesse », de demander le droit à l'erreur au lieu de la reconnaître, constitue en fait l'énergie de l'auteur.

Au cœur du sublime : L'été 80

En 1980, au sortir d'une longue expérience cinématographique, Duras revient à l'écrit et aborde le registre de l'écriture « courante », proche du style journalistique. Au début de l'été, Serge July lui demande si elle peut assurer à *Libération* une chronique régulière. Elle hésite, car cette perspective l'effraie. Puis, elle se dit qu'elle peut toujours essayer. Ils se sont rencontrés. July lui dit ce qu'il souhaite : c'est une chronique qui ne traite pas de l'actualité politique ou autre, mais d'une sorte d' « actualité parallèle »⁸⁴⁵ à celle-ci, d'événements qui l'auraient intéressée et qui n'auraient pas forcément été retenus par l'information d'usage. Ce qu'il veut, c'est que pendant un an chaque jour elle écrive un article d'une longueur indéterminée. Duras négocie et lui dit qu'un an c'est impossible, mais trois mois, oui, la durée de l'été et une fois pas semaine. Comme elle « n'a rien à faire » cet été 1980, elle démarre dans cette aventure qui est un « égarement dans le réel », comme la caractérise Duras dans la préface du livre et au bout duquel l'écrivain parvient à une « cohérence provisoire », pour emprunter cette expression à Christiane Blot-Labarrère⁸⁴⁶. La fin de ce périple entre imaginaire et vie réelle est *L'Été 80*, dédié à Yann Andréa. L'histoire de sa publication nous est relatée dans la préface par l'écrivain. C'est un nouvel épisode de son écriture :

« J'ai hésité à passer à ce stade de la publication de ces textes en livre, c'était difficile de résister à l'attrait de leur perte, de ne pas les laisser là où ils étaient édités, sur des papiers d'un jour, éparpillés dans des numéros de journaux voués à être jetés. Et puis j'ai décidé que non, que de les laisser dans cet état de textes introuvables aurait accusé davantage encore - mais alors avec une ostentation douteuse - le caractère même de l'Été 80, à savoir, m'a-t-il semblé, celui d'un égarement dans le réel. Je me suis dit que ça suffisait comme ça avec mes films en loques, dispersés, sans contrat, perdus, que ce n'était pas la peine de faire carrière de négligence à ce point-là. »⁸⁴⁷

⁸⁴⁴ *Le Gai Pied*, n° 27, juin 1981, pp. 14-15 Dans un premier temps, cette publication n'hésite pas à exprimer sa déception vis-à-vis de l'arrogance et l'orgueil durassiens.

⁸⁴⁵ Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980, p. 7

⁸⁴⁶ « Dieu, un "mot" chez Marguerite Duras ? », par Christiane Blot-Labarrère, in *Duras. Dieu et l'écrit*, Editions du Rocher, Monaco, 1998, p. 180

⁸⁴⁷ Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980, p. 8

Les étapes d'un tel travail, telles que Duras les présente dans la préface, prouvent bien le fait qu'on a affaire dans ce livre à quelque chose qui est apparenté au journalisme. Il s'agit de morceaux de vie mêlés aux fleurs de littérature enfantine. C'est du jamais vu. Comment une telle écriture peut-elle rendre la réalité ? Duras réussit d'ailleurs à merveille à répondre dans son entreprise aux attentes de son éditeur, puisque la réalité (l'écriture subjective, la fiction, l'imaginaire) fait partie du réel (la vie immédiate). Il lui faut un jour entier pour « entrer dans l'actualité des faits, c'est le jour le plus dur, au point souvent d'abandonner ». Il faut un deuxième jour pour oublier, se « sortir de l'obscurité de ces faits, de leur promiscuité, retrouver l'air autour ». Un troisième jour pour « effacer ce qui avait été écrit, écrire »⁸⁴⁸.

Le texte de *L'Été 80* parle de la mer, les vagues ahurissantes qui envahissent le monde. C'est aussi le rythme de la vie tellement rapide qui fait que le lecteur se sent accablé et se retrouve à bout du souffle. *L'Été 80* est l'image fidèle de la mer, une photographie où les vagues arrivent les unes après les autres, s'entremêlent, se dépassent, déferlent. Peut-on considérer que *L'Été 80* est du journalisme ? C'est du journalisme essentiellement durassien, un exercice d'intertextualité parfaitement réussi, issu d'un geste simple, extrêmement simple, mais régulier, celui de regarder la mer et le monde pendant trois mois. Le résultat ? « Peu de gens ont écrit sur la mer comme je l'ai fait dans *L'Été 80*. Voilà, c'est ça : la mer dans *L'Été 80*, c'est ce que je n'ai pas vécu. C'est ce qui m'est arrivé et que je n'ai pas vécu, c'est ce que j'ai mis dans un livre parce que ça ne m'aurait pas été possible de le vivre. Toujours ce passage du temps dans toute ma vie. Dans toute l'étendue de ma vie »⁸⁴⁹. Ce livre est formé de dix séquences « venues d'ailleurs »⁸⁵⁰. Une femme à sa fenêtre. Une chambre en Normandie. Une plage mouillée de pluie. Les colonies de vacances sont de sortie. Sur la plage, un enfant en retrait : on lui raconte l'histoire du requin Ratekétaboum. Un cerf-volant s'envole. Et pendant ce temps, le film du monde défile : l'Afghanistan rayé de la carte ; Gdansk, mot-magique de la révolte et de l'espoir ; en Ouganda, les images de la faim ; Nixon assiste aux obsèques du shah ; en Iran, en URSS, les homosexuels sont condamnés ; le pétrodollar flambe. Ce pourrait être un été comme les autres. Mais le regard de l'écrivain est là. Il vibre, s'étonne, s'émeut, parle à la première personne.

Duras dit qu'elle aurait pu continuer après *L'Été 80*. Ne faire que ça, malgré le grand désespoir d'une partie de la réception qui ne voit dans ce livre qu'un simple recueil d'articles qui « oriente et transfigure la réalité...les nouvelles du jour, météo comprise, se bornant simplement à relater sans la commenter »⁸⁵¹. Une fois de plus Duras se retrouve en dehors des attentes d'une partie de son lectorat. Qu'est-ce qu'on attend au juste de cette chronique ? D'ailleurs, il faut préciser que l'écrivain part dès le début du principe qu'elle ne fait pas de journalisme cet été de l'été 80. Elle veut faire un journal, « le

⁸⁴⁸ Ibid.

⁸⁴⁹ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, (P.O.L., 1987), Gallimard, 1999, coll. « Folio », p.13

⁸⁵⁰ « Quand Marguerite Duras parle à la première personne », par G. P., *Les Nouvelles Littéraires*, 15-22 janvier 1981

⁸⁵¹ *Le Nouvel Observateur*, le 13 avril 1981, « Les bijoux de Marguerite », par Jean-François Josselin

seul journal de ma vie », avoue-t-elle dans *La Vie matérielle*. Elle revient sur ce livre six ans après sa publication pour corriger cette image déformée de la critique et pour dévoiler ce qui s'est caché derrière sa décision d'écrire. Ce discours que Duras tient sur son livre peut être considéré comme une excellente défense contre le malentendu réducteur qu'une partie de la réception lui réserve. C'est le « journal de la mer et du temps, celui de la pluie, des marées, du vent, de celui brutal qui emporte les parasols, les toiles, et de celui qui se tapit autour des corps d'enfants dans les creux des plages, derrière les murs des hôtels. Avec devant moi le temps arrêté, la grande barrière du froid, l'hiver polaire. *L'Été 80* est devenu maintenant le seul journal de ma vie. Celui de ma perte près de la mer dans le mauvais été de 1980 »⁸⁵².

Réduire ce livre à un simple bulletin météo accompagné des nouvelles du jour prouve à nouveau que Duras n'est pas suffisamment connue par ses contemporains, qui ont « toujours un peu envie de se moquer d'elle » et à juste titre, écrit *Le Nouvel Observateur*, puisque « cette dame se prend tellement au sérieux qu'elle devient sa propre caricature »⁸⁵³. On a affaire à un article plein d'ironie et d'une touche de ridicule au sujet du don que Duras a d'écrire « sans lever la plume ». Ses livres se comptent ainsi par dizaines depuis *Les Impudents* (1943), ou plus exactement depuis 1940, année où elle publie *L'Empire français*. « Inflation ? Pas exactement. », écrit *Le Nouvel Observateur* qui, au lieu de juger le message de ses quatre derniers livres, en décompte les pages. Conclusion ? « Mis à part *Outside*, le tout n'excède pas dans sa totalité deux cents pages⁸⁵⁴ puisque aussi bien *L'Homme assis dans le couloir* en contient trente six, *L'Été 80* cent deux et *Agatha* soixante huit. » Autrement dit, la grande fréquence de la parution des nouveaux livres de Duras est due au nombre restreint des pages que contient chaque livre et au fait que « Marguerite Duras est une personne de bon sens et d'économie. Pas de gaspillage, elle fait de nouvelles robes avec ses anciennes et sait à merveille accommoder les restes. C'est dire que le plus simple de ses écrits devient dans une même foulée, scénario et pièce de théâtre comme d'ailleurs ses films peuvent se métamorphoser en roman ou en dramatique radiophonique »⁸⁵⁵. Vu ces affirmations de la critique, on ressent pourtant une forte envie de s'interroger sur la pertinence de ces réflexions.

Cependant, il y a des voix de la critique qui pénètrent au cœur du livre et qui y retrouvent « du Duras » élevant les choses au rang de sublime. Que peut-on remarquer en premier lors de la lecture du livre, sinon ce passage brusque, brouillé, du réel au conte, dont voici un exemple : « Il est dans la logique du fascisme de punir les homos et les femmes. La mer est d'un bleu laiteux, il n'y a pas de vent qui emporte l'histoire de la jeune monitrice. »⁸⁵⁶ Cette association inattendue d'idées sans aucun rapport entre elles crée le charme du texte qui embrasse le sublime, puisque Duras sait élever au plus haut niveau

⁸⁵² Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, (P.O.L., 1987), Gallimard, 1999, coll. « Folio », p.13

⁸⁵³ *Le Nouvel Observateur*, le 13 avril 1981, « Les bijoux de Marguerite », par Jean-François Josselin

⁸⁵⁴ En parlant des livres parus la même année que *L'Été 80* et à peu près dans la même période : *Agatha*, *L'Homme assis dans le couloir* et *Outside*

⁸⁵⁵ *Le Nouvel Observateur*, le 13 avril 1981, « Les bijoux de Marguerite », par Jean-François Josselin

sa « capacité fantastique de fabulation » dont parle Claire Deluca⁸⁵⁷.

Comment appeler cette autre facette de l'écrivain qui tourne autour de la fabulation et du mélange d'idées de la réalité immédiate ? C'est « du Duras ». Selon Bernard Alazet, ce qui relèverait du sublime, comme horizon d'écriture, dans *L'Été 80*, c'est cette tension dont procède la phrase, « tension vers "ce qui arrive", c'est-à-dire ce qui désespère, ce qui surprend tout à la fois la pensée et le langage, ce qui n'était en somme pas prévu »⁸⁵⁸. Pureté de style, pureté des mots sur la plage : « *L'Été 80* ne s'écrit pas seulement avec des titres à la "Une", mais aussi avec des fragments d'autobiographie », écrivent *Les Nouvelles Littéraires*⁸⁵⁹. « La clarté de la nuit est presque aussi intense que là-bas où je suis née et, du côté du Havre, les quais vides sont encore les chemins de douane des postes-frontières du Siam »⁸⁶⁰. Celle qui fut résistante, militante, membre du PCF, voit en Gdansk « le phare qui éclairerait la grande recharge du socialisme européen ». C'est elle aussi qui énonce : « Le crime politique est toujours fasciste... Lorsque la gauche tue, elle dialogue avec le fascisme », dénonçant les terrorismes. « Mais le regard, brouillé de pluie, va plus loin que la simple actualité immédiate », appréciant *Les Nouvelles Littéraires*, qui voient dans *L'Été 80* un véritable « poème en prose ». « Tout à coup, cet affaissement de la durée, ces couloirs d'air, cette étrangeté qui filtre, impalpable, à travers les sables, la surface de la mer, le flux de la marée montante. »⁸⁶¹ Le va-et-vient entre Gdansk et un enfant qui marche au-devant de la mer, les plages rendues « aux rafales joueuses du vent », rythmant « les signes avant-coureurs d'un nouveau bonheur », renvoient très vite, sur un tempo lancinant, à la marche de l'événement. Au loin, la file des cargos bloque le cap d'Antifer. Un écrivain qu'« on a très souvent réduit à l'axe du "Nouveau Roman", qui a trop souffert du soupçon d'illisibilité, nous écrit du plus clair d'elle-même »⁸⁶². Et c'est vrai, puisque Duras dit la fin de l'été et la montée des marées de septembre, la solitude face au monde et à elle-même : « J'ai ouvert les yeux sur le noir de la chambre. Vous êtes près de moi », dit-elle. Le lecteur ainsi interpellé croit découvrir une nouvelle Marguerite Duras avec qui la conversation sur le monde et soi se poursuit à l'infini.

On constate que l'accueil de ce livre dans la presse, comme d'ailleurs de toute écriture journalistique de Duras, est partagé entre deux réactions contradictoires. Mais ces deux visions différentes, l'une critique, voire réductrice, l'autre élogieuse, forment

⁸⁵⁶ Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980, p. 26

⁸⁵⁷ « Jouer, c'est enfreindre l'œuvre de Dieu », par Claire Deluca in *Duras . Dieu et l'écrit*, Editions du Rocher, Monaco, 1998, p. 152

⁸⁵⁸ « La tentation du sublime » par Bernard Alazet, in *Duras . Dieu et l'écrit*, Editions du Rocher, Monaco, 1998, p. 91

⁸⁵⁹ « Quand Marguerite Duras parle à la première personne », par G. P., *Les Nouvelles Littéraires*, 15-22 janvier 1981

⁸⁶⁰ Marguerite Duras, *L'Été 80*, Minuit, 1980, p. 52

⁸⁶¹ Ibid., p. 91

⁸⁶² « Quand Marguerite Duras parle à la première personne », par G. P., *Les Nouvelles Littéraires*, 15-22 janvier 1981

« l'expérience du lecteur ordinaire », selon l'esthétique de la réception jaussienne⁸⁶³, destinataire réel du texte. Duras n'écrit pas pour des spécialistes. Ses textes sont goûtés par divers lecteurs qui ont le droit de « discriminer » (fonction critique fondamentale, qui consiste à retenir ou à rejeter⁸⁶⁴) et pourquoi pas de « produire », par imitation ou par réinterprétation, le texte lu. A en croire H. R. Jauss, le simple fait qu'il y a un accueil à un livre prouve que ce livre est bien vivant⁸⁶⁵. Bien plus, n'oublions pas que la valeur d'un texte est donnée par l'existence du lecteur, par l'effet produit, par l'influence exercée, ainsi que par la valeur reconnue par la postérité⁸⁶⁶. Le fait que vingt ans après la parution de *Outside* et de *L'Été 80* on en parle encore dans la critique littéraire, atteste bien la capacité de ces textes journalistiques de survivre grâce à l'accueil qu'on leur fait⁸⁶⁷.

Duras entre adulation et phobie : le goût du sublime en question

Un an après le succès de *l'Amant*, en 1985, Marguerite Duras surprend, choque, divise, perturbe, révolte ses lecteurs par un article qu'elle écrit sur un crime. Après avoir décrit la « sauvagerie de l'amour, c'est désormais l'amour de la sauvagerie qui l'importe »⁸⁶⁸. Le 17 juillet 1985, dans *Libération*, elle déclenche un scandale avec un reportage sur l'affaire Villemin. Dans une transe divinatoire, dit-on, elle accuserait sans l'ombre d'une preuve Christine Villemin d'avoir tué son fils et admire cet infanticide comme la libération symbolique d'un esclave. « Dès que je vois la maison, je crie que le crime a existé. Je le crois au-delà de toute raison. »⁸⁶⁹ Elle ajoute : « On l'a tué dans la douceur ou dans un amour devenu fou ». Provocation ? Dérapage ? Inconscience ? Pas du tout, écrit Jacques-Pierre Amette dans *Le Point*, qui la défend. « On reconnaît exactement les mots de ses romans, cette bouche d'ombre de la Passion appliquée ici à un fait divers qui passionne la France. »⁸⁷⁰ Marguerite aurait fait entrer Christine V. dans son œuvre, à côté d'Anne Desbaresdes, d'Anne-Marie Stretter, de Lol V. Stein et d'Elisabeth Alione. Il faut remarquer ici les initiales. Duras aime raccourcir les noms de ses personnages, elle

⁸⁶³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 2002, p. 15

⁸⁶⁴ Jean Starobinski, « Préface » à *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss, Gallimard, 2002, p. 13

⁸⁶⁵ Ibid., p. 18

⁸⁶⁶ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 26

⁸⁶⁷ Nous signalons par exemple l'article « Les méditations physiques : *Outside* » par Olivier Chazaud, in *Lire Duras*, présenté par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, Collection « LIRE » dirigée par Serge Gaubert, pp. 38-40

⁸⁶⁸ *Le Point*, n° 1008, 11 janvier 1992, « Duras, la reine Margot », par Jacques-Pierre Amette

⁸⁶⁹ «Marguerite Duras : Sublime, forcément sublime Christine V. », in *Libération* du 17 juillet 1985

⁸⁷⁰ *Le Point*, n° 1008, 11 janvier 1992, « Duras, la reine Margot », par Jacques-Pierre Amette

les fait ainsi entrer dans la littérature, les fictionalise et les soustrait ainsi à la réalité vécue. Est-ce le cas aussi pour Christine V., à l'exemple de Y. A. (Yann Andréa), de Lol V. Stein ou de M. D. ? Si la réponse est affirmative, alors c'est une raison de plus de croire que Duras offre à ses lecteurs un nouveau morceau de littérature dans l'article sur l'affaire Grégory.

Par ailleurs, dans son livre sur la réception, Jauss dit qu'il faut avoir reconnu l'horizon antécédent, avec ses normes et tout son système de valeurs littéraires, morales, etc. si l'on veut évaluer les effets de surprise, de scandale, ou, au contraire, constater la conformité de l'œuvre à l'attente du public⁸⁷¹. Alors il faut peut-être commencer par dire qu'à l'origine de l'écriture durassienne se trouve le cri comme sentence irrévocable et intouchable prononcée par Duras devant une mère qui la décourage dans son devenir écrivain, mais aussi devant une réception qui ne lui est pas toujours favorable. Le cri de l'écrivain devant la maison vide de Christine V. est, paraît-il, une source généreuse d'interprétations aux yeux de la critique. Comme d'habitude, Duras préfère l'ambiguïté. Etonnement ? Défi ? Douleur ? Angoisse ? Peur ? Folie ? Amour ? Jaillissement de l'écriture ? Comme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Moderato Cantabile* où le cri « traverse, poignant et poignardant, les romans de Marguerite Duras »⁸⁷². Un bal. La fin du bal. Scène fabuleuse, qui se vide et vers laquelle tend l'œuvre durassienne. Autour de ce vide, l'œuvre s'organise, qu'il s'agisse des collines nues de « Sublime, forcément sublime » ou du bal dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Ce bal irrémédiable où Lol V. Stein, exclue par la « dernière venue », Anne-Marie Stretter, demeure à jamais, à ce point culminant d'une histoire d'amour où trois êtres à la fois sont frappés. Lol, désormais acharnée à ressasser le bal, à ne pas se laisser distraire de ce lieu, de cet instant, dont elle devient la détentrice et qui, sans fin, la supprime et la font exister. A partir du *Ravissement de Lol V. Stein* (1964), Duras, avec Lol, telle Lol, va reconstituer d'œuvre en œuvre l'instant où, stupéfaite, Lol V. Stein regarde partir son fiancé, attiré par l'autre femme. Pour toujours et c'est l'aube. Elle crie. De livre en livre, ce cri va se répercuter. Ce cri est entendu déjà dans *Moderato Cantabile*. Ce cri qui est forcément accompagné par la folie, comme état de non-souffrance, qui fait que la vie continue pour voir, pour les voir, dans le cas de Lol. La folie associée à la solitude ou au désespoir du manque d'amour, dans le cas de Claire Lannes de *L'Amante anglaise*⁸⁷³, puisque son mari « était de l'autre côté »⁸⁷⁴, c'est-à-dire qu'il la trompait, a pour résultat le crime. Le cri n'est pas présent ici, il est remplacé par le désir fou de casser les assiettes. Dans cette situation, il s'agit d'un crime spécial, terrifiant, prémédité, où cacher la tête de la victime pourrait être une manière de rester dans un « entretien infini »⁸⁷⁵ avec le monde, puisque l'énigme ne sera

⁸⁷¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 2002, p. 15

⁸⁷² « Voir. Etre vue » par Viviane Forrester in *Magazine littéraire*, mars 1980, dossier 11

⁸⁷³ Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967

⁸⁷⁴ Ibid., p.177

⁸⁷⁵ « Interprétation d'un crime », par Michèle Ruty in *Europe*, janvier-février 2006, p.123

jamais dévoilée. Quant à Christine V., le cri est supprimé par le silence de la femme tombée dans un état d'indifférence chronique à tout ce qui se passe autour d'elle, un état, comme le décrit Duras, de « docilité aveugle » tellement apprécié par l'homme :

« Elles ne font pas le jardin. Celles-là, elles ne plantent pas les fleurs de saison. Parfois elles s'asseyent devant la maison, exténuées par le vide du ciel, la dureté de la lumière. Et les enfants viennent autour d'elles et jouent avec leurs corps, grimpent dessus, le défont, le décoiffent, le battent, et rien d'elles, elles restent impassibles, elles laissent faire, et les enfants sont enchantés d'avoir une mère pour jouer et l'aimer »⁸⁷⁶.

Le cri de l'écrivain au début de l'article annonce en fait deux choses différentes. Premièrement, Duras prévient le lecteur de l'existence d'un crime, avec une certitude qui intrigue des critiques et des lecteurs, puisque purement subjective. Deuxièmement, son cri invite s'instaurer le silence autour de l'auteur du crime, puisqu'il y a beaucoup de choses à dire pour la défense de Christine V., criminelle dont Duras ne conteste pas, comme on le lui reproche, le droit à la présomption d'innocence.

Son article est donc de la même nature littéraire que le reste de son œuvre, réalité peu acceptée par la critique⁸⁷⁷. Raison pour laquelle, on lit dans les journaux des réactions tranchantes, dures, contre cet article qui semble être « encore un clou, encore un coup, encore un peu plus d'horreur dans les relations entre les deux sexes »⁸⁷⁸. Duras est accusée de s'être placée « au-delà de la raison » pour fonder une conviction qui attente à la liberté et à la personne d'autrui. Elle se serait placée dans le discours socio-historique pour décréter l'acquittement de cette même personne, traitée comme objet. Elle aurait invoqué le jugement divin et la condition féminine. Elle aurait invoqué la condition féminine et « la conspiration de l'histoire, afin qu'elles restent telles qu'elles étaient avant..., dans un brassage déterministe universaliste, éternaliste et essentialiste, amas de poncifs dont on aurait cru qu'on nous ferait aujourd'hui grâce : l'impuissance des femmes, la folie des femmes et son rapport au sang ; la mère, la mère qui sait mieux, la mère qui tue et la mère qui sauve, la mère qu'il faut racheter de ses péchés pour nous sauver de l'avoir maudite ; les hommes nuls et mortifères. Eh quoi ? [...]»⁸⁷⁹ L'article de Duras peut-il être réduit, à un simple message anti-féministe, anti-social, anti-juridique etc. ? Manque-t-elle au devoir de réserve et au respect du droit à la présomption d'innocence, comme le lui reproche une lectrice par une lettre ouverte parue dans *Esprit Juillet* 1986 ?

⁸⁷⁶ « *Sublime, forcément sublime. Christine V.* », par Marguerite Duras, in *Les Cahiers de L'Herne*, sous la direction de Laurence Tacou, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, pp. 71

⁸⁷⁷ Voir en ce sens l'article de Philippe Vilain, "La sublimation du crime", *Le Magazine littéraire*, n° 452, avril 2006, numéro consacré à Marguerite Duras, dossier réalisé par Aliette Armel. Philippe Vilain dit de l'article écrit par Duras sur l'affaire Villemin, qu'« il est surtout pour la romancière un prétexte pour pratiquer la littérature autrement, sans se plier aux contraintes informatives imposées par l'exercice journalistique ».

⁸⁷⁸ *Esprit Juillet*, 1986, « Ascenseur pour l'échafaud », par Nelcya Delanoë

⁸⁷⁹ Ibid.

Une nouvelle occasion pour les thuriféraires et les durassophobes de s'affronter publiquement. L'affaire Grégory se politise même. On considère Duras comme le porte-parole de la gauche qui déclare Christine Villemin plutôt coupable. En réaction, depuis le début de ce drame, les intérêts de l'accusée sont pris en charge par l'organisation d'extrême droite Légitime défense, qui risque de perdre dans l'aventure ce qui lui reste de crédibilité⁸⁸⁰. Mais si elle se politise, l'affaire s'intellectualise aussi. Ce n'est pas nouveau : de tout temps, philosophes, moralistes, romanciers ont été fascinés par les faits divers. Surtout quand ceux-ci ressemblent fort aux scénarios de leurs propres romans. Duras se fait enquêtrice pour *Libération*. Elle se rend sur les lieux du crime et, d'emblée, à la vue de la maison du couple Villemin, l'évidence lui a sauté aux yeux : « c'est bien Christine V. qui a tué son fils Grégory ! » Ce qui pour les enquêteurs est hypothèse est devenu pour Duras quasi-certitude. Il faut peut-être préciser : ce sont les mots du journal et non pas ceux de l'écrivain. A une analyse minutieuse de l'article, on ne retrouve nulle part une culpabilisation directe de Christine Villemin faite par Duras. Au contraire, l'écrivain utilise beaucoup le conditionnel présent et l'adverbe « peut-être ». En outre, si Duras se rend sur les lieux, ce n'est pas pour mener une enquête, mais pour trouver un nouveau lieu d'écriture. Elle va à la découverte des « collines nues » des Vosges, sans autre précision toponymique, comme si elle allait à la découverte de la jungle pendant son enfance, avec son petit frère, pour écrire *Un Barrage contre le Pacifique* ou bien au bord de la mer, à Trouville, pour écrire *L'Amant* ou *L'Été 80*. Duras écrit comme elle parle : la parole ou l'écriture sont induites par la vue. C'est le dispositif visuel qu'elle cherche avant d'écrire. Elle entretient un rapport très spécial à l'ordinaire, à la « matérialité de la matière ». Mais peu de ses lecteurs ont compris cela. « Les réponses ignominieuses » à cet article, publié par *Libération*, Duras dit ne les avoir « jamais, jamais tout à fait comprises »⁸⁸¹. Duras est-elle déçue ?

Par ailleurs, ce meurtre n'est pas un crime ordinaire : « c'est une transcendance de crime, un acte d'abnégation sublimé », signale *L'Événement du jeudi*. « Un chef-d'œuvre en quelque sorte, par lequel la criminelle sanctionne un monde qu'elle refuse et se sacrifie elle-même en le sanctionnant. Un roman de Duras, en somme ! », peut-on lire dans la même publication. En revanche, des femmes-écrivains de l'époque, à l'image de Françoise Sagan, Françoise Mallet-Joris, Régine Deforges, Benoîte Groult et Michèle Perrein, interrogées par *l'Événement du jeudi*, se déclarent « indignées » par le récit qu'a donné Marguerite Duras de l'affaire Grégory dans *Libération* et réagissent violemment. Seule Edmonde Charles-Roux applaudit et qualifie l'article de « magistral », mais s'empresse d'ajouter : « Je regrette une chose : le titre, où les mots *sublime, forcément sublime* mettent sur une fausse voie le lecteur ordinaire, celui qui ne connaît ni Duras ni l'affaire Villemin. Ce lecteur-là peut croire qu'il s'agit d'un éloge pur et simple de l'accusée, et il est donc en droit de ressentir un certain agacement. »⁸⁸²

Pendant plusieurs jours suivant la parution de l'article, pas un dîner en ville où il n'ait

⁸⁸⁰ « Quand Marguerite Duras scandalise ses consoeurs » par Jérôme Garcin, in *L'Événement du jeudi*, les 25-31 juillet 1985

⁸⁸¹ « Duras à la Perrot », in *Libération* du 25 juin 1988

⁸⁸² « Quand Marguerite Duras scandalise ses consoeurs » par Jérôme Garcin, in *L'Événement du jeudi*, les 25-31 juillet 1985

été question de l'article de Duras. Rarement le petit monde de l'intelligentsia française n'avait connu pareille ébullition⁸⁸³. Le grand public également, alerté par Dominique Souchier, l'homme de la « Revue de presse » de France-Inter, s'est ému. Des lettres sont arrivées par paquets à *Libération*. La majorité d'entre elles sont hostiles aux sublimations de Duras. Cet écrivain ose écrire à contre-courant.

Qu'est-ce qui fait que ce scandale se déploie telle une tornade, emportant plusieurs catégories de public ? En effet, paru sur trois pages, le long texte itinérant et « parfois splendide » de Marguerite Duras a gêné beaucoup de ses lecteurs. D'abord, « Votre notoriété madame, vous rend inexcusable... », lui écrit Nelcya Delanoë dans sa lettre publiée par *Esprit Juillet* en 1986. Duras parle contre toute attente et chante dans les colonnes de *Libération* la « sublime, forcément sublime Christine V. » sans penser à la déception de ses lecteurs des Etats-Unis, par exemple, qui ont tant aimé *L'Amant*, qui le désirent dans leur bibliothèque et sur leur table de nuit⁸⁸⁴ et qui se déclarent contrariés par cet article. En France, en 1985, elle est la vedette numéro un des librairies, des salles de théâtre et de cinéma depuis que le prix Goncourt a récompensé *L'Amant* à l'automne 1984.

Duras omniprésente, adorée par les uns, détestée par les autres. Duras « sublime, forcément sublime » ? se demande *L'Événement du jeudi* des 25-31 juillet 1985 qui considère que l'événement médiatique est aussi ce que dit, ce qu'écrit Marguerite Duras qui, « fidèle à sa technique de reportages subjectifs, confesse aimer le crime et décide, parce qu'elle est femme, parce qu'elle est aussi romancière, d'arracher Christine Villemin des mains de la machine judiciaire pour la restituer à la grande solitude des *collines nues*, pour la reléguer dans *la matérialité de la matière* »⁸⁸⁵.

Même la rédaction de *Libération* fait une introduction défavorable à cet article. Serge July, dans un encadrement, ne parle-t-il du « texte scandaleux » de Duras ? Dans la rue, dans les dîners ce sont les mêmes interrogations qui reviennent, tel un leitmotiv : Marguerite Duras avait-elle le droit d'entrer, avec tout le poids de sa notoriété, dans cette ronde infernale de juges, de policiers, de gendarmes, de témoins, de journalistes qui tournent, depuis des mois, autour d'un enfant mort ? Avait-elle le droit de dire, fût-ce pour la disculper « moralement », que Christine V. était *la* criminelle ? Pis encore, se demande *L'Événement du jeudi*, « peut-on jouer avec les acteurs d'une pièce bien réelle comme avec les mots ? »⁸⁸⁶ Bref, la littérature a-t-elle tous les pouvoirs ?

Quand on connaît Marguerite Duras, rien ne surprend dans ses propos, car elle dit les choses à sa manière, à sa pensée, pour mettre expressément en difficulté le raisonnement du lecteur non averti. Pourquoi emploie-t-elle le mot « sublime » alors qu'il s'agit d'un crime odieux ? Ou peut-être que dans la « langue Duras » ce mot a une

⁸⁸³ « Les intellos dans la tourmente » par Serge Maury, in *L'Événement du jeudi*, les 25-31 juillet 1985

⁸⁸⁴ *Esprit Juillet*, 1986, « Ascenseur pour l'échafaud », par Nelcya Delanoë

⁸⁸⁵ « Quand Marguerite Duras scandalise ses consoeurs » par Jérôme Garcin, in *L'Événement du jeudi*, les 25-31 juillet 1985

⁸⁸⁶ Ibid.

connotation spéciale ? Avant de répondre à cette question, il paraît nécessaire de préciser, comme le fait aussi Bernard Alazet, que le sublime chez Duras appelle à « l'absence de ce dont il témoigne »⁸⁸⁷. C'est-à-dire, il faut saisir le silence des mots, leur absence parlante, dans toute l'œuvre durassienne. On peut constater ainsi que le « grandiose y réside plus dans le mot que dans la chose », explique Bernard Alazet. C'est ce qu'on peut appeler aussi la tentation du langage. Ecrire sur Lol ne signifie pas tout savoir sur elle, mais la connaître. Bien plus, ne rien savoir sur Lol, était la connaître déjà. Mais aussi, ne rien savoir sur le crime était en connaître déjà la vérité. Duras écrit sur le crime car elle n'en connaît pas la vérité. C'est sa nouvelle morale qui ressemble bien au fait d'écrire sur l'amour faute de le vivre.

Par ailleurs, certains critiques considèrent l'article de Marguerite Duras comme une dissection du cas Villemin menée de main de maître, avec à la fois de la tendresse et de la cruauté, avec une intelligence impitoyable et un désir sincère de s'identifier à la famille, au paysage environnant, à la mère coupable. On dit que Marguerite Duras croit Christine V. coupable et qu'elle cherche à trouver les causes profondes du crime. Et l'on considère que dès ce moment, le lecteur est appelé à partager l'avis de Duras. Mais, attention, avertit à ce titre Simone Signoret, à la confusion dangereuse entre la littérature et le reportage. Quand Duras parle de « la femme des collines nues », dit Simone Signoret, elle utilise une expression qui laisserait presque à penser que Christine V. n'a pas, n'avait pas, son petit confort personnel, voiture, frigo, disques etc. « En réalité, constate la comédienne, Marguerite Duras a recréé un personnage sorti de ses propres romans et mâtiné de bovarysme provincial. La Christine V. de l'article de *Libération*, c'est un mélange ambigu d'univers du XIXe siècle et de littérature moderne. Elle n'existe pas. »⁸⁸⁸ Françoise Mallet-Joris, qui tout en reconnaissant avoir « beaucoup d'admiration pour l'écrivain Duras » se déclare très « indignée » par son article⁸⁸⁹. « Ce n'est vraiment pas le moment de faire de la littérature alors que se joue, sur le terrain, un drame humain ». Sévère, Françoise Mallet-Joris l'est aussi pour le contenu du texte : « En résumé, la thèse de Marguerite Duras est la suivante : si Christine Villemin a tué son enfant, elle est sublime, sinon, c'est une pauvre conne »⁸⁹⁰. Et l'attaque ne s'arrête pas là : « Il est inacceptable de faire de la littérature affectée, sophistiquée en diable, sans tenir compte du drame personnel de cette femme. Cela un journaliste ne l'aurait pas fait. Il aurait pourtant, lui, des excuses ! L'écrivain n'en a pas ! »

Ce qui révolte chez Duras, c'est sa propension à transformer tout en littérature. On dit que Duras parle de Christine Villemin comme si c'était Médée. « Mais Médée, explique Françoise Sagan, a tué parce qu'elle aimait Jason ! Christine, elle, si elle est coupable, a commis le pire sans amour. Jean-Marie Villemin, comme Jason, est fidèle. Tandis que Christine ne l'aimait pas : c'est elle qui a laissé accuser Laroche, c'est elle qui a fait de cet

⁸⁸⁷ « La tentation du sublime » par Bernard Alazet, in *Duras . Dieu et l'écrit*, Editions du Rocher, Monaco, 1998, p. 96

⁸⁸⁸ Ibid.

⁸⁸⁹ « Les intellos dans la tourmente » par Serge Maury, in *L'Événement du jeudi*, les 25-31 juillet 1985

⁸⁹⁰ « Quand Marguerite Duras scandalise ses consoeurs » par Jérôme Garcin, in *L'Événement du jeudi*, les 25-31 juillet 1985

homme un homme traqué, aux abois. Dans toute cette histoire, il n'y a pas un moment d'humanité, ni de tendresse, de la part de Christine. Elle semble même privée de vie, mais elle se ranime devant sa propre glace pour y voir son visage car, en vérité, le seul être qu'elle soit capable d'aimer, c'est elle ! »⁸⁹¹ Qu'est-ce que Françoise Sagan reproche-t-elle plus précisément à Marguerite Duras ? De ne pas avoir vu Christine Villemin avant de faire l'article. Ses propos sont assez acides : « C'est très beau de défendre la supposée coupable et d'affirmer que la loi n'a rien à voir avec les êtres jugés, c'est même un réflexe généreux [...] Il n'y a rien de sublime là-dedans. C'est raté, un point c'est tout. Mais Duras a réussi assez de choses pour que, cette fois, on lui pardonne ».

A son tour, Benoîte Groult, auteur de *Ainsi soit-elle*, n'est pas moins sévère lorsqu'elle se déclare scandalisée par le fait que Duras fait de la poésie avec un fait divers aussi atroce et encore tout cru, tout vif... C'est dangereux, à son avis. « Il y a quelques pages très belles, mais que je n'avais pas envie de lire maintenant », déclare-t-elle. On a le droit alors de se demander comment quelqu'un peut-il se prononcer *a priori* sur le message d'un article de presse sans l'avoir lu ?

A en croire Jérôme Garcin, réalisateur de l'article de *L'Événement du jeudi*, rarement un écrivain de la notoriété de Duras a reçu tant de coups de la part de ses contemporains. Ces réactions, note le même journaliste, vont en effet à l'encontre de l'argument utilisé par Serge July⁸⁹² : « Marguerite Duras dit tout haut ce que nous pensons tous, plus ou moins bas ». A ces romancières, choquées pour la plupart, Marguerite Duras dirait simplement tout haut ce que « nous ne pouvons pas » penser tout bas. Autrement dit, ce que les autres n'osent pas penser ? Duras se sent-elle peut-être trop libre par rapport aux autres femmes-écrivains de son époque ? Cette liberté fait-elle l'objet des désirs des confrères de l'écrivain ?

Le comble de la critique négative nous est présenté vers la fin de l'article de *L'Événement du jeudi*, avec les propos de Régine Deforges qui dit avoir senti à la lecture du papier de Duras un terrible malaise, une gêne, et il faut bien le dire, du dégoût. Elle voit dans l'article durassien une « forme inconsciente de délation et de complaisance impudique » dans le malheur des autres. Comme si, secrètement, croit-elle, Duras souhaitait que Christine Villemin fût coupable pour mieux la transformer en héroïne de tragédie grecque. Le fait qu'elle exorcise cette culpabilité en la sublimant n'y change rien, à son avis. « C'est peut-être un bon texte, conclut Deforges, mais c'est une mauvaise action. »⁸⁹³

Est-il nécessaire de mentionner encore Michèle Perrein qui dit que Duras écrit un article comme une voyante qui se laisserait guider par ses fantasmes. C'est son droit privé de fantasmer, reconnaît-elle. Mais s'emparer publiquement de la mort d'un enfant pour nous assener comme vérité absolue sa certitude que la mère est bien la meurtrière, tout en l'absolvant de ce crime pour de raisons sublimées qui, elles aussi, naissent du

⁸⁹¹ Ibid.

⁸⁹² « Marguerite Duras : Sublime, forcément sublime Christine V. », in *Libération* du 17 juillet 1985

⁸⁹³ « Quand Marguerite Duras scandalise ses consœurs » par Jérôme Garcin, in *L'Événement du jeudi*, les 25-31 juillet 1985

fantasme, relève de la diffamation, à son avis, et gêne. « Personne n'a le droit de s'offrir une jouissance aussi perverse sur la peau d'une présumée innocente ! »

Querelle publique de gens de lettres ? A travers l'intervention de l'auteur de *l'Amant*, ce sont le rôle, le pouvoir et le statut de l'écrivain dans la cité qui sont violemment reconsidérés, estime le journaliste Jérôme Garcin. En quittant l'univers clos de la littérature pour les « collines nues », Marguerite Duras devait s'attendre à être soumise aux règles de la démocratie, c'est-à-dire du désaccord public. Et si c'était son désir, celui de choquer, de mettre un peu le désordre là où la justice essaie le contraire ?

Le prix du succès

Ceux qui ont apprécié la sublimation durassienne ne sont pas nombreux. La première est Duras elle-même, écrivain sans scrupules, qui se définit simplement par une interrogation : « Ne suis-je pas scandaleuse de toujours oser ? » L'écrivain avoue en 1988 à la télévision, sur TF1, son étonnement vis-à-vis de la beauté de l'article sur Christine Villemin qui est « somptueux de vérité »⁸⁹⁴. Et, suprême luxe, elle manie la dérision à son encontre : « Ils vont tous faire du Duras, maintenant. Je vais devenir une plaie. »⁸⁹⁵ Ça lui plaît, mais elle dénonce *Libération*, qui lui commande un article sur le meurtre de Grégory et « exploite le scandale », bien que ce soit le « plus bel article que j'ai fait »⁸⁹⁶. Duras ne dit pas que ce qu'elle écrit dans l'article est comparable à la réalité. En revanche, elle met l'accent sur le côté esthétique de ce qu'elle écrit. A son avis, la littérature est « scandaleuse parce qu'elle est rare et qu'elle rend les gens fous »⁸⁹⁷. Duras fait donc de la littérature en écrivant cet article. Malgré son autodéfense, l'article en question est mal perçu par la grande majorité des lecteurs. Une dizaine d'années plus tard, *L'Express* ridiculise encore Duras et place cet article au premier rang des gaffes de l'écrivain : « Enquêteuse émérite, Marguerite résout l'affaire Villemin en moins d'une journée »⁸⁹⁸.

On aime croire que si *Libération* avait encadré cet article dans la rubrique « culture » ou « littérature », le scandale n'aurait peut-être pas eu lieu du tout. Mais, ce n'est sans doute pas par erreur que le journal a publié l'article dans la rubrique « Événement ». En effet, quel est l'événement annoncé ? S'agit-il uniquement de tenir au courant les lecteurs de la suite d'un procès de meurtre ? Pourquoi avoir demandé à un écrivain, déjà célèbre et assez controversée, d'écrire sur un fait divers ?

Certes, le journal a tiré profit de l'« exploitation du scandale », dont parle Duras, mais il a aussi délibérément mis en danger l'image de l'écrivain. S'agit-il d'un essai de

⁸⁹⁴ *L'Express* du 24 juin 1988, p. 132, « Quand Duras effeuille Marguerite », par Marylène Dagouat

⁸⁹⁵ Ibid.

⁸⁹⁶ « Duras à la Perrot », in *Libération* du 25 juin 1988

⁸⁹⁷ Ibid.

⁸⁹⁸ *L'Express* du 7 mars 1996, « Les éclats de Marguerite » par Olivier Le Naire, pp. 91-94

diffamation de Duras ? En proposant à ses lecteurs l'exclusivité de quelques pages toutes fraîches de Duras, le journal compte bien sur une augmentation du nombre de ses lecteurs, mais il place l'écrivain en situation de cible. Certes, les lecteurs attaquent Duras pour ses propos scandaleux, voire impudiques, mais son image n'est pourtant pas mise à mort. Par sa destruction apparente, elle se construit encore plus solidement. On s'interroge, par exemple, sur le point suivant : pourquoi *L'Événement du jeudi* du juillet 1985 demande-t-il l'avis uniquement à des femmes romancières de l'époque et pourquoi toutes n'ont-elles qu'un avis défavorable à son égard ? Pire encore, on lui adresse des blâmes publics. Si au moins le débat avait eu lieu sur un plateau de télévision, Duras aurait pu répondre ! Son succès mondial gêne ? Est-elle devenue tellement insupportable et enviable ? Mais ce qui est encore plus impressionnant, c'est le fait que Duras n'a pas été comprise par les femmes en général. L'on constate même dans son article que Duras parle beaucoup au nom des femmes, de leur « secret commun »⁸⁹⁹, elle défend la cause des femmes dans la presse, en tant que féministe non déclarée, mais convaincue et appliquée. En réponse, elle reçoit leur refus, leur mépris comme si l'on désirait l'exclusion définitive de Duras du champ de bataille féministe.

Le véritable fantasmagorie de Duras

Il est temps de se demander maintenant si Duras a vraiment besoin d'une tribune pour se défendre. Quelle est donc l'erreur tant décriée ? Quoique annoncé comme scandaleux par Serge July, l'article au sujet de l'affaire Grégory n'a plus besoin d'autre introduction que celle faite par la rédaction du journal *Libération*. Serge July connaît très bien Marguerite Duras et la comprend parfaitement. C'est pourquoi on accepte son article, non sans quelques commentaires jugés nécessaires, pour prévenir le lecteur de la possibilité d'un malentendu. « La littérature et la justice font rarement bon ménage »⁹⁰⁰, écrit-il, car l'une dérègle quand l'autre règle, l'une transgresse quand l'autre est censée protéger, rendre théoriquement des individus réels plus intouchables encore. Christine Villemin est une intouchable, à son avis, car elle appartient au monde de la douleur qui est, à son tour, le monde du silence. Le texte de Duras est scandaleux : « elle ose rêver publiquement de la douleur de cette femme, transgressant son propre malaise et le nôtre, pour affoler le jeu de miroirs qu'offre à chacun de nous toute grande affaire criminelle. »⁹⁰¹ Serge July va encore plus loin dans sa présentation de l'article de Duras et voit en Christine Villemin une future héroïne d'un possible roman durassien dont il invente déjà le titre : *Le Crime*.

Serge July s'avère aussi un fidèle connaisseur de l'écrivain par les précisions qu'il fait au sujet de l'enquête menée par Duras. En effet, il dit que ce n'est pas un travail de journaliste, d'enquêteur à la recherche de la vérité. Mais celui d'un écrivain en plein travail, fantasmant la réalité en quête d'une « vérité qui n'est sans doute pas la vérité,

⁸⁹⁹ « Sublime, forcément sublime. Christine V. », par Marguerite Duras, in *Les Cahiers de L'Herne*, sous la direction de Laurence Tacou, Paris, Editions de L'Herne, 2005, pp. 69-73

⁹⁰⁰ « La transgression de l'écriture », par Serge July, in *Libération* du 17 juillet 1985

⁹⁰¹ Ibid.

mais une vérité quand même, à savoir celle du texte écrit ». Il dit que ce n'est de toute évidence pas la vérité de Christine Villemin, ni vraiment celle de Marguerite Duras, mais celle d'une femme « sublime, forcément sublime » flottant entre deux langages, celui de l'écrivain, d'une part, et celui bien réel, en grande partie non-dit, de Christine Villemin⁹⁰².

Que veut affirmer Serge July ? Faut-il comprendre qu'il y a une dualité de la personnalité de l'écrivain devant l'acte d'écriture ? Son œuvre est construite sur deux grands piliers : l'un est de l'ordre de l'imaginaire et du fantasmatique (la fiction), l'autre est de l'ordre du matériel (la réalité immédiate). Or ces deux piliers devraient rester à jamais parallèles lorsqu'il s'agit de l'écriture d'information, pour que la construction de l'image de l'écrivain reste en place. L'effondrement de l'image de l'écrivain est souhaité (par une partie de la critique) au moment où Duras ne correspond plus à l'horizon d'attente de ses lecteurs et brouille la frontière entre le réel ou le monde matériel et l'imagination, comme dans l'affaire Grégory, pour fabuler sur un fait divers assez dramatique. C'est ce qui gêne ses lecteurs.

Dans une vidéo de Michelle Porte réalisée au moment de la mise en scène de *Savannah Bay*, Duras explique comment elle voit le célèbre couple *vrai/véritable*. En effet, elle met l'accent sur la capacité personnelle de voir et de penser les choses, tout en faisant référence à chaque individu qui est libre d'avoir sa propre conviction. Ce dernier mot, *conviction*, est très important surtout dans le théâtre où, explique l'écrivain, il n'y a pas d'autre possibilité de dire la passion que de la montrer. Bien plus, dit-elle, « ceux qui essaient de la raconter et de la dire se cassent les dents, c'est impossible... »⁹⁰³ Lorsqu'on sort de la pièce, on ne saura pas si c'est une légende ou une histoire vraie, véritable. Mais cela n'a aucune importance, à son avis, l'essentiel c'est la conviction de la comédienne qui la raconte. La vérité est alors là, du moment que la comédienne le dit, l'histoire est vraie. « Et je dis aux comédiennes très souvent que ce qu'il y a dans les livres est plus vrai et plus véritable plutôt que l'auteur qui les écrit »⁹⁰⁴. On s'interroge dans cette perspective si ce que Duras affirme ici au sujet du théâtre est bien valable pour l'écriture d'information. Certainement, car Duras reste invariablement inchangée dans n'importe quelle forme d'écriture et pour tout destinataire du texte. Ce qui est vrai correspond à l'écriture d'information et trouve l'origine dans la réalité immédiate et objective, alors que le véritable est le travail du vrai grâce au talent de l'écrivain à fabuler, à inventer. Le véritable est de l'ordre du subjectif.

Ainsi peut-on affirmer sans crainte que Duras fait de la littérature dans « Sublime, forcément sublime. Christine V. ». Dans cette situation la conviction de l'écrivain sur l'existence du crime est essentielle. Tout le monde est d'accord sur le fait que le crime a existé, mais personne n'en connaît l'auteur, faute de témoins. Lorsqu'elle va regarder les lieux du crime, Duras est convaincue de l'existence du meurtre, sans avancer de nom.

⁹⁰² Ibid.

⁹⁰³ « L'impudeur : les interventions publiques de Marguerite Duras » par Alain Arnaud, in *Lire Duras*, présenté par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, Collection « LIRE » dirigée par Serge Gaubert, p. 573

⁹⁰⁴ Ibid.

Pourquoi alors est-elle accusée ? Elle transforme le vrai en véritable. Ce qu'elle essaie de prouver par la suite, ce n'est en aucun cas la culpabilité de Christine Villemin, mais le fait qu'à nouveau, la vue d'une certaine géographie l'inspire à écrire sur des choses vraies, plus véritables encore que l'auteur du crime. Peu importe donc que l'histoire ou les hypothèses concernant la mort d'un enfant soient vraies ou fausses, ce qui importe ce n'est pas la vérité de l'événement, c'est la conviction que l'écrivain a de la nécessité d'écrire, qui est une pulsion interne. La réception a critiqué l'attitude de Duras d'un point de vue éthique parce qu'elle met en jeu une personne, une famille et, dit-on, la présomption d'innocence de Christine V. Mais Duras accuse-t-elle Christine Villemin ?

Si l'écrivain choisit de parler de cette affaire, elle y voit une bonne occasion d'exprimer, comme le dit aussi Alain Arnaud, « une nécessité profonde » d'ordre politique plutôt qu'éthique. « L'impudeur de Duras dans ses énoncés publics ne renvoie ni à une volonté de provocation ni à une transgression, mais au contraire chez elle à une nécessité profonde »⁹⁰⁵. Politiquement parlant, cette nécessité renvoie à une prise en compte de l'« espace commun » ou public. Duras met la littérature à sa place, c'est-à-dire dans l'espace commun. L'écrivain ne transgresse ni les lois sociales ni l'éthique, mais elle se permet de transgresser les lois de l'écriture (transgression des genres) et celles de la politique (elle reste « communiste », mais elle déteste le fonctionnement et les lois imposées par les communistes).

« C'est ce que je vois » ou l'imbattable voyeuse

L'article de presse écrit sur l'affaire Grégory n'a été repris dans aucun livre de Marguerite Duras. Pourtant, il reste dans la mémoire de l'écrivain qui en parle souvent, dans des interviews ou dans ses livres⁹⁰⁶ et ce qu'on peut lire à travers ses propos ultérieurs c'est la tristesse profonde d'un écrivain qui se voit mal compris et mal jugé par le public. En 1987, dans *La Vie matérielle*, Duras ne renonce toujours pas à admirer Christine Villemin et à louer ses vertus de femme dont la violence reste « insondable », et dont la « conduite instinctive qu'on peut rendre au silence » est commune à toutes les femmes, comme le prouve l'expérience relatée par Duras dans l'article « Le Coupeur d'eau »⁹⁰⁷. La femme sans nom de cet article, qui pousse sa famille et elle-même au suicide, comme unique sortie d'un désespoir provoqué par les autres, peut être aussi bien Christine V., que l'auteur même. Le message durassien est sa grande compassion pour la femme en général et elle s'avère une fois de plus une militante pour le changement de la condition féminine dans la société. Le cas de Christine V. est similaire à celui de la femme de l'article mentionné ci-dessus. Toutes les deux se sentent « abandonnées par tous, par toute la société et il ne leur reste qu'une chose à faire, c'est de mourir ».⁹⁰⁸ Duras lance

⁹⁰⁵ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 579

⁹⁰⁶ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., 1987, p. 118

⁹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 115-120

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 119

un cri au nom de toutes les femmes, mais personne, semble-t-il, ne l'entend. Ce sont des histoires qui « rendent fou »⁹⁰⁹, dit Duras, sans accuser du tout lesdites criminelles. « Tu ne peux pas imaginer la vie que j'endure depuis des années », ce sont les mots de Christine V. dont la vie ressemble à l'identique à celle de Claire Lannes de *l'Amante anglaise*.

Duras n'a jamais vu Christine V. en face, mais elle l'aperçoit à travers les regards des autres. Ainsi, la voit-elle intelligente, finie, spirituelle par les yeux du juge⁹¹⁰. Elle parle aussi d'un joli visage où l'on peut lire une « légère absence, une inexpressivité légère qui vitrifie le regard ». Cette femme a passé sa vie « sur le sommet d'une colline nue, dans un chalet vosgien. Tout autour, des collines vides, des chemins déserts, en bas, les sapinières très sombres...Entre les sapinières, la rivière. »⁹¹¹ Pourquoi ces détails ? Duras essaie-t-elle, par ses descriptions, de préparer la défense de cette femme ? Pourquoi crie-t-elle quand elle voit la maison ?

Le scénario du crime que Duras imagine ensuite est choquant. Les mots sont froids, cruels, fous, comme le tueur. Mais elle ne donne pas de nom. « L'enfant a dû être tué à l'intérieur de la maison. Ensuite il a dû être noyé. C'est ce que je vois. C'est au-delà de la raison. ...» Les mots-clés de son article sont ici, dans ce fragment : « C'est ce que je vois ». C'est par ces mots que Duras projette tout et se projette elle-même dans son univers fictionnel. Malheureusement, ces nuances n'ont pas été prises en compte par la critique. Tout ce qui suit cette affirmation est d'« du Duras ». On retrouve dans cet article une volonté extraordinaire de l'écrivain sinon de se mettre à la place de ladite criminelle, ainsi que de toutes les femmes, du moins de comprendre leur solitude, leur innocence, les raisons qui auraient pu mener au crime, tels la désaffection, la sexualité obligée par l'homme de la part de la femme, les gifles, la folie, la monstruosité de l'innocence... « La vie qu'on mène réellement dans cette maison de la colline ou ailleurs, dans des maisons équivalentes, personne ne la connaît, même pas le juge », écrit Duras. L'emploi même du conditionnel ou de l'adverbe « peut-être » atteste le fait que l'écrivain n'a pas l'intention d'accuser : « Il se pourrait que Christine V. ait vécu avec un homme difficile à supporter » ; « Pourtant cette femme des collines nues, dit-on, aurait trouvé comment défaire en une fois, en une minute, la totalité du bâtiment de sa vie. On le dit. Ce n'est pas sûr. On peut imaginer la chose dans son principe. Dans son fait, on ne peut pas, c'est rigoureusement impossible. » ; « une nuit qui descendrait sur elle Christine V. innocente qui peut-être a tué sans savoir comme moi j'écris sans savoir, les yeux contre la vitre à essayer de voir clair dans le noir grandissant du soir de ce jour d'octobre »⁹¹².

Duras n'accuse pas. Elle vit en elle-même le mouvement de l'intelligence qui défait l'ordre judiciaire. Duras détient le secret qui est commun à Christine V., ainsi qu'à toutes les femmes. Le dévoile-t-elle finalement ? Non, elle le revêt d'une aura d'ambiguïté et

⁹⁰⁹ Ibid., p. 116

⁹¹⁰ « Sublime, forcément sublime Christine V. », par Marguerite Duras in *Les Cahiers de l'Herne*, Editions de l'Herne, 2005, p. 69

⁹¹¹ Ibid.

⁹¹² Ibid., pp. 70-71

d'ombre justement pour pouvoir confectionner de l'histoire de Christine V. l'histoire mythique de la Femme. Elle est encore seule dans la solitude, « là où sont encore les femmes du fond de la terre, du noir, afin qu'elles restent telles qu'elles étaient avant, reléguées dans la matérialité de la matière. Christine V. est sublime, forcément sublime. [...] Et cela me regarde. »⁹¹³

Il est important de dire que cet article très controversé que Duras écrit sur l'affaire Grégory laisse des tâches indélébiles sur l'image de l'écrivain. Désormais, il devient presque une habitude pour les journaux ou pour les critiques de rappeler ce geste durassien, les uns pour défendre l'écrivain, les autres pour la montrer du doigt. Ces pages durassiennes sur la condition féminine dans la société fait aussi l'objet de quelques articles universitaires récents⁹¹⁴, qui posent le problème du journalisme subjectif de Marguerite Duras, source de l'« impudeur » de l'écrivain. Aujourd'hui presque tout le monde est d'accord sur le fait que Duras dépasse dans son article la frontière entre le fictif et la réalité. Les mots du titre de l'article (« sublime, forcément sublime ») sont souvent repris par diverses instances de la critique d'aujourd'hui pour renvoyer au nom de Duras. Bien plus, on constate que ces mots sont même utilisés dans la publicité⁹¹⁵, certes, sans aucun rapport à l'écrivain, mais en raison de l'effet sensoriel et psychologique que cette association de mots produit sur le lecteur.

Quelques voix à la défense

A part Serge July ou Benoît Jacquot, d'autres voix se sont érigées en défenseurs de Duras. Ce sont des gens qui l'ont très bien connue et qui ont collaboré avec elle, à l'image de François Mitterrand ou Jacques Lassale, mais aussi des voix de la critique contemporaine dont les articles ont paru dans des numéros spéciaux de revues ou publications récentes, telles *Europe*, *Cahiers de l'Herne*, *Lire Duras*. Dans cette même perspective, il faut mentionner aussi le livre tout récent de Jean-Pierre Martin, *Le Livre des hontes*, qui consacre un chapitre entier à l'analyse de l'im-pudeur durassienne. Toutes ces voix de la critique s'accordent à défendre non pas l'innocence de Duras par rapport aux accusations reçues, mais ce côté fantasmatique de l'écriture qui est à l'origine de l'œuvre.

Dans un article paru dans le numéro spécial « Marguerite Duras » de la revue *Europe*⁹¹⁶, Jacques Lassale parle d'une incorrigible façon de l'écrivain de transmuter la réalité vécue en fiction romanesque qu'il appelle les « mentir vrais » durassiens. Lui-même

⁹¹³ Ibid., p. 73

⁹¹⁴ Voir dans cette perspective « L'impudeur : les interventions publiques de Marguerite Duras » par Alain Arnaud, in *Lire Duras*, présenté par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, Collection « LIRE » dirigée par Serge Gaubert, p. 569 ou l'article « La sublimation du crime » par Philippe Vilain, paru dans *Le Magazine Littéraire* n° 452, avril 2006, n° spécial Duras, *Marguerite duras : visages d'un mythe*, dossier coordonné par Alette Armel, p. 54

⁹¹⁵ Voir par exemple une publicité pour Jaguar XKR, sur www.lexpansion.com : automobile, du 7 juillet 2007

⁹¹⁶ « Duras, vous connaissez ? », par Jacques Lassale in *Europe*, janvier-février 2006, pp. 6-20

reconnaît qu'entre le droit à la divination de l'écrivain et la transgression éthique autant que juridique de la chroniqueuse, il avait choisi à l'époque de condamner la chroniqueuse. Mais en 2000 déjà, dit-il, « les acteurs de *Médée* et moi, nous étions devenus plus circonspects »⁹¹⁷. Cette reconnaissance posthume de la valeur de son œuvre est, bien sûr, la bienvenue, mais elle suscite une interrogation : pourquoi la réception contemporaine de Duras n'a-t-elle pas apprécié ces écrits ?

Peut-être parce qu'elle vit trop de ses fantasmes, plus que de la réalité. Ou du moins, c'est ce que nous laisse comprendre Ami Flammer, violoniste et Juif, qui connaît personnellement Duras et collabore avec elle pour la musique de son cinéma⁹¹⁸. Il parle de Duras comme de quelqu'un qui a une force de sensibilité et d'imaginaire au-dessus de la norme. Pour ceux qui comprennent cet aspect, ses dits et non-dits fascinent⁹¹⁹. Ami Flammer argumente ses propos par le penchant de Duras pour le judaïsme. En effet, il dit qu'il y a chez Duras une volonté permanente de se référer au judaïsme, de faire penser qu'elle a une relation privilégiée avec le monde de la Bible, alors qu'en réalité il y en a chez elle une « assez grande méconnaissance et finalement une pensée assez brouillée ». « Une grande confusion, et en conséquence beaucoup de fantasmes. Si ce que Marguerite écrivait était si fort, c'est parce qu'elle était à la limite du réel. »⁹²⁰ Dans *Le Vice-Consul*, par exemple, Duras ne parle pas directement d'un amour vécu, puisqu'il ne se produit pas, mais d'un cri d'amour. Si Duras fait de Yann Andréaun personnage juif, dans *Yann Andréa Steiner*, en 1992, c'est une façon de le rendre mythique, mais en même temps de lui dire : « Tu n'existes pas ». Qu'une identité juive soit à l'origine de l'amour, c'est ramener cet amour à quelque chose qui a existé dans le passé, qui sous-tend toute l'humanité, mais qui n'existe pas en tant que tel. Puisque pour Duras, tout ce qui renvoie à la judaïté tient à la mystique, à la présence-absence divine, à l'imaginaire. Duras aime fantasmer. Dans *La Maladie de la mort*, il ne reste que la trace d'un corps sur le drap. Tout est en creux. Tout n'est que trace. La trace de l'amour, mais pas l'amour. La trace de la musique, mais pas la musique. Et, pourquoi pas, dans « Sublime, forcément sublime », la trace du crime, puisque l'enfant n'est plus, mais pas le crime de Christine V. Pourtant, Duras invente un crime dont elle « accuse » cette femme, toutes les femmes, celui fait sur l'amour, au nom de l'amour. Ce pourrait être ce que la critique appelle une « esthétisation du crime absolu »⁹²¹.

Chez Duras, et surtout dans « Sublime, forcément sublime...Christine V. », il n'y a pas de déclaration nette. La vérité est cachée derrière un non-savoir affirmé, une ignorance complète de tout acte criminel ou d'écriture : « ... Christine V. innocente qui

⁹¹⁷ Ibid., p. 16

⁹¹⁸ « Le fantasme, pas la connaissance. Entretien avec Ami Flammer », propos recueillis par Emmanuelle Touati in *Europe*, janvier-février 2006, pp. 175-180

⁹¹⁹ Ibid., p. 176

⁹²⁰ Ibid.

⁹²¹ « La robe blanche de la réalité » par Georges- Arthur Goldschmidt, in *Europe*, janvier-février 2006, p. 182

peut-être a tué sans savoir comme moi j'écris sans savoir...»⁹²². Michäel Lonsdale, acteur et bon connaisseur de l'écrivain, dans un entretien avec Aliette Armel, dit que Marguerite n'aurait jamais pris parti en disant je crois ou je ne crois pas. Il explique ensuite qu'entre ce que les gens disent et ce qu'ils vivent intérieurement, il y a toujours une espèce de « zone où on ne sait pas » qui fait que « la lucidité déclare une chose et puis le cœur en vit une autre »⁹²³. Dans l'œuvre de Duras, la place du vide est bien privilégiée. Duras fait une œuvre de l'absence d'êtres qui sont restés dans « l'état d'être partis ». On écrit sur le corps mort de l'amour et du monde, dit Duras. Ce qu'elle fait dans l'article sur l'affaire Grégory n'est pas différent. Lonsdale confirme que Duras écrit un article sur l'amour et l'absence de l'amour, un article qui a affaire à l'inconscient (fantasme) et qui est « troublant, c'est fou »⁹²⁴. D'ailleurs, Duras lui répétait toujours : « Je suis un écrivain qui fait du cinéma. Je ne suis pas un cinéaste »⁹²⁵. Cette formule fait penser à une autre, par analogie. Qu'est-ce qui pourrait empêcher le lecteur d'imaginer Duras dire : « Je suis un écrivain qui écrit pour la presse. Je ne suis pas chroniqueuse » ? A en croire Enrique Vila-Matas, disciple de Duras, « le seul moyen de dire la vérité est de la dire dans le langage de la littérature »⁹²⁶.

Pour sa part, François Mitterrand, qui connaît Duras de très près, ne contredit en rien ces voix qui défendent l'écrivain. Au moment où *Le Nouvel Observateur* demande son avis d'avocat sur l'accusation de Christine V. par Duras, le président estime que c'est « énorme de dire ça ». Il oriente la critique vers le côté littéraire de l'article en rappelant que l'écrivain a beaucoup de droits :

« Sur quoi est fondée son appréciation ? Je ne comprends pas ce que ça veut dire. Il s'agit de son intuition à elle. Je n'avais pas celle-là. C'est énorme de dire ça. Mais l'écrivain a beaucoup de droits. Je n'aurais pas le courage de lui fixer des limites. J'ai ce sentiment-là qu'on ne peut pas brider le besoin qu'a un artiste de s'exprimer comme il le ressent. Dans ses actes, c'est différent, quoique...écrire est un acte ; donc les frontières sont difficiles à tracer. J'ai beaucoup de considération pour Marguerite. »

Sources de l'impudeur durassienne

La double vue de Marguerite Duras est un don⁹²⁷. Louer soi-même son génie en public

⁹²² « Sublime, forcément sublime Christine V. », par Marguerite Duras in *Les Cahiers de l'Herne*, Editions de l'Herne, 2005, p. 70

⁹²³ Entretien d'Aliette Armel avec Michael Lonsdale, Paris, le 2 février 1997, in *Duras. Dieu et l'écrit*, Editions du Rocher, Monaco, 1998, p. 31

⁹²⁴ Ibid., p. 39

⁹²⁵ « Marguerite Duras, personnage d'Enrique Vila-Matas », par Aliette Armel, in *Europe*, janvier-février 2006, p. 206

⁹²⁶ Ibid., p. 213

⁹²⁷ Cf. « La double vue de Marguerite Duras », par Marie-Claude Schapira in *Lire Duras*, présenté par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, Collection « LIRE » dirigée par Serge Gaubert, p. 535

est une audace. Ecrire sur la mort est un talent chez Duras. Etre « au-dessus des convenances »⁹²⁸ gêne et c'est une impudeur, du fait de ne pas écrire comme tout le monde le veut ou le pense. Bien plus, le courage même d'écrire, de s'affirmer et de publiciser son talent, elle, une femme, est déjà une transgression à son époque. Comme le dit Marcelle Marini, « pour Duras, écrire, c'est transgresser. Tout part de l'indécence d'écrire quand on est une femme »⁹²⁹. Et, faut-il ajouter, quand le style est hors de tout cliché. Duras méprise les livres anodins, qui ne disent rien, ni ne produisent pas de chocs sur le lecteur. Elle aime provoquer. C'est pourquoi il lui faut maintenir l'écriture comme un crime. Le désir d'écrire sur le désir, le plaisir de raconter la mort et la mise à mort de l'écriture la consacrent comme « hérétique » de la féminité et de la littérature⁹³⁰. Ceci surtout après que Virginia Woolf invite les femmes à la difficile conquête de la liberté : « Ecrivez ce que vous désirez écrire ». Duras lui répond dans *les Lieux* :

« En somme, on part avec une méfiance de soi, avec une culpabilité, on part pour écrire avec des petits bagages de quatre sous, que les autres ont ficelés pour vous, on ne part pas dans la liberté. Il faut se faire confiance. Vous faites bien confiance aux autres... vous faites confiance à l'amour... vous faites confiance au désir... et puis, vis-à-vis de vous, vous êtes pleine de méfiance, pourquoi ? Ce n'est pas juste. Moi, je me fais confiance comme à une autre. Je me fais complètement confiance. »⁹³¹

C'est en particulier ce qu'on constate à partir de 1969, quand *Détruire, dit-elle* marque un grand tournant dans son écriture. C'est aussi le moment où Duras intervient sur la scène publique pour expliquer sa vie et pour interpréter son œuvre. Elle est et reste dans la tradition française, comme le dit Marcelle Marini, la seule femme écrivain à oser se présenter en monstre sacré, dans l'alliance du grotesque et du sublime⁹³². Cette suraffirmation devient bientôt synonyme de transgression des règles et des limites imposées. « Le crime suprême n'est-il pas enfin de s'arroger la puissance d'écrire, pouvoir absolu sur le langage et par le langage sur autrui et le monde, pouvoir de détruire comme de créer, de détruire pour recréer, pouvoir en somme de vie et de mort ? », se demande Marcelle Marini⁹³³. Reconnaître la loi et l'enfreindre, connaître la tradition et la transgresser, tel est le sens de l'impudeur durassienne.

⁹²⁸ « Lettre à Marguerite Duras », par Xavière Gauthier, in *Cahiers de l'Herne*, Editions de l'Herne, 2005, p. 82

⁹²⁹ « Transgressions » par Marcelle Marini, in *Duras. Dieu et l'écrit*, Editions du Rocher, Monaco, 1998, p. 74

⁹³⁰ Ibid., p. 77

⁹³¹ *Marguerite Duras et Michelle Porte, Les Lieux de Marguerite Duras, Minuit, 1977, p. 32, repris par Marcelle Marini, op. cit., p. 77*

⁹³² En parlant de l'alliance du sublime et du grotesque dans l'œuvre de Duras, Marcelle Marini fait référence au mélange des genres chez cet écrivain. Dans cette perspective, l'article de Duras sur l'affaire Villemin est une forme d'écriture qui combine la pure imagination à la réalité. C'est pourquoi le résultat, qui touche à la sensibilité de certains lecteurs, est perçu comme une bizarrerie, une exagération de l'écrivain.

⁹³³ Marcelle Marini, *op. cit.*, p. 78

Qu'est-ce que la critique reproche-t-elle encore à Duras ? Quelle est la « signification de son impudeur que l'on peut constater à la première lecture comme à la première écoute » ?⁹³⁴ Dans son article sur l'impudeur durassienne, Alain Arnaud trouve quelques registres qui constituent l'essentiel du sujet et qui feraient de ses énoncés des objets de scandale. Ce peut être l'exposition de la sexualité, plus particulièrement féminine, dont le meilleur exemple est son livre *L'Homme assis dans le couloir*. C'est le motif qui trace conjointement sa vie et son œuvre et qui se traduit par l'exposition de la passion dans des « termes crus, explorant les méandres de la sexualité féminine »⁹³⁵. La thématique omniprésente de l'inceste s'ajoute à cette liste. Ce thème, qui traverse de part en part non seulement l'œuvre mais aussi la parole publique, constitue l'un des signifiants majeurs du dispositif d'énonciation de Duras. L'inceste est présent aussi dans la presse écrite de Duras, comme le prouve l'interview réalisée par l'écrivain au sujet de Nadine d'Orange, publiée dans le *Nouvel Observateur*, puis repris dans *Outside* ou même les chroniques réunies sous le titre de *l'Été 80*, où l'on peut lire l'amitié, sinon l'amour impossible, entre la jeune monitrice et l'enfant aux yeux gris.

En fait, toute « la vie matérielle » est très familière à l'écrivain. Elle s'y intéresse en permanence, car le réel est le prétexte de l'écriture. Pourtant, elle a une capacité anormale à manipuler, transformer, métamorphoser le réel. Benoît Jacquot la décrit ainsi : « Duras n'était pas du côté de la connaissance, mais elle avait un savoir extraordinaire de tout »⁹³⁶. Un peu « médium », un peu « sorcière », elle voit derrière les apparences, élabore de façon complètement différente la matière du quotidien, le monde matériel. On a parlé à son égard d'un certain pouvoir de voyance, qui la « contraint à une recomposition hallucinée d'éléments souvent aléatoires du réel et qui, fonctionnant comme une prophétie rétrograde, la renvoie à elle-même. »⁹³⁷ Dans cette perspective, la critique situe l'impudeur durassienne du côté de la transgression d'un tabou qui est plus fort encore que celui de la sexualité : l'association de la femme à la violence meurtrière. Peut-être que la réaction dure des lectrices vis-à-vis de l'article écrit par Duras sur l'affaire Grégory vient de cette transgression qui est perçue comme une trahison de la féminité par l'écrivain. « Duras brouille les rôles codés des deux sexes, et, par là, renouvelle la question de l'illégitimité et de la légitimité du crime. Mais, cet impératif, le reconnaît-elle simplement ou appelle-t-elle à le réinventer, voir à l'inventer ? »⁹³⁸

En outre, l'impudeur de Duras se caractériserait à la fois par la transgression des limites qui dessinent les genres fiction et journalisme, comme dans *l'Été 80*, et par

⁹³⁴ « L'impudeur : les interventions publiques de Marguerite Duras » par Alain Arnaud, in *Lire Duras*, présenté par Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, Collection « LIRE » dirigée par Serge Gaubert, p. 570

⁹³⁵ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 571

⁹³⁶ *Cahiers Cinéma*, avril 1996, « Lève-toi et marche ! », entretien de Caroline Champetier avec Benoît Jacquot, réalisé par Serge Toubiand le 9 mars 1996

⁹³⁷ Marie-Claude Schapira, *op. cit.*, p. 356

⁹³⁸ Marcelle Marini, *op. cit.*, p. 82

l'introduction de la subjectivité dans la sphère de l'information, dont il est question dans le scandale produit par l'article écrit sur l'affaire Villemin. L'irrespect à l'égard des conventions qui circonscrivent les genres journalistique, artistique, littéraire, critique, politique est d'ailleurs la marque de son impudeur.⁹³⁹ Ces frontières ne sont pas pertinentes pour Duras. Le fait divers, comme on a pu le constater, stimule et inspire l'écriture de fiction. On se souvient des événements réels à l'origine d'Anne Marie Stretter, mais aussi du fait que l'*Amante anglaise* a pour point de départ un fait divers.

Cet irrespect n'est pas de la confusion, souligne Alain Arnaud, il répond à une nécessité très forte : « Duras remet sur son socle le discours informatif : l'information est d'abord un récit qui affirme le médiateur contrairement à son déni dans les mass média »

⁹⁴⁰ . D'ailleurs, Duras précise dans *La Vie matérielle* :

« Une information véritable c'est à la fois subjectif et tangible, c'est une image donnée écrite ou orale, toujours indirecte... Personne ne parle à la télévision... C'est-à-dire à partir de n'importe quoi, un chien écrasé, remettre en route l'imaginaire de l'homme, sa lecture créatrice de l'univers, cet étrange génie si répandu, cela à partir d'un chien qui a été écrasé. »⁹⁴¹

Ce qu'il faut peut-être garder de tout ce scandale autour de l'article écrit sur l'affaire Grégory c'est le fait que Duras trouve dans cette histoire réelle un prétexte pour écrire un texte sublime, comme elle l'a fait maintes fois avant, en écrivant pour les journaux.

« La femme aux mille scandales »

Que dire de l'image de Marguerite Duras en tant que journaliste ? Ce côté de l'écrivain, moins exploité par la critique, s'ajoute à son grand plaisir d'apparaître en public (à la télévision ou à la radio) pour former ce qu'on peut appeler la tridimensionnelle exhibition de soi ou mise en scène de Marguerite Duras par elle-même. On constate dans notre étude que la Duras chroniqueuse, interviewée ou intervieweuse est la même que celle qui écrit des livres ou qui parle à la télévision. Comment Duras est-elle reçue par le public au moment où paraissent ses articles de presse ? On est heureux, agacé, révolté, content, surpris de retrouver dans son journalisme la même « écriture courante » qui « court sur la crête des mots pour ne pas les perdre ». On constate aussi que dans la politique, dans le journalisme et dans la littérature, Duras s'est construit l'image d'une femme qui lutte pour la liberté d'expression et contre les injustices sociales, tout en restant fidèle à elle-même uniquement, à l'amour et à son parlécrit.

Qu'est-ce que le journalisme pour Duras ? C'est une écriture « éphémère », proche d'une certaine négligence ou désordre d'idées, inspirée souvent par l'univers de la criminalité, comme l'article écrit sur l'affaire Villemin. Duras est une grande consommatrice de faits divers. Le journalisme est aussi un égarement dans le réel,

⁹³⁹ Ibid., p. 572

⁹⁴⁰ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 573

⁹⁴¹ Voir Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., 1987, p. 126

comme dans *L'Été 80*, qui offre au lecteur un heureux mélange d'écriture d'information et de conte. Le journalisme durassien choque, comme d'ailleurs certains de ses livres, par la récurrence de thèmes tabous, tels l'inceste, le crime, le désespoir dans le manque d'amour ou l'homosexualité. Mais aussi, la manière dont Duras est perçue, à l'époque où ces articles et livres passés pour indécentes paraissent, peut choquer le lecteur contemporain. Comment réagir autrement aujourd'hui devant tant d'incompréhension et d'étroitesse de raisonnement critique? C'est ici peut-être le mérite de ce grand écrivain, à grande ouverture d'esprit, qui consiste à oser renouveler le jugement critique de l'époque.

On revient toujours à notre question principale : Qui est Marguerite Duras ? Que lit-on sur sa personnalité à travers son journalisme ? En prenant la « grande autoroute de la parole » dans ses interviews, accordées ou réalisées par elle-même, Duras se dévoile comme une personne d'une douceur apparente, bienveillante et volontaire à répondre aux questions des journalistes, jamais hésitante lorsqu'il s'agit d'exprimer ses colères. Elle fait des affirmations choquantes - se déclare solidaire avec les criminels -, crie contre les tentatives de mise à mort que la critique littéraire entreprend à son égard, s'explore, se contredit, se glorifie, se déteste, se critique, se retrouve, s'admire au point de passer devant certains journalistes comme insupportable. Elle n'oublie jamais de parler de son écriture et d'expliquer ce que représente pour elle « du Duras » ou l' « écriture d'urgence ».

Mais surtout, nous pouvons découvrir le « désordre bavard » des *Parleuses* dont le principal but est de montrer que la littérature sert à dire les révoltes (féminines) jusque-là tues. C'est un livre de la transgression où la typographie garde les silences et provoque la critique qui ne se prononce que très peu à son sujet. C'est « du Duras », comme d'ailleurs ce que nous offre la rencontre mythifiée de Duras avec Mitterrand. Leurs discussions poursuivent la manière durassienne de raconter des histoires. L'écrivain ramène tout à elle, transforme le débat politique en récit, au risque de le compromettre. L'impact que ces entretiens réalisés par Marguerite Duras a sur le public est visible dans les deux pièces de théâtre créées à partir de ces discussions, deux effets de lecture qui s'insurgent contre le narcissisme durassien et rient de la légendaire naïveté de l'écrivain.

Bref, par le journalisme subjectif qu'elle pratique, Duras s'expose plutôt aux gifles de la critique et d'un lectorat qui ne l'a pas toujours comprise. Bien plus, au regard personnel que l'écrivain porte sur le monde s'ajoute une écriture journalistique qui transgresse les lois du genre. Duras se situe volontairement dans ses articles de presse à la frontière entre la littérature et le journalisme. Ses articles de presse sont sans âge et d'une actualité éternelle. On découvre à travers eux une femme qui fascine, émeut, attire le lecteur, mais aussi un écrivain engagé, avec une capacité extraordinaire de transformer le réel par la plume, d'exprimer ses révoltes au nom de tous, au risque des ironies et des malentendus auxquels souvent elle se confronte. La notoriété de Marguerite Duras des années 80 la rend « inexcusable » pour ses « erreurs » d'écriture, surtout au sujet de l'affaire Villemin et met en question son image d'écrivain. Duras est devenue ainsi la « femme aux mille scandales » et une figure emblématique de l'écrivain qui possède le don de diviser la critique. Des voix pour et contre s'élèvent dans la presse pour la défendre ou pour la dénoncer. La critique ne reste jamais indifférente à l'égard de Marguerite Duras, quoique parfois silencieuse, comme le prouve l'analyse des articles de

presse écrits à son sujet au fil du temps, et que nous proposons dans les pages qui suivent. Eloges, ironies, hommages et mépris, rien de neuf, car dès les années 50 et jusqu'à la fin de la vie, la critique littéraire et la presse tantôt l'adulent et tantôt la giflent. Pourquoi Duras est-elle reçue d'une manière tellement controversée ? Est-ce que c'est l'écrivain elle-même qui cherche délibérément à provoquer la critique ou bien cette division est-elle indépendante de sa volonté ?

Troisième partie : Duras au fil des livres : une lecture de la réception a chaud

L'image de l'écrivain dans le miroir du lecteur

Diviser les œuvres de Duras en deux parties : les œuvres des débuts littéraires de l'écrivain et les œuvres qu'on désigne comme « du Duras », caractérisées par une écriture restée à jamais « difficile »⁹⁴² aux yeux d'une partie du lectorat et « prédestinée à la déception »⁹⁴³, et dire que la critique est en permanence divisée entre deux pôles, l'un du dithyrambe, l'autre de l'exécration, pourrait paraître une manière simpliste de caractériser le rapport de Duras à ses lecteurs. Nous adoptons cependant cette

⁹⁴² Cf. Wolfgang Leiner, dans l'Avant-propos éditorial de *Œuvres et critiques*, XXVIII, 2 (2003), n° spécial consacré à la réception de Marguerite Duras, conduit par Catherine Buthors-Paillart, Ed. Günter Narr, Tübingen, 2003

⁹⁴³ Cf. Catherine Buthors-Paillart, « Il n'y a pas de lecture forcée », in *Oeuvres et critiques*, XXVIII, 2 (2003), n° spécial consacré à la réception de Marguerite Duras, conduit par Catherine Buthors-Paillart, Ed. Günter Narr, Tübingen, 2003, p. 5

perspective dans un premier temps, avant, dans un second temps, de tenter de la modifier.

En effet, l'enjeu de notre étude est de voir qui jette le gant dans ce duel où sont entraînés inévitablement l'auteur et la réception. S'agit-il entre eux d'un défi ? Peut-on parler d'une interdépendance et d'une évolution de l'un et de l'autre suite à l'interaction entre l'écrivain et le lecteur (le grand public ou la critique) ? Quel est le rapport de forces ? Duras se laisse-t-elle influencer par la critique dans ce corps à corps avec elle-même qu'est l'écriture ? La réception des œuvres de l'écrivain varie-t-elle en fonction de la femme qui s'auto-intitule « celle qui fait la littérature »⁹⁴⁴ ? Voilà quelques questions qui nous préoccupent lorsqu'il s'agit de parler de la réception de Marguerite Duras.

En même temps, pour étudier la réception des livres d'un écrivain au fil du temps, nous considérons qu'il est temps d'éviter l'herméneutique traditionnelle. Dans cette perspective, on s'appuie sur ce que Wolfgang Iser note dans son étude de l'acte de lecture en disant que l'horizon d'attente des lecteurs se borne le plus souvent à une analyse de l'intention de l'auteur, de la signification ou du message de l'œuvre, ainsi que de la « valeur esthétique en tant que configuration harmonieuse de figures de tropes et de couches de l'œuvre. »⁹⁴⁵ L'herméneutique traditionnelle est visible pourtant dans l'approche des livres durassiens par divers critiques, ainsi que le montrent les articles de presse.

Pourquoi ne pas changer de perspective et se fixer de nouvelles cibles ? Pourquoi ne pas se tourner vers la figure du lecteur pour parler de l'œuvre ? En écho aux nouvelles directions adoptées par l'œuvre durassienne, on constate que sa réception critique subit, elle aussi, de profonds changements. A l'inverse, on va essayer de déterminer les grands tournants dans l'écriture durassienne selon les différentes réactions de sa réception, le cas échéant. Qui influe sur qui dans ce rapport ? Une chose est sûre, selon Bernard Gicquel⁹⁴⁶ : l'œuvre se réalise toujours différemment dans la conscience qui l'accueille. Le mot réception employé seul signifie plutôt une cérémonie où l'on reçoit des invités. En effet, il faut faire une distinction entre trois significations différentes : ce que l'œuvre signifie pour son auteur, le sens dont elle est dépositaire en soi (et qui déjà en tant que réalisé altère le sens seulement visé) et le sens qu'elle prend pour celui qui la reçoit. Quelles que soient les perspectives d'analyse adoptées, le dernier mot est accordé au lecteur.

La vie de l'œuvre est inconcevable sans la participation active du lecteur. C'est son intervention qui fait entrer l'œuvre dans la « continuité mouvante » de l'expérience littéraire, apprécie Jauss, où l'horizon ne cesse de changer, où s'opère en permanence le passage de la « réception passive à la réception active, de la simple lecture à la

⁹⁴⁴ Marguerite Duras, *C'est tout*, réalisé par Yann Andréa, P.O.L., 1999, p. 21

⁹⁴⁵ W. Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Eds. Pierre Mardaga, 1985, p. 6

⁹⁴⁶ Bernard Gicquel, « La conscience du récepteur », dans *Œuvres et Critiques. Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes*, XI, 2 (textes réunis et présentés par Yves Chevrel), Günter Narr Verlag, Tübingen, Jean-Michel Place, Paris, 1986, p. 219

compréhension critique, de la norme esthétique admise à son dépassement par une production nouvelle »⁹⁴⁷. Parallèlement, on va rappeler que l'horizon d'attente, tel que le conçoit Jauss, résulte de trois facteurs dont nous allons tenir compte dans l'analyse de la réception de l'œuvre littéraire durassienne : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève ; la forme et la thématique d'œuvres antérieures ; l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne⁹⁴⁸. Sans oublier que la notion d'horizon d'attente peut être remplacée parfois par celle d'« esprit du temps », suggérée toujours par Jauss.

La lecture et son importance

Avant toute démarche de réalisation d'une histoire de la réception de l'œuvre durassienne, réfléchissons quelques instants au concept de lecture et au rapport de Duras à son lectorat. Nous en verrons l'utilité pendant l'étude des différents types de lecteurs durassiens. Qu'est-ce qui doit précéder la réception d'une œuvre et qui garantit un point de vue critique personnel bien fondé ? Bien sûr, c'est la *lecture* au sens littéral du terme. Il s'agit d'un acte simple, qui en cache derrière un autre, celui de *volonté*. Volonté de lire, donc, motivée par le désir de connaître, de nier, d'anéantir, de contester, d'apprécier... La lecture est essentielle pour un éventuel point de vue judicieux sur l'œuvre. « Un texte littéraire ne peut agir tant qu'il n'a pas été lu », écrit Wolfgang Iser, et en même temps, « il est impossible d'en décrire l'effet sans analyser le processus de sa lecture ».⁹⁴⁹ La source d'un accueil défavorable d'un livre peut être retrouvée dans une lecture partielle de l'œuvre, pour ne pas dire absente ou défectueuse, le lecteur se contentant de lire une recension, un article critique dans la presse ou de regarder une émission télévisée où, dans le plus heureux des cas, l'écrivain même est présent. Duras craint l'arbitraire et l'incompréhension de la réception, l'aveuglement, le discrédit, la méprise ou la déception⁹⁵⁰. Sinon, pourquoi, deux ans après le triomphe de *L'Amant*, l'auteur ne juge-t-il pas superflu d'éclairer les futurs lecteurs de son nouveau livre, *Les yeux bleus, cheveux noirs*⁹⁵¹ ? Ainsi, *Le Matin* du 14 novembre 1986 rend public le message que Duras écrit au lecteur dans la prière d'insérer du livre :

⁹⁴⁷ H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, (traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski), Gallimard, 1978, p. 49

⁹⁴⁸ Ibid., p. 54

⁹⁴⁹ W. Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Ed. Pierre Mardaga, 1985, p. 13

⁹⁵⁰ Cf. Christiane Blot-Labarrère, « Marguerite Duras, *Les yeux bleus, cheveux noirs* et la presse » in *Oeuvres et critiques*, XXVIII, 2 (2003), n° spécial consacré à la réception de Marguerite Duras, conduit par Catherine Buthors-Paillart, Ed. Günter Narr, Tübingen, 2003, pp. 9-26

⁹⁵¹ Marguerite Duras, *Les yeux bleus, cheveux noirs*, Minuit, 1986

« C'est l'histoire d'un amour, le plus grand et le plus terrifiant qu'il m'a été donné d'écrire. Je le sais. On le sait pour soi. Il s'agit d'un amour qui n'est pas nommé dans les romans et qui n'est pas nommé non plus par ceux qui le vivent. D'un sentiment qui en quelque sorte n'aurait pas encore son vocabulaire, ses mœurs, ses rites. Il s'agit d'un amour perdu. Perdu comme perdition. Lisez le livre. Dans tous les cas, même dans celui d'une détestation de principe, lisez-le. Nous n'avons plus rien à perdre, ni moi de vous, ni vous de moi. Lisez tout. Lisez toutes les distances que je vous indique, celles des couloirs scéniques qui entourent l'histoire et la calment et vous en libèrent le temps de les parcourir. Continuez à lire et tout à coup l'histoire elle-même vous l'aurez traversée, ses rires, son agonie, ses déserts. Marguerite Duras »⁹⁵²

Bien plus, le fait que Duras soit préoccupée par la lecture insuffisante de son œuvre par la réception est aussi clairement exprimé dans *Le Monde extérieur*. Elle y écrit qu'il y a des gens « qui ne lisent que des critiques littéraires, qui ne lisent jamais les livres dont il est question dans ces critiques. Ils croient avoir lu le livre. Ils en parlent. Ils restent contents d'eux-mêmes. Que faire pour ces gens-là ? »⁹⁵³ Malgré la certitude de son génie et la notoriété dont elle jouit en 1993, Duras continue à craindre d'être insuffisamment lue, « comme s'il était plus insupportable de ne pas être lue que de ne pas être aimée. »⁹⁵⁴ La lecture a donc la priorité dans le processus de réception d'une œuvre.

Histoire et esthétique du lecteur durassien

Dans un premier temps, quelques précisions d'ordre méthodologique et conceptuel s'imposent, ou sont à rappeler, avant de passer à l'étude de la réception des livres de Marguerite Duras. Ce terme, « réception », que nous avons déjà présenté dans l'introduction de notre recherche, est synonyme de « réaction », « accueil » (réservé à), « succès, résistance, insuccès ou rejet », et constitue une activité d'« appropriation »⁹⁵⁵ (volonté de s'emparer de quelque chose), comme le souligne Yves Chevrel dans une étude sur ce thème⁹⁵⁶. Dans notre analyse, nous allons considérer la réception sous ses deux aspects importants : esthétique et historique. D'une part, l'esthétique de la réception, telle qu'elle est conçue par l'École de Constance, s'oriente vers l'appréciation de l'activité artistique comme activité de communication. D'ailleurs, l'œuvre littéraire est un processus de communication, non seulement de création ou d'expression, puisqu'elle implique

⁹⁵² *Le Matin*, le 14 novembre 1986

⁹⁵³ Marguerite Duras, *Le monde extérieur*, P.O.L., 1993, p. 139

⁹⁵⁴ *Elle*, le 8 décembre 1986, entretien de Anne Sinclair avec Marguerite Duras

⁹⁵⁵ Yves Chevrel note que ce terme caractérise précisément le remplacement du droit germanique par le droit romain dans les pays allemands ; adoption d'une norme

⁹⁵⁶ Cf. Yves Chevrel dans « Champs des études comparatistes de réception. Etat des recherches » dans *Œuvres et Critiques. Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes*, XI, 2 (textes réunis et présentés par Yves Chevrel), Günter Narr Verlag, Tübingen, Jean-Michel Place, Paris, 1986, p. 133

l'auteur et son récepteur (le lecteur), puis un message (le texte littéraire). Devant une œuvre littéraire on ressent, comme le souligne Paul Van Tieghem, « une jouissance ponctuelle », prolongée ensuite de « manière confuse par les critiques (journaux, revues, conversation de salon) »⁹⁵⁷. Pour que la jouissance devienne permanente et durable, il faut faire appel à l'histoire littéraire et pourquoi pas à l'histoire de la réception, qui, telle que la conçoit Van Tieghem, c'est-à-dire comme critique « créatrice » au sens où elle « sympathise » ou non avec l'artiste, l'œuvre ou un courant, observe l'effet produit sur le public en même temps que l'effet produit sur *moi* : « ma jouissance s'enrichit alors des jouissances des autres »⁹⁵⁸. L'écrivain au seuil de la postérité n'est autre chose qu'une « synthèse vivante de tous ses *moi* créateurs, unité en perpétuel remaniement », écrit Martine Boyer-Weimann⁹⁵⁹.

L'accent est donc mis aussi sur l'objet artistique et sur ses capacités de production d'une expérience ou d'une jouissance esthétiques. Dans cette perspective, on vise les qualités de l'objet esthétique, comme, par exemple, la transgression des normes littéraires par Duras. En même temps, il faut préciser qu'auteur, œuvre et lecteur entrent dans ce jeu de réception mutuelle et changent de place. Ce processus pourrait produire des effets intéressants pour notre entreprise. D'autre part, l'histoire de la réception s'impose puisqu'elle fait intervenir la durée et replace les récepteurs dans une « histoire des mentalités »⁹⁶⁰. Le chercheur est amené à mettre en relation société (état de la société) et littérature, et à étudier ce qui détermine les récepteurs et leurs rapports aux objets littéraires qu'ils reçoivent. Nous nous proposons de déterminer les critères de type diachronique qui, dans chaque « série »⁹⁶¹ constituant le système (l'œuvre durassienne dans son ensemble), permettent d'identifier les moments de rupture possible au plan littéraire (évolution dans la langue, des sujets, des genres etc.), ainsi que les repères de type synchronique (analyse de l'objet esthétique pendant un laps de temps assez court) mettant en relation les « séries » littéraires, culturelles ou mentales. Le terme « série », emprunté à Yves Chevrel, nous paraît le plus approprié dans notre démarche, afin de constituer une histoire de la réception de Marguerite Duras.

Nous envisageons l'œuvre durassienne comme un processus créatif comprenant deux parties : le « Duras avant Duras », pour citer ici Claude Burgelin⁹⁶², et ce qu'on appelle communément « du Duras ». Ces deux parties sont à leur tour conçues en séries. Pourquoi ce terme ? Le plus souvent, on s'y réfère de façon implicite : « l'ensemble des

⁹⁵⁷ Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée*, Paris, 1931, rééd. A. Colin, 1961, p. 68, cité par Daniel Mortier, « Réception n'est pas raison ou les objectifs des études de réception en littérature comparée », dans *Œuvres et Critiques. Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes*, XI, 2 (textes réunis et présentés par Yves Chevrel), Günter Narr Verlag, Tübingen, Jean-Michel Place, Paris, 1986, p. 135

⁹⁵⁸ Ibid.

⁹⁵⁹ Martine Boyer-Weimann, *La relation biographique*, Ed. Champ Vallon, 2005, p. 37

⁹⁶⁰ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 147

⁹⁶¹ Ibid., p. 150

œuvres d'un auteur constitue la *série* par rapport à laquelle telle œuvre particulière est étudiée »⁹⁶³. La définition de ce concept, telle qu'on la peut lire dans *Larousse*, correspond à ce que nous attendons de ce terme dans la perspective de l'histoire de la réception : suite, succession, ensemble de choses de même nature ou présentant des caractères communs. Ou encore, en référence à la chorégraphie, ce terme parvient à rendre plus claire la vision sur l'exercice d'écriture durassienne : un enchaînement d'exercices identiques ou voisins dont la répétition permet d'obtenir une parfaite maîtrise d'exécution. Chez Duras, les thèmes répétitifs, les figures de ses personnages qui reviennent d'une série à l'autre sont autant de sujets à débattre par la critique qui n'a pas toujours apprécié cet exercice d'écriture durassienne. Cette idée de « continuité » dans l'œuvre littéraire qu'inspire la notion de « série » se retrouve aussi chez V. S. Naipaul, lorsqu'il affirme dans son discours de réception du Prix Nobel de littérature à Stockholm, le 7 décembre 2001 : « Je suis la somme de mes livres. Chacun d'eux, intuitivement senti et, dans le cas de la fiction, intuitivement élaboré, couronne les précédents et en procède. Il me semble qu'à n'importe quelle étape de ma carrière littéraire on aurait pu dire que le dernier ouvrage contenait tous les autres »⁹⁶⁴.

L'histoire de la réception de l'œuvre durassienne se réalise en diachronie, alors que la perspective de réception centrée sur le lecteur, pour en établir éventuellement une typologie et en déduire une esthétique, est envisageable en séries synchroniques. En diachronie, on a une image d'ensemble sur les « tournants »⁹⁶⁵ ou les « virages » dans l'œuvre de Duras, ainsi que dans la réception de l'écrivain. En synchronie, on pourra faire une analyse synthétique des courbes de succès de l'œuvre durassienne, des réactions du public, des silences significatifs de la réception ou dans l'écriture et l'on tâchera de dresser des typologies de récepteurs tout en reconstituant la toile de fond politique et culturelle. Cette dernière démarche renvoie à la notion de « recontextualisation »⁹⁶⁶ de l'œuvre à étudier, dont Martine Boyer-Weimann parle dans son livre sur la biographie⁹⁶⁶, et à laquelle nous faisons appel dans nos recherches pour replacer les livres dans l'horizon d'attente de la réception, en étudiant à chaque fois un *corpus* de discours de presse constitué par diverses publications journalistiques sur des périodes de temps variables d'un livre à l'autre. L'étude de la réception de l'œuvre durassienne par séries synchronique nous permet de découvrir les différentes facettes du lecteur, ainsi que

⁹⁶² Claude Burgelin, « Duras avant Duras » dans *Europe*, revue littéraire mensuelle, 84^e année, n° 921-922 janvier-février 2006 consacré à Marguerite Duras, p. 21

⁹⁶³ Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 150

⁹⁶⁴ *Le Monde*, des 9-10 décembre 2001, cité par Martine Boyer-Weimann, *op. cit.*, p. 37

⁹⁶⁵ "Tournant" a à l'origine le terme allemand « Epochenschwelle », dû à H. Blumenberg, repris par H.-R. Jauss et que C. Maillard traduit par « tournant historique » ou « délimitation des époques ». Cf. Yves Chevrel dans « Champs des études comparatistes de réception. Etat des recherches » à *Œuvres et Critiques. Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes*, XI, 2 (textes réunis et présentés par Yves Chevrel), Günter Narr Verlag, Tübingen, Jean-Michel Place, Paris, 1986, p. 151

⁹⁶⁶ Martine Boyer-Weimann, *La relation biographique*, Ed. Champ Vallon, 2005, p. 56

l'apparition de nouveaux canons dans l'interprétation ou de nouveaux critères d'évaluation par la critique. Tous ces repères critiques et journalistiques participent pleinement à la construction de l'image de l'écrivain.

L'œuvre durassienne, une écriture en séries

Il est des voix de la critique qui prônent l'idée de chronologie dans l'analyse de l'œuvre littéraire d'un auteur. C'est la préférée des biographes. Mais Jauss dit que la présentation chronologique des œuvres d'un auteur ne suffit pas⁹⁶⁷. Il faut tenir compte du côté esthétique de l'œuvre, aussi bien que de l'horizon d'attente du lecteur. Il est aussi des critiques qui sectionnent l'œuvre de l'écrivain par cycles ou par titres et affinent en quelque sorte la liste des livres étudiés. Comment réconcilier l'herméneutique traditionnelle d'analyse d'une œuvre, la hiérarchie chronologique et la réception critique ? C'est une difficulté méthodologique à laquelle se heurte notre démarche, mais il semble que la clé du problème se retrouve chez notre invité d'honneur : le lecteur.

Nous envisageons l'œuvre durassienne selon deux grandes parties dont la frontière est difficile à tracer : l'« avant Duras » et « du Duras ». L'avant Duras, appelé aussi dans la critique « Duras avant Duras » ou « les tout premiers Duras », regroupe les débuts littéraires de l'écrivain allant jusqu'aux premiers signes du style qui deviendra le sien. Si Barthes appelle les traits caractéristiques ou les détails qui ont rapport au corps de la personne, des « biographèmes »⁹⁶⁸, dont Martine Boyer-Weimann fait une analyse exhaustive dans son livre *La Relation biographique*⁹⁶⁹, pourquoi ne pas nommer les traits de style d'un écrivain des « stylographèmes », qui se constituent en « singularités d'écriture »⁹⁷⁰, pour reprendre en cela Jean-Pierre Martin, et marquent les tournants dans l'œuvre ? Il faut noter que les « stylographèmes » durassiens sont le plus souvent déterminés par les « biographèmes » au sens où il arrive que les tournants dans l'œuvre aient lieu sous l'influence du goût politique (« biographèmes politiques ») de l'écrivain ou de l'entrée d'un homme dans sa vie (Gérard Jarlot, Yann Andréa).

La critique littéraire, biographes et diverses analyses critiques réalisées au fil du

⁹⁶⁷ H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, (traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski), Gallimard, 1978, p. 26

⁹⁶⁸ Cf. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, coll. "Points", 1971 ou *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975. Selon Barthes, le biographème est un discriminant de goût, de l'ordre de l'éthos, qui peut contenir, à l'état implicite, des caractéristiques culturelles, sociales, sexuelles. Le goût de Barthes pour tel ou tel fruit est son biographème alimentaire. (Cf. Martine Boyer-Weimann, *La relation biographique*, Ed. Champ Vallon, 2005, p. 53)

⁹⁶⁹ Martine Boyer-Weimann, *La relation biographique*, Ed. Champ Vallon, 2005, pp. 51-53

⁹⁷⁰ Jean-Pierre Martin, « La curiosité biographique est-elle obscène ? » dans *L'auteur entre biographie et mythographie* (textes réunis et présentés par B. Louichon et J. Roger, *Modernités 18*, cité par Martine Boyer-Weimann, *op. cit.*, p. 83) : « La biographie n'est pas un "genre abstrait", mais la désignation d'un ensemble de "cas biographiques", des situations biographiques, des gestes biographiques distincts les uns des autres, qui conditionnent des contraintes et des formes, ou qui libèrent des singularités d'écriture ».

temps, s'accordent sur l'existence de plusieurs étapes dans la création littéraire durassienne. Ainsi, plus ou moins exactement, dit-on qu'on a affaire à quatre étapes de la création, selon les tendances générales de l'écriture, les thèmes abordés ou le style utilisé. La première étape est limitée par Laure Adler ou Joëlle Pagès-Pindon entre les années 1943-1954 et comprend des ouvrages tels que *Les Impudents*, *La Vie tranquille*, *Un Barrage contre le Pacifique*, *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *Des Journées entières dans les arbres*⁹⁷¹. Il est vrai que ce dernier livre mériterait déjà d'être mentionné avec les livres qui suivent et qui forment une nouvelle étape dans l'écriture durassienne. Cette première catégorie se situe sous le signe de l'influence tant décriée de Hemingway. Ensuite, l'année 1955 est marquée par *Le Square*, livre qui, selon la critique, représente un grand tournant dans la prise de conscience de son talent d'écrivain. Duras ne supporte plus les critiques et éprouve un « désir insatiable de reconnaissance »⁹⁷². Cette nouvelle période d'écriture s'étendrait jusqu'en 1960 et englobe des livres tels que : *le Square*, *Moderato cantabile*, *Dix heures et demie du soir en été*, *Hiroshima mon amour*⁹⁷³.

Avec *Le Ravissement de Lola V. Stein*, Duras démarrerait, selon la critique, « le cycle indien » qui comprend quatre romans parus chez Gallimard (*Le Ravissement...*, *Le Vice-consul*, *Klndia Song* et *L'Amour*⁹⁷⁴), *Détruire dit-elle*, qui paraît aux éditions de Minuit en 1969 et marque une rupture dans l'écriture, et trois films (« La femme du Gange », « Klndia Song » et « Son nom de Venise dans Calcutta Désert »).

Enfin, « le cycle atlantique », appellation mentionnée par Laure Adler, ainsi que par d'autres critiques, commencerait en 1980 et prendrait fin en 1996 avec la disparition de l'écrivain. Parmi les plus importants ouvrages, on retrouve *L'Été 80*, *L'Homme assis dans le couloir* (1980), *Agatha* (1981), *L'Homme atlantique* (1982), *La Maladie de la mort* (Minuit, 1982), *L'Amant* (1984), *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), *La Pute de la côte normande* (1986), *Emilia L.* (1987), tous parus aux éditions de Minuit, ainsi que *La Pluie d'été* (1990), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), *Yann Andréa Steiner* (1992), *Ecrire* (1993), parus chez Gallimard, son premier éditeur. Son dernier livre, *C'est tout*, paraît en 1995 chez P.O.L..

Ces « étapes » sont chronologiquement pertinentes, mais la notion d' « étape » renvoie à l'idée de séparation nette des livres dans le temps, sans aucun rapport entre eux comme s'il s'agissait d'une évolution qualitative d'un livre à l'autre, d'une progression dans la maîtrise du langage qui fait qu'un livre est meilleur que le précédent. Il est

⁹⁷¹ Marguerite Duras, *Les Impudents*, Gallimard, 1943, *La Vie tranquille*, Gallimard, 1944, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1950, *Le Marin de Gibraltar*, Gallimard, 1952, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Gallimard, 1953, *Des Journées entières dans les arbres*, Gallimard, 1954

⁹⁷² Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, pp. 457 et 472

⁹⁷³ Marguerite Duras, *Le Square*, Gallimard, 1955, *Moderato cantabile*, Minuit, 1958, *Dis heures et demi du soir en été*, Gallimard, 1960, *Hiroshima mon amour*, Gallimard, 1960

⁹⁷⁴ Les années de la parution sont : 1964, 1965, 1973 et 1971

pourtant vrai qu'entre la signature auctoriale des premiers Duras et celle des livres considérés comme « du Duras » il y a des différences d'ordre stylistique, conceptuel, politique, etc. qu'on peut déduire aussi de l'horizon d'attente du lectorat et en fonction de l'accueil fait à l'époque dans la presse. Cependant, nous proposons de parcourir les deux parties de l'oeuvre durassienne à partir de la perspective du lecteur et en fonction de « séries », puisqu'une détermination temporelle nette de frontières à l'intérieur de l'oeuvre est moins importante que l'image de l'écrivain aux yeux de sa réception.

Nous considérons ainsi que « l'avant Duras » se prolonge approximativement jusqu'en 1954, lorsque *Des Journées entières dans les arbres* fait le passage vers ce que l'auteur elle-même appelle « du Duras ». Les premiers livres durassiens sont invariablement écrits « encore et toujours pour exorciser une enfance, une adolescence brouillée »⁹⁷⁵, comme le fait remarquer Laure Adler, et surtout sous l'influence des lectures que Duras a de Hemingway, Faulkner, Loti, Conrad que la réception n'arrête plus de lui reprocher et dont nous allons parler plus loin.

A partir de 1954, les choses changent. Les « stylographèmes » durassiens se définissent peu à peu et rendent les livres reconnaissables aux lecteurs dès une première lecture. En 1984, Duras est sûre que le lecteur ne peut pas confondre ses livres avec ceux d'un autre auteur. Pour cette deuxième partie de la création durassienne nous recommandons un découpage assez facile en trois séries ou en tournants, sans le considérer comme immuable, car il pourrait à tout moment se présenter sous une autre forme, selon l'appréciation de chaque lecteur.

Une première série littéraire de cette deuxième partie de la création littéraire s'étendrait de 1955 (*Le Square*) à 1962 (*L'après-midi de Monsieur Andesmas*) et pourrait s'intituler « La série des grands défis ». L'activité littéraire de l'écrivain commence à être abondante, motivée par la « rage indescriptible »⁹⁷⁶ de Duras à l'égard de la réception critique, suivie deux ans plus tard d'un « virage vers la sincérité »⁹⁷⁷ avec *Moderato cantabile*. Elle en a assez des reproches qu'on formule à propos des influences d'Hemingway, de Vittorini, de Beckett etc. qu'on ressent dans ses livres et des recommandations qu'on lui fait pour aboutir à une écriture originale, personnelle. Elle se prend pour un grand écrivain, refuse l'aide de Queneau et de Dionys et tolère comme unique lecteur de ses manuscrits Louis-René des Forêts, à condition qu'il ne lui adresse pas la moindre remarque. Parallèlement à cette attitude irascible envers la réception critique, elle éprouve un désir insatiable de reconnaissance, d'autant plus que Gallimard garde le silence et prouve un manque d'enthousiasme à l'égard de ses livres. Son désir d'être rassurée la pousse à changer d'éditeur, pour tester quelque part les sentiments que Gallimard éprouve à son égard. Les supplications de Gallimard de ne pas quitter sa « famille » la rassurent enfin et lui font reprendre courage.

Parallèlement, la relation avec Gérard Jarlot et surtout l'éblouissement de l'amour

⁹⁷⁵ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 446

⁹⁷⁶ Ibid., p. 458

⁹⁷⁷ Ibid., p. 483

physique (ce qu'on pourrait appeler le « biographème intime » de Duras) la révèlent à elle-même et lui donnent la force et l'envie de se débarrasser de quelques maîtres : Hemingway, Vittorini, Beckett. Désormais, c'est à l'intérieur d'elle-même qu'elle puisera les forces pour écrire. « Enfin ce n'était pas une histoire...je dis une histoire d'amour mais c'était une histoire...- comment dire - j'ai cru que je n'allais pas m'en sortir. C'était très étrange. », avoue Duras à Xavière Gauthier⁹⁷⁸. L'état de « danger » où elle se retrouve, comme le décrit Laure Adler dans sa biographie de l'écrivain, l'inspire, lui donne la force de gagner en originalité. *Moderato cantabile* inaugure un « stylographème » durassien : l'art de l'ambiguïté, présent désormais dans l'œuvre presque sans interruption. Adler parle même d'un tournant dans l'écriture durassienne au point où dans la vie de l'écrivain, il y a l'« avant Jarlot et l'après Jarlot ». Elle dira elle-même : « Pendant très longtemps, j'étais dans la société, je dînais chez des gens. Tout ça était un tout. J'allais dans les cocktails, j'y voyais des gens...et je faisais ces livres-là...Voilà. Et puis une fois, j'ai eu une histoire d'amour, et je pense que c'est là que ça a commencé. »⁹⁷⁹ Des mois passent, sans que Duras écrive une page. Cette histoire avec Jarlot l'obsède, puis elle démarre l'écriture d'un roman sur l'amour fou, l'amour tout court, où les personnages parleront sans cesse. C'est l'histoire de *Moderato cantabile* qui est dédié d'ailleurs à Gerard Jarlot. On y raconte l'irracontable ou, pour reprendre Catherine Buthor-Paillart, l'innommable.

C'est l'époque où Duras fait deux pas importants vis-à-vis de la réception. D'une part, elle se laisse séduire par Alain Robbe-Grillet et rejoint Minuit. Duras s'inscrit ainsi, aux yeux d'un public averti, dans la catégorie qu'elle niera d'ailleurs toujours : le Nouveau Roman. Ce rattachement de Duras au Nouveau Roman par la critique est encouragé par le fait qu'en 1961, Duras fait une tournée de conférences en Grande-Bretagne en compagnie d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute. Mais avant, en 1960, Duras rejoint le jury du prix Médicis, aux côtés notamment d'Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Roland Barthes et Claude Roy. Elle en démissionnera en décembre 1966.⁹⁸⁰ Mais surtout, son désir de rejoindre les éditions de Minuit est le résultat de la prise de conscience qu'elle n'écrit plus comme avant et souhaite le faire savoir.

D'autre part, Duras s'oriente vers le lecteur auquel elle accorde une place importante. Elle en fait un « personnage à part entière, provoque son impatience, perturbe la quiétude en désorganisant sans cesse la logique du récit. »⁹⁸¹ Duras vise pour la lecture un but esthétique, la considérant comme un acte créateur. Lire signifie aussi écrire. Pour la première fois, Duras met en place un dispositif qu'elle utilisera ensuite beaucoup, celui du « lecteur voyeur »⁹⁸². Elle donne les éléments du puzzle, mais ne l'assemble pas. Le récit achevé, il faut le reprendre pour rechercher les signes. Mais toujours des pièces

⁹⁷⁸ *Les Parleuses*, entretien de Marguerite Duras avec Xavière Gauthier, éd. de Minuit, 1974, p. 59

⁹⁷⁹ Laure Adler, *op. cit.*, p.483

⁹⁸⁰ Cf. Sophie Bogaert, *Dossier de presse. « Le Ravissement de Lol V. Stein » et « Vice-Consul » de Marguerite Duras*, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006, p. 37

⁹⁸¹ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 492

manquent :

« - Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.

- C'est fait, dit Anne Desbaresdes. »⁹⁸³

Par ailleurs, *Dix heures et demie du soir en été* attire les sarcasmes de certains critiques. C'est toujours la même chanson que chante Piaf, c'est toujours le même livre qu'écrivit Duras, en raison de la répétition des thèmes (ou « stylographèmes ») et du recyclage que Duras en fait d'un livre à l'autre : l'attente et l'effacement (*Une aussi longue absence*), l'oubli et la volupté silencieuse de ne pas être (Anne Desbaresdes, *Françoise d'Hiroshima*), l'alcool (*Moderato* et *Dix heures et demie* ...), l'incommunicabilité, le silence, la forêt, la folie, la jeune fille etc.

La série suivante, que nous appelons « La délivrance des obsessions au féminin », démarre en 1964 avec *Le Ravissement de Lol V. Stein* et « s'achève » avec *Détruire dit-elle* (1969), en encadrant *Le Vice-Consul* et *L'Amante anglaise*. Les trois premiers livres forment une suite de « traités », que Laure Adler nomme dans sa biographie ainsi : *Le Ravissement* devient « Le traité de la résistance de la féminité », *Le Vice-Consul* est appelé « Le traité de la perdition » et « Le traité de la perversion » pour *L'Amante anglaise*. Quant à *Détruire*, nous lui réservons l'appellation de « Traité du désespoir », puisque ce livre vient après le désarroi politique de 68, quand Duras veut changer d'identité et de pays, quitter à tout jamais l'écriture. Ce livre est conçu dans l'atmosphère de crise des précédents. Il reprend des thèmes récurrents et en invente d'autres : « *Détruire* célèbre le culte du néant sur fond de voyeurisme et d'homosexualité latente »⁹⁸⁴, note Laure Adler. L'écriture de ce livre apaise l'écrivain, comme les trois autres qui le précèdent exorcisent l'auteur des figures obsessionnelles de Lol, de la mendicante, de Claire Lannes. *Détruire* correspond en même temps à une tentative d'« éhontement »⁹⁸⁵, pour reprendre en cela la terminologie de Jean-Pierre Martin, par la décision de ne plus brûler les manuscrits, dont Marcelle Marini⁹⁸⁶ parle dans un article sur les transgressions durassiennes. En effet, brûler les manuscrits est l'effet de la honte que peut ressentir l'auteur devant le livre achevé à l'idée qu'il doit être lu. Le « stylographème » de cette série est la folie.

On est en 1970. Duras commence une période de vide dans l'écriture. Elle plonge dans le cinéma pour une dizaine d'années. Ce sont les années du refus du communisme, sujet traité amplement par Martin Crowley dans un article paru dans *Les Cahiers de l'Herne*.⁹⁸⁷ Quoique le cinéma durassien ne fasse pas l'objet de notre étude, nous y

⁹⁸² Ibid.

⁹⁸³ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Minuit, 1958

⁹⁸⁴ Laure Adler, *op. cit.*, p. 635

⁹⁸⁵ Voir pour le terme d'« éhontement » les commentaires de Jean-Pierre Martin dans *Le Livre des hontes*, Seuil, 2006

⁹⁸⁶ Cf. Marcelle Marini, « Transgressions », dans *Dieu Duras et l'écrit*, (Actes du colloque de l'ICP sous la direction d'Alain Vircondelet), Ed. du Rocher, 1998, pp. 74-75

faisons référence au passage puisque c'est grâce à lui que Duras réussit à dépasser le vide existentiel et littéraire de sa vie. Dans le cinéma elle voit un refuge devant la folie qu'est l'écriture, une manière de ne pas s'éloigner du monde, de ne pas fondre dans le désespoir de la perte politique. Elle tourne en tout 19 films, dont quatre courts métrages et inaugure un nouveau style cinématographique dans la syncope et la distorsion, assez controversé d'ailleurs. Du noir et blanc d'abord : *Détruire, dit-elle, jaune le soleil, Nathalie granger*, puis une « une étrange couleur décolorée »⁹⁸⁸ apparaîtra dans *India Song, Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Duras fait même du cinéma sans image avec du son, du texte, du noir, rien que du noir ; *Abahn Sabana David* devient le film sur la parole, « l'image ici sert à porter la parole »⁹⁸⁹. Pendant ces dix années, elle ne quitte pourtant pas définitivement l'écriture, puisqu'elle fait du « film-texte, du texte filmé, du film de texte »⁹⁹⁰. Filmer est aussi pour elle une manière d'écrire, mais il faut attendre *Agatha* en 1981 pour qu'elle retrouve le désir d'écrire. Il faut peut-être le dire, Duras avait besoin d'un changement, de « repos », d'amitié, d'être rassurée, de dominer sans qu'on le lui reproche, de se sentir utile, choses que seule la compagnie de l'équipe de tournage pouvait lui offrir. C'est la période de sa vie où elle se met en scène elle-même dans *Le Camion* et où l'on assiste à l'autoproclamation de son génie plus forte que jamais. Somme toute, dix ans passent et Duras revient à la table d'écriture.

Nous arrivons maintenant à la troisième série littéraire de cette partie de la création durassienne, que nous appelons « Les années de l'absence, de l'impossible, de l'interdit et de l'inconnaissable ». Cette série s'étend de 1980 à 1996 et culmine avec le succès et le malentendu de *L'Amant* en 1984 (Prix Goncourt). Les « stylographèmes » de cette série tournent autour de la répétition des mêmes thèmes « jusqu'à l'écoeurement »⁹⁹¹ : l'homosexualité, l'inceste, l'enfance, l'impossible amour, l'amour physique, l'absence de désir etc. Les nouvelles tendances de Duras pendant ce laps de temps sont la jalousie de sa propre écriture (*L'Été 80*) et la tentation de l'anonymat (après le succès remporté par Madeleine Renaud avec la pièce *Savannah Bay* on en avait presque oublié l'auteur qui se complaisait dans cette situation). « Je vais vers l'inconnaissable », dit-elle. Mais tout cela n'est qu'une manière de sacraliser elle-même l'écriture, comme l'écrit Laure Adler. Car Duras ne cesse jamais de construire Duras, et c'est le moment le plus propice de faire du « sur-Duras », de lutter pour avoir de la reconnaissance à une époque où elle commence à nouveau à se plaindre de l'absence d'intérêt des journalistes envers son œuvre. Elle défie, agace, irrite même la critique en disant dans un entretien avec Yann Andréa, et paru dans les colonnes de *Libération*, qu'elle croit que « c'est juste que la critique officielle ne parle pas de mes livres. Il arrive un moment dans la vie d'un auteur où la critique

⁹⁸⁷ « Pas de ça ici », par Martin Crowley dans *Les Cahiers de l'Herne*, éd. de l'Herne, 2005, pp. 29-31

⁹⁸⁸ Laure Adler, *op. cit.*, p. 648

⁹⁸⁹ Archives IMEC, cité par Laure Adler, *op. cit.*, p. 654

⁹⁹⁰ Laure Adler, *op. cit.*, p. 648

⁹⁹¹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 774

abandonne son rôle, je veux dire qu'elle ne nous accompagne plus, qu'elle ne saurait pas comment dire si elle avait à dire, qu'elle est inutile »⁹⁹². Et, lorsque la critique revient à ses pieds avec des éloges, surtout pour le Goncourt 1984, elle se confronte avec la déception de voir les livres mal compris, mal lus, mal interprétés. D'ailleurs, Duras ne cesse jamais de diviser la critique, elle en maîtrise l'art à merveille, et, jusqu'à son dernier livre *C'est tout*, elle est impliquée dans de belles polémiques.

Nous avons essayé de tracer ci-dessus quelques repères, frontières, tournants de l'œuvre durassienne, sans se limiter aux dates, qui ne sont pas très importantes, et qui facilitent plusieurs types d'approche de l'œuvre. Mais, sans contester la valeur d'une telle entreprise d'ordre méthodologique, qui n'est pas une nouveauté pour les chercheurs durassiens, quoique la périodisation soit conçue de manière personnelle, selon une taxinomie propre, nous proposons qu'on se retourne vers la figure du lecteur, le but de notre recherche. Dans cette perspective, nous avons constitué un corpus important d'articles de presse qui ont accueilli à chaud les livres durassiens et que nous avons pu trouver dans diverses archives, sans oublier le précieux dossier de presse du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-Consul* réalisé par Sophie Bogaert⁹⁹³.

Après une analyse exhaustive de ces documents, nous avons pu réaliser une typologie du lecteur durassien selon le comportement critique de chacun. Nous constatons ainsi qu'il y a cinq types de lecteurs, selon leur attitude de réception : le lecteur élogieux (ou appréciatif), le lecteur déçu, le lecteur ennuyé (apathique), le lecteur éreinteur et le lecteur confus (hésitant). Ces cinq types de lecteur sont à analyser par comparaison horizontale (entre eux) ou verticale (par séries, par titres, par tournants etc.). Nous avons même représenté ces éléments d'analyse de la réception durassienne dans un tableau qui offre une image d'ensemble sur la réception à chaud. Par ailleurs, il est important de dire que les lecteurs durassiens pourraient être classifiés selon leur identité professionnelle. Duras trouve ainsi des lecteurs, qui font des articles ou émettent des jugements critiques au moment où ses livres paraissent, parmi des journalistes, écrivains et critiques littéraires (Claude Mauriac, Alain Robbe-Grillet, Philippe Sollers, Beckett), parmi des universitaires (Lacan), des intimes (les amis et la famille), des cinéastes (acteurs, metteurs en scène) et gens de théâtre, sans oublier le lecteur commun, anonyme, qui lui envoie des messages à travers la presse. Il n'est pas lieu de préciser ici tous les noms, car on le fera au fur et à mesure que notre étude de la réception avance au fil des livres.

⁹⁹² Ibid., p. 771

⁹⁹³ Sophie Bogaert, *Dossier de presse. « Le Ravissement de Lol V. Stein » et « Vice-Consul » de Marguerite Duras*, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006

Période	Titres	Cyclopoème de lecture					TOTAL Éditions révisées 1980		
		Algérie	dey.	autres	autres	autres			
Les premières années	L'Ébène	Les rapetelés, 1942	3					3	
		La Vie tranquille, 1944	3					3	
		Le Petit journal de l'Épave, 1950	5					5	
		Le Petit journal de l'Épave, 1950	1					1	
		Les petits démons de l'Épave, 1950	12	1		1		20	
	Dieux journaliers autres que les autres, 1954	8	1				10		
Le Duras	Les grands romans	La Bague, 1957	3				1	5	
		Mardi et vendredi, 1958	9					10	
		Les Secrets et démons du sexe de 1958, 1961			1			1	
		Le Vagabond et Monsieur Amour, 1962	5					6	
	Les romans de la Duras	Les destinées de la Duras	La Femme de l'air, 7-8 juin 1961	12	1			4	33
			Le drapeau de l'air, 1961	24	1	1	1	2	40
			La Femme de l'air, 1961	15					14
			Le drapeau de l'air, 1961	4					5
			Abbaye de l'air, 1961	1	1			1	3
			Le drapeau, 1961	1	1			1	4
Les romans de la Duras	Les destinées de la Duras	Le drapeau de l'air, 1961	4					5	
		Le drapeau, 1961	2					4	
		Le drapeau de l'air, 1961	1				1	4	
		Le drapeau de l'air, 1961	0					0	
		Le drapeau, 1961	12		1		1	21	
		Le drapeau de l'air, 1961	12					12	
		Le drapeau de l'air, 1961	2					2	
		Le drapeau, 1961	7					7	
		Le drapeau, 1961	7			3		10	
		Le drapeau de l'air, 1961	11					11	
Les romans de la Duras	Les destinées de la Duras	Le drapeau de l'air, 1961	3					4	
		Le drapeau, 1961	9	1				14	
		Le drapeau, 1961	3					4	
		Le drapeau, 1961	3					4	

Les tout premiers Duras

Le devenir écrivain est un processus qui commence inévitablement par la naissance. Qu'on ait honte⁹⁹⁴ plus tard des débuts littéraires, qu'on les renie ou peut-être qu'on reste à les contempler avec nostalgie et les yeux en larmes, une chose est sûre : les premiers livres existent. Pour un écrivain de la taille de Duras, les débuts littéraires sont très importants, surtout lorsqu'on se propose une étude sur la réception de cet écrivain. « Il faut lire ou relire les tout premiers Duras. »⁹⁹⁵, note Claude Burgelin dans un article paru dans la revue *Europe*. Pourquoi cet impératif ? On peut très bien connaître Duras à partir

⁹⁹⁴ Duras affirme dans l'introduction à *La Douleur*, journal de l'attente et du retour de Robert Antelme, que « la littérature m'a fait honte ». *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1985

de *Moderato cantabile* ou du *Ravissement de Lol V. Stein*, pour ne pas citer ici *l'Amant*. Mais l'expérience de la lecture des débuts littéraires devient encore plus passionnante lorsqu'on a la connaissance de l'œuvre entière. À l'inverse, on peut dire que l'œuvre entière ne peut pas être comprise sans les livres que Duras écrit entre 1943 et 1954. Il s'agit ici des *Impudents* (1943), de *La Vie tranquille* (1944), d'*Un Barrage contre le Pacifique* (1950), du *Marin de Gibraltar* (1952), des *Petits chevaux de Tarquinia* (1953) et des *Journées entières dans les arbres* (1954), tous parus chez Gallimard.

« Ces romans où elle n'a trouvé ni tout à fait sa voie ni toujours sa voix. Ils sont passionnants pour nous qui les lisons aujourd'hui avec la connaissance de l'œuvre entière. On voit Duras y chercher autant ses choix narratifs d'écrivain que son identité propre, à travers des scénarios où s'orchestre cette dramaturgie familiale qu'elle ne cessera de mettre en scène. [...] Ils disent la difficile naissance de "Marguerite Duras" »⁹⁹⁶, écrit Claude Burgelin. *Les Impudents*, par exemple, tout comme d'ailleurs *La Vie tranquille*, contiennent déjà les éléments qui vont être à la base de la saga indochinoise, d'*Un Barrage contre le Pacifique*, à *Amant* : le drame de la mère en proie aux abus colonialistes ou bien l'histoire de la jeune fille vendue ou mariée pour sauver de la faillite la famille etc.

Le même accent sur la valeur des premières œuvres durassiennes est mis par Jacques Lassalle⁹⁹⁷ pour qui *Les Impudents* et *La Vie tranquille*, autant qu'*Un Barrage contre le Pacifique*, introduisent le mieux à l'« ensemble du continent durassien »⁹⁹⁸. Lassalle voit dans l'œuvre de Duras un jeu de retour à l'enfance indochinoise. Dans sa vision, ces livres posent les fondations de toute l'œuvre à venir, dont voici les éléments constitutifs:

« [...] autour des figures obsédantes et hantées d'une chronique familiale dominée par la mère et les deux frères, l'ange et le démon, il [le jeu de retour] condense l'imaginaire géographique, colonial et mythique de toutes "nos" Indochine ; enfin il affirme pour la première fois un dispositif d'écriture qui ne peut atteindre à la fiction que par le biographique, au vrai que par ses défaillances de mémoire-subies ? voulues ? -, ses interdits - l'inceste, la prostitution, le meurtre, la torture, la trahison, la tonte des femmes - , ses brusques envies d'ailleurs ou s'autrement, ses fuites, ses reprises obsessionnelles, ses torsions, entre-temps vécu, rêvé, retrouvé et à nouveau perdu, ses mensonges adornés plus vrais, plus authentiquement vécus, à la fin des fins, que la plus irréprochable restitution des faits. »⁹⁹⁹

⁹⁹⁵ « Duras avant Duras » par Claude Burgelin, *Europe*, 84^e année, n° 921-922 janvier-février 2006, p. 23

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 23

⁹⁹⁷ Jacques Lassalle, dramaturge et metteur en scène français, fondateur en 1967 du Studio-Théâtre de Vitry. Il a mis en scène en 2004 *Monsieur X dit Pierre Rabier* de Marguerite Duras.

⁹⁹⁸ « Duras, vous connaissez ? » par Jacques Lassalle, *Europe*, *op. cit.*, p. 13

⁹⁹⁹ *Ibid.*

Étant donné cette reconnaissance actuelle de la valeur de ces livres, il est intéressant de voir comment ils ont été reçus à l'époque où ils ont été écrits et publiés et dans quelle mesure ils ont contribué à la construction de l'image d'ensemble de l'écrivain, ainsi que de son œuvre littéraire. Comment est accueillie Duras, jeune femme-écrivain, dans les années 40-50, en tant que débutante, par les lecteurs ainsi que par les éditeurs ?

En effet, il faut dire dès le début que les articles de presse datant de cette année 1943 n'abondent pas, ce qui fait penser à une certaine indifférence de la critique vis-à-vis de la nouvelle romancière, très prometteuse d'ailleurs. L'IMEC a conservé un petit dossier de presse sur *Les Impudents* (plus précisément, cinq feuillets imprimés), mais ne détient aucun document de presse sur *La Vie tranquille* et *Un Barrage contre la Pacifique*. Les archives Gallimard, quant à elles, ont perdu tous les articles de presse sur les premiers livres durassiens, suite à des inondations ; on y conserve juste les articles de presse à partir de 1953 (*Les Petits chevaux de Tarquinia*). Selon les documents de presse dont nous disposons au sujet des tout premiers Duras, on peut constater que les avis de la critique sont partagés entre des articles très élogieux et des points de vue neutres, voire hésitants, en passant, bien sûr par des blâmes, surtout à partir du moment où Duras devient connue du public. On commence ainsi à la critiquer, très peu, pour *Le Marin de Gibraltar*. La critique lui est d'ailleurs favorable surtout au sujet du troisième livre, *Un Barrage contre le Pacifique*, mais commence à entretenir avec elle des rapports tendus après la publication des *Petits chevaux de Tarquinia*. Désormais, on commence à lui reprocher les « bavardages interminables »¹⁰⁰⁰ des personnages, la fréquence des mêmes thèmes et, même si on apprécie dans *Des journées entières dans les arbres* « une réussite »¹⁰⁰¹, la critique ressent l'artificialité et l'effort que l'écrivain fait pour répondre aux attentes de la réception. Très confiante en elle-même, Duras veut devenir écrivain.

Débuts littéraires de Marguerite Duras. La parution du premier livre

« Maud ouvrit la fenêtre et la rumeur de la vallée emplit la chambre. Le soleil se couchait. Il laissait à sa suite de gros nuages qui s'aggloméraient et se précipitaient comme aveuglés vers un gouffre de clarté. Le « septième » où ils logeaient semblait être à une hauteur vertigineuse. On y découvrait un paysage sonore et profond qui se prolongeait jusqu'à la traînée sombre des collines de Sèvres. Entre cet horizon lointain, bourré d'usines, de faubourgs et l'appartement ouvert en plein ciel, l'air chargé d'une fine brume ressemblait, glauque et dense, à de l'eau. » (*Les Impudents*, 1943)

Après le retour d'Indochine, en 1923, Marguerite Duras habite quelque temps avec sa famille 16 avenue Victor Hugo, à Vanves. C'est sur ce paysage de banlieue parisienne que s'ouvrira son premier roman, *Les Impudents*.¹⁰⁰² En fait, le premier roman de Marguerite Duras, *La Famille Taneran*¹⁰⁰³, lu avec intérêt par Raymond Queneau en

¹⁰⁰⁰ « La voie au chapitres » par R. Ft., *Le Canard enchaîné*, 25 novembre 1953

¹⁰⁰¹ *Bulletin des Lettres*, 15 février 1955

février 1941, avait été refusé par les éditions Gallimard, mais publié par Plon en 1943 sous le titre *Les Impudents*. C'était le début littéraire de Marguerite Duras, car elle l'affirme fortement dans une lettre qu'elle adresse en 1941 à Gaston Gallimard : « Je désire débiter maintenant dans le roman. »¹⁰⁰⁴

Fin 1942. Les membres du Conseil National des Écrivains se réunissent chez Gallimard dans le bureau de Paulhan. Aragon, que Marguerite Duras a contribué à faire éditer, côtoie Mauriac, Sartre, Guéhenno, Eluard, Camus, Raymond Queneau désormais voisin de bureau et ami indéfectible de Dionys Mascolo. Simone de Beauvoir décide de ne pas adhérer, même si elle soutient l'entreprise. Ce serait, dit-elle, « une exhibition indiscreète. » Lottman s'interroge sur l'efficacité même de cette « résistance intellectuelle. »

1005

Philippe Roques, le coauteur avec Marguerite Duras de *L'Empire Français*, lui, avait très tôt délaissé les mots pour s'engager dans la Résistance. Il fait partie de ces soldats de la liberté qui, par leur courage, leur détermination et leur lucidité politique, avaient contribué à former les premiers noyaux de combattants. Son itinéraire ne figure pas dans les anthologies comme tant d'autres. Il est mort très tôt. Robert Antelme, qui restera le vrai frère de Marguerite Duras après la mort de son petit frère, Paul, est bien sûr au courant de toutes les activités qui ont lieu dans leur groupe. Marguerite Duras présente Dionys Mascolo à Robert rue Saint-Benoît. Entre eux se crée une liaison étroite. Il devient vite un habitué qui, lui aussi, est invité aux thés du dimanche chez Betty et Ramon Fernandez. Queneau, ayant appris ses visites répétées chez son collègue collaborateur, lui conseille de prendre ses distances, au détour d'un couloir chez Gallimard. « On s'est politisé de plus en plus au fur et à mesure de l'Occupation »¹⁰⁰⁶, dira Dionys Mascolo qui, même s'il refuse de s'inscrire dans un groupe, se revendique anarchiste. « Marguerite elle aussi, elle l'était »¹⁰⁰⁷, affirme-t-il.

Marguerite Duras passe tout son temps libre à écrire et à tenter d'améliorer ce manuscrit qu'elle ne désespère pas de faire éditer. Elle y travaille toutes les nuits, reforme ses chapitres, raconte Dionys Mascolo. Elle donne ces nouvelles pages de *Les Impudents* à lire d'abord à Robert qui les trouve formidables, puis à Dionys Mascolo qui se montre plus critique. « Ça me semblerait un peu facile. Elle n'était pas prétentieuse et elle a tenu compte de mes observations. Je venais d'entrer dans la direction littéraire de

¹⁰⁰² Cf. Duras, *Romans, cinéma théâtre, un parcours 1943-1993*, Quarto Gallimard, 1997, p. 8

¹⁰⁰³ En réalité, le premier livre de Duras, signé encore Donnadiou, est *L'Empire Français*, écrit en collaboration avec Philippe Roques, mais il ne présente aucun intérêt littéraire.

¹⁰⁰⁴ Duras. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Quarto Gallimard, 1997, p.12

¹⁰⁰⁵ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p.246

¹⁰⁰⁶ Entretien d'Aliette Armel avec Dionys Mascolo, 24 mars 1996, cité par Laure Adler dans *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 247

¹⁰⁰⁷ Entretien d'Aliette Armel avec Dionys Mascolo, 12 mars 1996, cité par Laure Adler, *op. cit.*, p. 248

Gallimard et je découvrais le travail avec les jeunes auteurs. »¹⁰⁰⁸

Marguerite lui fait connaître Audiberti avec qui ils se lient amicalement et littérairement, mais Queneau demeure le maître incontesté, son véritable guide en littérature, celui qui a su trouver les mots pour qu'elle ne renonce pas à sa vocation d'écrivain. Dionys confirme : « Queneau fut déterminant. C'est lui qui a aidé Marguerite quand elle doutait. Il avait refusé son premier manuscrit, mais il l'a encouragée à continuer.»¹⁰⁰⁹

Bien plus tard, dans « Les Yeux Verts », elle lui rend hommage et publie un entretien où elle l'interroge sur son rôle de lecteur de manuscrits, de détecteur de talents. « Comment décider d'un texte s'il est publiable ? » se demande Marguerite Duras. Queneau lui répond : « S'agit-il d'un futur écrivain ou bien de quelqu'un qui est tout à fait en dehors du coup ? On ne juge pas tellement qu'un manuscrit est bon ou mauvais, c'est toujours très subjectif. Mais on peut voir si l'auteur d'un manuscrit appartient à la catégorie des écrivains, de futurs écrivains ou bien si c'est simplement un amateur. »¹⁰¹⁰ Queneau a fait comprendre à Marguerite qu'elle était un futur écrivain. Marguerite l'a cru. Désormais elle ne serait qu'un écrivain. Sur la page de garde de l'exemplaire de *Les Impudents* qu'elle donne à Dionys Mascolo figure cette dédicace : « 21.4.43 A Dionys qui m'a appris à mépriser ce livre. »¹⁰¹¹

Quelle est l'image de Duras avec laquelle on fait connaissance dans les années 40-50 ? Il s'agit d'une image assez fragile d'un écrivain débutant, un peu angoissée à l'idée que ses livres peuvent à tout moment être rejetés par les éditeurs, faute d'originalité littéraire. Dans les années 40, Duras vit pourtant sa naissance. Les yeux de la réception sont attirés en permanence par les influences que l'œuvre durassienne subit lors de ce processus d'affirmation de Duras dans le paysage de la littérature française de l'époque.

Les Impudents - « la vérité-fiction d'une inconnue »¹⁰¹²

C'était un mélodrame rural signé Duras, le roman d'une débutante, publié en 1943 et

¹⁰⁰⁸ Entretien d'Aliette Armel avec Dionys Mascolo, 7 mai 1996, *op. cit.*, p.247

¹⁰⁰⁹ Ibid., p.248

¹⁰¹⁰ Marguerite Duras, « Les Yeux Verts », *Cahiers du cinéma*, 1987, p.148

¹⁰¹¹ Le lendemain elle ajoute : « 22.4.43 Nous y avons mis le nez hier soir et nous avons vu qu'il aurait pu être pire. Ce serait peu si tu ne m'avais appris que ça. Aussi et surtout de savoir que j'étais bien intelligente et l'orgueil de le savoir tout à fait. Ce livre est tombé de moi : l'effroi et le désir du mauvais, d'une enfance sans doute pas facile. Maintenant on est mieux. C'est bien idiot de te faire une dédicace, mais tu y tiens : *voyons un peu si elle saura me dire ce que j'attends*. Ceci me plaît et aussi surtout ne me l'abîme pas. Tu vois comment tu es, tout à la fois dupe et pas dupe, en même temps. Hier nous avons compté les Mois : six. Je sais que tu as eu un peu peur et moi aussi, je n'aime pas ça d'être surprise. A partir d'aujourd'hui, il faudra compter les semaines et les jours avec calme. » (Archives IMEC)

¹⁰¹² « La Brune de la Dordogne » par Marianne Alphant, in *Libération* du 27 février 1992

oublié depuis longtemps. En 1992, le 27 février, à l'occasion de la réédition du livre par Gallimard, *Libération* publie un article sur *Les Impudents*¹⁰¹³. « C'est un huis clos familial aux allures de roman policier », car, « comment a-t-on soutiré l'argent aux Péresse ? Comment est morte la servante d'auberge, maîtresse des uns et des autres, et qu'on retrouve noyée ? »¹⁰¹⁴. C'est encore un mélodrame étrange et qui ne ressemble à rien, dans un paysage d'enfance, qui est aussi la « vérité-fiction d'une inconnue renonçant à son nom de Donnadiou pour signer son premier roman Marguerite Duras. »¹⁰¹⁵

Sentiments excessifs ou anesthésiés, mélange de respect grammatical et de dévergondage, d'application et de distraction ? *Libération* considère qu'on est loin de la maîtrise de la *Vie tranquille* que publie Gallimard un an plus tard et qui reprend les mêmes éléments dans le même paysage. Il est loin aussi d'*Un Barrage contre le Pacifique* qui distribue pour la première fois la donne légendaire de l'Indochine et de l'amant chinois.

C'est un « livre chrysalide », écrit *Libération*, « plein de surprises, où, un demi-siècle plus tard le lecteur cherche Duras »¹⁰¹⁶. « Ce n'est pas elle, non », rassure Marianne Alphand. Mais soudain, au détour d'une phrase, dans « la grâce adorable de ses abandons », dans « la très belle laideur », il n'y a pas à se tromper, « la voici ».¹⁰¹⁷ Pourquoi la critique parle-t-elle d'un livre chrysalide ? D'abord parce que Duras accepte de faire sortir de l'obscurité ce livre oublié et renié, par la republication de 1992. Ensuite, en revenant en 1943, ce livre est une étape intermédiaire dans le devenir écrivain de Duras.

En essayant de faire parler Marguerite Duras sur sa vie privée, sa maison du pays de Duras, M. Alphand qui l'interviewe, se fait surprendre par une contre question venue de la part de Marguerite Duras : « Mais vous êtes là pour qu'on parle de ma vie ou pour qu'on parle du livre ? »¹⁰¹⁸ Deux choses bien différentes : la vie et l'œuvre. Cette question est plus que révélatrice. Duras veut qu'on fasse cette différence. Elle ne veut pas que sa vie privée soit confondue avec son écriture. « Pourtant, c'est très littéral, oui, *Les Impudents* »¹⁰¹⁹, souligne Duras. « Sauf les noms. Les Péresse, c'étaient les Bousquet, des voisins qui guignaient la propriété ». Pourquoi a-t-elle raconté tout cela ? Parce qu'elle croyait que c'était le lieu de sa vie qui resterait le plus terrible, le plus douloureux, nous dévoile M. Alphand. L'écriture de Duras vient de ces « terres énormes et vides ».

¹⁰¹³ Duras, Marguerite, *Les Impudents*, Paris, Plon, 1943, Gallimard, 1992, 250 pp.

¹⁰¹⁴ *Libération* du 27 février 1992

¹⁰¹⁵ Ibid.

¹⁰¹⁶ Ibid.

¹⁰¹⁷ Ibid.

¹⁰¹⁸ Ibid.

¹⁰¹⁹ Ibid.

Questionnée sur les modèles littéraires de ce roman, Duras dit que les grandes vagues qui l'avaient transportée vers l'écriture, c'était la lecture des pièces de Shakespeare, pas le théâtre. Racine aussi, jusqu'aux larmes, *Bérénice*. « Je ne savais que c'était de la littérature que je lisais et non pas des histoires »¹⁰²⁰ dit Duras. Il y avait aussi des folies de l'écriture humaine. *Moby Dick* qui ne l'a jamais quittée complètement. « Dès que je suis sur la mer, j'entends ce troupeau de baleines blanches et la baleine blessée comme la Brune de la Dordogne qui crie, qui perd tout son sang et qui rend la mer blanche comme du lait »¹⁰²¹, témoigne Duras, puis elle rajoute : « Tout Conrad aussi. Stendhal, beaucoup moins ».¹⁰²²

Un peu surprenant est le fait que Duras n'a aucun souvenir du moment où Plon fait paraître son livre. Plon avait pris son livre, tandis que Gallimard l'avait refusé en attendant un deuxième. « Aucun souvenir. Non. Rien. Partout j'étais seule »¹⁰²³, se lamente l'écrivain. Dès la publication, l'écrivain n'est pas sûre de ce livre. Elle le désavouera ensuite, l'omettant volontairement de son œuvre jusqu'en 1992 où, grâce à l'insistance d'Isabelle Gallimard, qui renégocie les droits en vue d'un gros volume Biblos regroupant ses œuvres de jeunesse, elle consent à le remettre en circulation. En mars 1963, dans *Réalités*, Duras confie que c'est sa première tentative de roman de bout en bout :

« C'était très mauvais mais, enfin, il était là ce roman. Je ne l'ai jamais relu. Ce qui est écrit est fait. Je ne relis jamais. Personne n'avait voulu de mon roman. Chez Denoël, on m'a dit : " Vous avez beau faire, vous ne serez jamais un écrivain ". »

¹⁰²⁴

D'ailleurs, Duras rejette ce livre dès 1956 quand, dans le journal *Demain*, elle confie à André Calas :

« Je suis née en Indochine où j'ai vécu mon enfance et mon adolescence à Saïgon. A 17 ans, je suis venue en France pour faire une licence de mathématiques. Et puis, j'ai écrit. Mon premier livre, *Les Impudents*, était très mauvais. Mes vrais débuts datent de 1945 où j'ai publié *La Vie tranquille*. »¹⁰²⁵

Pourquoi *Les Impudents* ? Il est significatif que le titre des deux premiers romans signale une opposition entre « une façon impudente » d'être et un idéal de « vie tranquille », note Yvonne Guers-Villate.¹⁰²⁶ *Les Impudents* semble référer à la manière dont les

¹⁰²⁰ Ibid.

¹⁰²¹ Un jour, raconte Duras, elle gardait les vaches, « le plus beau souvenir de son enfance ». Le train est arrivé sans siffler. Il a tué une vache, la Brune. Elle parle dans son livre de cette peur, de cette vache. « J'ai encore dans la tête ses cris. J'ai un souvenir très violent de l'innocence des vaches, de la solitude de cet endroit. Ce sont de grands souvenirs parce que c'était avec la mort que j'étais une jeune vache, une jeune fille, qui n'a pas cessé d'appeler. C'est ça que ça veut dire, l'écriture ». Cf. *ibid.*

¹⁰²² Ibid.

¹⁰²³ Ibid.

¹⁰²⁴ Archives IMEC.

¹⁰²⁵ « *Marguerite Duras : Du théâtre malgré moi* », par André Calas, *Demain*, 20 septembre 1956

personnages cèdent à leurs désirs. Le mot « impudence » y est employé dans le sens de « naturel, d'instinctif et d'authentique. »¹⁰²⁷ Le manque de fausse honte des protagonistes, leur comportement à l'encontre de la moralité conventionnelle contraste avec leur milieu bourgeois, il est le surgissement spontané du désir. Cette « impudence » rend toute vie « tranquille » et donc tout bonheur inaccessible : « Ils vivaient dans le désordre et leurs passions donnaient aux événements les plus ordinaires un tour à part, tragique et qui vous enlevait toujours davantage l'espoir de posséder jamais le bonheur. »¹⁰²⁸

Leurs passions, en dramatisant le quotidien, créent une vie désordonnée qui rend le bonheur impossible. L'intrigue du roman durassien résulte d'une dramatisation similaire de l'ordinaire et confirme la disproportion notée par certains critiques dans la production romanesque entre « les moyens mis en œuvre et les effets obtenus »,¹⁰²⁹ entre la trivialité des causes et la violence émotive des conséquences ou entre la banalité du fond et le lyrisme de la forme. La passion, créatrice de désordre psychique, change aussi la vie des héroïnes à partir d'incidents sans importance apparente.

Marguerite Duras a-t-elle eu raison de renier ce livre si longtemps ? Laure Adler parle des maladresses de style qui abondent dès le premier chapitre¹⁰³⁰ : les paysages sont sonores, les horizons lointains, les journées molles, la méfiance méprisante, les dialogues, pourtant nombreux, expéditifs et brutaux. Les répétitions sont fréquentes et le mot dégoût revient très souvent. Ce mot résume d'ailleurs le climat dans lequel baigne ce roman familial où les armoires regardent les personnages. Duras n'a pas osé transcrire les émois de son adolescence dans son pays natal et de ce pays d'adoption, dont elle va tirer son nom. Elle ne sait alors puiser qu'impressions, sensations, lumières dans un style « maladroit » : « L'après-midi était comme la moelle du jour. »¹⁰³¹

Le livre n'a pas eu d'échos auprès des lecteurs, mais il a été salué par un grand article de Ramon Fernandez dans *Panorama* et par une critique élogieuse d'Albert-Marie Schmidt dans *Comoedia*¹⁰³². Elle ne s'en étonne pas. L'important était accompli : être allée jusqu'au bout, avoir su terminer un roman. On salue avec ce roman l'œuvre d'une « jeune romancière qui témoigne dès l'abord d'un des dons essentiels de son art : celui de remuer de nombreux personnages, de les grouper, de les tenir en main et de les débrider soudain, et de suivre chacun d'eux au milieu de tous les autres sans être obligée

¹⁰²⁶ Yvonne Guers-Villate, *Continuité. Discontinuité dans l'œuvre durassienne*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1985, p.52.

¹⁰²⁷ Ibid., p.52.

¹⁰²⁸ Marguerite Duras, *Les Impudents*, Gallimard, 1992, p.180.

¹⁰²⁹ Cf. Louis Bajon, « Marguerite Duras et ses personnages », *Etudes*, Paris, v. 324, p.813.

¹⁰³⁰ Laure Adler, Marguerite Duras, Gallimard, 1998, p. 254

¹⁰³¹ Marguerite Duras, *Les Impudents*, Gallimard, 1992, p. 34

¹⁰³² Articles cités par Laure Adler, *op. cit.* En effet, la biographe rend entièrement l'article de Ramon Fernandez, mais elle ne rend pas public l'article de *Comoedia*.

de les distinguer sans cesse par des traits trop appuyés. Assurément, Madame Marguerite Duras doit plus ou moins rêver ses héros, se laisser obséder par eux. »¹⁰³³, écrit Ramon Fernandez dans *Panorama*, qui tient tout de même à souligner que le style de l'écrivain est encore faible. Il l'encourage à raffermir son style qui « parfois bronche », car « la phrase parfois semble se distraire d'elle-même ». Lorsqu'elle aura fait cette chose, « elle aura tout à fait mis au point son incontestable talent. »¹⁰³⁴

Et pourtant, en 1992, Duras confie à Marianne Alphant que ce qui l'« épate » dans son tout premier roman, c'est qu'il n'y a pas une faute de syntaxe. « Les verbes sont bien traités. Je ne savais pas que je pouvais écrire comme ça », avoue-t-elle.¹⁰³⁵

Les premiers gestes critiques

« Les illusions perdues d'une jeune fille qui croyait à l'amour, tel aurait pu être le sous-titre de *Les Impudents*, livre mal bâti, mais psychologiquement passionnant »¹⁰³⁶, écrit Laure Adler dans sa biographie de l'écrivain. Duras vit la sortie de ce premier roman « comme une seconde naissance »¹⁰³⁷. Non sans encombre, elle dépasse les obstacles et se découvre un parrain en la personne de Queneau. En outre, l'écrivain inaugure son nom de plume : Duras. Elle écrit ce livre pour se libérer des souffrances et des obsessions liées à son enfance et pour se débarrasser du nom de sa famille qu'elle prend en horreur.

Marguerite Duras sait transmettre la lucidité désespérée qu'éprouve une jeune femme découvrant le monde des hommes : un frère méprisable, menteur, cruel et pervers et un amant qui, une fois l'émotion de la conquête retombée, s'enlise chaque nuit dans une somnolence nauséuse. L'impudence de l'amour fait vivre la terrible culpabilité pour la haine qu'on éprouve. Peur permanente, saleté des échanges, impureté du monde. Tout est déjà là. La volonté de dire, d'expulser, de cracher le goût pour accéder au désir. Mais le style reste contourné, l'écriture scolaire, soigneuse jusqu'à la caricature. Les phrases lourdes et longues attestent que la jeune romancière veut montrer qu'elle a du vocabulaire, dit ironiquement Laure Adler. Les adjectifs sont trop choisis et la construction du récit reste tout au long mal maîtrisée.

« Ce premier roman comporte évidemment quelques maladresses », trouve Jean Pierrot¹⁰³⁸, le premier biographe de Marguerite Duras. Il considère que l'organisation des épisodes, le découpage des différentes séquences narratives, en l'absence de véritables

¹⁰³³ Ramon Fernandez, in *Panorama*, « Hebdomadaire européen » (dirigé par Pietro Solari et R. Cardinne Petit), n° 15, 27 mai 1943, cité par Laure Adler, *op. cit.*, p. 903

¹⁰³⁴ Ibid.

¹⁰³⁵ « La Brune de la Dordogne » par Marianne Alphant, in *Libération* du 27 février 1992

¹⁰³⁶ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p.254.

¹⁰³⁷ Laure Adler, p. 255

¹⁰³⁸ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Ed. Corti, 1986, p.24

chapitres, paraissent hésitants. De plus, l'entrée en la matière du récit est fort abrupte, et par moments gauche : ainsi en est-il de la manière curieusement allusive dont nous apprenons un événement pourtant essentiel, la mort de Muriel. De même le dénouement, avec son aspect de *happy end* et les retrouvailles de Georges et de Maud, est trop brutalement introduit, affirme Jean Pierrot. Contrairement à une règle de la narration classique, nous restons dans l'ignorance du sort qui attend le reste de la famille, tient à préciser le même critique. Comme l'a surtout remarqué une autre voix critique, « nous demeurons souvent sur notre faim en ce qui concerne la motivation des personnages, en particulier au cours de l'épisode de la liaison entre Maud et Georges ». ¹⁰³⁹ Jean Pierrot écrit :

« Malgré les indications psychologiques données par l'auteur, nous n'arrivons pas à vraiment percevoir les raisons du malentendu qui ne cesse de s'épaissir entre les deux partenaires, ni pourquoi la jeune femme s'impose une sorte de séquestration volontaire de plus en plus rigoureuse, devenant ainsi une émule de la Thérèse Desqueyroux de Mauriac, sans avoir pourtant, à la différence de cette dernière, d'autre crime à se reprocher que son abandon amoureux » ¹⁰⁴⁰ .

Pourtant *Les Impudents* révèle déjà, sans aucun doute une personnalité originale, un tempérament d'écrivain, et d'évidentes qualités, celles-là mêmes auxquelles Queneau fut sensible lorsqu'il prit connaissance du manuscrit. La première de ces qualités réside dans la conviction avec laquelle l'auteur sait nous présenter et nous imposer le décor géographique et le milieu social qui environne le drame. Marguerite Duras restitue avec bonheur ce paysage du Haut Quercy que de toute évidence elle connaît bien, et dont elle demeure imprégnée. De même le milieu humain est décrit avec pittoresque, en particulier à la faveur de deux épisodes du roman, le repas offert par la mère peu après son arrivée, et la messe du dimanche au Pardal. L'auteur campe un certain nombre de portraits individuels qui sont vivement dessinés, qu'il s'agisse du Pharmacien du Pardal, « un gros homme dont les mains paraissaient pâles, à côté des mains roussies des paysans » ¹⁰⁴¹ , de la sœur de l'instituteur, qui est restée une paysanne :

« Presque aveugle, elle marchait d'un pas lourd, et en plein jour ses vêtements apparaissaient d'une saleté repoussante. Dans chaque ride de son vieux visage dormait un fin sillon noir qui la faisait paraître profonde. » ¹⁰⁴²

Le portrait assez fouillé de Louise Rivière, une ancienne camarade de Maud, demeurée dans le pays et secrètement amoureuse de Jacques, qui se ronge de dépit et de jalousie, est plein de vérité aussi.

L'intérêt essentiel de l'œuvre, son originalité principale, réside cependant dans l'étude psychologique du protagoniste féminin et des problèmes qui se posent à elle, souligne Jean Pierrot. ¹⁰⁴³ Le premier de ceux-ci concerne ses relations avec le milieu familial. Ce

¹⁰³⁹ Cismaru, *Marguerite Duras*, cité par Jean Pierrot, Marguerite Duras, Ed. Corti, 1986, p.24

¹⁰⁴⁰ Jean Pierrot, *op. cit.*

¹⁰⁴¹ Marguerite Duras, *op. cit.*, p.57

¹⁰⁴² *Ibid.*, p.119

dernier nous est en effet présenté comme suscitant et juxtaposant, de la part de ses composantes, des sentiments étrangement contradictoires. D'une part, entre la mère et ses trois enfants existe ce que l'auteur appelle « une solidarité secrète »¹⁰⁴⁴ une vie relationnelle intense. Apparemment ils ne peuvent pas se quitter : c'est ainsi que Jacques, même après son mariage, ne s'est jamais vraiment éloigné de l'orbite maternelle. Mais en même temps ils ne cessent de se disputer, sont déchirés par des conflits qui atteignent parfois à la plus extrême violence.

Dès l'origine, la conduite de Jacques, ses dettes accumulées, sa façon incessante de quémander de l'argent auprès des uns et des autres sont la cause de fréquentes disputes. Plus tard, lorsqu'ils sont installés à Uderan, ces disputes ne cessent pas, se nourrissent du moindre aliment. Cette existence familiale est ainsi marquée par une alternance incessante de ruptures violentes et de réconciliations :

« Ils vivaient dans le désordre et leurs passions donnaient aux événements les plus ordinaires un tour à part, tragique, et qui vous enlevait toujours davantage l'espoir de posséder jamais le bonheur. (...) Mais, lorsqu'on vous avait faits trop souffrir, ensuite on vous recherchait et on vous ramenait de gré et de force. Seul cet ultime remord prouvait qu'on tenait à vous d'une certaine façon¹⁰⁴⁵ et que, sans vous, quelqu'un eût manqué à la maison. »¹⁰⁴⁶

L'expression « d'une certaine façon » a un rôle spécial dans l'écriture de Duras, car on peut remarquer qu'elle écrit d'une « certaine » manière, pas comme tout le monde, elle aime et fait aimer ses personnages d'une « certaine façon », indéfinie, mais pas comme tout le monde. L'amour de Duras est différent de l'amour commun, il est spécial.

Le premier roman durassien et les livres à venir

Corps convulsé, sanglotant, Maud s'éveille aux désirs de l'amour dans le cadre bucolique du haut Quercy. Certes, Uderan n'est pas Duras, le Château d'Ostel datant du XIIIe siècle et celui de Duras du XVe. Le Haut Quercy n'est pas le Lot-la-Garonne, mais il ne s'agit que d'un simple déplacement géographique opéré par une romancière débutante qui ne veut pas - à l'époque ! - qu'on puisse l'accuser de confondre sa vie et le sujet de son roman. Pourquoi le détail géographique ? Parce qu'il y a toujours une « nécessité géographique »¹⁰⁴⁷, disait-elle à Michèle Manceaux, sans laquelle on ne peut pas vivre, on ne peut pas écrire. On ne peut pas en faire abstraction.

La toute jeune Marguerite Duras décrit longuement des sensations, la froideur mortelle de l'eau de la rivière sur son corps, la blancheur effrayante de la lune l'été dans

¹⁰⁴³ Jean Pierrot, *op. cit.*, p.25

¹⁰⁴⁴ Marguerite Duras, *op. cit.*, p.172

¹⁰⁴⁵ *C'est nous qui soulignons.*

¹⁰⁴⁶ *Marguerite Duras, op. cit., p.180*

¹⁰⁴⁷ Michèle Manceaux, *L'Amie. Des journées entières avec Marguerite Duras*, Ed. Albin Michel, 1997, p.13

une allée, les tiges coupantes des blés après la moisson, les paysages brouillés par les pluies douces de la fin d'été qui vont gêner le cœur des prunes, ce halo de vapeur qui s'élève de la vallée dès les débuts de l'automne, des bains de sons, comme le cri des oiseaux au crépuscule au-dessus des étangs. La propriété ressemble à la maison du père et l'épisode se situe manifestement au moment où la mère de Marguerite fut tentée de s'installer définitivement dans la région, en confiant la ferme à son fils.¹⁰⁴⁸

Maud, comme la petite de *l'Amant*, se trouve déjà vendue en quelque sorte par la mère à un fils de paysans voisins, mais elle tombe amoureuse d'un intellectuel qu'elle guette, en secret, la nuit, comme les jeunes filles des romans attendent le prince charmant : « Elle respira le parfum de sa solitude retrouvée qui se confondait avec celui de, à vie, de la nuit. »¹⁰⁴⁹ La description du désir de l'homme qui bouscule l'héroïne place *Les Impudents* dans une catégorie qui n'est pas celle des romans roses :

« L'homme arrivait de partout, de tous les points de l'horizon, de tous les chemins emplies de nuit, et elle ne savait duquel au juste il fallait espérer. Quel tourment, cette approche multipliée, qui l'enfermait comme au centre d'un cercle de plus en plus étroit et menaçant. »¹⁰⁵⁰

Maud devient le « tiroir-caisse »¹⁰⁵¹ de la famille et le fils aîné, relayé activement par la mère, entend bien le monnayer. Sont alors décrits les sombres trafics du couple infernal qui seront repris plus tard dans toute leur amplitude dans *Un Barrage contre le Pacifique*.

Le point culminant de ces tensions est évidemment constitué par les rapports entre Maud et Jacques. Ce dernier nom est présenté, vu par les yeux de sa sœur, comme un personnage profondément dangereux et malfaisant. Doué d'une beauté frappante, il est en même temps apparemment voué au mal. Maud ne peut pas lui pardonner d'entraîner toute la famille dans le dénuement et dans l'angoisse que suscitent périodiquement les traites impayées. On va rencontrer ce personnage dans autres récits aussi, sous le même nom dans *Des journées entières dans les arbres*, appelé Joseph dans *Un Barrage contre le Pacifique* ou Nicolas dans *La Vie tranquille*. Entre ces personnages il y a au premier abord plus que de l'hostilité, une véritable haine : « Il était difficile à Maud, écrit l'auteur, d'évoquer Jacques sans éprouver encore un sursaut d'horreur (...). Jusque-là, aucun prétexte ne leur avait paru justifier l'explosion d'une haine chaque jour plus vive. »¹⁰⁵² Le thème obsessionnel de Marguerite Duras est déjà le trio : la fille, le fils, la mère, ce « groupe de pierre » comme les appelle Duras dans *La Vie Tranquille*¹⁰⁵³.

Entre le frère et sa sœur, pourtant, les choses ne sont pas aussi simples que ces

¹⁰⁴⁸ Cf. Alette Armel, reprise par Laure Adler, *op. cit.*, p.252

¹⁰⁴⁹ Marguerite Duras, *Les Impudents*, Gallimard, 1992, p.97

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p.87

¹⁰⁵¹ Cf. Alette Armel, *op. cit.*, p. 252

¹⁰⁵² Marguerite Duras, *op. cit.*, p.173-174

¹⁰⁵³ Marguerite Duras, *La Vie Tranquille*, Gallimard, 1997, p.93

remarques conduiraient à le penser. L'un des mérites de l'auteur, trouve Jean Pierrot, est certainement d'avoir su nous suggérer à ce propos une impression de profonde ambivalence. En effet, l'attitude de Maud envers Jacques « est faite moins de répulsion que d'une secrète fascination ».¹⁰⁵⁴ Le contentieux qu'en son cœur elle ne cesse d'entretenir à son égard, les griefs qu'elle accumule contre lui, se nourrissent d'un incessant débat intérieur au cours duquel elle trouve aussi, consciemment ou non, des armes pour le défendre. Elle devine que son impudence, cette forfanterie de vice qu'il affiche ne sont en grande partie qu'un masque. Elle admet parfois à sa décharge qu'il pourrait être la victime d'une fatalité mauvaise :

« Nous l'aimions tous, avoue-t-elle, si extraordinaire que cela puisse paraître, même Taneran, sa première victime. S'il rend les gens malheureux, il lui arrive quelques fois d'en souffrir et de regretter de ne pas être meilleur. (...) Sa mère disait toujours de son fils que, du moment qu'il était franc, il n'était pas si mauvais qu'on le prétendait. »¹⁰⁵⁵

Parfois même elle imagine que cette tendance au mal qui l'habite n'est que le contrecoup d'une nostalgie d'un impossible bien, souligne Jean Pierrot.¹⁰⁵⁶ En fait tout est conditionné par le rapport des enfants à la mère. L'indulgence de Madame Taneran à l'égard de son fils n'est probablement que le contrecoup de la dépendance dans laquelle elle a toujours cherché à les maintenir. Ainsi les violences de Jacques, ses exigences financières, les scènes qu'il fait à sa mère pour lui extorquer de l'argent, sont les manifestations à la fois d'une grande faiblesse de caractère et de ses efforts impuissants de se libérer d'un lieu de dépendance dans lequel il se sent enfermé. Ainsi *Les Impudents* esquisse l'analyse d'une situation dont quelques années plus tard *Des Journées entières dans les arbres* développera toutes les implications et éclaire *a posteriori* une partie de la signification de ce premier roman.

Ces personnages, unis par cette étrange complicité qui les lie par-delà le bien et le mal, la petite seule étant exclue définitivement de l'amour de sa mère. « Maud n'en voulait pas à sa mère; c'était vers son frère aîné que sa pensée revenait sans cesse, lui qui entourait, qui aurait voulu pouvoir étouffer de loin sa haine. »¹⁰⁵⁷ Maud attend un enfant et l'avoue à sa mère qui ne la retient pas. Elle s'aperçoit alors qu'elle ne gagnera jamais contre son frère. Elle décide de lui laisser la place. La mère encourage ce départ pour vivre tranquillement un amour impudique avec son fils. Elle envoie donc sa fille comme un paquet à l'homme qui l'a déshonorée. Dans la valise de Maud elle ajoute une *lettre* de recommandation à l'usage de celui qui va enfin hériter de sa fille. La vie mode d'emploi version maternelle :

« Je crains que vous vous mépreniez sur mes sentiments. A vos yeux, je ne réponds pas, sans doute, comme je le devrais, à l'amour d'un enfant qui m'adore.

¹⁰⁵⁴ Jean Pierrot, *op. cit.*, p.27

¹⁰⁵⁵ Marguerite Duras, *Les Impudents*, Gallimard, 1992, p.106

¹⁰⁵⁶ Cf. Jean Pierrot, *op. cit.*, p.26.

¹⁰⁵⁷ Marguerite Duras, *Les Impudents*, Gallimard, 1997, p.98

Détrompez-vous, je l'aime au contraire d'une tendresse si forte et si poignante que je n'ose aborder ce sujet. Il existe des amours sans issue, même entre une mère et son enfant, des amours que l'on devrait vivre exclusivement. »¹⁰⁵⁸

Des amours sans issue ? Des amours impossibles ? Peut-être que la mère a raison, car Duras elle-même l'aurait affirmé une fois : « Les amours impossibles sont les seuls amours possibles ».¹⁰⁵⁹

Une écriture à la manière de Mauriac, Faulkner...

« On l'aura la vie tranquille »¹⁰⁶⁰ dans un bain existantialiste

« Mon premier livre, Les Impudents, était très mauvais. Mes vrais débuts datent de 1945 où j'ai publié La Vie Tranquille ».¹⁰⁶¹

En février-mars 1944, la jeune romancière soumet à Queneau le manuscrit d'un nouveau livre qui, comme le précédent, a pour cadre la région de Périgord, dont son père était originaire, ce pays de Duras auquel elle emprunte son pseudonyme. Le manuscrit de *La Vie Tranquille* sera immédiatement accepté. « Nous savons déjà que Marguerite Duras est un écrivain », dit Queneau, qui, dans un article des *Cahiers Renaud-Barrault*¹⁰⁶² note la référence à *l'Etranger* de Camus, paru en 1942, et « l'usage systématique du passé indéfini, tic de cette époque dont d'ailleurs l'auteur n'abusait pas. » Le livre paraîtra en 1944, sous la couverture blanche de la NRF. Le roman a été repris en janvier 1982, sans modifications, dans la collection « Folio ».

« Certains écrivains sont épouvantés. Ils ont peur d'écrire. Ce qui a joué dans mon cas, c'est peut-être que je n'ai jamais eu peur de cette peur-là », dit Marguerite Duras. « J'ai fait des livres incompréhensibles et ils ont été lus. Il y en a un que j'ai lu récemment, que je n'avais pas relu depuis trente ans, et que je trouve magnifique. Il a pour titre : *La Vie Tranquille*. De celui-là j'avais tout oublié sauf la dernière phrase : "Personne n'avait vu l'homme se noyer que moi. " »¹⁰⁶³ C'est un livre fait d'une traite, dans la logique banale et très sombre d'un meurtre. Dans ce livre-là on peut aller plus loin que le livre lui-même, que le meurtre du livre. On va on ne sait pas où, vers l'adoration de la sœur sans doute, l'histoire de la sœur et du frère, dit Duras, celle pour l'éternité d'un amour éblouissant, inconsideré, puni.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p.244

¹⁰⁵⁹ Cf. Michèle Manceaux, *L'Amie*, Ed. Albin Michel, 1997, p.77

¹⁰⁶⁰ Marguerite Duras, *La Vie Tranquille*, Gallimard, Quarto, 1997, p.201

¹⁰⁶¹ « Marguerite Duras. Du théâtre malgré moi », par André Calas, in *Demain du 20/9/56*

¹⁰⁶² Cahiers Renaud-Barrault, n.52 du décembre 1965

¹⁰⁶³ Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p.36

Le roman paraît chez Gallimard au même moment que *Lettres à un ami allemand*, de Camus et *De l'armistice à l'insurrection nationale* de Raymond Aron.¹⁰⁶⁴ Marguerite se plaint pourtant de l'absence de soutien de la part de la maison lors du lancement de son livre. Le tirage de 5500 exemplaires sera épuisé au début de l'été.¹⁰⁶⁵ Pour que le livre soit publié, Marguerite Duras a dû se battre. Après s'être plainte du manque de soutien de la maison Gallimard, après avoir constaté que son livre était épuisé chez les libraires, Marguerite lance un cri d'alarme sur le sort et la condition faite aux jeunes auteurs à la fin de la guerre.

Dans cette manière exacerbée de se faire connaître et reconnaître, qu'elle réutilise plusieurs fois, on peut déchiffrer la certitude qu'elle a déjà d'être un écrivain à part entière et la crainte qu'elle ressent de rester à jamais inconnue :

« Michel Gallimard, que j'ai vu il y a de cela trois mois, m'a dit que la réimpression de mon livre n'était pas à envisager pour le moment, que des auteurs comme Aragon et Eluard attendaient eux aussi. Je ne suis pas d'accord. Aragon et Eluard peuvent attendre. (...) Ensuite on ne les oubliera pas. Moi j'ai besoin d'argent et on m'oubliera. »¹⁰⁶⁶

Dominique Arban dit pourtant dans un article que Duras « est un écrivain sans esprit du commerce ». ¹⁰⁶⁷ Cependant, Marguerite Duras a eu raison de se battre. Le 11 juillet Gaston Gallimard lui envoie une lettre de trois pages de justifications. Il explique les difficultés d'approvisionnement en papier, le montant des frais de fabrication, l'amortissement difficile des romans des jeunes auteurs. Courtois et avisé, il la rassure sur son talent : « J'ai beaucoup aimé votre livre. Je sais quelle place vous devez occuper et je ne doute pas que vous ne l'occupiez. »¹⁰⁶⁸

D'abord intitulé *La fin de l'été*,¹⁰⁶⁹ *La Vie Tranquille* est un roman proche du

¹⁰⁶⁴ Cf. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Ed. Gallimard, 1998, p.323

¹⁰⁶⁵ Comme simple information, ce livre sort au moment où Robert Antelme, son mari, était emprisonné à Dachau. Ce roman ne l'a jamais quitté.

¹⁰⁶⁶ *Lettre de Marguerite Duras à G. Gallimard, citée par Laure Adler, op. cit., p.340. En voilà la suite : « Tant pis si mon point de vue vous déplaît. Certaines épreuves récentes m'ont appris un cynisme élémentaire dans lequel on a tiré le diable par la queue jusqu'à cinquante ans et encore. Et puis il y a que je suis jeune et que je ne veux pas mourir. Or, je vois que chez Gallimard on meurt de mort lente et certaine. J'ai peut-être eu le tort de naître vingt ou trente ans trop tard. Comme il me plairait que vous tiriez Queneau à 20000 et Aragon à un mauvais tirage même si ce rajeunissement de votre maison comportait quelque sacrifice financier. Monsieur, retirez-vous mon livre ? Mon livre n'aurait pas eu le moindre succès que vous l'auriez traité avec un égal mépris. Que faire devant tant d'indifférence ? Je ne vais jamais vous voir, je ne connais personne et ne fais partie d'aucun cénacle ? Est-ce là la raison ? Quelle lassitude au fond ! Dites-moi ce que feront les jeunes après ces quatre années si encore une fois personne ne les aide, avec bonne volonté et s'ils sont comme autrefois traités comme les emmerdeurs de l'époque ? »*

¹⁰⁶⁷ « A l'écart de la renommée. Les chemins de Marguerite Duras », par Dominique Arban, in *Le Monde* du 18 août 1966

¹⁰⁶⁸ Ibid, p.340

¹⁰⁶⁹ Cf. Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Ellipses, 2001, p.10

précédent. Comme lui, il est dominé par le personnage féminin, Francine Veyranattes, dite Françoise, qui est aussi la narratrice de ce récit écrit à la première personne. L'action se déroule essentiellement dans le Périgord, dans le domaine des Bugues, ruiné et déshonoré par les malversations de Jérôme. Comme dans *Les Impudents*, les relations entre les personnages sont complexes, fondées sur les contradictions et les non-dits. Après avoir été confrontée à trois morts tragiques (celle de Jérôme, le suicide de son frère Nicolas, la noyade d'un inconnu à laquelle elle assiste passivement), après avoir douté de l'amour qui s'est ébauché entre elle et un ami de son frère, Tiène, après avoir douté de sa propre existence, l'héroïne, à la fin du roman, se réconcilie avec elle-même et adhère à la vie qu'elle se construit en épousant Tiène.

Mauriac, Faulkner, Camus...A l'hétérogénéité des influences que les contemporains se sont plu à déceler dans ces deux premières œuvres, s'ajoute l'hétérogénéité des techniques romanesques utilisées, affirme Joëlle Pagès-Pindon.¹⁰⁷⁰ Dans ces textes on relève de longues descriptions lyriques, d'une nature omniprésente ; des scènes où rien ne perce de l'intériorité opaque des personnages, sous un regard purement extérieur ; des ruptures brutales entre une sèche narration à la troisième personne et des monologues intérieurs étrangement étirés.

Pourtant *La Vie Tranquille*, comme *Les Impudents* d'ailleurs, n'est pas sans relation avec l'œuvre à venir. On y décèle, à l'évidence l'esquisse des figures qui structureront l'univers durassien (la sœur, la mère, les frères, l'amant) ; l'émergence des thèmes récurrents, tels la fascination pour la mort, les liens entre crime et passion, la quête de l'identité féminine au mépris des contraintes sociales et morales. Enfin, *La Vie Tranquille* annonce une écriture qui sera systématisée dans la deuxième période de l'œuvre durassienne, comme le constate la critique,¹⁰⁷¹ à partir du *Square* (1955), et qui se caractérise par l'expansion donnée au monologue intérieur, qui va jusqu'à occuper tout un chapitre de la troisième partie du livre, faisant surgir une parole qui suit les soubresauts d'une conscience dérivante, à travers une syntaxe souvent nominale, redondante, répétitive, irrégulière : « On l'aura la vie tranquille. J'ai fait le tour de ma tête. C'est la plus lourde. Personne ne le sait. Je suis la plus à plaindre, la moins à plaindre. On l'aura la vie tranquille, on l'aura. »¹⁰⁷²

Jean Pierrot fait remarquer que par ce roman Duras révèle déjà de nombreux ferments de changements concernant l'écriture : la volonté, qui dominera bientôt, de porter le problème de la libération de la femme au sein même du couple, de dessiner du même coup les normes d'une nouvelle morale de l'amour, la capacité de s'enrichir des exemples fournis, après le roman américain, par le courant existentialiste, et particulièrement par *L'Étranger* de Camus. C'est un *Étranger* raconté cette fois-ci au féminin¹⁰⁷³, et dont l'auteur s'est certainement aussi inspiré dans sa recherche d'une

¹⁰⁷⁰ Joëlle Pagès-Pindon, *op. cit.*, p.11

¹⁰⁷¹ Ibid.

¹⁰⁷² Marguerite Duras, *La Vie Tranquille*, Gallimard, 1997, p.201

¹⁰⁷³ Jean Pierrot, *op. cit.*, p.39.

écriture volontairement plus sèche et plus froide. Dans une interview avec Pierre Hahn, Marguerite Duras reconnaît avoir subi différentes influences en ce qui concerne son écriture :

« Pierre Hahn : Mis à part Hemingway, d'autres écrivains ont-ils exercé sur vous une certaine influence ? Marguerite Duras : Oui : Rolland Dorgelès et Pierre Loti. Vous savez, toutes mes lectures ont joué un rôle dans ma formation de romancière. Et il en va de même pour les écrivains authentiques. »¹⁰⁷⁴

Dans la même interview, Duras parle aussi des influences philosophiques qu'elle a eues en répondant à la question de Pierre Hahn à ce sujet : « C'est certain, dit-elle . J'ai vécu dans le bain existentiel. J'ai respiré de cette philosophie. Tous les écrivains, âgés de moins de cinquante ans, ont été nettoyés par cette école. Et il en va de même pour le surréalisme. Si l'on disait le contraire, on ne serait pas sincère. »¹⁰⁷⁵

C'est surtout la deuxième partie du roman qui renvoie à l'existentialisme sartrien. Cette partie est destinée à nous éclairer sur la personnalité et sur les motivations de l'héroïne. La sauvageonne de vingt-cinq ans qui précisait elle-même n'avoir pas fait d'études se révèle soudain comme une familière de cette philosophie de l'absurde qui commençait à être à la mode dans les milieux intellectuels de l'époque. Par cette seconde partie, que Queneau avait à juste titre décelé,¹⁰⁷⁶ *La Vie Tranquille* nous fait songer à *l'Etranger* de Camus paru deux ans auparavant. Comme Meursault, Francine n'arrive pas à se sentir responsable de la mort qu'elle a provoquée (c'est vrai, moins directement que le héros de Camus) et refuse en tout cas de s'abandonner aux remords. Comme lui aussi, elle découvre la contingence de la réalité, mais aussi l'urgence qu'il y a à tirer parti de chaque moment du temps qui nous est accordé. Pareil à Meursault d'avant la prison, elle s'abandonne au bonheur du corps, de la sensation, et à l'extase d'une fusion avec les grandes forces de la nature, elle jouit intensément de l'ivresse du bain. Elle en sera accusée d'insensibilité : le récit de l'enterrement de Jérôme est à mettre en parallèle avec celui sur lequel s'ouvre *l'Etranger*. La stupeur et le dégoût que Francine suscite chez les estivants à la suite de l'épisode de la noyade répondent en écho aux réactions du public lors du procès de Meursault.¹⁰⁷⁷

De toute évidence, Duras a voulu renouveler dans *La Vie Tranquille* la chronique provinciale déjà présente dans son premier roman en y ajoutant l'éclairage particulier apporté par ces analyses philosophiques. Dans sa volonté d'émancipation hors de la prison familiale, l'héroïne durassienne trouve désormais, au-delà de sa réaction instinctive, un appui dans la pensée philosophique contemporaine.

¹⁰⁷⁴ Paris, Théâtre, n° 198, 16^{ème} année. Spécial Marguerite Duras. « Les hommes ne sont pas assez féminins » et « Marguerite Duras ou le silence au théâtre », IMEC.

¹⁰⁷⁵ Ibid.

¹⁰⁷⁶ Cf. Cahiers Renaud -Barrault, n.52, p.4.

¹⁰⁷⁷ Parallèle établie par Jean Pierrot, op. cit.

Une écriture « à l'américaine »

Dans une interview avec l'écrivain, Pierre Hahn essaie d'avoir la confirmation de Marguerite Duras sur ce que la critique dit sur l'influence d'Hemingway dans son œuvre. L'écrivain la reconnaît dans la première partie de son œuvre. Par la suite, elle a pris une autre direction. D'ailleurs, Gilbert Rochu écrit dans un article de *Libération*, le 9 février 1977, qu'avec *Les Impudents*, *La Vie tranquille* et *Un Barrage contre le Pacifique*, « trois romans "néoréalistes", la critique salue en Marguerite Duras l'Hemingway français. »¹⁰⁷⁸ Cette référence à l'influence de l'écrivain américain sur le tout début littéraire de Duras est en quelque sorte mise en question par une affirmation d'Aliette Armel dans un article paru dans la revue *Europe*¹⁰⁷⁹. Nous ne voulons pas laisser entendre que cette influence n'existe pas. Elle existe, car Duras elle-même en parle. Nous voulons signaler ici qu'il y a des critiques qui disent que Duras découvre « ce que doit être un écrivain » au milieu des années cinquante en lisant *Les Vertes collines d'Afrique*, alors que ses trois premiers livres, écrits sous l'influence de l'écrivain américain, existent déjà. Comme au milieu des années 50 Duras commence déjà à se détacher du modèle américain, on se demande si la critique ne se trompe pas en situant l'influence d'Hemingway pendant cette période de la création littéraire durassienne. *Des Journées entières dans les arbres*, *Le Square*, *Moderato cantabile* écrits entre 1954 et 1958 définissent déjà le profil littéraire durassien qui se maintient jusqu'en 1995. Duras aurait dû découvrir Hemingway bien avant la moitié des années 50 et il semble même qu'elle a beaucoup apprécié cet écrivain, puisqu'un jour elle cite de mémoire à Madeleine Alleins un extrait des *Vertes collines d'Afrique* :

« D'abord il faut du talent, beaucoup de talent. Du talent comme celui qu'avait Kipling. Et puis il faut de la discipline. La discipline de Flaubert. Et puis il faut qu'il y ait une certaine conception de ce que cela peut être et une connaissance absolue, aussi fixe que le mètre étalon à Paris qui empêche toute tricherie. Et puis il faut que l'écrivain soit intelligent et désintéressé et, par-dessus tout, qu'il survive. Essayez de réunir tout cela en un seul être et faites-lui subir toutes les influences qui accablent un écrivain. »¹⁰⁸⁰

La réception associe surtout *Un Barrage contre le Pacifique* à l'influence américaine, lorsqu'on écrit qu'on pourrait très bien remplacer ce titre par *La Vieille femme et la Mer*¹⁰⁸¹, tout en faisant référence au roman d'Hemingway paru en 1952, *Le vieil homme et la mer*. La mère meurt au camp d'honneur et les enfants finissent par abandonner les rizières sans lendemain. De même, *Le Marin de Gibraltar* demeure jusqu'à la fin « un dieu abscons, nous laissant sur notre soif. »¹⁰⁸² La critique en reste à l'inquiétude de la recherche et au goût du large que laisse cet écrivain en train de construire son image

¹⁰⁷⁸ « Marguerite Duras romancière et cinéaste » par Gilbert Rochu, in *Libération* du 9 février 1977

¹⁰⁷⁹ « Marguerite Duras, personnage d'Enrique Vila-Matas » par Aliette Armel, *Europe*, n° 911-922, janvier-février 2006, p. 203

¹⁰⁸⁰ *Laure Adler, Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1998, pp. 302-303*

¹⁰⁸¹ *La Revue Critique*, n° 82, « Littérature et beaux-arts », novembre, 1953

définitive de génie littéraire. Le modèle qu'elle trouve en Hemingway l'aide à apprendre la discipline de l'écriture qu'elle va enseigner à son tour plus tard à d'autres futurs écrivains. Tel fut le cas de Vila-Matas dans les années 70. La solidarité¹⁰⁸³ que Duras montre envers les nouveaux talents littéraires est d'ailleurs rare¹⁰⁸⁴.

Par ailleurs, on avait signalé aussi une certaine influence de Pavese que l'écrivain conteste. Mis à part Hemingway, Duras reconnaît aussi l'influence de Roland Dorgelès et de Pierre Loti. L'écrivain dit d'*Un Barrage contre le Pacifique* qu'il est écrit selon le modèle de ses deux premiers livres, car à partir de *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953) on peut constater une rupture dans la manière d'écrire.

Une écriture à la Mauriac

¹⁰⁸² Ibid.

¹⁰⁸³ N'oublions pas qu'en 1969 Duras propose à Gallimard la création d'une collection politique appelée « Ruptures ». Elle désire être éditeur et se charger de la promotion des nouveaux talents, à condition qu'ils participent à l'esprit d'insoumission. (Cf. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 638-639) Une deuxième collection est celle que Duras dirige pour de vrai chez P.O.L. dans les années 80 et qui s'appelle *Outside*. Paul Otchakowsky-Laurens raconte dans une interview avec la revue *Europe* que Duras lui passait souvent des manuscrits en lui conseillant de les publier : « Je n'étais pas toujours emballé, mais l'idée de faire une collection avec elle m'amusait. », dit l'éditeur. C'était assez conflictuel, pas toujours facile. Elle était très enthousiaste : s'il y avait quelques pages formidables dans le livre, elle trouvait que le livre était bon. Le premier titre a été *Monsieur Le Chevalier*, de Catherine de Richaud, en avril 1986. En dehors de Nicole Couderc, qui était plus « cadrée », c'était des livres qui échappaient aux critères habituels de recevabilité dans les maisons d'édition, avoue P.O.L. Duras a parrainé aussi Jean-Pierre Ceton pour *Rauque la ville* (Minuit), publié aussi dans la collection « Outside ». Ils ont publié une dizaine de titres. Ensuite ils ont abandonné le projet. (Cf. « La musique immédiate des choses », entretien avec P.O.L., *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, pp. 170-171)

¹⁰⁸⁴ En 1974, Duras se voit donner des leçons sur l'écriture du roman. Elle enseigne la théorie du roman à Enrique Vila-Matas, jeune écrivain espagnol venu à Paris pour apprendre à écrire un roman à la façon d'Hemingway. Il y rencontre Duras, qui l'héberge dans une chambre de bonne rue Saint-Benoît, et en devient l'apprenti. Il est ébloui et accablé par le « terrorisme relationnel de Duras » qui ne la quitte jusqu'à la fin de sa vie et par lequel elle cherche « à happer son interlocuteur, à le bouleverser en lui communiquant ses hantises, à déceler en lui la faille, à le toucher au cœur pour le lier profondément à elle. Ceux qui viennent vers elle et entrent dans ce jeu sont souvent des jeunes gens un peu fragiles, en quête d'eux-mêmes », et qui ont peur d'écrire, comme l'avoue Vila-Matas. Duras lui fait des listes d'instructions visant des questions théoriques que tout romancier doit se poser avant d'entreprendre l'écriture d'une œuvre : « 1. Problèmes de structure. 2. Unité et harmonie. 3. Thème et histoire. 4. Le facteur temps. 5. Effets textuels. 6. Vraisemblance. 7. Technique narrative. 8. Personnages. 9. Dialogue. 10. Cadres. 11. Style. 12. Expérience. 13. Registre linguistique. » (Cf. Aliette Armel, « Marguerite Duras, personnage d'Enrique Vila-Matas » in *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, pp. 204-206) Ces listes offrent une idée de ce que représente l'écriture pour Duras dans les années 60-70, lorsqu'il n'y a plus aucune influence visible d'un autre auteur. Ce qui l'inspire désormais c'est la vie, l'*outside*, avec la précision de Serge Young, de 1960, que le sens de la littérature pour Duras n'« est point d'ordonner la vie mais d'éclairer son désordre. » (Cf. *Revue Générale Belge*, 19 avril 1960, « La méditation de Marguerite Duras » par Serge Young, p. 136) On apprend ainsi quel est le raisonnement ou l'enchaînement logique d'un livre ou comment était-il structuré par Duras avant de commencer sa rédaction. Ces éléments sont difficilement repérables dans les années 80-90, car Duras ne tient plus compte de la plupart d'entre eux, sauf peut-être dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*.

De l'enfance indochinoise, des paysages et du milieu qui avait environné toute sa jeunesse, du drame financier qui s'y était déroulé, rien au premier abord ne subsiste ni ne transparaît dans les deux premiers récits de Marguerite Duras, *Les Impudents* et *La Vie Tranquille*. Tous deux ont un cadre résolument français, provincial même, et nous renvoient à cette province profonde dont la peinture, géographique et humaine a apporté une si riche matière à tant d'écrivains depuis le début du XX^{ème} siècle.

Jean Pierrot, qui a consacré des études critiques aux premières œuvres de Marguerite Duras, est parmi les seuls¹⁰⁸⁵ à analyser *Les Impudents* et de *La Vie Tranquille*¹⁰⁸⁶. Il trouve des ressemblances entre Duras et Mauriac, bien qu'on ne sache pas si ce dernier se trouvait parmi les préférés de l'auteur. Pierrot est quand même tenté de songer, comme d'autres critiques aussi¹⁰⁸⁷, à une influence plus proche de Mauriac, que de l'écriture américaine. Entre eux on peut d'abord relever une certaine proximité géographique, puisque ce Lot-et-Garonne où Duras a situé l'action de son premier roman, ainsi que du suivant, n'est pas très éloigné du Bordelais et des Landes tellement chers au grand romancier depuis longtemps consacré.¹⁰⁸⁸ Typiquement mauriacienne est aussi cette peinture d'un milieu provincial où se trouvent en contact, sans se confondre, bourgeois et paysan ; où se développe la chronique secrète des familles ; où les intérêts de l'argent et ceux du cœur sont indélébilement confrontés et associés.

Certains détails des *Impudents* relèvent d'ailleurs probablement des réminiscences plus directes. Comme Mauriac, montre Jean Pierrot, Marguerite Duras se plaît à évoquer, et avec un égal souci de poésie, les moments d'attente et d'immobilité d'un être recueilli au milieu d'une campagne gorgée de chaleur et d'été. Comme dans *Génitrix*, qui évoquait déjà la personnalité envahissante d'une mère abusive, retentit dans la distance nocturne le bruit d'un train, qui vient parler à l'héroïne de choses lointaines et d'évasion.¹⁰⁸⁹

Jean Pierrot voit dans l'écriture des tout premiers Duras une tentation lyrique que nous ne retrouverons plus aussi souvent dans l'œuvre ultérieure. Le charme de cette écriture est donné par l'ampleur des phrases et la délicatesse des impressions, liées sans aucun doute à des souvenirs personnels. Tout se passe comme si Marguerite Duras avait délibérément cherché à réprimer des dons d'écrivain impressionniste, un type d'écriture romanesque et lyrique hérité sans doute du XIX^{ème} siècle, des grands orgues de Flaubert, mais dont précisément elle refuse très vite le classicisme au profit de recherches nouvelles.

¹⁰⁸⁵ Claude Burgelin consacre des articles critiques aux tout premiers Duras, dont un paraît dans *Lire Duras* (« Le père : une aussi longue absence »), textes rassemblés par C. Burgelin et P. de Gaulmyn, P. U. de Lyon, 2000 et l'autre dans *Europe* (« Duras avant Duras »), n° 921-922, janvier-février 2006, n° spécial Duras

¹⁰⁸⁶ Michèle Tison-Braun aussi s'intéresse aux œuvres de début de Marguerite Duras et leur dédie un livre, *Marguerite Duras*, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, éd. Rodopi, Amsterdam, 1985

¹⁰⁸⁷ Cf. Henri Hell, *Moderato Cantabile*, Ed.10 /18, p. 120, Cismaru, p.20

¹⁰⁸⁸ Cf. Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Ed. Corti, 1986, p.29

¹⁰⁸⁹ Ibid, p.30.

La violence d'une vie tranquille

Par ailleurs, selon Micheline Tison-Braun, les drames familiaux de la vie de province qui marquent le roman *La Vie Tranquille*, seraient des réminiscences des romans de Mauriac, alors que l'absence à soi et l'apprentissage de détachement seraient attribuables aux souvenirs indochinois de l'auteur. Alain Vircondelet déclare pour sa part que « le roman fait davantage penser aux rudesses de Faulkner et de Steinbeck qu'aux tensions psychologiques des romans de Mauriac et s'inspire plutôt de l'air du temps, de l'existentialisme naissant et singulièrement de *L'Étranger*. »¹⁰⁹⁰

Ce dernier aspect du roman avait déjà été noté par David Coward qui considère *La Vie Tranquille* comme « Madame Duras clearest existentialist statement »,¹⁰⁹¹ tout en y lisant l'expression d'une renaissance spirituelle. C'est cette dernière dimension qui retient l'attention de Madeleine Alleins, comme l'indique le titre de son ouvrage, *Marguerite Duras, Médium du Réel*, plus précisément, celui du chapitre consacré à *La Vie Tranquille*, « Une naissance à soi ».¹⁰⁹²

La pluralité des interprétations est inévitablement liée à l'ambiguïté de ce texte, visiblement tributaire d'un discours d'époque, l'existentialisme, et déjà s'en éloignant pour se trouver vers l'exploration d'une dimension ignorée, que l'on peut appeler « spirituelle »¹⁰⁹³, d'après Noëlle Carruggi, si l'on entend par là ce que Duras nomme « élan de l'être humain vers le tort. »¹⁰⁹⁴ L'ambiguïté de *La Vie Tranquille* invite à entreprendre une analyse détaillée des divers aspects du roman, en vue de montrer comment, loin d'être contradictoires, ceux-ci s'entrelacent pour former la trame de l'écriture durassienne. La dimension métaphysique de *La Vie Tranquille* apparaît sous forme de questions fondamentales sur l'existence qui débouchent sur une découverte de l'être dans son essence inséparable d'un tout.

Pourquoi donner ce titre paradoxal à un roman rempli de drames et de péripéties ? se demande Noëlle Carruggi.¹⁰⁹⁵ Où situer cette « vie tranquille » dans l'univers de violence dépeint par Duras ? Cette question a trait non seulement au sens du roman, mais à sa forme aussi, dit le même critique. *La Vie Tranquille* n'appartient à aucun genre. L'œuvre présente à la fois certaines caractéristiques d'« un réalisme formel »¹⁰⁹⁶, d'un roman d'introspection et d'un roman philosophique. Il s'agit, en tous cas, d'un roman de style

¹⁰⁹⁰ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Paris, François Bourin, 1991, p.112

¹⁰⁹¹ David Coward, *Marguerite Duras, Moderato cantabile*, London : Grant & Cutler, 1981, p.21, cité par Noëlle Carruggi dans *Marguerite Duras, une expérience intérieure : le gommage de l'être en faveur du tout*, Ed. Peter Lang, New York, 1995

¹⁰⁹² Voir Madeleine Alleins, *Marguerite Duras, Médium du Réel*, Lausanne, L'âge d'homme, 1984

¹⁰⁹³ Noëlle Carruggi, op.cit., p.10

¹⁰⁹⁴ Marguerite Duras, *Les Parleuses*, entretien avec Xavier Gauthier, Ed. de Minuit, 1974, p.210

¹⁰⁹⁵ Noëlle Carruggi, op. cit., p.12

conventionnel ¹⁰⁹⁷, dans le sens où la narration linéaire reste fidèle au temps chronologique et suit le déroulement d'un récit centré sur un personnage traditionnel. L'incompatibilité entre le titre et le livre ne renvoie-t-elle à *L'Amour* de Duras, écrit en 1971, lorsque la même incompatibilité fit l'objet de critiques sévères de la réception ? Duras commence-t-elle déjà, avec *La Vie tranquille*, à définir le type d'écriture qui lui sera propre ?

Le Barrage... d'une certaine enfance et les préparatifs pour l'œuvre future

« L'acte d'écrire est un voyage à l'inconnu » (Marguerite Duras)

C'est Raymond Queneau, encore, qui fut le premier lecteur, près de six ans après *La Vie tranquille*, en décembre 1949, d'*Un Barrage contre le Pacifique*. « Il n'y avait plus de doute (pour moi il n'y en avait jamais eu) : Marguerite Duras s'affirmait comme une des meilleures romancières de sa génération » ¹⁰⁹⁸, furent les mots de Queneau. Le roman est publié par les Editions Gallimard en 1950 et échoue de peu au Goncourt. En 1953, lorsque Duras publie *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Un Barrage contre le Pacifique* sert de terme de comparaison, puisqu'il « a mérité des louanges chaleureuses » ¹⁰⁹⁹.

En 1995, Alain Trutat, qui fréquente la rue Saint-Benoît, réalise une adaptation radiophonique du livre. En 1958, le livre est porté au cinéma par René Clément, sous le titre de *Barrage contre le Pacifique* : « une superproduction à l'américaine », avec Silvana Mangano et Anthony Perkins dans les principaux rôles. ¹¹⁰⁰ En janvier 1960, Geneviève Serreau donne une adaptation théâtrale du *Barrage contre le Pacifique* au studio des Champs-Élysées.

Le thème de l'enfance indochinoise sera repris une nouvelle fois dans le roman *L'Amant*, qui paraît aux Editions de Minuit en 1984 et reçoit cette fois le prix Goncourt. Après avoir travaillé à un script pour l'adaptation cinématographique de son livre par Jean-Jacques Annaud, Marguerite Duras décide de revenir sur l'histoire du Chinois et de l'enfant dans un second roman, *L'Amant de la Chine du Nord*, qu'elle publie aux Editions Gallimard en 1991.

Dans son dernier livre, *C'est tout*, Marguerite Duras répond à la question de Yann Andréa sur son livre préféré : « Le *Barrage*, l'enfance. » ¹¹⁰¹ « Quand j'écris je suis dans la même folie que dans la vie. Je rejoins des masses de pierre quand j'écris. Les pierres du *Barrage*. » ¹¹⁰² Qu'est-ce que Duras veut désigner par « les pierres » ? Certes, elle

¹⁰⁹⁶ Cf. Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

¹⁰⁹⁷ Noëlle Carruggi, op. cit., p. 11

¹⁰⁹⁸ Duras. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, « Quarto » Gallimard, 1997, p.150.

¹⁰⁹⁹ *Nouvelles Littéraires*, 29.10.1953

¹¹⁰⁰ Ibid.

¹¹⁰¹ Marguerite Duras, *C'est tout*, P.O.L., 1999, p.9

renvoie aux individus dont elle parle dans *Des journées entières dans les arbres*, de la mère et de Jacques. Duras associe aussi les membres de la famille de la jeune fille de *l'Amant* à la même image de « pierre » : les personnages ont la même « consistance », celle de « pierre » :

« Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée, dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. »¹¹⁰³

Elle dit que son premier roman, *Les Impudents*, a été inspiré par l'enfance. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, elle s'est débarrassée complètement de son enfance, mais pas de l'enfance. « Cet ouvrage, témoigne-t-elle, m'a donné beaucoup de mal d'ailleurs : j'ai voulu parler de ma jeunesse comme s'il s'agissait de celle d'une autre. »¹¹⁰⁴ Dans un article du *France Observateur*, du 8 mai 1958¹¹⁰⁵, Marguerite Duras dit qu'on ne sait pas trop comment fausser suffisamment son histoire pour, d'abord que les lecteurs s'y laissent prendre, ensuite pour qu'elle reste. Elle veut rendre l'histoire acceptable et éloquente en même temps, mais elle veut aussi qu'elle sorte de sa littéralité, qui, pour elle, n'a bien entendu aucun sens, et qu'elle passe du côté d' « une histoire générale d'une certaine enfance et d'un certain genre d'espoir. »¹¹⁰⁶

C'est la première fois, dit-elle, qu'elle parle de cela, du travail qu'elle a eu à faire pour faire rentrer sa mère, son frère, soi-même, l'Indochine, toutes les souffrances, les paysans de la Chaîne de l'Eléphant, les enfants morts du choléra, etc. dans un livre. Joëlle Pagès-Pindon considère d'ailleurs *Un Barrage contre le Pacifique* un texte inaugural, texte matrice, « puisqu'il s'inscrit dans le temps et dans l'espace de l'enfance. »¹¹⁰⁷ Elle considère que ce roman éclaire la suite de l'œuvre, met en place un univers qui sera exploré à nouveau dans *Des Journées entières dans les arbres* (1954 et 1968), *L'Eden cinéma* (1977), puis surtout dans *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Martine Lecœur dit dans son article sur *Un Barrage contre le Pacifique*, après la diffusion de France Culture de l'adaptation de ce roman, le 23 juin 1998, que Duras a fait de « cette histoire indochinoise, qui est aussi celle de son enfance, la toile de fond de son roman, une toile qu'elle peindra encore et encore. *L'Amant*, publié trente-quatre ans plus tard, est déjà dans ce *Barrage*. »¹¹⁰⁸ Martine Lecœur fait remarquer aussi à ce sujet qu'en 1950 la

¹¹⁰² Ibid, p.24

¹¹⁰³ Marguerite Duras, *L'Amant*, Ed. de Minuit, 1984, p.69

¹¹⁰⁴ Ibid.

¹¹⁰⁵ *France Observateur*, 5/05/58, « La littérature des faits », propos recueillis par Jean Herman et Claude Choublier

¹¹⁰⁶ Ibid.

¹¹⁰⁷ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Ellipses, Paris, 2001, p.14.

¹¹⁰⁸ « Nuits en mer de Chine » par Martine Lecœur, in *Télérama* n° 2531 du 15 juillet 1998

syntaxe n'est pas complètement bousculée chez Duras : la ponctuation n'offre pas ces inventions fulgurantes, les personnages sont encore des individus qui disent "je". On sent « toutefois déjà la tentation d'une écriture qui aboutira à ce style durassien inimitable et pourtant si souvent pastiché. »¹¹⁰⁹

A leur tour, les derniers textes projettent à rebours sur les textes antérieurs, la lumière de « l'imaginaire autobiographique ». ¹¹¹⁰ En ce sens on pourrait citer Frédéric Ferney qui dit que Marguerite Duras, dans son œuvre romanesque, « n'a jamais rien écrit sans qu'elle n'ait vécu ». ¹¹¹¹ C'est peut-être un peu exagéré d'affirmer ceci, mais il continue son idée en disant que de l'enfance de Duras, de sa douleur, « ne subsiste qu'un fil de soie qui relie chaque livre, un fil autobiographique d'abord un peu gros, puis de plus en plus subtil. » ¹¹¹² Cette lecture *a posteriori* d'*Un Barrage contre le Pacifique* permettra de faire surgir dans ce roman de l'enfance, l'obsédante présence de thèmes et de motifs marquant de leur empreinte l'ensemble de la création durassienne, du « cycle indien » d'*India Song* au « cycle atlantique » des dernières années : « ainsi, de la folie, de la passion invivable, du tragique du désir, de l'interrogation sur le Même et l'Autre, sur la présence et l'absence. »¹¹¹³

Pourquoi l'enfance? Parce que rien en dehors de son enfance, aucun autre moment de sa vie ne l'a tant inspirée, dit-elle, très persuadée. D'ailleurs, cette période de sa vie n'a pas compté pour elle plus que pour les autres. Mais si les écrivains parlent toujours de leur enfance, c'est qu'il s'agit du moment de réceptivité absolue de notre existence à tous. Les événements sont pour les enfants d'une injustice absolue, considère Marguerite Duras. Ils produisent en tous un traumatisme pour toute la vie.

Duras trouve le ton avec *Un Barrage contre le Pacifique*. Pour décrire l'enfance et l'adolescence, elle plonge alors dans ses propres souvenirs, sans s'astreindre au détour maladroit de la fiction. Elle abandonne donc ses admirations littéraires américaines qui l'encombrent, pour fixer ses sensations en dépouillant ses phrases, allant à l'essentiel, « faisant de son expérience personnelle un roman universel », souligne Laure Adler.¹¹¹⁴

Dans les quatre premiers écrits de Duras il y a un certain manque de cohésion entre divers éléments romanesques et la division du roman.¹¹¹⁵ Les œuvres suivantes, au

¹¹⁰⁹ Ibid.

¹¹¹⁰ L'expression appartient toujours à Joëlle Pagès-Pindon, op.cit.

¹¹¹¹ « La déraison, l'oubli » par Frédéric Ferney, in *Le Figaro* du 20 avril 1999

¹¹¹² Ibid.

¹¹¹³ Ibid, p.15.

¹¹¹⁴ Laure Adler, op. cit., p.255

¹¹¹⁵ Yvonne Guers-Villate, *Continuité.Discontinuité dans l'œuvre durassienne*, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1985, p.23.

contraire, seront toutes reliées par une organisation contrapunctique similaire. « Des similarités cependant s'y retrouvent, dont l'importance pour l'évolution de l'écrivain n'est pas douteuse », dit Yvonne Guers-Villate. Pas toutes d'ordre structural, elles révèlent des tendances profondes qui, pour la plupart, ne changent pas, mais sont modifiées ou réorganisées et rarement éliminées.

Le même critique littéraire trouve que le premier élément commun à tous ces romans, dont la transformation se poursuit jusqu'à la dernière période, est la présence d'événements dramatiques marqués par la violence. Cette caractéristique nous paraît l'une des plus révélatrices de la métamorphose qui se produit dès le cinquième roman, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. « C'est aussi l'une des plus fondamentales dans l'étude de l'élaboration romanesque chez Duras », dit Yvonne Guers-Villate.¹¹¹⁶

Mais au-delà des clichés et de l'absence de fluidité du style, la description des caractères retient l'attention : la mère est intelligente mais dépressive, le frère joueur et voleur, il pille financièrement sa mère, trahit en permanence son entourage et la jeune fille révoltée n'arrive pas à quitter ce cercle familial étouffant. Le dispositif durassien est déjà en place : la mère amoureuse du fils pervers, l'argent qui gâche tout, le petit frère martyrisé par le grand, la mère qui, par lassitude, laisse l'injustice du frère s'instaurer comme unique loi familiale et l'angoisse tremblante de la petite. La boule d'amour et de haine à la fois gluante et protectrice de cette étrange famille constitue le sujet du livre. En l'écrivant, Duras « a exorcisé certaines peurs de la fin de son adolescence », dit Aliette Armel.¹¹¹⁷ Le personnage de la jeune fille Maud n'entrevoit que les lendemains sans gloire, abîmée qu'elle est dans cette médiocrité familiale qui la corsète et l'empêche d'exister.

« Elle se dévêtait dans le noir, vite et sans bruit, afin que son existence oubliée, aussi insignifiante qu'une épave en pleine mer, ne fût rappelée à personne. Une sorte de rage aveugle la jetait sur son petit lit qu'elle saisissait à deux bras. »¹¹¹⁸

Pourtant, la réception n'est pas tout à fait convaincue de la valeur du livre, comme le prouve plus tard, en 1958, un article de presse de Jacques Nels. Le journaliste constate

¹¹¹⁶ Op.cit., p.24. La critique dit qu'un autre trait remarquable est l'importance jouée par un séjour loin du lieu où le héros ou l'héroïne vit son existence habituelle et routinière. Une décision qui modifie radicalement sa vie en résulte. Dès les deux premiers romans, un déplacement souvent suivi d'un retour amène un changement de point de vue, puis de situation. Dans *Les Impudents*, Maud quitte son amant, Georges Durieux, bien que la résolution de partir d'Uderan pour rentrer avec sa famille ne vienne pas d'elle mais ait été prise par la mère. C'est la rentrée à Paris cependant qui incite Maud à réfléchir, à faire le point sur ses sentiments et son avenir. Cet examen de conscience la révèle à elle-même et elle résout de se libérer d'une famille qu'elle juge objectivement pour la première fois de sa vie. Dans la *Vie Tranquille*, Françoise quitte Bugues après le suicide tragique de son frère Nicolas, dont elle se sent partiellement responsable. Le séjour qu'elle fait sur une plage de l'Atlantique provoque une très forte crise d'identité qui n'est pas résolue jusqu'à l'issue d'une visite de la hutte du berger Clément où elle s'arrête sur le chemin du retour. Les trois jours qu'elle y passe à dormir sont assez suggestifs d'une mort suivie d'une résurrection. Par un dimanche ensoleillé, Françoise décide de rentrer chez elle. Dans ce deuxième roman, les troubles psychologiques sont beaucoup plus sérieux est moins rapides que dans le précédent.

¹¹¹⁷ Laure Adler, op.cit., p.251.

¹¹¹⁸ *Marguerite Duras, Les Impudents, Gallimard, 1992, p.130.*

que ce « très beau roman de Mme Marguerite Duras n'a pas obtenu tout l'accueil qu'il méritait. Déplorons-le, sans nous en étonner. Le succès ne va pas toujours à qui le mérite. »¹¹¹⁹ Question de politique ?

L'anticolonialisme durassien

Un Barrage contre le Pacifique est perçu tout de suite par la critique de l'époque comme un roman de l'anticolonialisme.¹¹²⁰ Dans sa description de la dure réalité sociale de l'Indochine coloniale des années 1920-1930, Marguerite Duras est comparée à Caldwell, romancier américain qui met en scène les « pauvres blancs » du sud de l'Amérique dans *La Route au Tabac* (1932) ou *Le Petit arpent du Bon Dieu* (1933). Ne recueillant qu'une voix en sa faveur pour le prix Goncourt, Duras elle-même explique cet échec par des raisons idéologiques :

« Très longtemps, oui, [...] *Barrage* qui a été pris par l'intelligentsia française comme étant le modèle de ce qu'il ne fallait pas faire, d'un livre de dénonciation de l'état colonial ; et ça m'a poursuivie. »¹¹²¹

Inscrite depuis 1945 au Parti Communiste Français, on croit qu'elle est soumise jusque dans l'écriture à son engagement politique. Mais, pour l'écrivain, l'engagement idéologique est indépendant de l'écriture, qui suppose d'autres choix :

- « - A aucun moment ton appartenance au PCF n'a changé ce que tu as écrit.
- C'est une des choses qui me fait croire que je suis un écrivain.
- Ca veut dire que tu n'as jamais été un écrivain communiste ?
- Non, ça veut dire que j'ai été un écrivain. Il n'y a pas d'écrivains communistes.»¹¹²²

On a donc essayé de discerner dans *Un Barrage contre le Pacifique* une vision anticolonialiste. Mais si le roman exprime maintes fois l'horreur de ce que l'écrivain nomme « le vampirisme colonial », il ne développe jamais un discours politique autonome : Marguerite Duras a toujours rejeté cette forme de critique idéologique explicite, ce qu'elle appelle « être déclarative ».¹¹²³

La dénonciation du système colonialiste se fait strictement à travers le fonctionnement croisé des structures romanesques. La corruption d'une administration locale dévorée par l'affrontement et la recherche du profit, se révèle à travers l'action, à

¹¹¹⁹ Jacques Nels, in *Les Annales*, 1^{er} juin 1958

¹¹²⁰ Cf. Joëlle Pagès-Pindon, op. cit., p.15.

¹¹²¹ Emission « Le bon Plaisir de Marguerite Duras », France Culture, 20 octobre 1984.

¹¹²² Interview de Marguerite Duras dans « Les Yeux verts », *Cahiers du cinéma*, 1980, p.80. Par ailleurs, Laure Adler note qu'au début de la guerre d'Indochine, Duras est, comme beaucoup d'intellectuels, davantage préoccupée par ce qui se passe en Tchécoslovaquie et en Pologne que par le bombardement de Haiphong. Propos cueillis par Joëlle Pagès-Pindon, op.cit., p.16

¹¹²³ *Les Parleuses*, p. 184

travers l'affrontement permanent entre la mère et les agents du cadastre. C'est la parole poussée jusqu'à l'exaspération de la mère qui assume la violence et la révolte contre le système, comme le montre ce passage d'une lettre qu'elle adresse à l'agent cadastral :

« Autrement dit, pour que vous vous intéressiez à moi il faut que je vous parle de vous. De votre ignominie peut-être, mais de vous. (...) Peut-être qu'avant de mourir, j'aurais envie de voir vos trois cadavres se faire dévorer par les chiens errants de la plaine. Enfin, ils se régaleraient, ils auraient leur festin. Alors, oui, au moment de mourir je pourrais dire aux Paysans : Si l'un de vous veut me faire un dernier plaisir, avant que je meure, qu'il tue les trois agents cadastraux de Kam. »

1124

La misère effroyable des indigènes est représentée par l'évocation de la foule innombrable des enfants morts de faim, masse indistincte que l'écriture, dans un magnifique processus de condensation symbolique, fait retourner à la boue de la rizière :

« Vous ne le savez peut-être pas mais ici il meurt tellement de petits enfants qu'on enterre à même la boue des rizières, sous les cases, et c'est le père qui, avec ses pieds, aplatit la terre à l'endroit où il a enterré son enfant. Ce qui fait que rien ne signale ici la trace d'un enfant mort et que les terres que vous convoitez et que vous les enlevez, les seules terres douces de la plaine, sont grouillantes de cadavres d'enfants. »¹¹²⁵

Il s'agit d'une vision quasi mythique d'une humanité dissoute dans le grand ventre de la nature, que Marguerite Duras aime tellement, et dont on remarque la présence dans presque tout roman ou récit.

Êtres et espaces utopiques¹¹²⁶

En 1974, dans *Les Parleuses*, Marguerite Duras explique les liens entre son enfance indochinoise et le sujet du roman. Littérairement parlant, *Un Barrage contre le Pacifique* n'est pas une autobiographie, comme le note aussi Joëlle Pagès-Pindon¹¹²⁷, puisque aucun élément (tel que l'affirmation d'une coïncidence entre le personnage et l'auteur qui signe l'œuvre de son nom, la référence à des lieux existants et attestés ou l'emploi de la première personne) ne l'apparente à l'existence réelle de son auteur. Ce critique considère donc ce livre un roman. Occultée ou avouée par Marguerite Duras selon les périodes de sa vie, l'inspiration autobiographique ne fait pourtant aucun doute : « Marguerite Duras : Tu sais, ma mère s'est ruinée avec le barrage. Je l'ai raconté. (...) Enfin, je l'ai raconté, pas complètement, dans *Le Barrage*. »¹¹²⁸

¹¹²⁴ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, Quarto, 1997, p. 294

¹¹²⁵ Ibid, p. 295-296

¹¹²⁶ *Utopique*, dans le sens étymologique du terme, c'est-à-dire non assignable à un lien précis.

¹¹²⁷ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Ellipses, 2001, p.17

¹¹²⁸ *Les Parleuses*, p.136 et 139, cité par Joëlle Pagès-Pindon, *op. cit.*

Un Barrage contre le Pacifique marque la première étape d'un ancrage de l'œuvre durassienne dans l'espace et le temps des origines : « Le passé, ça commence très jeune... (...) *Le Barrage contre le Pacifique*, c'est le vrai livre sur la mémoire et j'avais moins de trente ans quand je l'ai écrit. »¹¹²⁹

On reconnaît en effet dans *Un Barrage contre le Pacifique* l'histoire de la famille de l'écrivain. Marguerite Donnadiou est née en Cochinchine, à Gia Dinh, où son père était directeur de l'école normale et sa mère, institutrice. Venus de France au début du siècle, ses parents, Henri et Marie Donnadiou, avaient été, comme le père et la mère du *Barrage contre le Pacifique*, séduits par « les affiches de propagande coloniale », influencés par « les ténébreuses lectures de Pierre Loti ». ¹¹³⁰ Pour Marguerite Duras, l'Indochine de son enfance et de son adolescence, c'est d'abord un pays d'eaux (celles du fleuve Mékong et de l'océan Pacifique) et de forêts, une nature sauvage à la fois fascinante et hostile. Ce sont aussi les villes coloniales aux larges avenues où le monde des grandes demeures luxueuses côtoie le grouillement de la misère indigène. Ce sont des espaces utopiques qui hantent toute l'œuvre durassienne. Situés tantôt dans l'océan Pacifique, tantôt dans l'Atlantique ou sur les bouches de la Seine, ils auront pour nom S.Thala, T.Beach, Calcutta ou Sadec, Savannah, Trouville ou Vitry...

Le pays de l'enfance est irrémédiablement lié à l'expérience précoce, intime, de l'injustice sociale. Pour Marguerite Duras, le destin de la mère trompée, ruinée et soulevée par une perpétuelle et inutile révolte restera, à jamais, le symbole de l'injustice, de toutes les injustices :

« On lui a collé une terre incultivable. Elle l'ignorait complètement qu'il fallait soudoyer les agents du cadastre pour avoir une terre cultivable.(...) Je crois que c'était de colère à vrai dire qu'elle voulait mourir, qu'elle était en train de mourir, après que les barrages se soient écroulés. De colère. D'indignation. Evidemment, ça nous a terriblement marqués. Je ne peux même pas en parler calmement, voyez. »¹¹³¹

Le Barrage contre le Pacifique révèle l'importance décisive de la configuration familiale dans la constitution de la personnalité et de l'imaginaire de Marguerite Duras. Bien plus tard, avec *l'Amant*, l'écrivain décrit sa famille comme « une famille en pierre, pétrifiée »¹¹³² et l'histoire de sa famille comme une histoire « de ruine et de mort », de haine et d'amour que seule l'écriture peut conjurer. Au centre du clan tragique, la mère, emportée par sa passion folle et exclusive pour son fils aîné, Pierre, le voyou, le chasseur, le criminel. Les deux autres enfants, Paul, dit « Paulo » ou « le petit frère », et Marguerite, perpétuellement mis en danger par la brutalité du frère aîné, ont trouvé un réconfort dans l'amour qu'ils se portent l'un à l'autre. *L'Amant* révélera encore la portée incestueuse de cet amour et le désespoir qui s'est emparé de Marguerite à la mort de Paulo, en 1942.

¹¹²⁹ *Les Parleuses*, p.231

¹¹³⁰ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1997, p.23

¹¹³¹ *Michelle Porte et Marguerite Duras, Les lieux de Marguerite Duras, Ed. de Minuit, Paris, 1977, p. 56 et 59*

¹¹³² Marguerite Duras, *L'Amant*, Ed. de Minuit, 1984, p. 69

Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, Joseph condense sur sa seule personne les traits du frère aîné et ceux du petit frère. Indépendant, violent, chasseur, se plaisant dans une nature sauvage, il est l'objet de la passion maternelle, comme le frère aîné Pierre. Aux yeux de Suzanne, Joseph représente aussi, comme le petit frère Paul, le complice de son existence et l'amant idéal : « Suzanne se souvenait parfaitement de cette minute où elle sut qu'elle ne rencontrerait peut-être jamais un homme qui lui plairait autant que Joseph. »

1133

Joëlle Pagès-Pindon fait remarquer cette étrange coïncidence des syllabes entre Joseph et M.Jo, le second donnant à voir, dans la dérision de son nom tronqué, son incapacité à être l'amant que Joseph incarne pour Suzanne.¹¹³⁴

Un Barrage contre le Pacifique est considéré aussi comme le livre de et sur la mère. Il n'est pas indifférent que l'écriture du roman ait coïncidé avec la naissance, le 30 juin 1947, du fils de Marguerite Duras et de Dionys Mascolo, Jean Mascolo. Devenant mère à son tour, Duras ressentait plus fortement la nécessité de mettre en œuvre littérairement l'interminable questionnement sur son rapport personnel à sa mère. La mère du *Barrage contre le Pacifique* est en effet au centre du triangle fondateur qu'elle forme avec ses enfants, le frère et la sœur, en l'absence du père, à peine évoqué dans *Les Impudents*. Adorée et haïe, autoritaire et complaisante, généreuse et calculatrice, enthousiaste et désabusée, enfantine et sénile, contradictoire, insupportable, en un mot la mère est folle, de cette folie si constante chez les héroïnes durassiennes qu'elle peut en devenir constitutive d'une certaine féminité. A plusieurs reprises, la mère du *Barrage contre le Pacifique* est qualifiée de « cinglée », occupée à « ses comptes de cinglée », selon Joseph. Mais c'est en fait toute la famille qui se reconnaît dans cette folie qui les unit :

« - C'est vrai qu'on doit être un peu fous...dit Suzanne rêveusement. Joseph sourit doucement à Suzanne. - Complètement fous..., dit-il. »¹¹³⁵

Duras parlera de la mère dans une bonne partie de ses romans, mais de la même mère, sans lui changer de caractère. Cette folie maternelle est dangereuse pour les enfants ; la brutalité des coups que la mère assène à Suzanne, son désir de s'en débarrasser à tout prix, en la poussant à des mariages d'intérêt, font d'elle un personnage effrayant, que le texte assimile un moment à une sorte de monstre de la mythologie antique, ce qui nous rappelle la mère des *Journées entières dans les arbres* ou celle de l'*Amant* : « Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser dévorer à leur tour par elle. »¹¹³⁶

Ces êtres et ces espaces font pourtant partie d'un riche imaginaire autobiographique, devenus fiction. Marguerite Duras dit à plusieurs reprises combien cette folie de sa mère a

¹¹³³ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1997, p. 311

¹¹³⁴ Joëlle Pagès-Pindon, op. cit., p. 19

¹¹³⁵ **Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique*, Gallimard, 1997, p.60**

¹¹³⁶ Marguerite Duras, op. cit., p.183-184

orienté son imaginaire ; car plus qu'une absence au monde, la folie représente pour l'écrivain le pouvoir qu'a le sujet de fusionner avec l'objet, rejoignant ainsi l'extraordinaire pouvoir de l'écriture, de la lecture comme mode d'accès à l'autre : « Un fou est un être dont le préjugé est détruit : les limites du moi. C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité. C'est pour cela que la question de la folie me tente tellement dans mes livres. »¹¹³⁷

L'émergence des eaux américaines

Avec *Le Marin de Gibraltar*, Marguerite Duras, « curieusement », signale *Le Monde* en 1966, « émergeait à la fois des eaux américaines et du courant marxiste ». ¹¹³⁸ Ce roman sacrifie avec éclat à ce qu'on nommait jusqu'à l'époque de sa parution « le psychologique ». Or, qu'on le veuille ou non, le psychologique, chaque fois qu'il va *au fait*, débouche sur « le métaphysique », selon l'expression de Dominique Arban, qui dit qu'« ici, ce fut sur l'espérance essentielle. Mais espérance de quoi ? » ¹¹³⁹ Dans une émission radio, Georges Gravier, le réalisateur, énumère les thèmes habituels de Duras : l'attente inquiète, la marche titubante des êtres vers quelque chose de pressenti et d'inaccessible, la difficulté de communiquer. ¹¹⁴⁰ Ces thèmes apparaissent en permanence chez Duras, dès *Le Marin de Gibraltar*, jusqu'à *L'Après-midi de M. Andesmas*, en passant surtout par le récit de 1954, « Les Chantiers », ou par *Le Square* (1955), sans oublier *Le Navire Night* (1979). Partout on lit la recherche du dialogue, « cette difficulté de trouver un interlocuteur, ce silence difficile à traverser est ici plus que jamais tragique. » ¹¹⁴¹

Anna consacre ses jours à retrouver un homme, un marin. Mais elle a un amant, et elle l'aime. « Même quand je l'oublie, je n'oublie pas que je le cherche » ¹¹⁴², dit Anna. Et l'amant ? « Et alors ? - Je crois que c'est celles-là qu'il me fallait. » ¹¹⁴³ Car il est de ceux qui « épousent la quête de l'autre - cet autre qu'ils n'aiment sans doute qu'à cause de la quête, justement... » ¹¹⁴⁴ Dominique Arban voit dans ces « humbles répliques », sur ce

¹¹³⁷ Voir Bettine L., Knapp, « Entretien avec Marguerite Duras et G. Coussin », *The French Review*, XLIV, 4 mars, 1971, cité par Aurelia Gamonedo Lanza, in « Le fou ou l'intelligence du corps », *Marguerite Duras, Rencontres de Cérisy*, sous la direction d'Alain Vircondelet, Écriture, 1994.

¹¹³⁸ « Les chemins de Marguerite Duras » par Dominique Arban in *Le Monde* du 20 août 1966

¹¹³⁹ Ibid.

¹¹⁴⁰ « Anthologie vivante. Marguerite Duras », émission de Poger Pillaudin, réalisation : Georges Gravier, semaine du 11 au 17 septembre 1966, ORTF, France Culture, dimanche 11 septembre à 22h30

¹¹⁴¹ Ibid.

¹¹⁴² Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, Gallimard, 1952, p. 63

¹¹⁴³ Ibid, p.75

ton inimitable, l'appel et l'attente de tout humain, enraciné dans des personnages de chair, dans une vérité inaliénable et unique.¹¹⁴⁵

L'accueil du livre par la réception est assez réservé. « Nous nous ébourifions devant l'effort d'imagination de Marguerite Duras »¹¹⁴⁶, lit-t-on dans la revue *Le Travailleur du Maroc*, qui souligne le pittoresque et le psychologisme du *Marin de Gibraltar*. Gallimard lui accorde un encart publicitaire dans *Le Figaro*, *Arts*, *La Revue de Paris*, *La Gazette des lettres*, *Les Nouvelles littéraires*. A la fin de 1952, *Le Marin* sera vendu à 2800 exemplaires. A son tour, Dominique Anton dans *Combat* défend « une œuvre ferme et loyale, riche de vérité humaine, dense, généreuse et cruelle ». Que désigne ce critique par la « vérité humaine » et « cruelle » à la fois ? Fait-il référence à ce que Laure Adler dit qu'on découvre en fouillant les manuscrits du roman ?¹¹⁴⁷

En effet, l'état des manuscrits prouve que Duras ne renonce pas encore à la dénonciation de l'administration coloniale, ni à raconter les malheurs de la guerre qu'elle-même vit comme un drame (rappelons ici la déportation de Robert Antelme). D'ailleurs, Duras répond en quelque sorte à l'horizon d'attente du public et de la réception critique de l'époque, puisque dans les années 50¹¹⁴⁸, la guerre constitue un thème fréquent d'écriture¹¹⁴⁹. On peut citer ici des noms comme celui de Jacques Audiberti, qui, profondément touché par la guerre, par la vision des corps déchiquetés par les bombardements, consacre à ce thème un chapitre entier de *Les Médecins ne sont pas plombiers* (1948). Deux ans avant, paraissent les *Réflexions sur la Question juive* de Jean-Paul Sartre que la guerre a convaincu de la nécessité de l'engagement. On rajoute aussi Robert Antelme avec son témoignage sur les horreurs de la guerre vécues à Dachau (*L'Espèce humaine*, Gallimard, 1947). Duras, quant à elle, est poursuivie toute sa vie par les événements incontestablement horribles de la deuxième guerre mondiale, décrits dans *La Douleur* (1985). Ses scénarii de films le prouvent : *Hiroshima mon amour* (1960) et *Abahn Sabana David* (1970), qu'elle intitule dans un premier temps « L'écriture bleue » par allusion aux chambres à gaz¹¹⁵⁰.

A lire *Le Marin de Gibraltar*, il est assez difficile de dire en quoi ce livre est lié à la guerre. Cependant, on remarque déjà chez Duras le goût des références subtiles dans ses écrits. Déjà dans *Un Barrage contre le Pacifique*, elle ne dénonce pas directement le colonialisme, mais elle le sous-entend par la description de la mort des enfants indigènes,

¹¹⁴⁴ « Les chemins de Marguerite Duras » par Dominique Arban, in *Le Monde* du 25 août 1966

¹¹⁴⁵ Ibid.

¹¹⁴⁶ *Le travailleur du Maroc*, le 31 octobre 1952

¹¹⁴⁷ Voir Laure Adler, *op. cit.*, p. 432-433

¹¹⁴⁸ Pour une image plus complète sur la littérature des années 50, se rapporter aux livres de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, 1948, de Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, 1953 et de Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*, José Corti, 1949

¹¹⁵⁰ Cf. *Les Nouveaux cahiers*, août 1979, « Dans le roman français de 1945 à 1970 : L'oubli du génocide » par Charlotte Vardi

par les injustices subies par sa mère etc. Comme l'attestent les manuscrits, dans *Le Marin de Gibraltar*, Duras exerce encore son sens des subtilités et, dans une première version du roman, elle parle de la période de l'Occupation, qui subsiste par de très courts fragments dans la version définitive. Cela aurait dû constituer le cadre du récit. Le marin était un résistant blessé par un milicien et sauvé par Anna qui, pour obtenir des médicaments, s'offrait à un médecin. Une fois remis sur pied, l'homme disparaissait.

« Alors elle s'est dit s'il était fusillé, elle se tuerait. Elle n'oubliait pas qu'elle attendait un enfant. Elle pesa le pour et le contre. Elle essaya d'envisager la vie s'il mourait. Même avec un enfant de lui, mais elle n'y arriva pas. »¹¹⁵¹

L'enfant mourait et Anna traversait la France brisée de chagrin. Dans la deuxième version, le cœur du roman est constitué par la critique de l'administration coloniale. Comme le note Laure Adler, Marguerite Duras semble avoir voulu régler des comptes avec son ancien patron, ex-ministre des Colonies, Georges Mandel, dont elle tire un portrait de vitriol :

« Il nous tenait dans un grand mépris. Dans sa jeunesse, il avait été tenu dans un égal mépris par un très grand homme politique. Il croyait, de ce fait, avoir pigé le secret de l'autorité. Le secret c'était précisément ce mépris dont il avait souffert et dont il faisait souffrir ses collaborateurs. Il ne serrait jamais la main à personne. Il vous rendait les dossiers en les jetant à terre. Il disait "ramassez mon ami". On l'aurait dit pressé par mille choses à faire. Chacun tremblait devant

1149

D'ailleurs, dans les années 50, le discours sur la littérature a changé plus profondément que la littérature elle-même, comme le fait remarquer dans un article Michel Murat (« Tendances », *L'idée de littérature dans les années 1950* in *Colloques Fabula*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document59.php>). En effet, cette restructuration du discours s'expliquerait par la conjonction de deux facteurs fondamentaux, qui convergent au lendemain de la guerre : l'obsolescence du discours sur le « cœur humain », objet principal de la littérature de fiction, face à de nouveaux discours de savoir (anthropologique : Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 1955 et psychanalytique : Lacan formule l'idée que « l'inconscient est structuré comme un langage », sans oublier Gaston Bachelard, qui avec sa *Psychanalyse du feu* (Gallimard, 1949), réarticule la perception sur « l'homme » dans sa dimension sociale et dans son intériorité) ; et la nécessité imposée par Hiroshima, ainsi que par les camps de la mort de Buchenwald et d'Auschwitz de « fonder la notion de l'homme ». Ainsi, en 1950, Jean Cayrol publie un court texte intitulé « D'un romanesque concentrationnaire » (*Esprit*, n° 159, septembre 1949, p. 340-257) dans lequel il décrit l'idée qu'il se fait de la littérature présente et à venir. Pour la qualifier, il forge un néologisme et parle de littérature « lazaréenne ». Lazare, celui que le Christ ressuscite, est ainsi l'objet d'une figure d'antonomase, il devient un nom commun servant à désigner d'abord l'homme, puis la littérature depuis des camps. De son côté, Maurice Blanchot, fait à la même époque le choix de la figure d'Orphée pour incarner l'idée de littérature et parle de la nécessité de passer par les ruines pour faire advenir la littérature. La figure d'Orphée apparaît au début des années 50 dans deux œuvres portant ce titre : recueil de contes de Jules Supervielle (*Orphée*, 1946) et le film de Cocteau (*Orphée*, tragédie créée en 1926 ; en 1949 l'auteur réalise un film qui porte le même titre). Chez Maurice Blanchot, la figure d'Orphée est abordée en 1955 dans un chapitre de *l'Espace littéraire* : « L'œuvre et l'espace de la mort » (Paris, Gallimard, 1955) Il est important de préciser que Blanchot, avant de faire le choix de la figure d'Orphée, s'est d'abord arrêté sur celle de Lazare dans un texte intitulé « La littérature et le droit à la mort », édité en 1947 (dans *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981) Sa vision du Lazare est personnelle puisqu'il s'agit d'une figure manquée du secours divin (déréliction) et non de résurrection. Il évoque le « Lazare du tombeau et non le Lazare rendu au jour, celui qui déjà sent mauvais, qui est le Mal. Ces figures du Lazare et d'Orphée sont chargées de dire le statut de la littérature après les camps, et d'inscrire le désastre au fondement du fait littéraire.

¹¹⁵¹ Archives IMEC, cité par Laure Adler, *op. cit.*, p. 433

ce grand caractère. Sauf moi. Moi fils d'administrateur civil, élevé au lait Nestlé, à l'eau alumisée, à la salade javellisée [...]. »¹¹⁵²

Le Marin de Gibraltar s'est intitulé au début *Le mousquetaire*.¹¹⁵³ L'action se passe à terre jusqu'au moment où Marguerite va au cinéma par hasard et a le coup de foudre pour *La Dame de Shanghai* et pour Rita Hayworth, femme sublime, dévoreuse de monde, monstre mondain obsédé par l'argent. Duras transforme le récit d'Orson Welles, délaissant le goût du lucre de la sirène pour mieux l'enfermer dans la passion et l'obscénité de l'amour. Cependant, note Laure Adler, « faire du roman une simple transcription de la vie et des amours de l'auteur serait trahir son esprit. Tout est décalé, recomposé », pour ainsi souligner une caractéristique de l'écriture durassienne présente désormais tout au long de son œuvre. Le roman est curieux, déséquilibré, inabouti. La première partie se perd dans la description d'un personnage falot, veule, impuissant, qui ne supporte plus sa femme, ni lui-même. La prose est répétitive, ponctuée de dialogues vides où se fait trop sentir l'influence de Faulkner et de Sartre. D'un coup, l'écriture prend le grand large avec l'apparition du bateau blanc qui surgit et qui change tout. « La lumière devient aveuglante et l'amour évident »¹¹⁵⁴. Duras s'inspire aussi de Maurice Blanchot qu'elle fréquente beaucoup et admire pour son écriture qui prône la « force retranchée de la parole », qui n'existe que « par et dans la littérature », une écriture issue de l'« acte d'écrire sans fin, à partir de l'infini »¹¹⁵⁵. Le roman de Duras est ainsi l'écriture d'une quête inassouvie, la métaphore d'une attente par définition toujours déçue, un grand roman métaphysique. On y admire entre autres les dialogues durassiens qui « recèlent de singuliers pouvoirs »¹¹⁵⁶ et le caractère « ingénieux et énigmatique » du livre, attestant que Duras n'est plus une « novice »¹¹⁵⁷. Cette notoriété dont parlent les *Nouvelles littéraires* coûte à l'écrivain des reproches au sujet du livre suivant, car la critique devient de plus en plus exigeante à son égard.

Trop de chaleur étouffe...la critique

Duras, qui avait déjà commencé à définir sa propre voie d'écriture, la poursuit dans *Le Marin de Gibraltar* et l'approfondit dans *Les Petits chevaux de Tarquinia*. Pour Colette Audry, qui écrivait dans *Temps modernes*, en décembre 1958, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* est d'abord, bien que secrètement, une « histoire d'intellectuels à mauvaise conscience »¹¹⁵⁸. Les personnages se trouvent murés en eux-mêmes par une épaisseur

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ Laure Adler, *op. cit.*

¹¹⁵⁴ *Ibid.*

¹¹⁵⁵ *Ibid.*

¹¹⁵⁶ « Les chemins de Marguerite Duras » par Dominique Arban, *Le Monde*, 25 août 1966

¹¹⁵⁷ *Nouvelles littéraires*, 29 octobre 1953

supplémentaire (leur intellectualité), dit Colette Audry, et chaque fois qu'ils tentent une sortie, c'est pour poser des devinettes ou pour se laisser prendre au piège. Au point qu'on se demande si l'amertume sourde qui envahit tous ces amis n'est pas due au moins autant à la parole, libérée par les loisirs, qu'à la chaleur et aux vacances qui placent chacun en face de sa propre vie... « Nous avons donc bien affaire ici à une histoire, à un roman d'intellectuels...centre caché qui ordonne toute la structure de l'œuvre », dit Colette Audry.¹¹⁵⁹ Toutefois, par quelques remarques, elle signale la démarche originale de ce roman. Ainsi, les équivoques, les incertitudes, les silences, les apparentes tricheries des dialogues et des récits ne sont que « le cheminement d'une pénible expérience collective, expérience où il se ne passe presque rien mais où personne ne sait plus très bien où il en est...Ce livre est aussi une contestation de la littérature psychologique ». ¹¹⁶⁰

Bernard Dort, quant à lui, propose une lecture plus « orientée »¹¹⁶¹ du livre et dégage nettement certaines intentions et certaines caractéristiques de la démarche romanesque de Marguerite Duras. A son avis, les héros de Duras sont posés devant nous sans être qualifiés. Ils *sont là*. Ils parlent, ils agissent (peu), ils commentent leurs actions. Le cours du récit est lent, dit Bernard Dort, coupé de tâtonnements. L'auteur n'explique rien. Mais il faut faire attention aux mots, aux gestes qui surgissent, aux complicités qui s'ébauchent autour de choses tues... : « cela suffit pour que le cercle clos dans lequel étouffaient ces héros, cède, pour que l'univers se présente à eux comme une tâche, un domaine à reconquérir », affirme Bernard Dort.¹¹⁶² La coque de chaleur dans laquelle les personnages des *Petits chevaux de Tarquinia* se desséchaient, éclate. Les vacances, l'absence de toute occupation définie ont révélé nos héros. Dans cette chaleur, à travers leurs gestes ébauchés, s'est recréé un équilibre, une unité. Surtout à travers ce que la vie offre de plus quotidien : les « bitter campari », la nourriture...

Le Monde du 25 août 1966 signale que dans ce livre, *les Petits chevaux de Tarquinia*, ce n'est plus comme dans le *Barrage*, l'espoir d'« en sortir ». Ni comme dans *Le Marin de Gibraltar*, l'espoir de trouver. C'est l'espoir « de se trouver pour s'en sortir. »¹¹⁶³ L'itinéraire ici est bref, considère Dominique Arban, et ce n'est pas un hasard si le livre se situe en un lieu et un temps de vacances. De la plage à l'hôtel, de cet hôtel à la plage. Du désir d'un « ailleurs » au refus de « l'ailleurs ». En sortir ? se demande Dominique Arban. Y rester ? « De piétinement en piétinement, le livre avance en petits coups de dialogue : velléités, résignation ; révolte, indifférence. »¹¹⁶⁴ Le critique dit qu'ici l'écrivain a dominé les influences, a rejoint, sans le savoir sans doute, ses naturelles parentés. Il ne s'agit

¹¹⁵⁸ « Marguerite Duras », in *Esprit*, Juillet-Août 1958

¹¹⁵⁹ Colette Audry, « Marguerite Duras », in *Temps Modernes*, décembre 1958, citée in *Esprit* Juillet-Août 1959

¹¹⁶⁰ Ibid.

¹¹⁶¹ Bernard Dort, in *Lettres Modernes*, mars 1955

¹¹⁶² Ibid.

¹¹⁶³ « Les chemins de Marguerite Duras » par Dominique Arban, in *Le Monde* du 25 août 1966

plus de « maîtres d'écriture », il s'agit, dit Dominique Arban, de « famille d'esprit » : « Marguerite Duras est une jeune sœur du grand écrivain russe Tchekhov ». ¹¹⁶⁵ *Les Petits chevaux de Tarquinia* frémissent « d'une sourde angoisse » ¹¹⁶⁶ qui installe le lecteur dans un état de « malaise » ¹¹⁶⁷, ce qui n'empêche pas la critique de considérer ce livre un des meilleurs romans de l'année et de le citer parmi les favoris aux prix de fin d'année, à côté de Marcel Moussy (*La Table ronde*), Jean Guirec et Marcel Schneider (Albin Michel) ¹¹⁶⁸. « Marguerite Duras écrit avec *Les Petits chevaux de Tarquinia* le chef-d'œuvre que ses deux autres romans laissaient prévoir » ¹¹⁶⁹, dit-on dans l'émission *Le goût des livres*. « En perfectionnant une écriture impressionniste dont on ne peut trouver le point de départ que dans *Et le soleil se lève aussi* d'Hemingway et en approfondissant sous tous ces aspects un des thèmes qui lui sont les plus chers, celui des vacances » ¹¹⁷⁰, Duras cache, derrière les négligences de style, qui sont d'ailleurs volontaires, « son mépris de la "bonne littérature". » ¹¹⁷¹ Ses chances de voir couronner son livre ont été pourtant minces, peut-on lire dans *L'Observateur* du 17 décembre 1953, car le roman sortait de l'ordinaire par ce sujet difficilement perceptible. Les journaux apprécient pourtant la « façon magistrale » et la « subtilité » ¹¹⁷² dont Duras sait peindre les difficultés, voire l'impossibilité de la communication entre les êtres. Juste le lecteur superficiel peut en être déçu, voire irrité, avertit *L'Observateur*, mais les connaisseurs seront « ravis de voir pareil tour de force mené jusqu'à sa réussite ».

Duras inaugurerait déjà dans *Un Barrage*...l'impuissance des êtres à changer leur destin et Jean Blanzat, dans *Le Figaro Littéraire*, parle de l'« inspiration continue » de l'écrivain qui fait que dans les livres à suivre les personnages restent « enfermés dans un même univers étroit, dont il ne sortent pas ». ¹¹⁷³ Le même aspect est remarqué par *La Gazette de Lausanne* qui le considère comme le « roman des enfermés » : « enfermés en eux-mêmes, dans le cercle des pensées trop lourdes », mais qui dénonce à la fois « la

¹¹⁶⁴ Ibid.

¹¹⁶⁵ Ibid.

¹¹⁶⁶ « La méditation de Marguerite Duras » par Serge Young, *La Revue Générale Belge*, 19 avril 1960

¹¹⁶⁷ *L'Observateur*, 17 décembre 1953

¹¹⁶⁸ *Le Nouvel Observateur*, 21 juillet 1953

¹¹⁶⁹ Émission « Le goût des livres : Marguerite Duras, *Les Petits chevaux de Tarquinia* », par E. Lolou, vendredi 13 novembre 1953, diffusée lundi 16 novembre à 13h20 sur la Chaîne nationale

¹¹⁷⁰ Ibid.

¹¹⁷¹ Ibid.

¹¹⁷² *Le Nouvel Observateur*, 21 juillet 1953

¹¹⁷³ *Figaro Littéraire*, 31 janvier 1953, « *Les Petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras » par Jean Blanzat

veulerie, l'apparente frivolité et l'amoralisme de ses personnages, le lâché du ton et, singulièrement, l'abus du gros mot que tout roman à la page se doit (mais avec plus de retenue) d'imprimer »¹¹⁷⁴ Ce gros mot utilisé par Duras fait dire à un journaliste du *Canard enchaîné* que « cette dame joue les dures et possède un vocabulaire concis : “-Vous voyez, dit Gina en montrant Ludi qu'on est tous des c... -Ainsi, ajouta Diana, Ludi ici présent, il est aussi c... que l'épicier. Mais il faut être c... comme Ludi. Ludi a une qualité de c... si rare.” »¹¹⁷⁵

« Bougre », s'exclame le journal, « quelle virilité... Mais elle n'est que de façade, car dans le bavardage, Marguerite Duras retrouve toute sa féminité. Ça jacasse ! Ça blablable ! Pérore ! Roucoule ! »

Duras est lue avec intérêt. On lui dédie même une émission télévisée, diffusée sur la chaîne nationale le 13 novembre 1953¹¹⁷⁶. Mais aussi elle commence à recevoir des critiques dures. Plusieurs publications se déchaînent contre ce roman. Il s'agit de *La Libre Belgique*¹¹⁷⁷ qui n'y voit que des « dialogues creux. Jours creux. Flirts entre personnages creux ! » et *Informateur critique* qui annonce déjà que l' « expérience de Marguerite Duras entre en déclin »¹¹⁷⁸. On est pourtant loin de la réalité, car Duras, comme le prouve son œuvre à venir, n'en était qu'à un quart de distance de ce qu'allait être son œuvre entière. Enfin, *Beaux Arts Bruxelles* déclare son ennui devant ce livre trop long, de deux cents pages, écrit, incroyable ! par Marguerite Duras ! à laquelle on transmet un message court : « Dommage ! car vous êtes un écrivain. »¹¹⁷⁹ « Je ne suis pas ravi du dernier roman de Mme Marguerite Duras », écrit plus poliment un critique de *Nouvelles littéraires*¹¹⁸⁰. Il avoue l'avoir lu jusqu'au bout dans un esprit de pénitence et en grinçant les dents à cause du « désordre des sentiments égal à celui de la syntaxe. » D'ailleurs, « Duras ne veut écrire le français qu'en anglais »¹¹⁸¹, note Luc Estang dans *La Croix*, pour dénoncer l'influence américaine sur l'œuvre durassienne.

Malgré les passages bien ennuyeux, signalés aussi par *France Tireur*¹¹⁸², J.-L. Bory

¹¹⁷⁴ *Gazette de Lausanne*, 13 novembre 1953, Emmanuel Buenzool

¹¹⁷⁵ « La voie aux chapitres » par R. Ft., *Le Canard enchaîné*, 25 novembre 1953

¹¹⁷⁶ Emission « Le goût des livres : Marguerite Duras, *Les Petits chevaux de Tarquinia* », vendredi 13 novembre 1953, diffusée lundi 16 novembre à 13h20 sur la Chaîne nationale

¹¹⁷⁷ *Libre Belgique*, 21 octobre 1953

¹¹⁷⁸ *Informateur critique*, décembre 1953

¹¹⁷⁹ *Beaux Arts Bruxelles*, 6 novembre 1953

¹¹⁸⁰ *Nouvelles Littéraires*, 29 octobre 1953

¹¹⁸¹ Luc Estang, *La Croix*, 29 octobre 1953

¹¹⁸² *France Tireur*, 22 octobre 1953

de *Samedi soir* trouve dans *Les Petits chevaux de Tarquinia*, « livre réussi »¹¹⁸³, bien des choses à louer. L'auteur de l'article, en quelque sorte déçu mais sûr à la fois de la « réussite » du livre, tient à préciser d'abord que Marguerite Duras a donné juste avant la publication de ce roman divers échantillons de son savoir-faire. « Lent, pesant, surchargé de dialogues en colimaçon, *Les Petits chevaux*... marquent une nouvelle étape dans la manière de l'auteur : la virtuosité de naguère a fait place à une sorte de gaucherie, d'embarras, de fausse candeur. »¹¹⁸⁴ Duras réussit à communiquer parfaitement l'accablante oisiveté des personnages, érigés, malgré les apparences, en moralistes, considère le critique, quoiqu'on ne sache pas exactement si l'écrivain en fait la cible du livre : « Finalement, il vaut mieux aller visiter la nécropole étrusque de Tarquinia que de tromper son mari. L'héroïne de Marguerite Duras fait de nécessité vertu : voici un livre fort moral, en dépit des apparences. »¹¹⁸⁵

Mais surtout on parle de la « logique implicite »¹¹⁸⁶ de Duras, synonyme de l'écriture des subtilités. En effet, Duras s'en sert pour dire que rien ne se passe. Toutefois, « jamais néant ne ressembla davantage à l'être ». On ne fuit pas dans le roman la chaleur accablante à titre de température, « mais à titre justement d'égalité à soi, d'ennui, de fatalité. L'amitié et l'amour pèsent aussi lourd qu'elle, c'est pourquoi il faudrait, également, en sortir. »¹¹⁸⁷ Comme le dit Laure Adler, *Les Petits chevaux de Tarquinia* est un roman « admirable sur l'amertume de l'amour » et un « traité magnifique sur le déclin de l'amitié. »¹¹⁸⁸

On parle beaucoup de ce livre, mais on ne l'achète pas. Six ans plus tard, Marguerite n'aura vendu que 2023 exemplaires. Duras assume cet échec, mais elle n'arrête pas ; rien ne la décourage. Ce livre, qui, selon André Dalmas de *La Tribune des nations*, « enrichit la technique durassienne »¹¹⁸⁹, est « le plus contemporain, qui exprime l'homme actuel »¹¹⁹⁰. Il est suivi d'un autre, un recueil de récits, qui compense en quelque sorte cet échec.

L'accablante solitude des pauvres bavards...

¹¹⁸³ « Changer le monde » par J.-L. Bory, *Samedi soir*, 22 octobre 1953

¹¹⁸⁴ *France Tireur*, 22 octobre 1953

¹¹⁸⁵ Ibid.

¹¹⁸⁶ *La Revue Critique*, « Littérature et beaux-arts » n° 82, 1953

¹¹⁸⁷ Ibid.

¹¹⁸⁸ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 443

¹¹⁸⁹ "L'humeur des letters" par André Dalmas, *Tribune des nations*, 20 novembre 1953

¹¹⁹⁰ *Rassemblement*, 5 novembre 1953

Des Journées entières dans les arbres, publié en 1954, est le sixième livre écrit par Duras. Il porte en couverture la mention "roman". Tous les livres que Duras écrit entre 1943 et 1954 offrent l'image d'un écrivain préoccupé par l'amélioration de son écriture et bien engagée dans la recherche d'une technique propre. Duras reprendra le récit "Des Journées entières dans les arbres", le retravaillera pour donner en 1966 *Détruire, dit-elle*. En outre, tous les livres écrits pendant cette période reflètent le souci esthétique majeur de Duras : donner à une histoire une forme telle qu'elle atteigne une intensité émotionnelle et une unité qui dépasse les limites de l'événement extérieur relaté.

Le titre du recueil est ancré dans l'idée d'enfance. Madeleine Borgomano a suivi les associations fantasmagoriques entre les oiseaux et les frères dans *Duras : une lecture des fantasmes*¹¹⁹¹. L'enfant plus généralement est comparé à un oiseau suspendu à la cime d'un arbre.¹¹⁹² S'il faut caractériser en un seul mot ce livre, alors celui-ci est "surprise". Ou pourquoi pas le "livre sur le bonheur et le malheur", un livre sur des banalités qui cachent le sérieux ?

Chacun de ses personnages est l'incarnation d'un sentiment humain fondamental. Germaine Brée constate que les personnages que Duras crée sont parfaitement vulnérables dans leur humanité, humblement conscients de "la douleur qui fait partie intégrante des attachements humains, et pourtant réduits à ses attachements, en tirant les joies et les déboires de la vie"¹¹⁹³. Elle fait remarquer que l'univers de Marguerite Duras n'est rien s'il n'est intensément, pathétiquement humain. Et, faute d'un cadre formel strict, comme elle seule sait lui imposer, son écriture pourrait passer pour sentimentale, conclut Germaine Brée. Ce cadre apparaît dans la manière dont Duras délimite une situation et un événement. Chacun des romans se déroule dans un cadre bien délimité temporellement et spatialement, ce qui fait penser à un décor de théâtre, ou à une série de décors nettement dessinés. Le recueil *Des Journées entières dans les arbres* s'inscrit parfaitement dans ce cadre théâtral bien délimité.

En outre, *Des Journées entières dans les arbres* est écrit sous le signe d'une accablante solitude et tristesse qui ont pour contrepoint, comme dans la musique, le vrai plaisir ludique de Duras. « Ce livre ne serait-il pas, d'un récit à l'autre, une nouvelle version de la solitude des hommes ? »¹¹⁹⁴ se demande Adrien Jans du journal *Le Soir*. Cette rencontre, cette combinaison des deux extrêmes, des deux pôles antithétiques donne à *Des Journées entières dans les arbres* une énergie particulière. La surprise et la fantaisie en sont les traits principaux. Malgré la diversité thématique et le fait qu'entre les quatre récits il n'y a apparemment aucun lien au niveau du contenu, une sorte d'unité

¹¹⁹¹ Madeleine Borgomano, *Duras : une lecture des fantasmes*, Petit-Roeulx, Belgique, Cistre, 1985

¹¹⁹² La fille de Michel Arc (dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*) a des jambes maigres comme des pattes d'oiseaux ; le fils dans "Des Journées entières dans les arbres" recherche les oiseaux ; le fils d'Anne Desbaresdes est attentif aux oiseaux (dans *Moderato cantabile*)

¹¹⁹³ Germaine Brée, "Quatre romans de Marguerite Duras", in *L'Arc*, Ed. Le Jas, 1985, p. 25

¹¹⁹⁴ *Le Soir*, Bruxelles, 19 février 1955

disparate s'impose. Cela caractérise le style et la personnalité littéraire de Marguerite Duras. La surprise et la bizarrerie sont les principaux termes qui servent à définir l'écriture durassienne. Suite à une analyse plus approfondie du livre, nous découvrons que les quatre récits sont en fait reliés entre eux par un fil rouge. C'est l'être humain, l'individu vu à travers son expérience de vie. Duras parle de l'homme commun, universel à travers les âges et les tropismes de l'existence concrète dans des moments importants de sa vie : la jeunesse, l'âge adulte et la mort. La quête de l'amour ("Les Chantiers"), l'errance (" Des Journées entières dans les arbres"), la soif de l'indépendance et l'inaccomplissement affectif ("Le Boa", "Les Chantiers", "Madame Dodin"), sont des réalités de l'expérience vécue par les personnages. Bien plus, une autre Duras se découvre à travers les quatre récits. Il s'agit d'une Duras qui montre un vrai plaisir pour les situations cocasses, pour le côté gai de la vie ("Madame Dodin"). Qu'est-ce qui détermine Duras à faire de telles combinaisons ? Quelles en sont les ressources ? S'agit-il d'un humour involontaire ou prémédité ?

On dit que *Des Journées entières dans les arbres* est un livre qui parle surtout de l'enfance. « Il a raison Stendhal : interminablement l'enfance »¹¹⁹⁵, s'exclame Marguerite Duras tout en faisant remarquer la place qu'occupe l'enfance dans son oeuvre. Au commencement, des enfants sont là, petites figures qui évoluent dans les coulisses de l'histoire, et qui grandissent, prennent plus de place, attirent l'attention sur eux, mais sans toutefois parvenir à l'âge totalement adulte de personnage à part entière. Puis ils disparaissent presque entièrement de l'oeuvre écrite vers le milieu des années 60, pour ressurgir en 1980 (*L'Été 80*), comme éléments générateurs de l'écriture. Ainsi, *Des Journées entières dans les arbres* (à côté d'*Un Barrage contre le Pacifique*, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, etc.) fait partie de la première étape de la création durassienne, celle de jeunesse, profondément marquée par la terrible absence de l'amour maternel. Chacun de ces quatre récits du recueil est donc bien marqué par le thème de l'enfance, dont les acteurs ne sont pas forcément des enfants, mais de "vieux enfants", comme les appelle l'écrivain.¹¹⁹⁶

Ces "vieux enfants"- expression utilisée à plusieurs reprises par Duras - permettent de mieux cerner le signifié "enfants" dans l'écriture durassienne. Dans *Des Journées entières dans les arbres*, Jacquot ne cesse pas d'être considéré "enfant" par sa mère, malgré son âge assez avancé (de presque 40 ans). Il est très enfantin encore, ses oeuvres le prouvent, de même que son manque de maturité émotionnelle et d'adaptabilité sociale. "Le Boa" est écrit de la perspective d'une adolescente de 14 ans qui est en train de commencer à vivre l'expérience de l'initiation à la vie. Dans "Madame Dodin" il n'y a apparemment aucun enfant, mais de "vieux enfants" dont les actes puérils provoquent le rire. Finalement, dans "Les Chantiers" un homme et une femme agissent comme deux adolescents dans leur quête d'amour.

Quelle est l'intention de Duras dans ce livre ? Celle d'écrire sur l'enfance ? Peut-être.

¹¹⁹⁵ *Libération*, 4 sept. 1984, cité par Christiane Blot-Labarrère in *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992

¹¹⁹⁶ La mendicante dans *Le Vice-Consul* (p.10) est qualifiée de vieil enfant, ainsi que Jacque, qui a presque 40 ans dans *Les Impudents* (p.176)

Mais au-delà de cette apparence, une autre intention de Duras se dévoile. La perspective qui s'ouvre est celle d'écrire sur l'individu, sur l'homme commun, universel dont le plaisir de jouer reste éternel. En fait, Duras fait un mélange d'idées communes et de philosophie. Duras aime bien "philosopher" la vie. L'enfance, le jeu, le sérieux se confondent. L'écrivain joue avec les mots, les idées, les couleurs, avec la vie même. Duras, à la manière d'un ethnologue, comme la décrit Laure Adler¹¹⁹⁷, a su dans *Les Petits chevaux de Tarquinia* transcrire la langue, les codes, les émois de la tribu des intellectuels. Dans la nouvelle « Madame Dodin », chef-d'œuvre d'humour, elle met en scène les mots de passe du langage courant de ceux que les intellectuels appellent les petites gens. En outre, Duras aime bien faire jouer ses personnages : jouer des rôles ou jouer aux mots. C'est ainsi qu'on peut vaincre le malheur de la vie. C'est le secret de Duras grâce auquel le malheur est devenu "heureux". « La littérature, c'est aussi cela pour elle : cette volonté de témoigner, ce côté cru, non apprêté, pas fardé de la langue. On le lui reprochera assez », écrit Laure Adler. La critique de l'époque ne devine pas ce que lui réserve à ce sujet Duras dans l'avenir, dans les pages du *Square*, de *La Pluie d'été* ou même d'*Ecrire* et de *C'est tout*, quand le bavardage durassien est porté aux extrêmes. Il devient d'ailleurs un des traits importants de son écriture.

Après l'échec relatif des *Petits chevaux de Tarquinia*, ce recueil de récits sera publié à 3000 exemplaires en tirage initial, au lieu des 5000 prévus et promis. L'accueil de la critique, quoique discret, est plus chaleureux que pour les deux livres précédents. *La Gazette de Lausanne* donne le ton par des superlatifs : « C'est très beau, très fort, très étonnant car le talent de Marguerite Duras apparaît essentiellement comme viril (!) et l'on comprend mal qu'une femme ait pu concevoir et agencer dans une forme aussi abrupte, aussi intensément cynique et péremptoire les nouvelles de ce recueil. »¹¹⁹⁸ Certains journalistes littéraires grincent des dents, certains hommes aussi de son entourage, comme le confirme Robert Gallimard :

« Dans le milieu où elle vivait, ses intimes se méfiaient du côté écrivain qui va réussir, femme de lettres, du déshonneur que ce serait de lire ces articles dans les journaux féminins. Tous admiraient et en même temps brimaient Marguerite. "Tu ne vas pas devenir notre Louise Vilmorin", lui répétait-on »¹¹⁹⁹.

« Des journées entières dans les arbres » est le récit d'une brève rencontre qui ne paraît pas être particulièrement significative du talent de son auteur, le signalait en mars 1965 Henri Johnés à l'occasion de la mise en scène du récit au Théâtre des Mathurins. Dans un document des Editions Gallimard, sans titre et dont l'auteur préfère les initiales (G.P.), on trouve des appréciations faites au sujet de ce même récit « fait de presque rien »¹²⁰⁰. Les redites, les naïvetés, les maladresses de style inquiètent au premier abord. Mais ce critique se rend vite compte qu'elles sont voulues. « En fait, malgré quelques

¹¹⁹⁷ Laure Adler, *op. cit.*, p. 452

¹¹⁹⁸ *Gazette de Lausanne*, décembre 1954

¹¹⁹⁹ *Entretien de Laure Adler avec Robert Gallimard, 18 octobre 1995, cité par Laure Adler, op. cit., p. 453-454*

¹²⁰⁰ Archives Gallimard, documenté daté 1955

invraisemblances de détails, Mme Marguerite Duras a accompli avec succès un difficile tour de force et écrit un livre original dont la valeur ne me paraît pas douteuse », conclut l'auteur de cet article. *Le Figaro littéraire* salue le talent de Duras à tirer du « petit détail vrai la signification la plus générale, la portée la plus large »¹²⁰¹, alors que *Bulletin de lettres*¹²⁰² considère les quatre récits du recueil comme des exercices seulement, inégaux par la longueur ainsi que par le talent. On lui reproche l'humour gris plutôt que noir du récit « Mme Dodin », les variations sur les impossibles amours d'une concierge et d'un balayeur, la reprise perpétuelle des mêmes procédés, des mêmes termes (le mot « poubelle », par exemple, dans la première moitié). Tout cela finit par recouvrir le récit d'« une brume à la fois agaçante et envoûtante »¹²⁰³.

Par ailleurs, *l'Express* du décembre 1954 parle d'un certain « mutisme bavard » des personnages de Duras.¹²⁰⁴ Il dit que par ce mutisme, les personnages de *Des Journées entières dans les arbres* ne s'expriment pas, pourtant il les situe, les livres, les trahit avec évidence auprès du lecteur. Il existe une certaine relation entre les dialogues bourdonnants et creux de Marguerite Duras et les sous-conversations de Nathalie Sarraute, souligne le même journal¹²⁰⁵. Ces bavardages font peut-être mieux sentir les secrets des êtres, les mouvements instinctifs de leur intériorité, que les dialogues explicites du roman traditionnel. Duras pense que la parole est un bruit humain et pas seulement un message intellectuel. Elle écrit parce qu'elle croit que par-delà les mots qu'elle utilise, elle peut atteindre une autre réalité indicible, « l'ombre interne » dépôt des « archives de soi ». De cette façon elle se révèle proche de Sarraute. Kléber Haedens disait, dans *Paris Presse* du décembre 1954, que Marguerite Duras écrit dans une « langue courte, nerveuse et décidée. Elle présente rapidement ses personnages et leur situation, si bien qu'elle se trouve quelquefois prise de vitesse par elle-même. Elle a déjà tout dit et ne le sait pas encore... Des lecteurs mal disposés peuvent prétendre qu'elle se répète ». ¹²⁰⁶ Duras est de plus en plus connue et ses livres deviennent importants, au point de donner l'occasion à un dialogue entre critiques par le biais de la presse. « C'est faute de comprendre ce mutisme qu'un critique rapide comme Kléber Haedens juge d'une telle manière Marguerite Duras »¹²⁰⁷, rétorque *l'Express*. Lorsque Marguerite Duras a présenté ses personnages et leur « situation », continue le même journal, elle n'a encore à peu près rien dit. « Ce qui lui tient à cœur – la communication qu'elle va provoquer entre ses lecteurs et ses héros (qui, eux, ne peuvent communiquer entre eux) s'opère dans ce

¹²⁰¹ « Les romans de la semaine » par Jean Blanzat, *Figaro littéraire*, 8 janvier 1955

¹²⁰² *Bulletin des lettres*, 15 février 1955

¹²⁰³ Ibid.

¹²⁰⁴ *L'Express* du 11 décembre 1954, cité in *Esprit*, juillet-août 1958

¹²⁰⁵ Ibid.

¹²⁰⁶ Kléber Haedens, *Paris Presse* du 26 décembre 1954

¹²⁰⁷ *L'Express* du 11 décembre 1954

que Kléber Haedens craint qu'on ne ressente comme des répétitions »¹²⁰⁸.

Un événement important semble se produire dans le rapport de Duras à sa réception. Comme le raconte Laure Adler dans la biographie de l'écrivain, elle commence à ne plus accepter les reproches faits par la critique au sujet de ses livres. Duras se demandera plus tard pourquoi elle a accepté pendant si longtemps, et de manière aussi obéissante, autant de conseils, autant de critiques, autant de jugements¹²⁰⁹. Dans un cahier datant de 1955, alors qu'elle se trouve en pleine rédaction du *Square*, on trouve trace de cette violence et du doute que les critiques provoquent en elle. Duras anticipe les attaques et prépare sa défense :

« Je montrerai mon texte à Dionys et il dira : Vous avez lu Hemingway ces jours-ci n'est-ce pas ? et il me laissera complètement désespérée. Je lui dirai : il est vrai que j'ai lu *Les Vertes collines*, mais ce que j'écris là, j'aurais pu l'écrire tout aussi bien sans le lire... D'ailleurs l'histoire de la poubelle de Mme Dodin, si histoire il y a, elle m'appartient, c'est une histoire stagnante et lente et qui me procure une joie et une tristesse qui n'a rien à voir avec celles, fulgurantes, d'Hemingway. Un jour viendra où je répondrai à Dionys une phrase définitive. Cela fait quatre ans que je la cherche mais je ne l'ai pas trouvée. C'est toujours lui qui formule la phrase définitive à mon sujet. Il faudrait beaucoup s'étendre là-dessus et expliquer que moi je crois aux formules définitives de Dionys et du seul Dionys et pas Dionys aux miennes. »¹²¹⁰

Le jour est presque arrivé, car certains se moquaient plus gentiment de Duras, d'autres plus amèrement. Queneau venait déjà de s'éloigner professionnellement de Marguerite, car il avait osé émettre quelques réserves sur *Des Journées entières dans les arbres*, tout en agaçant Marguerite. Robert Gallimard le remplaça pour la lecture des manuscrits, mais c'est le dernier livre pour lequel Duras accepte des critiques. A partir du *Square*, Duras lui dit franchement : « Tu n'est pas de mon niveau ». Comme le note Adler, « éditer Duras signifie désormais lire toutes affaires cessantes le dernier texte qu'elle demande à Gallimard de venir chercher par coursier (alors qu'elle habite à cinq minutes à pied !), lui téléphoner dans les deux heures qui suivent et lui dire que c'est magnifique. »¹²¹¹ Duras se prend déjà pour le grand écrivain qu'elle est.

« Du Duras », différentes perceptions de l'œuvre

A lire d'un bout à l'autre les quelque trois cents articles de presse qui constituent notre

¹²⁰⁸ Ibid.

¹²⁰⁹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 454

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 454-455

¹²¹¹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 458

corpus de recherche sur la réception de Duras, on parvient à formuler une hypothèse, pour ne pas dire, dès le début, une conclusion : on a beaucoup critiqué Duras, mais on l'a aimée encore plus.

Le lecteur des grands défis

Dans un premier temps, nous allons réaliser le portrait du lecteur élogieux, à partir des mots-clés évoqués par celui-ci à l'égard des livres durassiens. En même temps, nous allons voir si Duras répond à l'horizon d'attente de la réception ou bien si c'est le lecteur qui change selon la production littéraire de l'écrivain. Qu'est-ce qu'on apprécie chez Duras ? Qu'est-ce qui la rend aimée, enviée et célèbre ?

Entre 1955 et 1962, la série « des grands défis », comme nous l'avons intitulée, Duras jouit la plupart du temps des éloges de ses lecteurs. Des vingt-six articles de presse dont nous disposons, datant de cette période, sept seulement formulent des reproches. Les autres saluent unanimement la (re)naissance de Duras. A propos du livre *Le Square* (1955, Gallimard), la critique parle d'une certaine « insignifiance » de l'œuvre, qui plaît quand même. L'accueil est pourtant partagé entre des mots au superlatif et quelques avis moins élogieux. Queneau est à nouveau le lecteur privilégié du livre. Il a lui-même révélé quelques lignes de ce que fut alors son rapport de lecture :

« Il y a chez Marguerite Duras un souci de renouvellement, d'approfondissement de son art qui est peu commun chez les femmes écrivains. Peut-être a-t-elle été influencée ici par Compton-Burnett ; on pense aussi à certaines tendances du théâtre contemporain (Beckett, Ionesco et même Tardieu) mais ce sont moins des influences proprement dites que des prétextes à la recherche de sa propre originalité. »¹²¹²

Qu'est-ce qu'on apprécie au juste chez Duras pendant cette période ? Gabriel Venaissin¹²¹³ dégage judicieusement le tragique très humain qui se cache dans ce qu'on peut appeler cette « littérature de l'insignifiance ». On y voit un livre tragique et antique en quelque sorte. De ces deux personnages qui ne se disent rien on va tout apprendre. En réalité, ils philosophent. Ils inventent la philosophie. Le critique joue avec le mot « réalité » se situant consciemment ou non aux confins ambigus d'un double regard que Duras commence à jeter sur la vie à travers l'écriture :

« Leur absence de la réalité a pour signification la prise en charge de toute réalité ; leur triviale aliénation se gorge, de minute en minute, de ce problème de la vie qui n'a de solution que dans la mort, et le vertige nous gagne à seulement fréquenter le ronron de leurs dialogues...Le Square, englué en apparence dans la non-existence et dans la non-littérature, est le plus beau roman de la révolution de la conscience... »¹²¹⁴

¹²¹² Duras . *Romans, cinéma, théâtre. Un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997, p. 458

¹²¹³ *Combat*, 6 octobre 1955

¹²¹⁴ *Ibid.*

Par ailleurs, une autre voix de la critique s'élève à travers un article très élogieux écrit à propos de ce livre. Il s'agit de Maurice Blanchot, qui cherche les plus beaux mots pour contrebalancer quelque part l'accueil défavorable de ce livre :

« Écoutons les deux simples voix du Square : elles ne cherchent pas l'accord, à la manière des paroles discutantes qui vont de preuve en preuve pour se rencontrer par le simple jeu de la cohérence. Cherchent-elles même la compréhension définitive qui, par la reconnaissance mutuelle, les apaiserait ? But trop lointain ? Peut-être ne cherchent-elles qu'à parler, usant de ce dernier pouvoir que le hasard leur donne et dont il n'est pas sûr qu'il leur appartienne toujours. C'est cette ultime ressource, faible et menacée qui, dès les premiers mots, prête au simple entretien son caractère de gravité. Nous sentons que pour ces deux personnes, pour l'une surtout, ce qu'il faut d'espace, et d'air, et de possibilité pour parler, est très près d'être épuisé. Et peut-être, si c'est bien d'un dialogue qu'il s'agit, en trouvons nous le premier trait dans l'approche de cette menace limite en deçà de laquelle le mutisme et la violence fermeront l'être. Il faut être le dos au mur pour commencer de parler avec quelqu'un. »¹²¹⁵

Une autre caractéristique du lecteur de cette série littéraire, à part les mots appartenant au registre très élogieux, est la recontextualisation des livres pour l'interprétation des symboles ou le permanent retour aux textes antécédents, qui, on va constater, n'est pas sans risques. Dans cette perspective, Gaëtan Picon parle de *Moderato Cantabile* comme d'un « beau récit qui ne prend toute sa force que si nous le situons dans l'œuvre de son auteur déjà considérable, et à la fois vigoureuse, intelligente, émouvante : l'une des premières d'aujourd'hui. »¹²¹⁶ Pourquoi ce besoin d'ancrage dans l'œuvre ? S'il s'agit d'un thuriféraire durassien, et c'est le cas de ce critique, l'on peut croire qu'il considère nécessaire cette opération pour défendre ou prendre appui pour une nouvelle tendance de l'écrivain, qui a depuis toujours peut-être été annoncée ou prévisible, dans l'œuvre antécédente. Dans l'autre sens, pour un détracteur, l'appel au contexte peut se faire pour argumenter sa déception vis-à-vis de son horizon d'attente insatisfait, tout en montrant que ce qui précède est bien meilleur que le nouveau livre. Les exemples dans ce domaine sont nombreux chez Duras et on va en parler plus loin lorsqu'on fera le portrait du lecteur déçu. A ce même propos, un article qui fait l'accueil en 1962 à *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, laisse lire que les « cent vingt pages du livre ne sont rien si l'on ne connaît pas l'œuvre entière de Marguerite Duras, puisqu'on ne peut pas juger cet écrivain sur un seul de ses ouvrages »¹²¹⁷. En effet, le critique dit qu'il faut avoir en mémoire la poésie extraordinaire des récits qui composent *Des Journées entières* ..., l'absurde précision des dialogues du *Square*, le lent désespoir presque ironique du *Barrage*, la virtuosité descriptive de certaines scènes dans *Moderato*, pour comprendre, pour excuser ou pour admirer le dépouillement presque insupportable de cet *Après-midi de Monsieur Andesmas*.

¹²¹⁵ NRF, n° 39, 1^{er} mars 1956, cité dans Duras. *Romans, cinéma, théâtre. Un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997, p. 458

¹²¹⁶ Gaëtan Picon, *Mercvriale (Mercure de France)*, « Lettres. Les romans de Marguerite Duras », 1^{er} juin 1958, p. 309

¹²¹⁷ « Les écrivains malades du sommeil », *Lettres*, 20/2/62 (archives Gallimard, auteur inconnu)

Revenons quelques instants à Gaëtan Picon. La réception est encore fragile, timide. On ne fait pas encore totalement confiance à Duras. On n'a pas encore le courage de dire ouvertement son talent naissant. On ressent le besoin de s'expliquer, de trouver des arguments pour soutenir le nouveau Duras, surtout que *Moderato Cantabile* marque une nouvelle entreprise durassienne en matière d'édition : elle change d'éditeur. En effet, on fait remarquer que dans *Moderato*, non seulement ce qui se passe n'est pas dit, mais qu'il ne se passe peut-être rien. Les mots utilisés par le critique prouvent, avec le conditionnel présent, une certaine hésitation, pour ne pas dire incertitude, à l'égard de la nouvelle production littéraire de Duras :

« On hésite à parler d'un art de la suggestion, car il n'est pas certain que cet art prenne appui sur une réalité que le romancier connaîtrait, et qu'il dissimulerait au lecteur à seule fin de la contraindre à l'initiative. Sans doute faut-il dire que cette réalité n'existe pas, du moins que son existence est problématique »¹²¹⁸.

On apprécie dans ce récit « plein de son vide, sourd de son silence » l'art d'une suggestion sans objet. Rien ne se passe, en effet, et ce livre en annonce d'autres à venir où le prétexte est le fait-divers le plus dramatique : un crime passionnel. Dans un bar, un homme a tué une femme. Mais ce geste n'existe que par la fascination qu'il exerce sur un autre homme et sur une autre femme qui n'en sont même pas les témoins directs et qui n'en approchent la signification qu'en l'inventant à travers l'étrange rêverie qui les possède désormais. Arrachés par le cri d'agonie à l'ordre quotidien, à cette « vie tranquille » où il n'y a plus de respiration pour l'espoir, l'homme et la femme se rencontrent chaque jour dans le bar du crime. Ils se parlent et revivent peut-être la même légende de la mort et de l'amour. « Peut-être... », car le romancier même ne sait rien de tout ce qui se passe entre Chauvin et Anne Desbaresdes. Tout est suspendu à l'attente d'un événement qui ne vient pas et qui est la part à construire par le lecteur. Quant au récit précédent, Gaëtan Picon dit qu'il témoigne de la même technique et repose sur la même situation. Un homme et une jeune fille se rencontrent sur un banc d'un jardin public un samedi après-midi. Leur dialogue fait toute la matière du livre. « Rien ne vient vraiment à la lumière et ce qui bouge dans l'ombre, on ne sait si c'est l'espoir ou le désespoir, l'amour possible ou l'ineffaçable solitude. »¹²¹⁹ Se retrouveront-ils le samedi suivant ? On l'ignore, comme on ignore tout de l'avenir des complices du *Moderato Cantabile*.

A cet état de la création durassienne, la réception semble enchantée par l'impression dominante que crée Duras de posséder l'« art de la tenir en haleine avec des silences et des vides. »¹²²⁰ « Du Duras » commence à prendre forme, puisque tout au long de l'œuvre à venir, la réception sera confrontée aux mêmes « stylographèmes » qui tournent autour du rien. Les mots qu'on lit dans cet article critique caractérisent tout ce que Duras produit par la suite :

« Nul récit ne relie entre eux les gestes accomplis, les paroles prononcées pour leur donner un sens autre que celui de leur manifestation ; rien ne survole les

¹²¹⁸ Gaëtan Picon, *op. cit.*

¹²¹⁹ Ibid., p. 310

¹²²⁰ Ibid.

personnages pour leur donner un passé, une conscience ou un destin. Sur ce vide, dans ce désert, l'art seul se détache, attire sur lui la lumière : admirable ce pouvoir d'animer cette immobilité, de faire parler ce silence »¹²²¹ .

Gaëtan Picon voit dans le ton des voix du *Square* et de *Moderato Cantabile*, la tristesse et le pathétique ambigus de la voix durassienne qui le font croire à une « remarquable prouesse technique » qu'on ne peut pas reconnaître sans avoir une « expérience globale » des autres romans de Duras. Il est fort convaincu que les autres livres offrent les signes et les symboles des récits présents.

Ce que le critique essaie d'offrir au lecteur dans son article, c'est la clé de l'écriture durassienne. Sa démarche a tous les mérites d'une introduction à l'œuvre de Duras pour au moins deux raisons. Premièrement parce qu'il renvoie le lecteur au texte, à la lecture. Deuxièmement, parce qu'il ne prétend pas avoir une vision interprétative définitive sur les signes et les symboles qu'on retrouve dans les livres durassiens. Au contraire, il attire l'attention du lecteur sur la difficulté qu'on peut avoir dans l'interprétation des récits, car « nous risquons de prendre pour un signe précis et déchiffrable ce qui est pure manifestation de l'ambiguïté ou même de l'irréalité, et, à l'inverse, de prendre pour de simples prétextes, pour des détails sans intérêt ce qui est signe personnel chargé de sens ».¹²²²

Pourquoi cette méfiance de la critique aux accents de prophétie devant une œuvre en mouvement ? Gaëtan Picon, attire l'attention, par exemple, sur l'enfant qui accompagne l'héroïne dans *Moderato* et qui ne parvient pas à apprendre ce morceau de musique. Le critique se contente de mentionner les livres où l'enfant apparaît, sans lui attribuer un sens. Il y a aussi un enfant dans *Le Square* et dans *Les Petits chevaux de Tarquinia*. Mais le rapport mère-fille, mère-fils existe aussi dans *Un Barrage contre le Pacifique* et dans *Des Journées entières dans les arbres*. Il faut prendre garde aussi à cette « vedette » qui passe, pendant la leçon de piano, dans le cadre de la fenêtre ouverte : le bateau, dans *Les Petits chevaux de Tarquinia*, et dans *Le Marin de Gibraltar*, qui est, selon Picon, le symbole de la liberté, de l'évasion. Il faut prendre garde au vin dont Anne ne parvient pas à se rassasier, puisque l'alcool accompagne toute l'œuvre de Marguerite Duras. Il ne faut pas négliger le symbole du repas bourgeois ou non, où Anne fait scandale, mais qu'on rencontre aussi dans *Un Barrage* ou bien dans *Des Journées entières dans les arbres*. Pourtant le signe essentiel de tous les livres de Duras est selon Picon celui de la rencontre : rencontre des deux personnages anonymes du *Square*, de Sara et de l'homme au bateau, des deux clients de l'hôtel dans *Les Chantiers*, même de Mme Dodin et du balayeur, la rencontre mythique des deux personnages de *Moderato* sur le lieu même du sacrifice et celle d'Anna et du narrateur après celle (peut-être imaginaire) d'Anna et du Marin de Gibraltar. Bref, on attire l'attention du lecteur sur le fait qu'on assiste chez Duras à l'ouverture d'une technique à laquelle l'auteur va rester fidèle. Selon Gaëtan Picon, il s'agit d'une écriture autour de l'attente, du désir, jamais de l'accomplissement, que le lecteur ne peut appréhender qu'avec le souvenir des autres œuvres.

¹²²¹ *Ibid.*

¹²²² *Ibid.*, p. 311

Le principal souci des critiques pendant cette période va visiblement plutôt dans la direction d'une permanente invitation à la lecture des œuvres. Ceci nous fait penser à une insuffisance de cet acte parmi les lecteurs. Un article datant de 1960¹²²³, qui fait une analyse rétrospective des livres durassiens parus avant cette date s'avère très élogieux et attire l'attention sur le fait que Duras n'est pas assez connue du public. En effet, on peut lire dans l'article que pour la plupart des lecteurs, Marguerite Duras est l'auteur du scénario et des dialogues du film d'Alain Resnais « Hiroshima, mon amour », mais qu'« on ignore trop les romans, les nouvelles, le théâtre de cet écrivain que je situerais volontiers en tête de sa génération »¹²²⁴. Cet article, très élogieux d'ailleurs, risque cependant de décevoir le lecteur par la direction que prend l'analyse qui porte exclusivement sur un parallélisme établi entre l'œuvre durassienne et différents philosophes ou écrivains. L'impression qui se dégage est celle d'un enthousiasme exacerbé à trouver ce que Duras a tellement détesté : les influences des autres sur une œuvre qui se veut singulière. L'auteur de l'article souligne le fait que de roman en roman, de nouvelle en nouvelle, la communication orale envahit les récits durassiens. Il ne s'arrête pas là et établit une correspondance entre l'œuvre de Duras, plus précisément *Moderato Cantabile* et *Hiroshima*, et la philosophie de Heidegger au niveau des *situations-limites* :

« Des Petits chevaux de Tarquinia, frémissant d'une sourde angoisse, à Moderato Cantabile, dont la tension est quasi insupportable, Duras donnerait progressivement la préférence à des situations-limites, à ces moments de l'existence où la communication verbale entre deux êtres les révèle véritablement l'un à l'autre et chacun à soi. »¹²²⁵

En effet, par cette analyse des influences ou des ressemblances dans l'œuvre durassienne, ce lecteur s'inscrit dans la tendance générale de la réception des tout premiers Duras, lorsqu'on parlait presque exclusivement des influences d'Hemingway, de Vittorini, de Racine etc. sur l'œuvre de Duras. Cet article a pourtant le mérite d'inviter à la lecture, voire à une relecture des œuvres : « Il faut lire, il faut relire *Moderato Cantabile*, ce chef-d'œuvre du roman court, pour constater le parallélisme de la démarche de son auteur et de celle des hommes de science et des philosophes d'aujourd'hui. »¹²²⁶

D'ailleurs, il faudrait remarquer que *Moderato Cantabile* jouit d'un nombre conséquent d'articles parus dans la presse. De tous les articles dont nous disposons, neuf sont élogieux, voire très élogieux, et quatre sont écrits par des lecteurs déçus. L'accueil se fait impérativement par référence aux autres œuvres durassiennes. En 1962, Henri Hell, dans un article qui parle de l'univers romanesque de Duras¹²²⁷, recontextualise *Moderato Cantabile* et parle de *Hiroshima* en disant que c'est avec ce film que le nom de Duras a atteint le grand public. C'est d'ailleurs vrai, puisque le film déchaîne les passions au

¹²²³ Extrait de la *Revue Générale Belge*, 19 avril 1960, « La méditation de Marguerite Duras » par Serge Young, pp. 133-136

¹²²⁴ Ibid.

¹²²⁵ Ibid.

¹²²⁶ Ibid.

Festival de Cannes l'année suivante : il est retiré de la sélection officielle française « de peur que sa contestation de la bombe atomique ne froisse les Américains ». ¹²²⁸ Projeté hors festival, il crée l'événement et obtient des critiques enthousiastes. Ce succès est confirmé l'année suivante lors de sa diffusion à l'étranger : en France et au-delà, *Hiroshima mon amour* fait connaître le nom de Marguerite Duras à un vaste public, qui excède très largement, comme le note Sophie Bogaert, le cercle de son lectorat habituel.

Avant de s'attaquer à *Moderato*, Henri Hell parle aussi des influences de François Mauriac et de Julien Green sur *Les Impudents* ou *La Vie tranquille*. Bien plus, dit le critique, « rien de cela n'est très neuf, ne l'est plus pour qui a lu Proust, Joyce, Virginia Woolf. Marguerite Duras n'innove pas en cette matière. Ce qu'elle dit, d'autres l'ont dit avant elle. Mais ce qui lui appartient en propre, et de plus en plus, c'est sa manière de dire, le style de son art de plus en plus rigoureux et sans concession. » ¹²²⁹ On évoque ensuite les grands thèmes de l'ennui, de l'amour impossible, de l'attente et du dialogue ambigu qu'on retrouve dans les romans durassiens à partir du premier livre jusqu'à *Moderato* en passant par *Des Journées entières...* et *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*. Bien plus, écrit Henri Hell, sans se douter peut-être que dans l'avenir Duras va encore pousser jusqu'aux extrêmes son écriture sur le silence et le vide, *Moderato* atteint une sorte de plénitude par son art du creux où les silences et les vides sont plus éloquents que ce qui est dit. Sa conclusion ? Duras écrit avec *Moderato* l'« un des plus beaux récits classiques français qu'on ait lus depuis longtemps ». ¹²³⁰

Ces superlatifs de la critique littéraire, qui sont autant de clichés d'expression, abondent tout au long de l'histoire des lectures durassiennes et surtout pour cette série littéraire. On parle de *Moderato* comme d'un livre rare qui ouvre au milieu du désert du roman une voie nouvelle puisque, comme l'écrit Claude Delmont, « nous sommes las de ces romans où, à la mode d'Hemingway, un *sous-roman* psychologique s'écoule sous les propos de tables et l'énumération des gestes quotidiens, convenu comme une rivière canalisée. Nous sommes las également du symbolisme imité de Kafka qui donne, au mieux, Beckett et *La Peste* dans le pire des cas » ¹²³¹. Ce qu'on aime chez le nouveau Duras, c'est ce livre où les gestes et les mots, en même temps qu'ils « ne veulent dire que ce qu'ils disent, dénoncent immédiatement leur transcendance ». On situe ce livre dans le voisinage de Proust.

Parallèlement, on remarque le plaisir que trouve le lecteur de cette période à découvrir des livres écrits différemment. Il est temps que la littérature change, que l'ennui

¹²²⁷ « L'univers romanesque de Marguerite Duras », par Henri Hell, in *Moderato Cantabile*, de Marguerite Duras, éd. 10/18, 1962, suivi d'un dossier de presse, pp. 119-133

¹²²⁸ Sophie Bogaert, *Dossier de presse. « Le Ravissement de Lol V. Stein » et « Vice-Consul » de Marguerite Duras*, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006, p. 38

¹²²⁹ Ibid.

¹²³⁰ Ibid.

¹²³¹ « Une voie nouvelle » par Claude Delmont, *L'Heure de Paris*, 20/02/58

de la critique à l'égard des livres traditionnels se dissipe. Duras encourage par ses livres ce désir, cette soif de la critique. La grande brièveté de *Moderato* ne gêne pas. Elle surprend par son pouvoir de retenir longtemps le lecteur entre ses pages :

« D'où vient qu'étant court ce récit nous retienne longtemps. Non qu'il nous donne l'impression de n'en plus finir : c'est nous qui n'en finissons pas avec lui. D'où que se tenant semblait-il à la superficie des êtres, il nous paraisse aller si profond ? » ¹²³²

Un nouveau roman ou un roman nouveau ?

On entrevoit dans les années 50-60 une tendance générale de la critique à inclure et à exclure les écrivains de la catégorie du Nouveau Roman à laquelle Duras a été maintes fois rattachée. Le débat autour du Nouveau Roman fait place pendant ces années à de belles polémiques entre les critiques. Claude Mauriac, lui-même entre certitude et hésitation, est le seul, semble-t-il, à défendre publiquement la place que Duras mérite dans le paysage romanesque de l'époque, c'est-à-dire hors de la « légende du Nouveau Roman » ¹²³³, mais « dans l'équipe des pionniers qui tentent d'ouvrir au roman ses voies nouvelles » ¹²³⁴ et qui en essence se résume à ce que Eugène Ionesco écrivait en 1962 à propos des changements littéraires de l'époque :

« Chaque mouvement, chaque génération nouvelle d'artistes apporte un nouveau style, ou essaie de l'apporter parce qu'elle constate, lucidement ou obscurément, qu'une certaine façon de dire les choses est épuisée, et qu'une nouvelle façon de les dire doit être trouvée, ou que l'ancien langage usé, l'ancienne forme doit éclater parce qu'elle est devenue incapable de contenir les nouvelles choses qui sont à dire. » ¹²³⁵

Il faut bien que la nouvelle littérature soit méritée par son public, considère Mauriac, et ce qui l'y qualifie ce serait sa disponibilité à une lecture des livres de bout à bout, sans paresse et sans obéir à ses propres goûts. Il considère qu'il favorise Duras par son geste de la rattacher à cette nouvelle équipe, puisqu'il y en a qui « ne méritent pas l'honneur d'être nommés en même temps que Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet » ¹²³⁶. Claude Roy rapproche à son tour Duras, à l'occasion de la parution de *Moderato*, « aux phénoménologues » du roman « nouveau » « acharnés à porter sur le monde et dans les êtres un regard objectif et froid comme le verre d'un objectif ». ¹²³⁷ Par ailleurs, Claude Mauriac signale une habitude chez les lecteurs de l'époque de discuter à côté des pièces

¹²³² *Le Figaro*, « L'étouffant univers de Marguerite Duras » par Claude Mauriac, 12/03/58

¹²³³ Claude Mauriac, « Marguerite Duras et la nouvelle école du roman français », *Le Figaro*, 21/2/62

¹²³⁴ *Le Figaro*, 12/03/58

¹²³⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, cité par Claude Mauriac, *Le Figaro*, 21/2/62

¹²³⁶ *Le Figaro*, 12/03/58

¹²³⁷ Claude Roy, « Madame Bovary réécrite par Bela Bartok », *Libération*, 1/3/58

ou des romans, « non pas sur ce qu'ils sont, mais sur ce que l'on a décidé, sans même y aller voir d'un peu près, qu'ils doivent être »¹²³⁸.

L'illusion d'un savoir-lire

On reste toujours dans la perspective de la réception élogieuse pour signaler la présence d'un lecteur dont le point de vue joue sur une certaine illusion de compréhension que donne d'œuvre durassienne. En effet, après la lecture du livre qui « à peine a cent cinquante pages », et dont le titre est « trompeur », Dominique Aury se déclare éclairé, puisque « tout est dit »¹²³⁹ dans *Moderato Cantabile*. Ce lecteur dit avoir tout compris pour mieux affirmer son incertitude. C'est par l'affirmation d'un savoir-lire qu'il nie le sens du livre. Effet de lecture ? Ce lecteur s'avère en ceci un admirateur de Duras, puisqu'il en imite l'art du contraste : « Pas une obscurité dans le récit. Il est impossible de concevoir des moyens plus stricts et plus rigoureux. Cette simple clarté, cette brièveté dure et nue sont pourtant chargées de foudre et jettent le lecteur dans un puits sans fond, dans un interminable labyrinthe sans issue, qui est en vérité la caverne de Platon »¹²⁴⁰. On constate donc à l'intérieur même du type de lecteur élogieux, une diversité de points de vue qui prouve que Duras n'était pas indifférente à ses contemporains. Au contraire, elle suscite l'intérêt de la critique qui répond aux défis durassiens sans tarder.

L'analyse des éloges faits à Duras pour *Moderato Cantabile* nous fait découvrir des avis plus élaborés les uns que les autres, s'empressant de commenter et de saluer, comme l'écrit Claude Roy, « un écrivain de tête qui écrit raisonnablement ce que dicte celui qui a des raisons que la raison ne connaît pas »¹²⁴¹. On attend même de cette écriture sur l'« inconnu qui demeurera peut-être l'inconnaissable »¹²⁴², comme le note Madeleine Alleins, qu'elle valorise la chance qu'a le roman de cette époque d'être renouvelé. Le Prix de Mai accordé à *Moderato* en 1958 prouve la valeur que la réception reconnaît à ce livre.

A propos de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, paru en 1962, qui est « pourtant » beau, Claude Mauriac souligne dans un article élogieux l'effort de Duras « pour exprimer, avec des mots qui semblent n'avoir jamais été utilisés avant elle tant elle les rajeunit, le *sort inconcevable d'exister* ». ¹²⁴³ La critique a été « unanime à louer » ce livre, peut-on lire dans un compte-rendu d'une émission radiodiffusée par la RTF ¹²⁴⁴. Les articles de

¹²³⁸ Claude Mauriac, « Marguerite Duras et la nouvelle école du roman français », *Le Figaro*, 21/2/62

¹²³⁹ Dominique Aury, « La Caverne de Platon », *La N. N. R. F.*, 1/06/58

¹²⁴⁰ Ibid. La célèbre allégorie de la caverne, exposée par Platon dans le Livre VII de *La République*, met en scène des hommes enchaînés et immobilisés dans une *demeure souterraine* qui tournent le dos à l'entrée et ne voient que leurs ombres et celles projetées d'objets au loin derrière eux. Elle expose en termes imagés la pénible accession des hommes à la connaissance de la *réalité*, ainsi que la non moins difficile transmission de cette connaissance.

¹²⁴¹ *Libération*, 1/3/58

¹²⁴² Madeleine Alleins, « Un langage qui récuse la quiétude du savoir », *Critique*, 1/7/58

presse qui accueillent ce livre accordent une place singulière à Marguerite Duras dans le « roman moderne ». ¹²⁴⁵ Adrien Jans, dans un article de presse, donne une image plus claire de la manière dont la réception percevait l'œuvre « la plus originale ». Les critiques de l'époque mettent généralement beaucoup de prudence à aborder les livres durassiens et, comme Duras elle-même, « ils se plaisent à laisser la porte ouverte à d'autres avis, à d'autres possibilités d'interprétation. Faut-il en accuser une certaine ambiguïté ? » ¹²⁴⁶ La critique reconnaît que l'œuvre de Duras met en difficulté les commentateurs, car elle est pleine de « chausse-trapes » et on risque toujours de trahir ses livres, de défigurer ses intentions, de passer à côté de l'essentiel. Ceci parce que les personnages de cette romancière « bavardent et mettent dans leurs propos tant de futilités qu'ils se jouent des lecteurs, risquent de les égarer. On fait remarquer une fois de plus que rien ne se passe dans ce livre, ce qui reste comme une marque de l'écriture durassienne de cette série littéraire. L'anecdote est réduite dans ce livre à sa plus simple expression. Un vieillard, M. Andesmas, attend. Il attend, assis sur un pauvre fauteuil d'osier, sur le seuil d'une maison qu'il vient d'acheter pour sa fille Valérie, au faîte d'une colline. Devant lui, une plaine, un village ; à l'horizon, la mer. Il attend que Valérie remonte en compagnie de l'entrepreneur Michel Arc, qui doit construire une terrasse devant la maison. Il attend tout l'après-midi, dans une demi-somnolence troublée par le passage d'un chien jaune, puis par la visite de la fille, et ensuite de celle de la femme de Michel Arc, qui montent lui demander de patienter.

Et le lecteur attend avec eux, jusqu'à l'arrivée « in extremis » de Michel Arc et de Valérie, à la tombée de la nuit. Les silences et l'attente de M. Andesmas, l'effacement des choses qui rend inconcevable le sort d'exister de ce vieillard cet après-midi, tous ces éléments définissent l'art de Duras d' « approcher d'aussi près l'inconnu qui habite en chacun de nous » ¹²⁴⁷ . Ce livre est situé par la critique entre tragédie et fable sur le langage. Tout ce qui est humain est chez Duras incommunicable. « Ce livre est le roman de ce qui n'est pas dit, de ce qui ne peut pas être dit. » ¹²⁴⁸ Il laisse l'impression d'être écrit « d'un autre monde », au présent, au passé, avec une incertitude chronologique analogue à celle du rêve. On est sans cesse, comme ce vieillard, sur le point de s'assoupir, ou sur le point de reprendre conscience. Le lecteur vit avec lui dans une sorte de clair-obscur psychologique. Dans ce livre, Duras se laisse « envoûter par ses phantasmes et ses créatures », considère la critique. Cette manière d'écrire prépare la nouvelle série littéraire durassienne, celle de la délivrance des obsessions par l'écriture

¹²⁴³ Claude Mauriac, "Marguerite Duras et la nouvelle école du roman français", *Le Figaro*, 21/2/62

¹²⁴⁴ RTF, 4/6/1962

¹²⁴⁵ Adrien Jans, « *L'Après-midi de M. Andesmas* de Marguerite Duras », 8/2/62 (archives Gallimard, source inconnue)

¹²⁴⁶ Ibid.

¹²⁴⁷ *Lettres*, « Les écrivains malades du sommeil », 20/2/1962 (archives Gallimard, auteur inconnu)

¹²⁴⁸ Ibid.

sur elles. Il faut pourtant dire qu'en choisissant d'écrire de cette manière redondante sur les silences et le rien, Duras s'expose aussi aux manifestations d'agacement, d'irritation et d'éreintement de la part de la critique.

La « déesse platitude »

Pour cette série littéraire, Duras jouit pour la plupart du temps des éloges de la réception, comme nous l'avons montré dans notre analyse de la lecture. Pourtant, il faut dire aussi que les critiques des années 50-60, même ceux qui apprécient l'écrivain, ont été parfois agacés par cet auteur. Que lui reproche-t-on au juste ? Les articles qui dénoncent l'écriture durassienne ne sont pourtant pas en grand nombre par rapport à ceux qui en font l'éloge. La déception du lectorat s'exprime de façons diverses : entre blâme et confusion, voire hésitation, vis-à-vis du *Square* et de *Moderato*, et, dans le cas de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, par un article typique d'un lecteur ennuyé, voire apathique, qu'on rencontre aussi pour d'autres livres. *Le Square* est vu, à l'occasion de sa réédition en 1990, comme un ouvrage « sacrifié à la déesse platitude qui se nourrit de tautologies sans saveur » qui fait le lecteur rester sur « sa faim »¹²⁴⁹. L'auteur de cet article s'acharne d'ailleurs contre un « effet de mode » de 1955, auquel Duras n'échappe pas, et qui fait qu'on se retrouve « non pas devant le non-dit tant utile aux commentateurs, mais devant un rien-dit d'un dialogue laborieux, empesé, au point, parfois qu'on regrette de savoir lire. »¹²⁵⁰ Ce lecteur « frustré », comme il se caractérise lui-même, n'hésite pas à exprimer sa déception en termes assez durs, voire éreinteurs puisque sa plume est restée « sèche devant cet existentialisme primaire, cet absurde aussi maigre qu'un lait archi-écrémé, à la mode 1955 ».¹²⁵¹ En effet, ce critique veut dire que le livre est dépourvu de tout sens, de toute signification majeure, car l'auteur transforme le dialogue de deux « êtres simples », inconnus l'un de l'autre, qui se retrouvent dans un jardin public en « cent cinquante pages blanches, monochromes, elles aussi, en dépit des caractères imprimés, simple trompe-l'œil ». Autrement dit, Duras écrit pour écrire sans rien transmettre.

Moderato reçoit le même reproche. Il est comparé à « une noix creuse » à cause de l'impression de superficialité des personnages et du monde où ils vivent, puisqu'on désire rompre avec la vie normale et sombrer dans des « saouleries au vin rouge ».¹²⁵² Pas de message, pas d'espoir non plus à la fin du *Square*. Chaque personnage est renvoyé à sa propre solitude, à l'inanité de sa propre existence. Ce livre est en réalité pour son auteur un texte à dire, à proclamer, elle « se battra avec une énergie farouche pour qu'il soit donné au théâtre dès 1957 »¹²⁵³, note Laure Adler. Charles Bertin dans les pages de *Le*

¹²⁴⁹ Eric Ollivier, « Marguerite Duras : la déesse platitude », *Le Figaro*, 30/04/1990

¹²⁵⁰ Ibid.

¹²⁵¹ Ibid.

¹²⁵² Anne Villelaur, « Une noix creuse », *Les Lettres Françaises*, 6/3/58

*Soir*¹²⁵⁴ trouve que le texte est une « pâle imitation » d'*En attendant Godot*. Même la NRF estime que Marguerite Duras décidément « s'ennuie pour l'amour de l'humanité »¹²⁵⁵. Les amis de l'écrivain ne sont pas loin de partager cet avis. Maurice Nadeau juge Duras bavarde et sans voix propre, Louis-René des Forêts dit qu'elle se caricature elle-même¹²⁵⁶. Agacé par les bavardages des *Petits Chevaux de Tarquinia*, un journaliste du *Peuple* écrit à propos du *Square* :

« Mme Duras nous avait déjà donné un roman aux interminables bavardages : Les Petits chevaux de Tarquinia. Cela ne pouvait-il suffire ? L'auteur a beaucoup de talent. Pourquoi le gaspille-t-elle ? Ici, quelques réflexions bien venues, mais noyées dans un contexte fastidieux. Hélas ! »¹²⁵⁷

En revanche, Claude Roy de *Libération* consacre à ce « drôle de livre » un article qui insiste sur le mot « intolérable », pour défendre l'écrivain :

« Drôle de livre : lancinant, insistant, tissé d'artifice et de littérature, insupportable. En fin de compte, pourtant, beau livre, et déchirant à sa manière, au second degré. C'est une allégorie du désespoir. La réalité ici est intérieure. Et ce livre, qui a pu être vraiment intolérable au sens péjoratif du terme, finit par être vraiment intolérable au sens le plus honorable du mot, parce que la vie est intolérable. Intolérables les vies des gens qui ressemblent neuf fois sur dix à celles-là, et veulent que la vie change, et tout le monde, qui veulent être heureux et ne peuvent pas l'être tout seuls. »¹²⁵⁸

Claude Roy n'est pas le seul à adoucir l'opinion critique générale sur ce livre. Maurice Blanchot le fait lui aussi, dans un « morceau de style »¹²⁵⁹ intitulé « la Douleur du dialogue » et repris par Lucien Vieville dans *Force ouvrière*. Blanchot se sent d'abord atteint, dans ce livre, par l'« abstraction des personnages » qui « sont réduits, portés au point où ce qu'il y a d'irréductible se laisse voir ou s'est déjà laissé toucher »¹²⁶⁰. L'abstraction du propos critique de Blanchot est la meilleure preuve de l'abstraction des personnages durassiens et de leur dialogue. Duras même essaie de se défendre plus tard, dans un entretien radiophonique¹²⁶¹ du 20 février 1962 en disant :

¹²⁵³ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 462

¹²⁵⁴ « *Le Square* de Marguerite Duras » par Charles Bertin, *Le Soir*, 9 novembre 1955

¹²⁵⁵ Laure Adler, *op. cit.*, p. 463

¹²⁵⁶ Ibid.

¹²⁵⁷ *Le Peuple*, 22 septembre 1955 (Archives Gallimard, auteur inconnu)

¹²⁵⁸ « *Le Square* de Marguerite Duras » par Claude Roy, *Libération*, 5 octobre 1955

¹²⁵⁹ Cf. Lucien Vieville, *Force ouvrière*, 4 octobre 1956

¹²⁶⁰ Ibid.

¹²⁶¹ « Tous les plaisirs du jour », entretien radiophonique, 20 février 1962

« Ce qui me passionne c'est ce que les gens pourraient dire s'ils avaient les moyens de le dire et non ce qu'ils disent quand ils en ont tous les moyens. Il ne s'agit pas d'une étude parce que je ne vois pas sur quoi elle serait fondée. Il s'agit d'un travail. Le reproche qu'on me fait d'être abstraite et de fabriquer des dialogues vient de là, précisément. Quand on me dit que la bonne à tout faire du Square ne parle pas naturellement, bien entendu qu'elle ne parle pas naturellement puisque je la fais parler comme elle parlerait si elle pouvait le faire. Le réalisme ne m'intéresse en rien. Il a été de tous les côtés. C'est terminé ».

Peut-être que le reproche fait à Duras à propos de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, qu'elle ferait de ses personnages des marionnettes, trouve un support dans ses propres mots.

Il semble bien que l'horizon d'attente des lecteurs déçus par cette série littéraire soit tributaire au style des tout premiers Duras lorsque l'auteur « a prouvé qu'elle sait raconter une histoire »¹²⁶². Ceci prouve un attachement persistant à une conception traditionnelle du roman, comme le constate aussi Sophie Bogaert¹²⁶³, et quand le lecteur découvre l'absence d'une intrigue linéaire ou bien une fin ouverte du livre, pour ne plus parler des silences et de l'attente obsédante, la réception ne peut être qu'hostile. C'est ce qui arrive aussi à Jean-Jacques Gautier du *Figaro*, qui n'ose pas exprimer directement son agacement, mais qui le fait comprendre au lecteur:

« Pas d'intrigue et par conséquent pas de péripéties. Pas de problème. Pas de vie. Pas de mouvement. J'allais dire pas de personnages non plus. Enfin presque pas. Ils sont deux d'un bout à l'autre et deux seulement. On les a choisis près que possible de l'insignifiance pour vous montrer que l'insignifiance signifie un tas de choses. Dialogue ? Pas exactement : Disons plutôt "bla-bla-bla-hésitations". Un festival de lieux communs, de banalités et d'indigences formulés dans un langage faussement simple bourré de points de suspension et ponctué de longs silences pensifs. Cela coule doucement comme le filet d'eau tiède d'un robinet qu'on n'arrive plus à fermer. »¹²⁶⁴

Moderato cantabile est vu comme de la littérature d'essai ou comme un roman-exercice : « une essai non une œuvre achevée », comme le considère Jean Mistler¹²⁶⁵. Il est ainsi jugé selon les mêmes critères d'une réception traditionnelle. Compte tenu de l'activité de Duras jusqu'à ce moment-là, Robert Poulet écrit qu'il n'y avait par une raison pour Duras de tomber dans l'« excès opposé ». On attend des livres qu'ils viennent à l'encontre du besoin de divertissement des lecteurs, alors que *Moderato* en est loin. Le lecteur doit à ce point tendre sa pensée, pour comprendre où l'on se trouve, qui est en scène, ce qui se passe, que cela réduit le plaisir de lecture. Madame Duras aurait pu avoir du succès avec ce livre si elle l'avait narré différemment, puisque « le même fait peut prendre diverses

¹²⁶² Robert Poulet, « La règle du jeu transgressée », *Rivarol*, 10/7/1958

¹²⁶³ Sophie Bogaert, *Dossier de presse*. « *Le Ravissement de Lol V. Stein* » et « *Vice-Consul* » de Marguerite Duras, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006, p. 17

¹²⁶⁴ « *Le Square de Marguerite Duras* » par Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 19 septembre 1956

¹²⁶⁵ *L'Aurore*, 12 mars 1958

couleurs et produire des émotions différentes, selon la manière dont il est narré ». « Erreur manifeste... ! »¹²⁶⁶ dans l'écriture de ce livre, note ce critique dans son article, qui semble se contredire quelque part, puisqu'il est d'accord qu'on peut tout faire dans un roman, excepté en troubler les conditions essentielles de l' « illusion narrative » qui doit rester « invariable ». On compare encore Duras à Proust, à Joyce et l'on constate, comme c'était d'ailleurs normal, des différences. Ou peut-être que Duras a la malchance de voir son livre précédé par la parution de *Modification* de Michel Butor en 1957 aux éditions de Minuit, considéré par la critique comme un repère.

Jean Mistler, dans un article sur *Moderato*, évoque le livre de Butor pour montrer combien Duras déçoit le lecteur dans son attente de voir une évolution pareille dans l'œuvre durassienne qui s' « enfonce dans une impasse qu'on déplore »¹²⁶⁷. Pour sa part, Maurice Nadeau se voit abandonné à la sortie d'un labyrinthe qui est sans doute une « ruse supplémentaire » de la part de Marguerite Duras. Cela ne le déçoit en rien, mais se sent visiter par quelque irritation venue de la connaissance du style durassien et surtout de l'inexistence d'une fin déterminée ou du moins suggérée du livre. « Anne et Chauvin se reverront-ils ? La voie que voulait se frayer Anne conduit-elle à l'amour, à l'indépendance ou à la frustration ? Quel rôle joue l'enfant dans les déterminations d'Anne ? Nous n'en saurons rien. »¹²⁶⁸ Libre au lecteur de se « frotter les yeux ou de retourner aux rêves de la nuit. »¹²⁶⁹ Et pour terminer sur un ton drôle notre analyse des lectures de cette série littéraire durassienne, nous évoquons l'avis d'un critique qui ne veut pas être « malveillant », mais qui écrit à propos de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* que c'est un livre « propice au sommeil »¹²⁷⁰ où la répétition de certains détails ne cesse d' « agacer »¹²⁷¹.

Bref, la réception de Marguerite Duras par la critique pendant ces années de renaissance littéraire de l'auteur est bien prête plutôt à reconnaître son talent qu'à le nier. On lui fait partiellement confiance, on lui attribue des superlatifs, mais on manifeste aussi des réserves et on est parfois, sinon le plus souvent, préventif, comme c'est d'ailleurs normal lorsqu'une nouvelle manière d'écrire s'impose dans le paysage littéraire. La critique recontextualise les livres, invite à la lecture, voire à la relecture de l'œuvre durassienne, commet parfois des erreurs d'interprétation, se montre agacée, irritée. Ceci prouve que l'œuvre durassienne ne lui est pas indifférente. L'œuvre vit par son lecteur et le fait que Duras continue à écrire prouve combien le rôle de la réception est important, puisque l'écrivain écrira encouragée par son lectorat ou malgré son avis négatif qui le plus

¹²⁶⁶ Robert Poulet, *op. cit.*

¹²⁶⁷ Jean Mistler, « Un essai non une œuvre achevée », *L'Aurore*, 12/3/58

¹²⁶⁸ Maurice Nadeau, « L'art de ne rien conclure », *France Observateur*, 6/3/1958

¹²⁶⁹ Ibid.

¹²⁷⁰ « Les écrivains malades du sommeil », *Lettres*, 20/2/62 (archives Gallimard, auteur inconnu)

¹²⁷¹ RTF, 4/6/1962

souvent la motive.

La série de la délivrance des obsessions

On est en 1963. Le premier roman ¹²⁷² de Marguerite Duras paraît vingt ans plus tôt, mais les premiers signes de reconnaissance critique sont ressentis à partir de *Un Barrage contre le Pacifique*. A partir des années 1950, on commence déjà à relever de ses livres les thèmes qui contribuent à définir les stylographèmes » de Marguerite Duras : la mer, la mère, l'inceste, le grand frère, la mendicante. Au fur et à mesure que Duras gagne en notoriété, sa relation avec la critique est visiblement marquée par des tensions. Duras possède ce que Laure Adler appelle « l'art de diviser » ¹²⁷³. Son dernier roman de la série « des grands défis », *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, aussi bien que les livres précédents, certifient que la critique ne peut pas rester indifférente à son œuvre. Par ailleurs, les représentations de ses premières pièces de théâtre font accroître sa renommée aux yeux de la critique et du grand public. Duras devient donc un auteur dramatique important. Dans les années 1961 et 1962 elle adapte pour la scène parisienne des textes étrangers qui sont très bien accueillis. L'écrivain collabore à l'adaptation de deux nouvelles d'Henry James (*Les Papiers d'Aspern*, 1961 ; *La Bête dans la jungle*, 1962) et d'une pièce de William Gibson (*Miracle en Alabama*, 1961).

Parallèlement, son œuvre scénaristique contribue à l'augmentation de sa notoriété. On rappelle ici *Hiroshima mon amour*, dont Duras signe le scénario pour la réalisation d'Alain Resnais, et qui est salué « comme un événement en France » ¹²⁷⁴ en 1959. Ensuite, avec l'adaptation de *Moderato cantabile* que Duras écrit pour Peter Brook en 1959, et le scénario d'*Une aussi longue absence* d'Henri Colpi (Palme d'or à Cannes en 1961), le nom de l'écrivain est associé presque en égale mesure à son œuvre littéraire qu'à celle scénaristique. L'on peut constater que les articles de presse écrits pour *Le Ravissement de Lol V. Stein* évoquent tout d'abord ce côté scénaristique de l'écrivain, et beaucoup de critiques du *Vice-Consul* mentionnent en 1966 le caractère « cinématographique » ¹²⁷⁵ de l'écriture durassienne.

Dans cette série de l'écriture durassienne, nous allons étudier les réactions de la critique vis-à-vis des trois livres qui forment ce qu'on appelle communément « le cycle indien », baptisé aussi le « cycle de Lol V. Stein » ¹²⁷⁶ ou le « cycle de la démence » ¹²⁷⁷, comme l'appelle Claude Roy, ainsi que des trois autres livres, non moins importants, dont

¹²⁷² *Les Impudents*, Paris, Plon, 1943

¹²⁷³ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, Paris, 1998, p. 564

¹²⁷⁴ Cf. Sophie Bogaert, *Dossier de presse. « Le Ravissement de Lol V. Stein » et « Vice-Consul » de Marguerite Duras*, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006, p. 9

¹²⁷⁵ Ibid., p. 10

¹²⁷⁶ Cf. Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Paris, José Corti, 1989, chap. VI

L'Amante anglaise, 1967, *Détruire dit-elle*, 1969, considéré comme un tournant dans l'écriture de Duras et *Abahn Sabana David*, 1970. L'ensemble du « cycle indien », qui n'est pourtant pas clos, comprend quatre récits (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964 ; *Le Vice-Consul*, 1966 ; *L'Amour*, 1971 ; *India Song. Texte, théâtre, film*, 1973) et trois films (*La Femme du Gange*, 1973, qui est l'adaptation filmée de *L'Amour* ; *India Song*, 1975, qui reprend de très près l'histoire du *Vice-Consul* ; *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, -1976). Marguerite Duras elle-même parle d'une entité homogène¹²⁷⁸ qu'on retrouve dans ce « cycle indien ».

De cette abondance littéraire, se détachent *Le Ravissement* et *Le Vice-Consul*, qui attirent particulièrement l'attention de la critique puisqu'ils marquent un tournant esthétique majeur dans l'œuvre de Marguerite Duras. Sophie Bogaert, qui a réalisé un dossier de presse¹²⁷⁹ pour ces deux livres pris ensemble, dit qu'en raison de leur proximité chronologique doublée d'une parenté esthétique, leur réception par la critique est, d'une part, influencée, et que, d'autre part, une évolution des changements subis par la réception est à entrevoir. En effet, *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*, considérés un « point culminant » et un « aboutissement esthétique » dans la production littéraire de l'auteur, introduisent nombre de nouveautés qui ont bouleversé le rapport de l'écrivain à l'écriture, « "expérimentée" depuis dans la "peur" »¹²⁸⁰. Duras écrit pour se libérer des angoisses et des personnages récurrents qui la « hantent ». L'écriture a donc un rôle exorcisant. Parlant du *Ravissement de Lol V. Stein*, Duras confie à une journaliste des *Lettres françaises* :

« Lol, je l'ai écrit très vite, à Trouville entre juin et octobre 1963 ? J'étais seule, je doutais beaucoup de la valeur du livre. J'étais vis-à-vis de moi-même dans une sorte de méfiance. Je l'ai écrit comme ça. Je n'ai pas fait du tout attention à mes trucs et j'ai cru les éviter tous. Je ne voulais pas le corriger. C'était impossible. C'était à la fois le livre que j'avais le plus envie de faire et le plus dur en même temps. Il y en a assez de la géographie romanesque, des livres cercle. J'avais peur que pour Lol on ne fasse trop le rapprochement avec Moderato. »¹²⁸¹

Quelles sont les nouveautés de la série ? De fait, ce bref roman inaugure chez l'écrivain, une période nouvelle, qui va se révéler extrêmement féconde, avec l'introduction du

¹²⁷⁷ Claude Roy, « Barrage contre la solitude », *Le Nouvel Observateur*, 5/4/1967

¹²⁷⁸ Marguerite Duras évoque ce « cycle indien » à plusieurs occasions : dans des entretiens, comme par exemple *Marguerite Duras, le ravissement de la parole*, par Jean-Marc Turine, INA/Radio France, 1997, dans ses textes de *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 ou *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993 ou bien dans l'article « Le cinéma de Lol V. Stein », *Art Press International* n° 24, janvier 1979

¹²⁷⁹ Sophie Bogaert, *Dossier de presse. « Le Ravissement de Lol V. Stein » et « Vice-Consul » de Marguerite Duras*, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006

¹²⁸⁰ Cf. *Les Parleuses*, op. cit., p. 101 ou l'entretien de Duras avec Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, 1977, Paris, Minuit, p. 14-15, cités par Sophie Bogaert, op. cit., p. 11

¹²⁸¹ *Duras. Romans, cinéma, théâtre. Un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997, p. 738

personnage d'Anne-Marie Stretter. Duras a cinquante ans en 1964 et c'est un moment culminant dans sa vie d'écrivain, qu'elle-même reconnaît, non sans réaliser un brouillage temporel, dont on ne sait pas s'il est intentionnel ou pas, vis-à-vis de son âge: « La première fois que cette femme entre dans un de mes livres, j'ai quarante ans, c'est en 1964, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. [...] Je ne sais pas d'où vient Lola Valérie Stein. Mais je sais qu'Anne-Marie Stretter, c'est Elisabeth Striedter. Elle devient Anne-Marie Stretter en 1965, dans *Le Vice-Consul*. Et reste de ce nom-là dans le film *India Song*. »¹²⁸² Les personnages qui resurgissent donc de cette constellation que forment les livres parus entre 1964 à 1976 sont : Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, Michael Richard ou Richardson. La liste reste pourtant ouverte, puisque d'autres noms y seront rattachés par la critique, tels le vice-consul de Lahore ou bien Claire Lannes de *l'Amante anglaise*. A part ces êtres en proie à une sorte d'extase mystique très proche de la folie, les lieux du « cycle indien » restent des repères dans la géographie durassienne qui est tout à fait imaginaire (S. Tahla, T. Beach) et qui rejoint l'arithmétique ou la géométrie des personnages, dont Lacan parle dans l'article fameux qu'il consacre à Duras en décembre 1965 dans les *Cahiers Renaud -Barrault*¹²⁸³ :

« La scène dont le roman n'est tout entier que la remémoration, c'est proprement le ravissement de deux en une danse qui les soude, et sous les yeux de Lol, troisième, avec tout le bal, à y subir le rapt de son fiancé par celle qui n'a eu qu'à soudain apparaître. »

L'histoire de Lol V. Stein se prolonge en 1971 dans le roman *L'Amour*, où le personnage de Lol apparaît à une étape ultérieure de sa vie. Reconnaisable bien qu'anonyme, elle y est vieillie, détruite, irrémédiablement folle. Dans ce roman, les évocations du Casino du *Ravissement* se mêlent à des descriptions des mouvements de la lumière sur la plage, qui évoquent plutôt les paysages asiatiques traversés par la mendicante du *Vice-Consul*. Le personnage de Lol sera, aux dires de l'auteur, la matrice de toutes ses futures héroïnes : « 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. »¹²⁸⁴ Située à mi-chemin dans la création durassienne, cette série littéraire « colore », comme le note Sophie Bogaert, « l'image de l'œuvre de Marguerite Duras aux yeux de sa réception »¹²⁸⁵.

Les livres les plus aimés

Avant de passer à l'analyse des articles de presse écrits sur cette série littéraire, il est important de mentionner que d'autres événements concourent à l'accroissement de la notoriété de Duras. Parmi eux, sa pièce *Des Journées entières dans les arbres* est jouée à l'Odéon-Théâtre de France en décembre 1965. La mise en scène de Jean-Louis

¹²⁸² Ibid.

¹²⁸³ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein », in *Cahiers Renaud -Barrault*, 1965

¹²⁸⁴ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., 1987, p. 36

¹²⁸⁵ Sophie Bogaert, *op. cit.*, p. 11

Barrault et le jeu de Madeleine Renaud contribuent à son succès, qui impose définitivement l'écrivain comme un grand auteur dramatique. En même temps, paraît le 52e numéro de la revue des *Cahiers Renaud-Barrault*, qui lui est entièrement consacré. De grands noms de théâtre comme Jean-Louis Barrault ou Samuel Beckett avouent leur admiration pour Duras et les écrivains tels que Madeleine Chapsal et Jean Lagrolet complètent les éloges de la presse pour *Le Vice-Consul*. En outre, nous rappelons ici l'hommage de Lacan fait à Duras pour *Le Ravissement de Lol V. Stein*, qui fait date. Le fait que Duras bénéficie amplement de la reconnaissance de cette autorité intellectuelle de l'époque augmente sa valeur parmi les écrivains du XXe siècle.

Bien plus, l'image de l'écrivain connaît une reconnaissance médiatique extraordinaire par l'invitation que lui adresse Pierre Dumayet dans sa célèbre émission télévisée *Lectures pour tous*¹²⁸⁶, en avril 1964. Le journaliste renouvelle son invitation en mars 1966 pour la publication du *Vice-Consul*. L'image de Duras apparaît dès lors régulièrement dans les médias : elle est fréquemment interviewée, plusieurs journaux et magazines publient sa photo.

Quant à la réception, Sophie Bogaert signale entre *Le Ravissement* et *Le Vice-Consul* un « double saut » à la fois quantitatif et qualitatif : les critiques du *Vice-Consul* sont plus nombreuses, les signatures parfois plus prestigieuses et leur contenu souvent plus élogieux. La tonalité d'ensemble reste cependant peu enthousiaste. On dit que la réception est globalement dépourvue de l'indulgence qu'elle accorderait plus volontiers à un auteur novice, ce qui n'est pas le cas de Marguerite Duras. Les avis des critiques sont partagés entre saluer la naissance d'un grand écrivain pour *Le Ravissement* ou la réussite du *Vice-Consul* et de sévères réserves dues à une certaine incompréhension, qui n'est pas un phénomène nouveau et que Duras dénonce, entre autres, dans l'émission de Pierre Dumayet, lorsqu'elle dit que beaucoup de critiques se sont trompés dans l'interprétation de l'acte du vice-consul de tirer sur les lépreux.¹²⁸⁷

Comme tendances générales dans la réception de cette série littéraire durassienne, on constate une propension ascendante à l'éloge de la part de la réception, surtout pour les trois premiers livres (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* et *L'Amante anglaise*). L'intérêt baisse après l'accueil unanimement favorable fait à *L'Amante anglaise* (des dix-sept articles dont nous disposons, tous sont quasi-dithyrambiques, pas de blâme, pas d'éreintement, pas de lecteurs confus). En effet, la preuve en est le nombre assez restreint d'articles de presse au sujet de *Détruire...*, *d'Abahn Sabana David* et de *L'Amour*, retrouvables dans les archives¹²⁸⁸, dont la plupart viennent de critiques déçus, ennuyés ou confus.

¹²⁸⁶ Document de l'INA *Lectures pour tous*, émissions de 15 avril 1964 et du 23 mars 1966 réalisées par Jean Prat et Jean Bertho. Ces entretiens prolongés par les « Réactions trente ans après » de l'auteur, ont été publiés en volume sous le titre *Dits à la télévision*, Paris, Editions E.P.E.L., coll. Atelier, 1999

¹²⁸⁷ Voir *Dits à la télévision*, Paris, Editions E.P.E.L., coll. Atelier, 1999, p. 42

¹²⁸⁸ Nous avons fait des recherches dans les archives de dossiers de presse de Gallimard, de Minuit et de l'IMEC, ainsi que dans les dossiers de presse de la BPI (Centre Pompidou).

En ce qui concerne *Le Ravissement* et *Le Vice-Consul*, on peut noter que ce sont deux livres spéciaux de deux points de vue. Premièrement, ils ont été lus et évalués par les cinq types de lecteurs que nous avons définis dans notre analyse : le lecteur élogieux, déçu, ennuyé, éreinteur et confus. Deuxièmement, parce qu'ils détiennent le record en matière d'éloges reçus de la part de la critique. Selon notre statistique, seuls *L'Amant* et *Les Yeux Bleus cheveux noirs* égalisent le *Ravissement* mais ne devancent pas *Le Vice-Consul*.¹²⁸⁹ Ainsi, des trente-deux articles de presse dont nous disposons pour *Le Ravissement de Lol V. Stein*, dix-huit sont des éloges, huit articles sont écrits par des lecteurs déçus, quatre viennent exprimer le caractère confus du livre, un article parle d'un certain ennui qu'on ressent à la lecture et un autre est l'œuvre d'un éreinteur. Pour ce qui est du *Vice-Consul*, il touche à la performance d'avoir trente-quatre articles élogieux des quarante dont on dispose, deux articles sont des blâmes, deux autres dénoncent une certaine difficulté de compréhension, un article dévoile un lecteur ennuyé et un autre se veut un peu ironique. Si *L'Amante anglaise* ne reçoit quedes éloges, à l'autre pôle se situe *L'Amour* pour lequel la réception n'a rien à dire de positif. En effet, des neuf articles dont nous disposons pour *L'Amour*, trois sont des blâmes, cinq font l'objet de plainte du lecteur sur une certaine confusion/incompréhension du livre et un article trahit un lecteur ennuyé. Cette présentation ne serait pas complète si on n'évoquait pas *Détruire dit-elle*, considéré comme une rupture dans l'œuvre de Duras, mais qui passe pour un livre décevant¹²⁹⁰. Des cinq articles que nous avons pu trouver chez l'IMEC, quatre sont des commentaires généraux sur le livre, avec des mots qu'on ne peut pourtant pas classer dans la catégorie des éloges, mais qui ne sont pas non plus des blâmes, ils émanent plutôt de lecteurs déboussolés, confus. Un seul lecteur se prononce contre l'utilité de ce livre. Cet inventaire des lecteurs durassiens marque la courbe descendante de la réception qui prépare et justifie en même temps le geste de Duras d'en finir avec l'écrit pour une dizaine d'années et de changer de perspective artistique en faveur du cinéma.

Duras et la critique ? Difficile d'en parler...

Il est bien difficile de parler des avis de la critique vis-à-vis de cette série littéraire durassienne. L'impression qu'on a après la lecture des articles de presse est celle d'un mélange de compréhension et d'ambiguïté dans les propos. Rares sont les critiques qui expriment nettement leur avis et qui se disent satisfaits dans leur compréhension du texte durassien. Cela à cause de la difficulté de parler des livres de Duras, que les admirateurs aussi bien que les détracteurs évoquent presque à chaque livre de cette série. Cependant, à une lecture plus approfondie des articles, on se rend compte que les critiques utilisent des mots-clés qu'on peut facilement repérer. Effet de mimétisme ? Mais le « suivisme » n'aboutit-il à la monotonie, comme le disait Duras dans une interview avec Jean Vuilleumier¹²⁹¹ ? Ces mots-clés reviennent d'un article à l'autre, ce qui prouve

¹²⁸⁹ Voir le tableau de la typologie des lecteurs et les statistiques au début de cette partie.

¹²⁹⁰ Cf. « *L'Amour* de Marguerite Duras » par Pierre-Henri Simon de l'Académie française, *Le Monde*, 21 janvier 1972

¹²⁹¹ *La tribune de Genève*, 9-10 juillet 1966, « Tordre le cou au social balzacien », entretien de Jean Vuilleumier avec Marguerite Duras

plutôt une certaine unité dans la perception critique de l'œuvre de Duras, ce qui nous aide à définir les goûts littéraires des lecteurs de l'époque. Ainsi, ceux qui rendent hommage à Marguerite Duras le font tous, ou du moins en majorité, pour les mêmes raisons, de même que ceux qui se déclarent déçus, eux aussi, ont des avis convergents. Les admirateurs s'accordent tous sur l'emploi des superlatifs tels que : « le plus beau roman », « le meilleur livre », « le roman le plus achevé », « sublime » sans hésiter à évoquer parallèlement, comme les détracteurs, le côté inexplicable, inexprimable, difficile et déroutant des livres. Sauf que cette évocation revêt la forme d'un éloge. Il faut préciser ensuite qu'il y a dans la réception de l'époque un terrain neutre de rencontre linguistique des deux types généraux de lecteurs. En effet, on retrouve des mots-clés communs qui apparaissent dans les deux champs critiques (éloge et blâme), exploités évidemment selon l'orientation de l'utilisateur. Tels sont « Nouveau Roman », « l'art de suggestion », « labyrinthe », « difficile à raconter », « difficile à décrire », « ennui ». Côté critique négative, les mots qui reviennent sont invariablement les mêmes : irritation, obscurité, ambiguïté, agacement, artificialité, déception, « rester sur sa faim », vide.

Quels que soient les mots utilisés, l'on constate un vif intérêt de la part de la critique pour les livres durassiens. L'impression générale est d'un non-conformisme ambitieux de la part de l'écrivain vis-à-vis de la réception. Duras n'accepte jamais le compromis d'écrire sur commande et la critique ne se montre pas indulgente envers un écrivain tellement connu. Plus on attend que Duras soit claire dans ce qu'elle écrit, moins ce désir est satisfait. En fait, il ne le sera jamais... !

L'art de la suggestion

L'art de la suggestion, mot-clé qui n'échappe ni aux défenseurs durassiens, ni aux détracteurs, va de pair avec un autre mot : l'ennui. D'ailleurs, l'évocation de ce talent durassien se fait le plus souvent sur un ton d'ironie, pas toujours méchante, mais qui trahit des attentes inaccomplies au sein même de ceux qui aiment Duras. Telle est Madeleine Chapsal, qui après avoir fait une introduction triomphante à son article sur *Le Ravissement de Lol V. Stein*, vers la fin attire l'attention du lecteur sur cet aspect de l'écriture durassienne. Elle évoque le jour où après avoir accompagné Lol dans un pèlerinage au casino de la station balnéaire qui fut le théâtre de son « ravissement », l'homme, qui est l'amant de Tatiana Karl, parvient à posséder Lol. C'est une Lol égarée, tantôt consentante, tantôt hurlante, qui se prend pour Tatiana. Et Jacques Hold, le narrateur, sent croître son vertige auprès de cette femme aliénée, ni elle-même, ni tout à fait une autre, essence en cela de toutes les femmes, et qu'il reconnaît de moins en moins. Cet éloignement, il l'avait d'ailleurs prévu au début de leur rencontre : « On pouvait, me parut-il en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein »¹²⁹². « Étrange démarche que celle de Marguerite Duras et qu'on retrouve toujours plus ferme, plus assurée et impérieuse d'un livre à l'autre. Pour parvenir à la clarté, elle accumule, à plaisir, dirait-on, les voiles, les obscurités, l'ambiguïté et les questions »¹²⁹³, note

¹²⁹² Duras . *Romans, cinéma, théâtre. Un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997, p. 805

¹²⁹³ Madeleine Chapsal, « Plus loin dans le trouble », *L'Express*, 2 avril 1964

Madeleine Chapsal dans son article dont le titre est révélateur : « Plus loin dans le trouble ».

De quelles questions s'agit-il ? Les mêmes que se pose tout lecteur : « Comment cela était-il possible ? », « Comment savoir ce que Lol sait ? », « Comment est-ce possible ? » Dans la perpétuelle mise en question de ce que l'on sait, de ce que l'on voit ou l'on sent, au nom d'une connaissance meilleure et plus vaste, le lecteur avance dans l'exploration du livre, mais « avec quelle peine ! souffrant comme le narrateur lui-même de l'insuffisance déplorable de notre être à connaître cet événement ». ¹²⁹⁴ Chapsal n'hésite pas à utiliser des mots tels que « labyrinthe » et « léger ennui » qui guettent peut-être le lecteur. Quoique cette « brume » durassienne fasse place ensuite à des « moments d'attention totale, des moments où la respiration s'arrête, comme pour souligner qu'on est en train de vivre l'un de ces morceaux de temps qui comptent pour mille ans, après lesquels on n'est plus jamais les mêmes... » ¹²⁹⁵

Du même avis, Claude Roy commence son article par un superlatif déconcertant qu'il accompagne tout de suite du mot « difficile » : « Onzième livre de Marguerite Duras, *Le Ravissement* est peut-être le plus beau roman de l'auteur de *Hiroshima mon amour*. C'est une œuvre singulière de premier abord difficile. Le sujet, en apparence, est tout à fait exceptionnel. » ¹²⁹⁶ Mais cette association n'est aucunement en défaveur du livre, puisque le commentaire qui suit est exceptionnel, lui aussi. Le critique veut-il se défendre, en évoquant la difficulté de compréhension, contre un éventuel reproche qu'on pourrait faire à propos de ses interprétations ?

Le même avis est partagé par André Dalmas qui s'empresse de dire dès la première phrase que ce livre qui est « superbe, saisissant, remarquable et volontairement imparfait » ¹²⁹⁷, peut se présenter au lecteur comme « difficile à décrire » ¹²⁹⁸. Il veut en effet annoncer au lecteur le plaisir de la lecture, qui vient du talent durassien à combiner le *supposé* et la réalité. Difficile à décrire, puisque l'œuvre durassienne est construite sur l'innommable, l'irracontable, l'inexplicable, l'inexprimable, sur le vide. C'est ce qui la rend « singulière ». Encore plus direct et profond dans son approche est Claude Mauriac qui voit dans ce livre « le plus beau des romans d'une femme-écrivain dont le talent et l'intelligence éclatent. Déconcertant et d'une simplicité trompeuse, le sujet est bizarre,

¹²⁹⁴ Ibid.

¹²⁹⁵ Ibid.

¹²⁹⁶ Claude Roy, « Le ravissement de Marguerite Duras », *Libération*, avril 1964

¹²⁹⁷ L'emploi du mot « imparfait » est expliqué par André Dalmas dans son article. Il dit qu'il le prend dans la très belle signification que les grammairiens lui donnent quand ils recommandent d'employer l'« imparfait dans les suppositions par rapport à un temps présent ou même à un temps futur ». Ce sentiment de l'imparfait n'est donc pas l'effet d'une règle de la grammaire, il est la « ressource de l'écrivain qui veut se délivrer de la mesure du temps que la si rudimentaire psychologie impose d'ordinaire ». Selon, chez Duras, ce qui *fut* peut être supposé et ce qui *est* sera peut-être la réalité. Cf. *La Tribune des nations*, Claude Dalmas, 10 avril 1964

¹²⁹⁸ Claude Dalmas, *op. cit.*

compliqué. Les phrases d'une extrême pureté, mais leur densité les obscurcit à mesure. »
1299 Mauriac finit son article par un avertissement mélangeant le sérieux et la plaisanterie avec l'intelligence et l'intuition de l'écrivain qu'il est : « Un roman court, à lire lentement. Un roman en apparence facile, à lire deux fois. »

On peut aussi noter que ce genre de jugement critique apparaît tout au long de cette série littéraire. Avec *Le Vice-Consul*, le registre élogieux reste au superlatif, mais s'enrichit d'un nouveau mot : « Hermétique ». Duras, femme-auteur dont on a le plus parlé en 1965¹³⁰⁰, renaît une fois de plus sous un aspect neuf¹³⁰¹, comme l'écrit Jean Lagrolet. L'hermétisme vient en effet des symboles qui apparaissent dans le livre, dont la souffrance est le personnage principal.¹³⁰² D'ailleurs, Duras avoue dans un entretien avec Claudine Jardin que plusieurs symboles existent dans *Le Vice-Consul*, mais que tous renvoient à Anne-Marie Stretter qui est le « vieux monde », la colonie, les garden-parties, les courts de tennis, la résidence luxueuse du vice-consul qui donne sur le Gange, la misère, la lèpre incarnée par une mendicante famélique et qui fait entrer dans le livre le personnage essentiel: la souffrance.

Une autre source d'hermétisme est la force d'obsession des effets de style dont parle André Dalmas dans *La Tribune des Nations*¹³⁰³. L'essentiel, dans chacun des livres durassiens n'est pas de décrire un état, de raconter une anecdote. Le récit lui-même peut sembler décousu, heurté. Dalmas cite dans ce sens le récit *Les Chantiers* du volume *Des Journées entières dans les arbres*, qui est une suite discontinue d'« états de la sensibilité »¹³⁰⁴. Un mot, une phrase soudaine au cours du dialogue, est la trace de ce mouvement qui entraîne le spectateur à considérer ce qui justement n'est pas considérable, ce qui devient la marque importante du récit ou un symbole. Lorsque l'héroïne du *Vice-Consul* est vue par tous ceux qui l'entourent, dans le salon de l'ambassade, aux Indes, Duras écrit : « Elle sait qu'ils sont là, tout près sans doute, les hommes de Calcutta, elle ne bouge pas du tout, si elle le faisait ...non...elle donne le sentiment d'être maintenant prisonnière d'une douleur trop ancienne pour être encore pleurée. »¹³⁰⁵ Il ne s'agit pas ici d'expliquer l'inexplicable (par exemple, la misère physiologique du peuple indien), car, comme le suggère Dalmas, le livre ne peut que confirmer que l'inexplicable demeure l'inexplicable. D'ailleurs l'hermétisme durassien

1299 Claude Mauriac, *Le Figaro*, 29 avril 1964

1300 Claudine Jardin, «Marguerite Duras part en guerre contre l'exotisme», *Le Figaro*, 23 janvier 1966

1301 *Cahiers Ranaud-Barrault*, n° 52, décembre 1965, Jean Lagrolet, « A propos du *Vice-Consul* »

1302 Claudine Jardin, *op. cit.*

1303 André Dalmas, *La Tribune des Nations*, 28 janvier 1966

1304 *Ibid.*

1305 Marguerite Duras, *Le Vice-Consul*, in *Duras. Romans, cinéma, théâtre. Un parcours 1943-1993*, « Quarto », Gallimard, 1997, p. 867

vient, selon ce critique, du mécanisme obsessionnel du style. Le lecteur est dès le début du livre dépaysé quand il lit le récit de l'odyssée de cette très jeune femme, qui va de l'Indochine aux Indes avec, comme seul moteur, la faim. Le prologue du livre n'est pas le récit de ce voyage. Ce prologue est cette vagabonde, portée par ses mirages d'affamée. C'est insupportable et le confort du lecteur en est troublé. Duras n'affirme pas tout, elle anticipe et suggère.

Duras n'écrit que les « éléments nécessaires à sa suggestion »¹³⁰⁶ et c'est ici la grande différence entre elle et Robbe-Grillet auquel Duras a été comparée plusieurs fois. A partir de ce réseau d'éléments qu'elle propose au lecteur, celui-ci doit composer sa « suggestion » particulière et faire son roman à lui. Duras accorde cette liberté au lecteur et attend sa collaboration dans le sens d'une « recreation imaginative, d'un développement, d'une rêverie »¹³⁰⁷. De temps en temps, elle intervient dans les médias pour orienter ce rêve du lecteur. Elle construit ses livres de manière à poser des énigmes, sans craindre l'étiquette d'hermétique qui d'ailleurs est le plus souvent un éloge.

Autrement dit, Duras possède l'art de « mettre de l'obscurité dans les choses et dans les gens »¹³⁰⁸. Dans *Le Vice-Consul*, par exemple, Duras ne parle d'exotisme que pour renvoyer à une certaine protestation d'ordre politique, commente Jean-Louis Bory. Mais la politique cache l'humain. Puisque Duras dit dans l'émission de Pierre Dumayet que le vice-consul, en tirant sur les lépreux, visait en fait l'absurdité de la vie, l'impossible, le manque d'amour. Duras dénonce la critique qui s'est trompée visiblement dans l'interprétation de ce livre en prenant le geste du vice-consul ad litteram. Il ne tirait pas sur les gens, la folie, mais sur la faim, la douleur, la mort, l'injustice sociale. Par la faim, Duras désigne le million d'enfants qui va mourir de faim dans les quatre mois à venir :

« Marguerite Duras : La mendicante c'est ce sur quoi tire le vice-consul. J'ai essayé, en décrivant la marche et le malheur de la mendicante, j'ai essayé de préparer l'arrivée du vice-consul. En pensant que du moment que ces choses-là existaient, on pouvait ne pas les supporter et tirer dessus. On peut tuer le malheur. On peut tirer sur la mort. Enfin, beaucoup de critiques se sont trompés là-dessus. J'ai reçu des lettres, les gens me demandent de m'expliquer, je ne peux pas m'expliquer mieux que dans mon livre. Tant pis si les... Pierre Dumayet : Vous expliquer sur quoi ? M. D. : Sur les crimes. Les crimes du vice-consul à Lahore. Beaucoup de critiques se demandent pourquoi il tire, et sur quoi. Ce n'est pas sur un passant qui passe ou bien sur un pigeon. Il tire sur la faim. Sur le malheur. Sur le million d'enfants qui va mourir dans les quatre mois qui viennent. Je ne pense pas qu'il tire sur la folie. Il tire sur la douleur. »¹³⁰⁹

Ce livre n'est pas autobiographique, mais mythographique, puisque l'écrivain ne parle pas de faits réels, tout chez elle devient mythe. Le vice-consul de Lahore est rappelé à

¹³⁰⁶ André Miquel, *Beaux-Arts*, 3 février 1996

¹³⁰⁷ Ibid.

¹³⁰⁸ Jean-Louis Bory, « Le jeu des regards », *Le Nouvel Observateur*, 16 février 1966

¹³⁰⁹ *Dits à la télévision, entretien avec Pierre Dumayet, Paris, Editions E.P.E.L., coll. Atelier, 1999, p. 42*

Calcutta pour être muté ailleurs disciplinairement. Il hurlait sur son balcon et tirait des coups de pistolet vers les lépreux et les chiens du jardin de sa résidence. Ce comportement bizarre appelle la mort sur Lahore. Duras laisse au lecteur la possibilité d'interpréter. Comme le note Jean-Louis Bory dans son article, la solitude, la mort, l'espoir de l'amour et son échec composent un autre Lahore. Lahore devient alors, en plus de toute misère méconnue par indifférence, par ignorance ou par impuissance, « tout drame enfoui, le secret purulent, la plaie cachée, le naufrage tu. De ce Lahore-là, nous sommes tous le vice-consul ».¹³¹⁰

Le Vice-Consul reste pour la critique élogieuse de l'époque un livre « particulièrement difficile et déroutant »¹³¹¹, mais cela n'empêche que le lecteur soit séduit par l'écriture, « la seule qui compte »¹³¹², comme le dirait Bernard Gros, qui est belle, qui est un art chez Duras et qui laisse le lecteur sur sa soif en attendant un nouveau livre.

« Monstre sacré aux pieds d'argile »¹³¹³

Cette étiquette de « monstre sacré », Duras ne la comprend pas, comme elle n'avale pas non plus le geste de la critique de la comparer à Colette (à propos du *Ravissement*) dont Duras serait hélas ! tellement loin.¹³¹⁴ Ceci justifie son agressivité dès qu'il s'agit des critiques littéraires en déclarant que « L'insuccès rend triste, le succès laisse indifférent »¹³¹⁵. D'ailleurs, la notoriété de l'écrivain fait que la critique est encore plus acharnée contre l'ambition affichée par Duras à « tourner le dos à tout ce qui se fait »¹³¹⁶ et à tout ce qu'on dit, et à continuer de projeter le lecteur dans un labyrinthe sans fin.

Cet acharnement de la critique est lisible dans les mots et les expressions qu'on retrouve dans la presse de l'époque. « Je ne sais pas pourquoi Kanters me qualifie de "monstre sacré", il s'agit sans doute d'une vacherie »¹³¹⁷, avoue-t-elle à Jean Vuilleumier. En effet, Robert Kanters appelait Duras de cette manière au sujet du livre *Le Vice-Consul*. Mais il ne s'arrête pas là, il rajoute au cours de son commentaire : « monstre sacré aux pieds d'argile ». Ce qui exprime bien la manière dont l'image de Duras était perçue à

¹³¹⁰ Jean-Louis Bory, *op. cit.*

¹³¹¹ Louis Barjon, « Marguerite Duras et ses personnages », *Études*, n° 324, juin 1966

¹³¹² ORTF, 22 avril 1966, Bernard Gros

¹³¹³ Le syntagme appartient à Robert Kanters, « Un bal chez Marguerite Duras », *Le Figaro* 3 février 1966

¹³¹⁴ Voir Jacqueline Piatier, « Marguerite Duras à l'heure de *Marienbad* », *Le Monde*, 25 avril 1964 et Claudine Jardin, *op. cit.*

¹³¹⁵ Claudine Jardin, *op. cit.*

¹³¹⁶ Maud Frère, « Les faims terrestres ou *Le Vice-Consul* », *Le Soir*, 17 février 1966

¹³¹⁷ *La tribune de Genève*, 9-10 juillet 1966, « Tordre le cou au social balzacien », entretien de Jean Vuilleumier avec Marguerite Duras

l'époque par une partie de la réception. Duras se rend compte que la presse française ne l'a pas comprise. « Ça m'est complètement égal d'ailleurs »¹³¹⁸, rétorque l'écrivain, qui n'hésite pas à montrer qu'à l'étranger elle est mille fois mieux reçue qu'en France. Elle parle des critiques suisses qui ont été beaucoup plus sérieuses et profondes vis-à-vis du *Vice-Consul*, tiré à 20000 exemplaires, ce qui contredit les avis de la critique portant sur la difficulté du texte :

« C'est surprenant, si ce livre est mon livre le plus difficile. Inquiétant, peut-être : nous nous sommes toujours dit, Robbe-Grillet et moi, que le jour où nos livres auraient du succès, cela voudrait dire que nous commençons à faire de la mauvaise littérature »¹³¹⁹.

Pourquoi cette image fragile d'un écrivain au sommet presque de la pyramide littéraire de l'époque ? Qu'est-ce qu'on lui reproche ? A quoi renvoient « les pieds d'argile » ? Rappelons-nous que l'image d'ensemble du lecteur déçu de cette série littéraire est composée par les auto-qualificatifs suivants : irrité, frustré, agacé, controversé, intrigué, ennuyé. A lire les articles de presse qui ne rendent pas hommage à l'écrivain, plusieurs pistes d'analyse s'entrevoient. Elles mènent toutes au lecteur, tracent les principales tendances de la critique négative et expliquent quelque part les raisons de frustration, d'irritation etc. dont on va dire, au risque de surprendre, qu'elles sont la conséquence d'un choix analytique du lecteur, le plus souvent tributaire à l'herméneutique traditionnelle du roman. Ces choix analytiques de la critique littéraire font que l'image de Duras souffre et que l'œuvre ne soit pas appréciée à sa juste valeur. C'est du moins l'inquiétude que Robert Kanters affiche dans un article paru dans *Le Figaro*¹³²⁰ du 3 février 1966. En effet, l'auteur de l'article dit que Duras est devenue en quelques années un monstre sacré, une intouchable dans la vie littéraire française. *Le Vice-Consul* est son douzième volume, en ne comptant que les romans et les recueils de nouvelles. Plusieurs de ses romans ont déjà été portés à la scène par elle ou par d'autres, et l'événement le plus récent est la pièce de théâtre jouée à l'Odéon, *Des Journées entières dans les arbres*. Sans oublier l'adaptation au cinéma de *Moderato cantabile* et le scénario qu'elle écrit pour le film *Hiroshima mon amour*. Malgré ces succès, Kanters trouve que l'image de Duras reste fragile. Son activité « débordante ne déborde pas toujours un certain milieu, ses romans en plus de vingt ans n'ont en général pas encore atteint le grand public, ses succès au théâtre restent modérés, ses films ne deviennent pas les plus populaires »¹³²¹. Kanters se demande pourquoi on n'aime pas Duras ? Pourquoi son œuvre ne touche pas plus de cœurs ? Dans sa vision, Duras aura certainement sa place dans le panthéon littéraire français, mais la question, empreinte d'une subtile touche d'ironie, est : « un autel ou une niche ? A côté des plus grandes ou des plus illustres ? Ou à côté, disons, de Mme de Duras ? »¹³²²

¹³¹⁸ Jean Vuilleumier, *op. cit.*

¹³¹⁹ *Ibid.*

¹³²⁰ « Un bal chez Marguerite Duras », Robert Kanters, *Le Figaro*, 3 février 1966

¹³²¹ *Ibid.*

Le lecteur nostalgique

Les critiques sévères prononcées au sujet du *Ravissement de Lol V. Stein* partent du désir du lecteur de comprendre « certaines allusions, certains gestes, certains effets de clair-obscur qui dissimulent on ne sait quoi »¹³²³. Bref, l'art de la suggestion de Duras « ne tient pas » cette fois puisqu'il à l'air d'une « mauvaise imitation », écrit Lucien Guissard. Quelle est la source de l'irritation de ce critique ? Elle est bien dévoilée à la fin de son article, lorsqu'il dit que Duras dépense beaucoup d'habileté langagière pour étoffer d'énormes banalités. Puis il conclut : « Elle a mieux fait. Qu'elle en convienne. »¹³²⁴ Cette dernière remarque trahit un lecteur dépendant du passé, ancré dans un horizon d'attente limité aux livres précédents. Il n'accepte pas les changements, le nouveau. Il n'est pas d'ailleurs le seul dans cette situation. Pierre Berthier, dans *La Cité* du 9 juin 1964, évoque au tout début de son article quelques titres de Duras qu'il considère représentatifs. Parmi eux, *Des Journées entières...*, *Dix heures et demi e du soir en été*, *L'Après-midi de M. Andesmas*, *Hiroshima mon amour* et *Une aussi longue absence*, qui ont révélé un écrivain « de grande classe, une romancière émouvante », mais « hélas nous voilà consternés »¹³²⁵. Il est bien difficile de deviner ce que Duras ne dit pas. On dénonce la difficulté pour le lecteur de comprendre l'histoire que l'écrivain raconte puisque tout est écrit dans un ordre chaotique, dans une langue encore fort classique, mais « sans aucun respect de la difficulté que le lecteur éprouve à suivre une chronologie désordonnée. » C'est déjà bien qu'on n'impute pas à Duras le manque de respect envers le lecteur, comme le fait en janvier 1966 Annette Colin-Simard à-propos du *Vice-Consul* dans un article intitulé « 212 pages de trop » paru dans *Le Journal du dimanche*. S'il ne s'agit que de manque de respect envers la difficulté, ce ne peut être qu'un éloge, puisque Duras n'écrit que pour des lecteurs « éclairés »¹³²⁶. « Peut-être sommes-nous devant un très grand roman ! » exclame Pierre Berthier, tout en laissant voir son ironie, confirmée ensuite par des mots qui attestent son ancrage dans l'œuvre précédente de l'auteur, ainsi que son refus du nouveau : « Pour nous, nous préférons de loin les œuvres antérieures de Marguerite Duras et nous aimerions que le prochain roman de cette femme de lettres ressemble plutôt aux autres qu'à celui-ci »¹³²⁷. Désir inaccompli, puisque le prochain livre, *L'Amante anglaise*, est singulier dans l'œuvre durassienne de par la technique d'écriture adoptée, car le livre est conçu à partir d'une enquête « policière » enregistrée, mais réalisée par l'écrivain.

¹³²² Ibid.

¹³²³ Lucien Guissard, *La Croix*, 3 avril 1964

¹³²⁴ Ibid.

¹³²⁵ Pierre Berthier, « Marguerite Duras, génie ou rébus ? », *La Cité*, 9 juin 1964

¹³²⁶ *Libre Belgique*, 8 mai 1964

¹³²⁷ Pierre Berthier, *op. cit.*

Les exemples de lecteurs nostalgiques du passé littéraire de Duras ne s'arrêtent pas ici. Nous pouvons évoquer aussi Henri Brunschwig qui ne se dit pas irrité de la lecture du *Ravissement de Lol V. Stein*, mais qui essaie d'expliquer pourquoi la critique se montre parfois plus réservée. Dans l'introduction de son article, il parle de Mme Marguerite Duras comme de la romancière du silence et de l'absence. Il devient ensuite nostalgique lorsqu'il mentionne le dernier livre de l'écrivain, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, une « réussite exceptionnelle »¹³²⁸. En peu de pages, le livre arrivait à suggérer les sentiments du vieillard qui attendait que sa fille vienne le chercher, et toute la vie d'un homme surgissait de sa rêverie presque inexprimée, car l'expression se fait toujours aux dépens de la vie affective, profonde et diffuse. Pour ce qui est du *Ravissement*, le critique dit que Duras a joué la difficulté en choisissant pour héroïne un cas clinique. Il fait un bref résumé du livre, pour souligner la difficulté de l'analyse et la réticence que certains lecteurs pourraient avoir à entrer dans le jeu. La réserve de certains critiques s'expliquerait, selon lui, par leur prédisposition à « épouser les mentalités normales des héros des précédents ouvrages de l'auteur », mais n'exclut pas la possibilité que d'autres critiques se laissent prendre par le mystère de cette personnalité qu'est Lol. La fin de son article est tout à fait élogieuse, mais fait comprendre que Duras possède l'art de diviser, car ses livres « peuvent aussi bien séduire qu'agacer ».¹³²⁹

Enfin, nous allons présenter un critique qui fait le même geste, mais d'une manière du moins inédite. Pour exprimer l'idée que Duras se détache par *Le Ravissement de Lol V. Stein* des autres livres, Philippe Sénart trouve une formule très expressive, mais qui n'est pas loin de l'éreintement : « L'assomption de Mme Duras »¹³³⁰. En effet, le critique fait une description surprenante de l'univers littéraire durassien antérieur à ce livre en choisissant des termes correspondant au registre religieux et à la canonisation des saints. Cette présentation aussi amusante qu'inédite mérite d'être retenue :

« Mme Duras sera-t-elle jamais soulagée ? Il semble qu'elle ait pris son parti du silence auquel elle s'est condamnée. Ne fait-elle pas dire au même personnage de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* qu'il ne faut pas "se donner tant de peine pour parler" ? Ainsi, renonçant à la parole, elle a essayé de s'exprimer par des gestes. Mais il lui était aussi difficile de faire des gestes que de dire des mots. Elle ne pouvait pas parler. Au moins, avait-elle cru qu'elle pourrait bouger. En bien ! non, Mme Marguerite Duras, prisonnière d'elle-même, allait être figée dans le bloc de pierre qu'elle s'était sculpté. On l'aurait déposée sur une pelouse, dans le square où elle avait écrit l'un de ses premiers romans, avec une inscription respectueuse. Mais on aurait rapidement cessé de prendre garde à cette inscription recouverte par la mousse. Or, Mme Marguerite Duras, au moment où l'on s'apitoyait ainsi sur ce qui l'attendait, nous a joué un bon tour. Il n'y avait plus, dans *Le Ravissement* que le socle où l'on avait placé prématurément sa statue. Au pied du socle, quelques dépouilles, d'ailleurs inutilisables, mais Mme

¹³²⁸ ORTF, 16 juin 1964, Henri Brunschwig

¹³²⁹ Ibid.

¹³³⁰ Philippe Sénart, « Exilés et messagers », *Combat*, 24 février 1966

Marguerite Duras était absente. Elle avait été ravie au monde, sur un nuage. Le Ravissement de Lol V. Stein c'était l'assomption de Mme Duras. »¹³³¹

Avec *Le Vice-Consul*, Duras « est redescendue sur la terre ». Ces propos ne trahissent pas le mécontentement du critique, mais ils soulignent pourtant la tendance de la réception à situer dans l'œuvre un livre avant de procéder à une approche critique. Ce n'est pourtant pas un geste qui soit complètement à bannir, puisque l'approche critique d'un livre se fait à travers l'œuvre entière. Mais c'est la constitution d'un horizon d'attente fermé, répugnant à l'idée de nouveauté dans l'écriture, qui nuit à la réalisation d'une image correcte d'une œuvre et de son auteur. Rester attaché au passé ne répond pas aux exigences du présent, surtout lorsque la tendance est à la comparaison entre les livres pour en déterminer le meilleur, qui, bien sûr, dans la vision d'un lecteur nostalgique, ne peut pas être le dernier, puisqu'il est loin de ceux qui le précèdent.

Un auteur affreusement obscur

Duras est-elle un écrivain obscur ? Ce qualificatif lui a été pourtant donné par plusieurs lecteurs déçus dans leur attente de voir en Duras un écrivain qui se dévoile au fur et à mesure dans ses livres, qui répond à leur soif de connaître et de comprendre. Comme Duras n'écrit que sur ce qu'elle aperçoit de la fenêtre de sa « chambre noire » et aux impulsions de l' « ombre interne », notamment pendant cette période trouble de sa vie affective et politique, elle est mal jugée par une partie de la critique de l'époque qui lui applique la grille de l'herméneutique traditionnelle.

Quel est donc le profil de ce type de lecteur ? Tout d'abord, comme Sophie Bogaert le constate aussi dans l'introduction à son dossier de presse¹³³², il s'agirait d'un lecteur profondément attaché à une conception traditionnelle du personnage et de sa psychologie, qu'on rencontre dans la plupart des articles. L'absence de jalousie de Lol V. Stein à l'égard de sa rivale ou son obstination à nouer une relation amoureuse triangulaire intriguent la critique. Dans les articles écrits sur en 1966, presque tous s'interrogent sur les motifs des coups de feu du vice-consul. Dans les deux cas, l'explication la plus fréquemment avancée est celle de la « folie ». D'une part, cette explication est rassurante, comme le note Sophie Bogaert, puisqu'elle légitime l'incompréhension d'un lecteur « sain » face à des personnages déviants, « malades »¹³³³. D'autre part, elle ne correspond pas au diagnostic durassien, car, évidemment, Duras la conteste lors de l'émission télévisée de Pierre Dumayet. En effet, Duras y dit que s'il y a folie, elle est « douce et négative à la fois, comme l'oubli »¹³³⁴. Elle préfère le terme « anéantissement » ou « dé-personnalisation ». Ou bien elle nie complètement la folie dans l'entretien qu'elle a avec Tristan Renaud, en disant que Lol n'est pas folle.

¹³³¹ Philippe Sénart, *op. cit.*

¹³³² Sophie Bogaert, *op. cit.*, p. 16

¹³³³ Ibid.

¹³³⁴ *Dits à la télévision*, entretien avec Pierre Dumayet, Paris, Editions E.P.E.L., coll. Atelier, 1999, pp. 16-17

Justement « elle se conduit autrement. Lol ne vit que vis-à-vis d'autres personnes. Elle ne vit que par une autre personne. Dans ces conditions, on ne peut pas parler de folie proprement dite. Elle est une voyeuse. Quand elle est couchée dans le champ, derrière l'hôtel où se trouvent Tatiana et son amant, elle ne cherche pas à les voir. Elle dort. Elle dort dans l'ombre d'autres personnes. Son bonheur est là. Le monde le Lol V. Stein est un monde cohérent, qui devient cohérent. »¹³³⁵

Parallèlement, le lecteur avide de sens est agacé par la fin des romans durassiens de cette série littéraire. On n'y comprend rien. Fous ou non, le récit ne tranche pas, et paraît se complaire dans l'indécidable. Quant aux personnages, manifestement, « la lucidité n'est pas leur fort ». Pour Jacqueline Piatier comme pour d'autres, la démente de Lol ne fait pourtant pas de doute, et la narration « complique à plaisir ce qui est au fond une évidence »¹³³⁶.

Les livres durassiens opéreraient ensuite le même brouillage à l'égard de situations somme toute banales, en refusant de les présenter à travers un déroulement chronologique, mais aussi géographique¹³³⁷. Il faut pourtant préciser que cette imprécision géographique ou temporelle n'a pas toujours été perçue comme un motif de reproche. En effet, il y a des critiques qui ont apprécié ce talent durassien et qui ont trouvé que *Le Vice-Consul*, par exemple, avait été conçu de cette manière justement pour le « plaisir du lecteur » :

« Marguerite Duras apporte autant de soin à jouer de la fluidité du temps, des incertitudes de la géographie, des imprécisions propres à l'administration, à laisser dans l'ombre le caractère profond de ses personnages, à accumuler pour eux - et pour son lecteur - les questions sans réponse... »¹³³⁸

Ces aspects énumérés par ce critique définissent, à son avis, plutôt que l'œuvre de Robbe-Grillet ou de Sarraute, « le vrai *nouveau roman* contemporain. »¹³³⁹, en soulignant ainsi l'originalité de l'œuvre durassienne et le renouveau qu'elle apporte dans la littérature française de l'époque.

Par ailleurs, l'absence d'intrigue linéaire continue de désarçonner, ou même d'éveiller une franche hostilité. *Le Ravissement de Lol V. Stein* représente à cet égard, il est vrai, une nette rupture par rapport aux précédents romans de Duras. Le dernier paru, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, proposait une histoire aisément lisible, et le retour en arrière qui ponctuait le récit offraient au lecteur des repères familiers. On ne voit bien souvent dans les deux récits suivants qu'un « rien »¹³⁴⁰ exaspérant, des textes qui tournent à vide. Henry Bonnier déplore cette évolution de l'œuvre : ce qui était jusque-là

¹³³⁵ *Les Lettres françaises*, 30 avril-6 mai 1964, Tristan Renaud

¹³³⁶ *Le Monde*, 25 avril 1964

¹³³⁷ L'imprécision géographique du *Ravissement* ainsi que du *Vice-Consul* est aussi source d'étonnement, d'agacement ou de confusion : telle est de la nationalité de la mendicante alternativement considérée comme cambodgienne, vietnamienne, indienne...

¹³³⁸ *La Montagne*, 8 février 1966, M. E.

¹³³⁹ Ibid.

un admirable « dépouillement » devient à partir du *Ravissement de Lol V. Stein* de l' « indigence », et le roman un malheureux « balbutiement »¹³⁴¹. On multiplie les hypothèses pour reconstituer – en vain – le squelette de l'histoire du *Vice-Consul*, sans y trouver son compte de cohérence ni de péripéties.

Ce reproche est étonnant, écrit Sophie Bogaert, car les auteurs du « Nouveau Roman » ont, depuis quelques années déjà, accoutumé la critique à des jeux audacieux sur la construction du récit. Le problème ne réside pas tant ici dans une structure complexe à l'excès, qui mettrait le lecteur au défi d'en démêler les fils. Si nombre de critiques disent ne pas « comprendre » *Le Ravissement* ou *Le Vice-Consul*, c'est qu'il leur semble n'y avoir « rien » à comprendre. Le mystère de personnages impénétrables, aux motivations obscures, est redoublé par un style « à la limpidité trompeuse »¹³⁴², selon l'expression de Jean-Louis Bory. On retrouve ainsi dans les articles de journaux de l'époque le même vocabulaire du flou, de l'immatérialité, contre lesquels certains ne cachent pas leur agacement. Plusieurs titres expriment la perplexité d'un lecteur maintenu « dans le cirage »¹³⁴³ : « Marguerite Duras, génie ou rébus ? »¹³⁴⁴, s'interroge Pierre Berthier, tandis que, pour Christine Armonthy, « le vice-consul [...] garde son secret »¹³⁴⁵.

Duras entre « la Piaf du Nouveau Roman » et le « conte de fées » de la Belle au boisdormant

On constate, à lire l'œuvre de Marguerite Duras, que l'écrivain a le génie des titres. Ce même talent est aussi à découvrir chez les critiques durassiens surtout dans les articles écrits au sujet du *Ravissement de Lol V. Stein*. Forts expressifs, les titres laissent lire, dès le premier coup d'œil du lecteur, l'agacement, l'ironie ou tout simplement le mépris de l'auteur. Le premier titre que nous avons retenu, appartenant à Pierre Demeron, « Duras, mais oui, c'est la Piaf du "Nouveau Roman" »¹³⁴⁶, suivi de celui de l'article de Jacqueline Piatier, « Marguerite Duras à l'heure de *Marienbad* »¹³⁴⁷ situent Duras au cœur du débat et du dialogue engagé entre les critiques de l'époque vis-à-vis du rapport assez obscur de Duras au « Nouveau Roman ». En effet, ce rapport est prouvé par les uns et contesté par les autres. Ensuite, d'autres titres jouent sur la difficulté de

¹³⁴⁰ *A la page*, mai 1966

¹³⁴¹ *Le Provençal*, 20 février 1966

¹³⁴² *Le Nouvel Observateur*, 16 février 1966

¹³⁴³ *La Gazette de Lausanne*, 13-14 juin 1966

¹³⁴⁴ *La Cité*, 9 juin 1964

¹³⁴⁵ *Le Parisien*, 8 février 1966

¹³⁴⁶ *Candide*, 8-15 avril 1964, Pierre Demeron

¹³⁴⁷ *Le Monde*, 25 avril 1964, Jacqueline Piatier

compréhension des livres durassiens et sur l'absence d'intrigue. Tels sont : « Le plus mystérieux roman de Marguerite Duras »¹³⁴⁸ (auteur inconnu), « En savoir de moins en moins »¹³⁴⁹ (écrit par Matthieu Galey), « Une voie sans issue »¹³⁵⁰ (auteur inconnu), « 212 pages de trop »¹³⁵¹ (écrit par Annette Colin-Simard) etc.

Quant au rapport que la critique établit entre l'œuvre de Duras et le « Nouveau Roman », on va noter qu'il y a une triple perspective d'analyse. Il y a des critiques qui rattachent Duras à cette nouvelle école littéraire, tout en appréciant et en relevant les éléments communs. Il y en a d'autres qui constatent des ressemblances et, en raison d'un jugement négatif qu'ils portaient *a priori* sur « Le Nouveau Roman », ils critiquent cette tendance chez Duras. Enfin, il y a des articles où les critiques parlent de ce rapport pour l'invalider, puisque, dans leurs opinions, l'œuvre de Marguerite Duras est bien différente de celle des « nouveaux romanciers ».

D'où vient d'abord cette appellation d'« Edith Piaf du Nouveau Roman » ? C'est Robbe-Grillet qui l'invente, et c'est par rapport à la force qu'a le personnage de Lol V. Stein à émouvoir¹³⁵². D'ailleurs, Pierre Demeron laisse comprendre que ce n'est pas une nouveauté chez Duras. On parle de *Hiroshima* et de *Moderato* dans les mêmes termes. A part cela, ce qui rattache Duras au « Nouveau Roman » se résumerait à quelques caractéristiques dont Claude Mauriac parle dans un article du *Figaro*¹³⁵³. *Le Ravissement de Lol V. Stein* est d'une simplicité trompeuse, le sujet est bizarre, compliqué, les phrases d'une extrême pureté, mais leur densité les obscurcit à mesure. Un rien de préciosité aussi, des recherches, mais qui importent peu, comparées à la gravité, à la nouveauté de l'ensemble. Claude Mauriac dit que ce qui retient chez cette femme-écrivain talentueuse et intelligente, n'est pas le sujet du livre, mais la manière dont elle raconte. C'est dans la banalité des phrases quotidiennes, leur interruption, leur reprise que réside l'essentiel et le plus beau du *Ravissement de Lol V. Stein* :

« Duras reste à la superficie des phrases, à la surface des visages. Mais, servie par son talent singulier, elle sait capter dans le miroitement vague des mots et l'indétermination des gestes les mystères remontés des profondeurs »¹³⁵⁴.

A son tour, Henri Pevel voit au-delà de cette histoire « banale et triste » et dit que l'intrigue présentée par Duras ne dit absolument rien du roman. L'histoire n'a pas d'importance, puisque Marguerite Duras entraîne le lecteur ailleurs : « Vers la métaphysique pure ?

¹³⁴⁸ *La Tribune de Lausanne*, 5 avril 1964

¹³⁴⁹ *Arts*, 15-21 avril 1964, Matthieu Galey

¹³⁵⁰ *Aux écoutes*, 24 avril 1964

¹³⁵¹ *Le Journal du dimanche*, 30 janvier 1966, Annette Colin-Simard

¹³⁵² Cf. Pierre Demeron, « Duras, mais oui, c'est la Piaf du " Nouveau Roman " », *Candide*, 8-15 avril 1964

¹³⁵³ *Le Figaro*, 29 avril 1964, Claude Mauriac

¹³⁵⁴ *Ibid.*

Plutôt vers un domaine, qui est le sien, où règne un étrange climat, le domaine où les êtres sont absents au monde ». ¹³⁵⁵ Duras sait à merveille « ouvrir les portes du rêve » ¹³⁵⁶, dit-il aussi à propos du *Vice-Consul*, ce qui est la preuve incontestable, à son avis, « d'un style "Nouveau Roman" ».

Par ailleurs, la lecture du *Vice-Consul* fait penser à *La Maison de rendez-vous* d'Alain Robbe-Grillet paru le 1^{er} octobre 1965, à trois mois d'écart du livre durassien qui paraît en janvier 1966. C'est du moins ce qu'écrit André Miquel dans un article de *Beaux-Arts* ¹³⁵⁷. Il existerait en effet des analogies entre ces deux livres. Les lieux où se déroulent les actions sont en Asie : en Indochine et à Calcutta pour *Le Vice-Consul*, à Hong Kong pour *La Maison de rendez-vous*. Une conscience narratrice (avec les incertitudes et les interrogations propres au Nouveau Roman ; ce témoin est loin d'être omniscient comme dans le roman traditionnel ; il intervient comme par hasard, et suppose, imagine, avance rarement une affirmation) ; beaucoup de scènes se passent en des salons où l'on boit et où l'on danse ; et l'ambassadrice de France à Calcutta, Anne-Marie Stretter, se ressemblerait bien à Lady Ava de *La Maison de rendez-vous*, dans la vision de ce critique. En outre, de la plupart des personnages de Marguerite Duras on ne connaît que les gestes et les attitudes extérieures, quelques-unes de leurs composantes psychiques, mais réduites à l'état de schèmes, figures ambiguës dont se servent les deux romanciers. A part Anne-Marie Stretter, qui a une certaine présence, une certaine personnalité et le vice-consul qui intrigue par « une façon de creux ou d'absence », les autres ¹³⁵⁸ demeurent dans le vague ou se présentent comme des symboles, telle la mendicante ¹³⁵⁸.

A l'autre pôle se retrouvent ceux qui contestent la valeur des livres durassiens de cette série littéraire en les rapportant au « Nouveau Roman ». Jacqueline Piatier n'hésite pas à juger *Le Ravissement* artificiel et forcé. ¹³⁵⁹ Quelle a été ici l'intention de Marguerite Duras ? se demande la critique. Peindre une névrose ou saisir dans un cas poussé à la limite le ressort de la souffrance d'amour féminine ? Trahie, abandonnée pour une autre, la femme dépossédée de son bonheur chercherait à « voir » les ébats du couple qui la torture, seul moyen pour elle de ne pas se sentir exclue et privée de son être. Piatier voit dans ce livre durassien une manière de *Belle au bois dormant*. Le prince charmant, elle le rencontre au hasard de ses déambulations quotidiennes dans sa ville natale. Elle le suit ; elle découvre qu'il est l'amant d'une de ses amies d'enfance. « C'est un conte de fées moderne où l'enchantement ne prend jamais fin ». ¹³⁶⁰

Névrose, fascination, obsession d'un passé traumatisant tous ces thèmes font penser

¹³⁵⁵ Henri Pevel, « Une histoire d'amour écrite avec des mots nouveaux », *L'Ecole libératrice*, 12 juin 1964

¹³⁵⁶ Henri Pevel, « Un certain style de roman », *L'Ecole libératrice*, 12 juin 1966

¹³⁵⁷ André Miquel, *Beaux-Arts*, 3 février 1966

¹³⁵⁸ Cf. André Miquel, *op. cit.*

¹³⁵⁹ Jacqueline Piatier, « Marguerite Duras à l'heure de Marienbad », *Le Monde*, 25 avril 1964

¹³⁶⁰ Ibid.

au *Marienbad* de Robbe-Grillet. Cette ville incertaine, dépaysante, ces noms aux consonances étrangères et pourtant indéfinies, ces dialogues, où les interrogations égarées abondent, le meurtre psychique de Lol ne forment qu'un labyrinthe. Ce qui manquerait dans ce livre, c'est la mise en œuvre de la fascination. Dix ans plus tard, dans *Les Parleuses*, elle dit à Xavière Gauthier que cet article est « le pire » qui ait été écrit sur son roman.¹³⁶¹ Piatier dit que Duras tomberait vite dans son propre univers de *Moderato Cantabile*. L'écrivain ressentira encore longtemps l'amertume des mots écrits par Piatier :

« Comme elle est loin de Colette, de sa santé, de son équilibre, de sa lucidité, de son goût de la vie, des êtres, de la nature ! Il y a quelque chose de morbide, peut-être bien de traumatisé, en elle. C'est en le traduisant avec ses mots ténus, sans éclat, ses phrases indécises, son langage balbutié, qu'elle nous livre sa note la plus juste et la plus authentique. Un air de romance ? Un lied romantique ? C'est selon que la chance la favorise. Elle n'est pas faite pour nous conduire plus loin. »¹³⁶²

Devant les livres durassiens on ne peut « que réagir comme on fait devant une toile excessivement abstraite », lit-on dans *Libre Belgique*¹³⁶³ à propos du *Ravissement de Lol V. Stein*. On veut en fait dire que Duras fait des signes au « Nouveau Roman ». L'auteur de cet article dit que « c'est très beau, qu'il y a quelque chose, mais que, ne trouvant ni porte ni fenêtre par où entrer, il renonce à rien dire du contenu ». ¹³⁶⁴ Autrement dit, Duras n'écrit que pour des « lecteurs éclairés », comme plusieurs articles le lui reprochent d'ailleurs, ou bien, pour des « lecteurs formés », ainsi appelés par Lucien Guissard dans un article sur *Le Vice-Consul*.¹³⁶⁵

Moins indulgent et visiblement acharné contre les « diables »¹³⁶⁶ du « Nouveau Roman » et, bien sûr, contre Duras, s'avère P.-L. Borel. En effet, curieux de voir si *Le Ravissement de Lol V. Stein* est vraiment un chef-d'œuvre, il y pénètre enthousiasmé et en sort consterné : pour ce qui est de la forme, rien de séduisant. Elle laisse voir « à nu le fond, un fond terriblement sec, terriblement vide, terriblement noir, une désolation, une froideur, une absence réellement infernale ». ¹³⁶⁷ Il ne voit dans ce livre que le reflet de ce « pourrissement si caractéristique d'une certaine mentalité d'aujourd'hui, d'une attitude forcée, artificielle, arbitrairement construite par les esprits les plus en vue de notre temps : Sartre, Camus, Malraux, Montherlant, Butor, Robbe-Grillet » qui, « s'ils ne nous apportent

¹³⁶¹ Cf. Sophie Bogaert, *op. cit.*, p. 22

¹³⁶² *Ibid.*

¹³⁶³ *Libre Belgique*, 8 mai 1964

¹³⁶⁴ *Ibid.*

¹³⁶⁵ *La Croix*, 28 janvier 1966, Lucien Guissard

¹³⁶⁶ *Feuille d'avis de Neuchâtel*, 12 mai 1964

¹³⁶⁷ *Ibid.*

rien - rien de positif - au moins ils ne feignent pas de nous donner de fausses nourritures. »¹³⁶⁸

Bien plus, André Ducasse se révolte contre un effet de mode de l'époque selon lequel « à l'âge du twist, de Freud et du whisky, avouer qu'on apprécie peu un livre de Marguerite Duras, c'est proclamer son crétinisme ». Il ne craint pas cette étiquette, et, avec encore « quelques crétins », comme Marcel Aymé ou Roger Ikor, préfèrent tous l' « intelligence à la démence, la lucidité à l'éthylisme, la maîtrise de soi au ravissement pathologique ».¹³⁶⁹

Enfin, un important nombre d'articles sont écrits pour défendre un point de vue différent : Duras n'écrit pas comme les « nouveaux romanciers », quoiqu'elle soit rattachée par les uns, dont Lucien Guissard, à la « nouvelle vague ».¹³⁷⁰ On apporte des arguments pour montrer l'originalité de Duras et on présente les différences entre elle et les écrivains de son temps. Le plus motivé dans cette démarche semble François Nourissier, qui, après avoir salué les triomphes durassiens au théâtre et au cinéma, place Duras au premier rang des auteurs dramatiques français de l'époque. Ensuite, il passe directement au sujet des comparaisons faites par la critique entre *Le Vice-Consul* et *La Maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet. Il considère ce parallèle d'un effet facile et douteux, d'autant plus que « le Nouveau Roman » représente un « mythe exténué »¹³⁷¹ :

« Comment comparer sérieusement l'univers métallique, anguleux, laqué et les innombrables jeux de miroirs d'Alain Robbe-Grillet, avec ce lent récit auquel s'abandonne Mme Duras, tout en méandres, en touffeurs, en phrases savantes mais comme à bout de souffle ? Comment assimiler la machinerie minutieuse de Robbe-Grillet avec ce long "roman de suspension" (comme on dit des "points de suspension") que Marguerite Duras, par quelque miracle du talent, parvient à rendre non seulement lisible, mais envoûtant ? »¹³⁷²

Nourissier rejoint dans ses propos Gilles Marcotte qui met en évidence le fait que Duras est près proche du monde dans *Le Vice-Consul*. En effet, à la différence de Robbe-Grillet, qui construit dans le pur imaginaire, ou de Sarraute qui scrute l'infinitésimal de la conscience, Duras, inspirée par le réel vécu, « se met à l'écoute du monde » en elle-même, s'avère sensible à la souffrance et « s'ouvre à l'expérience intérieure et à la perception du politique au sens le plus large de ce mot »¹³⁷³. En cela, Duras marquerait ses distances par rapport au plus grand nombre des « nouveaux romanciers ». D'ailleurs, *Le Vice-Consul* n'est pas un roman engagé, au sens que l'on donnait à ce mot en parlant

¹³⁶⁸ Ibid.

¹³⁶⁹ *Le Provençal*, 17 mai 1964, André Ducasse

¹³⁷⁰ *La Croix*, 28 janvier 1966, Lucien Guissard

¹³⁷¹ *Les Nouvelles Littéraires*, 27 janvier 1966, François Nourissier

¹³⁷² Ibid.

¹³⁷³ *La Presse*, 19 mars 1966, Gilles Macotte

de Sartre, mais c'est un roman facilement situable du point de vue géographique et historique. L'Inde dont parle l'auteur est l'Inde des journaux, de l'actualité, en même temps que la provocation et le lieu d'une expérience personnelle intérieure.

Parallèlement, on dit que la meilleure preuve que Duras ne peut pas être rattachée au « Nouveau Roman » serait, comme l'écrit Lucien Guissard, le début du *Vice-Consul*. A peine l'a-t-on ouvert que l'on se sent sur un terrain plus familier que dans les compositions « abstraites » du « Nouveau Roman ». Cela ne veut pas dire, dit Guissard, que l'on retrouve toutes les facilités traditionnelles. Mais Duras posséderait l'art achevé, presque hallucinant, qui consiste justement à prolonger les bavardages sans jamais laisser entrevoir une révélation. Rien ne transparaît de la personnalité des personnages, ni du vice-consul, ni d'Anne-Marie Stretter, ni de la mendicante. « Quand une brève de renseignement affleure, c'est à nouveau l'énigme qui ne fait que reculer. » En affirmant cela, l'on se demande pourtant si Guissard ne rejoint plutôt l'avis de ceux qui trouvent Duras ambiguë, et qui la rattachent au « Nouveau Roman ». Pourtant ce critique ne se prononce pas sur une séparation nette de l'écrivain de la « nouvelle vague », il laisse une réserve à son jugement en affirmant que chez Duras les « choses sont mélangées ». ¹³⁷⁴

Quoiqu'il en soit, Duras ne s'est jamais déclarée une « nouvelle romancière ». Bien plus, elle ne reconnaît pas cette institution littéraire, raison pour laquelle elle ne se présente pas au *Colloque de Cerisy-la-Salle* de 1971, lorsqu'on a décidé des écrivains qui « mériteraient » d'être nommés officiellement en tête de l'école. La raison pour laquelle elle ne s'y rend pas, c'est parce qu'elle se méfie des *a priori* théoriques qui empêchent l'écrivain à l'œuvre de se découvrir lui-même. Marguerite Duras se serait, aux yeux de Jean Ricardou, exclue elle-même de la " pléiade " ¹³⁷⁵ .

Le mystère du sublime

Ce qui est pendant cette période tellement loué par la critique, devient une vingtaine d'années plus tard sujet d'opprobre public. En 1967, la critique qualifie de « sublime » un livre durassien. *L'Amante anglaise* cumule dix-sept articles qui glorifient tous un livre sur un crime odieux. Dix-huit ans plus tard, en 1985, Duras écrit l'article sur l'affaire Villemin, utilise elle-même le terme de « sublime », ce qui lui procure aux yeux d'une bonne partie de la réception une image très controversée.

On s'interroge donc sur ce qui aurait pu contribuer au changement de vision de la critique vis-à-vis de ce terme. Est-ce une simple coïncidence que l'emploi de ce mot chez la critique et chez Duras, sans aucun rapport avec l'appréciation d'une œuvre ? En 1967 Duras dit que même un crime est « un œuvre d'art » puisqu'il est signé ¹³⁷⁶ . Ou bien assiste-t-on à une évolution sur la perception de ce terme en fonction de la voix qui l'évoque ? La « sublime » Duras de 1967 devient le détestable écrivain du « sublime » de

¹³⁷⁴ *La Croix*, 28 janvier 1966, Lucien Guissard

¹³⁷⁵ Cf. *Encyclopædia Universalis France*, 1995

¹³⁷⁶ *Le Monde*, 24 janvier 1967

l'année 1985.

L'Amante anglaise est un livre qui plaît. La critique apprécie à l'unanimité l'« intrigue policière » qui permet à Marguerite Duras de renforcer la mise en question du récit traditionnel. On salue la « remarquable modernité » de l'écrivain ¹³⁷⁷. On dit que Duras se répète dans ce livre qui reprend le sujet des *Viaducs de Seine-et-Oise*, ouvrage dramatique paru en 1950, chez Gallimard. Le lecteur retrouve en effet le même crime, les mêmes personnages, le même décor. Sauf que cette fois Duras sous-intitule le livre « roman », comme elle le faisait en 1954 avec le recueil de récits *Des Journées entières dans les arbres*, pour « désorienter davantage » ¹³⁷⁸, écrit François Nourissier. Le livre est construit sur une énigme. Afin de respecter les lois d'une littérature de l'indicible, du tâtonnant, la romancière utilise tous les procédés narratifs de rigueur : interrogatoire, conversation où l'on ne sait pas au juste qui parle à qui, bandes enregistreuses, enquête policière, enquête menée auprès de la criminelle par un écrivain intéressé, etc. On retrouve dans ce livre, comme l'apprécie François Nourissier, des éléments fort prisés depuis quelques années et qui sont « très au goût du jour ». La critique évoque dans cette perspective le magnétophone qu'on retrouve dans *Trans-Europe-Express* d'Alain Robbe-Grillet.

L'originalité de Duras est de livrer l'apparence d'un matériau brut. Nourissier, qui connaît très bien Duras, dit « apparence », car il est évident que cet art de l'« échafaudage » suppose un art plein de ruses, à son avis. Il a raison, puisqu'il n'est pas difficile d'apercevoir dès le titre le calambour que Duras crée avec tant d'inspiration : l'amante anglaise, la menthe anglaise, l'amante en glaise. L'écrivain a le génie des titres trompeurs, ambigus, qui évoquent des choses dont on ne parle pas (*L'Amour*), des personnages qu'on ne rencontre pas dans le livre ou dont on en parle à peine : *Le Marin de Gibraltar* (1952), *L'Amante anglaise*. Pour ce dernier, Duras offre la traduction dans une interview avec Claude Sarraute : elle parle dans son livre de la menthe anglaise pour expliquer en quoi consiste « la chimie de la folie » ¹³⁷⁹. Duras dit que la menthe anglaise est noire, elle a l'odeur du poisson, elle vient de l'île des sables. Claire Lannes est devenue l'amante anglaise, l'amante de la folie, une « plante que l'on mange pour se nettoyer de la viande... » ¹³⁸⁰.

La critique remarque le changement de la technique d'écriture chez Duras. Elle ne s'abandonne plus à la tentation de « bien écrire » dans *L'Amante anglaise*, mais fait appel à une « sécheresse quasi scientifique qui déconcerte » ¹³⁸¹ le lecteur. Tout est aplati, nivelé, éteint dans ce langage dont usent des humains « gris » qui vivent « au bord du silence éternel ». ¹³⁸² Le livre a l'allure d'un brouillon, d'un essai à cause de l'interrogatoire

¹³⁷⁷ *Magazine littéraire*, avril 1967

¹³⁷⁸ *Nouvelles Littéraires*, 23 mars 1967, François Nourissier

¹³⁷⁹ *Le Monde*, 20 décembre 1968, propos recueillis par Claude Sarraute

¹³⁸⁰ *Le Monde*, 29 mars 1967, Jacqueline Piatier

¹³⁸¹ François Nourissier, *op. cit.*

qui explore, mais qui n'avance que très peu ¹³⁸³, puisque Duras a l'art de mener le lecteur jusqu'au seuil de l'indicible. ¹³⁸⁴ Mais le genre de recherches que Duras fait attirer. Elle-même le dit à Jacqueline Piatier : le déplacement des valeurs, l'absence de Dieu, de toutes les références à la vision chrétienne, et puis, la folie qui vient du manque de communication ¹³⁸⁵. En cela, Duras transfère la culpabilité d'une folle au compte de la communauté humaine. La folie devient fraternelle et le crime est communautaire. ¹³⁸⁶ La critique s'accorde pour remarquer la tendresse de l'écrivain qui n'accuse pas. Reste le crime. Quel crime ? « Il me semble qu'ici on a tué l'autre comme on se serait tué soi », dit le patron du bar. Tout le livre repose sur cette question : pourquoi Claire Lannes a tué sa cousine sourde-muette avec laquelle elle ne se disputait jamais et qui tenait la maison pour elle et son mari ? La réponse ne sera pas donnée, il y en a mille comme aucune, dit Madeleine Chapsal ¹³⁸⁷. Claire a tué « parce que c'était l'heure » et surtout que toute la maison penchait de ce côté, « le sens des portes n'a jamais été bon », tout faisait basculer, poussait au crime. D'ailleurs qu'est-ce qu'un crime pour qui se trouve déjà « de l'autre côté » ? « Peut-être seulement l'occasion de prendre la parole, de nous dire ce que c'est qu'une femme » ¹³⁸⁸, à travers l'écriture, comme dans le cas de Marguerite Duras. Les cent dernières pages de *L'Amante anglaise*, celles où parle Claire à sa propre défense, sont « sublimes », dit Claude Roy, qui attire l'attention du lecteur sur le fait qu'il n'emploie pas souvent ce mot ¹³⁸⁹. Duras revient encore et encore sur le désespoir humain qui n'a pas de genre, mais qui est le plus souvent féminin, pour toucher au cœur du « sublime » avec son article sur l'affaire Villemin.

La forme en question

A part les reproches que Duras reçoit de la part d'une certaine partie de la critique encore tributaire à l'herméneutique traditionnelle, qui mesure l'irrespect de l'auteur envers le lecteur par la création de personnages ambigus, ou de livres sans intrigue, pour ne plus rappeler le brouillage temporel ou géographique, d'autres aspects de l'écriture durassienne font l'objet de critiques dures. En effet, il s'agit d'une certaine tendance de la critique à juger un livre selon le nombre de pages et le titre. N'oublions pas que la

¹³⁸² Ibid.

¹³⁸³ Anne Coppermann, *Les Echos*, 7 avril 1967

¹³⁸⁴ RTF, 19 mai 1967, Henri Brunschwig

¹³⁸⁵ *Le Monde*, 24 janvier 1967

¹³⁸⁶ Ibid.

¹³⁸⁷ Madeleine Chapsal, « Les femmes folles », *Quinzaine Littéraire*, 1-15 avril 1967

¹³⁸⁸ Ibid.

¹³⁸⁹ Claude Roy, « Barrage contre la solitude », *Le Nouvel Observateur*, 5 avril 1967

réception a déjà annoncé, avec *Le Vice-Consul*, qu'elle serait plus sévère avec cet auteur qui n'était plus un débutant. Annette Colin-Simard impute à Duras le manque de respect envers le lecteur, puisque *Le Vice-Consul* n'est écrit que pour certains lecteurs avisés, le mot-clé qui convient au mieux à l'évaluation du livre étant le « mystère ». Elle considère ce livre durassien « le type même du très mauvais roman parce qu'il se veut littéraire », alors qu'il « plonge le lecteur dans le noir le plus complet »¹³⁹⁰. Et, ce qui attire notre attention, c'est le titre même de son article qui évoque le nombre de pages du livre : « 212 pages de trop ». Pourquoi cette référence au chiffre? Ses remarques visent la qualité, mais passent par la quantité. 212 pages semblent un chiffre raisonnable pour un livre en matière de pages, et donc prometteur, sauf que le contenu déçoit. S'attendait-on donc, vu le nombre de pages, à une lecture passionnante? A quoi s'attendre alors lorsqu'un livre ne dépasse pas le chiffre de 144 pages?

C'est le cas de *L'Amour* (1971), qui est doublement critiqué. D'abord, la taille du livre (« 144 petites pages »¹³⁹¹) attire l'attention de la critique, vu le grand sujet de l'amour. Ensuite, c'est le titre qui est mal choisi, car le livre n'en parle pas du tout¹³⁹². En associant le nombre de pages à la valeur du livre, on doute de la capacité de l'écrivain à dire beaucoup de choses en peu de mots. D'ailleurs, on lui refuse la chance de le prouver avant même de passer à la lecture du livre. Les lecteurs de *L'Amour* s'avèrent préoccupés plutôt par la forme du livre, sans se rendre compte du fait qu'elle peut être souvent trompeuse. Il faut pourtant noter que cette manière d'aborder l'œuvre durassienne, que nous appellerons « superficielle », ne caractérise que l'approche d'une partie de la réception qui n'appartient qu'à cette période littéraire. En effet, la critique semble déjà

¹³⁹⁰ *Le Journal du Dimanche*, 30 janvier 1966, « 212 pages de trop » par Annette Colin-Simard

¹³⁹¹ *Le Monde*, 21 janvier 1972

¹³⁹² Pierre Bayard, dans son livre *Comment améliorer les œuvres ratées ?* (Minit, 2000), s'attaque, lui aussi, à *L'Amour* et tente d'expliquer les raisons du ratage de ce livre de Marguerite Duras. C'est d'abord l'ennui qui décourage le lecteur à aller jusqu'au bout avec la lecture. Cet ennui aurait selon Bayard plusieurs sources. La première est la construction des personnages. Ils sont mal bâtis, incohérents, déprimés. Le voyageur, le fou et la femme laissent comprendre qu'ils ne croient pas en leur existence, qu'ils doutent de leur propre identité. Ensuite, ce livre est un roman qui tourne à vide en raison du nombre restreint d'éléments fournis sur l'intrigue, qui est opaque et hermétique. Enfin, selon Bayard, la surenchère dans les procédés stylistiques (phrases brèves et elliptiques, répétitions) donnerait l'impression au lecteur de se trouver confronté à un pastiche, comme si la fonction première de ces personnages était de ressembler à des personnages de Marguerite Duras. Bref, ce livre a tout pour être un ratage esthétique. Selon ce critique, on assiste chez Duras à la fin des années 60 à une sorte de « crispation formelle » de l'écriture manifestée par une sorte d'autopastiche. C'est une forme d'abstraction et d'assèchement de l'écriture poussée aux extrêmes de sa logique qui fait que le lecteur atteint les limites du supportable. (Cf. Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 84) Bien plus, Pierre Bayard trouve aussi un facteur psychologique qui est responsable de ce ratage : l'excès d'isolation. (*Op. cit.*, p. 96) C'est-à-dire les affects et les représentations sont tellement traités par élaboration qu'ils ont quasiment disparu et l'œuvre apparaît comme froide et distancié. A tout ceci s'ajoute les canons spécifiques de la critique littéraire de l'époque, dont l'horizon d'attente est loin d'être satisfait par l'écriture répétitive et elliptique de Marguerite Duras. Pierre Bayard trouve pourtant quelques solutions pour redonner vie à *L'Amour* : changement de titre (un titre qui renvoie à Lol), indication en tête du livre sur le fait que *L'Amour* est la suite du *Ravissement...*, notes en bas de page, références faites par les personnages à certains des lieux ou des personnages du roman précédent (fantasmes de la femme abandonnée, fantasme du deuil impossible etc.) (Cf. Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 146)

avoir la conscience que Duras va encore changer dans sa manière d'écrire. Bien plus, on prévient sur le fait que son écriture pourrait influencer sur la littérature et donc sur la réception. La seule question que se pose la critique au sujet de *L'Amour* est celle de savoir de quelle façon une écriture comme celle-ci « influe sur la littérature »¹³⁹³. Ce pressentiment ou cette prophétie, faite par Cella Minart dans une émission de l'ORTF le 11 février 1972, se matérialise dans les années 80-90 lorsque la création durassienne repose en grande partie sur des livres d'un nombre de pages assez réduit. Comme on va le constater, ce qui pendant les années 60-70 attire les sarcasmes et l'irritation de la critique, au cours des années 80 tourne en éloge et produit des changements dans la perception de Marguerite Duras par la critique. Des livres tels que *L'Homme atlantique* (1982) ou *L'Homme assis dans le couloir* (1980) seront appréciés par la critique à partir surtout du nombre réduit de pages par lequel Duras prouve son talent à transmettre de profonds messages.

La critique se borne donc, dans le cas de *L'Amour*, à un jugement de la forme sans faire d'abord appel au fond. Nombre de pages et titre sont un piège que la critique ne voit pas. On dit que ce récit, qui n'est d'ailleurs pas annoncé comme roman, de Marguerite Duras, porte un titre ambitieux. C'est un grand sujet pour un léger volume de cent quarante-quatre « petites pages, mordues largement de blancs, avec des phrases courtes, cassées, coupées de tirets ou de points de suspension. Allons-nous au moins y entendre parler de l'amour et apprendre enfin ce que c'est ? »¹³⁹⁴, se demande Pierre-Henri Simon de l'Académie française. Dès le début de son article, ce critique se déclare totalement déçu. Les raisons sont diverses. L'une d'entre elles vise l'image géométrique juste, mais peu facile que Duras évoque dans son livre. Les trois personnages finiront par se rapprocher et par échanger deux à deux des dialogues qui permettent d'apprendre que la femme attend un enfant, qu'elle a des envies de vomir, et que d'ailleurs elle est poursuivie par la police ; que l'homme qui regarde est un voyageur, venu à Saint-Thala peut-être pour se tuer ; que l'homme qui marche est un fou qui surveille la jeune femme et allume la nuit, dans la ville, des incendies qui déclenchent les sirènes d'alerte. Ce bruit alterne avec celui des hymnes de fête qui viennent de Saint-Thala, le bruit de la mer et les cris des mouettes carnassières. Ces thèmes sonores, alternant avec les thèmes lumineux des jeux de lumière du ciel pluvieux ou ensoleillé sur les flots, sont, selon Pierre-Henri Simon, le « seul plaisir esthétique qui nous est offert dans cette histoire proprement insignifiante, la seule trace qui y demeure du talent de style de Marguerite Duras »¹³⁹⁵.

Pour l'intérêt psychologique que la critique évoque dans l'analyse de ce livre et surtout pour la peinture de l'amour, on n'a qu'un seul mot à dire : « zéro »¹³⁹⁶. On ne saura jamais le nom de ces « silhouettes paralysées »¹³⁹⁷, ni le fond de leur histoire, ni le

¹³⁹³ O.R.T.F.-Emissions vers l'étranger, Cella Minart, 11 février 1972

¹³⁹⁴ *Le Monde*, 21 janvier 1972

¹³⁹⁵ Ibid.

¹³⁹⁶ Ibid.

sens de leur destin. Pendant des jours et des jours, le trio du voyageur, du fou marchant et de la femme somnolente va errer sur la plage ou dans la ville, à la recherche de souvenirs trop allusivement évoqués pour que, à en croire Pierre-Henri Simon, le lecteur y prenne un intérêt. On considère ce livre la suite du *Ravissement de Lol V. Stein*, car le voyageur a fait seul une visite à une autre femme, qui semble avoir été la sienne et à laquelle il demande de voir les enfants. L'héroïne du *Ravissement* se serait mariée et réfugiée à Saint-Thala après la nuit du bal dramatique du casino municipal, et ce thème du bal reparaît dans *L'Amour*, avec une visite que fait le voyageur dans les salles du casino, maintenant fermées et silencieuses. La femme serait-elle la Tatiana du roman ? C'est possible, mais Simon évoque l'art de l'ambiguïté de Marguerite Duras qui fait qu'on ne sait rien de plus à la fin qu'au début du récit, quand les deux hommes attendent sur la plage le réveil de l'inconnue, ou de la non-reconnue, à l'approche de l'aurore.

Ce critique n'hésite pas à qualifier ce livre d'agaçant et d'ennuyeux, tout en faisant référence au précédent récit de Duras, qui était déjà, à ses yeux et non seulement, « décevant et relevait de cette indéfendable esthétique du mystère fabriqué à coup de choses tues, de phrases rompues, de situations indéfinies, un livre qu'annonçait honnêtement la prière d'insérer "qui ne ressemble à rien" »¹³⁹⁸. Bien plus, *L'Amour* est proprement consternant pour ce critique profondément ancré dans le passé émouvant de l'écriture durassienne. On parle de Duras au passé, car le présent est difficilement acceptable. Le don précieux, souvent admirable, qu'avait cette romancière de créer de drames émouvants dans une lumière onirique, mais pénétrable, et d'atteindre les sentiments profonds par une écriture pure, s'éteint dans « le truquage de l'ellipse inintelligible et du vide donné pour du profond. »¹³⁹⁹

Le laconisme de *L'Amour* qui en fait un texte mutilé et infirme, cachant pourtant une certaine originalité de l'écrivain qui se détache du « Nouveau Roman » est évoqué aussi par Jean Vuilleumier. Il ne fait plus référence directe aux dimensions du livre, mais les mots du critique laissent sous-entendre un certain mécontentement à ce sujet. C'est de ce « vide donné pour du profond »¹⁴⁰⁰, en parlant du contenu du livre par rapport à l'ambition du titre, que la critique a horreur lorsqu'il s'agit de *L'Amour*. La réticence critique vient en fait de l'impossibilité de comprendre et de se prononcer sur ce récit qui ne mène qu'au même thème obsessionnel de l'impossible amour et de l'impossible communication dont il s'agissait aussi dans *Détruire dit-elle*, ou bien plus avant, dans le récit *Les Chantiers* du recueil *Des Journées entières dans les arbres* (1954).

Seule l'image du cinéma pourrait sauver ce texte de cette ambiguïté chronique où il est placé par son auteur, se permet de suggérer Cella Minart dans son émission de l'O.R.T.F. du 11 février 1972¹⁴⁰¹. Ce texte est fait pour le cinéma, dit elle. On a affaire plutôt à un scénario de film. Sinon, une autre possibilité est entrevue qui se réfère au

¹³⁹⁷ *La Tribune de Genève*, septembre 1972, Jean Vuilleumier

¹³⁹⁸ *Le Monde*, 21 janvier 1972

¹³⁹⁹ Ibid.

¹⁴⁰⁰ *Feuille d'Avis de Lausanne*, 24 avril 1972, Jean Pache

lecteur. Chaque lecteur pourrait, à son avis, prolonger ce livre à sa guise, qu'il le complète selon ses réminiscences ou ses nostalgies et qu'il parvienne, ainsi, à donner à un texte au demeurant fort beau, cette chair que l'auteur, par son absence, a délibérément voulu supprimer. Mais l'on s'interroge en ce cas si l'intention de l'auteur de parler en ces termes de l'amour ne serait pas trahie par un livre prolongé, ne serait-ce qu'imaginativement, par le lecteur. Duras crée ce livre court et lui donne ce grand titre parce que ce n'est que comme ça qu'elle entend parler de l'amour. C'est sa propre vision sur ce sujet et chacun peut faire un livre sur ce thème en fonction de la perception fortement subjective qu'on possède à l'intérieur du « moi ». *L'Amour ? Pourquoi pas*, dit Mad. Fabre, à condition pourtant d'y ajouter justement un énorme point d'interrogation¹⁴⁰².

La mobilisation de la critique

L'oeuvre de Duras n'a jamais été aussi critiquée et appréciée à la fois, comme elle l'a été pendant ce laps de temps des années 60. L'opposition des « pour » et des « contre » Duras est facilement observable et bien définie. Quelques phénomènes généraux intéressants sont à remarquer dans le processus de réception de Duras. Tout d'abord, ce qu'on peut remarquer surtout pour *Le Ravisement* et *Le Vice-Consul*, c'est une tendance de parler de ces livres en se rapportant aux succès littéraires que l'écrivain a remportés précédemment. C'est ce que nous pourrions appeler « une réception en référence ». En effet, Claude Roy dit du *Ravisement de Lol V. Stein* que c'est le plus beau roman, mais de l'auteur de *Hiroshima* et du *Square*. Pierre Demeron, écrit que l'auteur de *Hiroshima* et de *Moderato cantabile*, possède l'art d'émouvoir le lecteur, visible aussi dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*. Avant de passer à l'analyse du *Ravisement*, Henri Brunschwig commence son article par louer la réussite exceptionnelle de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*. D'autres critiques parlent d'abord des succès durassiens dans le théâtre ou au cinéma. Qu'est-ce qui se cache derrière la critique en référence ? Il faut noter qu'elle n'apparaît pendant cette série littéraire que chez les défenseurs durassiens et pour *Le Ravisement de Lol V. Stein* (le plus souvent) et *Le Vice-Consul*.

Ce geste trahit, d'une part, la volonté du critique de persuader un éventuel lecteur - ayant entendu parler de Duras, mais n'ayant jamais rien lu d'elle - de la valeur de ce livre. Pour cela il faut faire référence aux succès durassiens. D'autre part, ceci fait penser à une surévaluation de l'oeuvre qui, si elle a été une fois appréciée, doit le rester à jamais. A-t-on affaire ici à une valeur compensatrice des livres ? Les meilleurs couvrent-ils les défauts qu'on impute à d'autres ?

Ensuite, on peut constater que l'oeuvre durassienne attire l'attention des périodiques les plus attentifs aux expérimentations littéraires contemporaines (comme *Arts*, *Les Lettres françaises*, par exemple), mais aussi des journaux moins sensibles aux innovations esthétiques, comme le note aussi Sophie Bogaert.¹⁴⁰³ Parmi eux, on peut citer *Centre-matin*, *Les informations dieppoises*, *L'Ecole libératrice*, *Combat* etc. Mais, ce

¹⁴⁰¹ Cella Minart, O.R.T.F., émissions vers l'étranger, 11 février 1972

¹⁴⁰² *Bulletin du Centre Protestant d'Etudes et de Documentation*, n° 172, 12 septembre 1972, Mad. Fabre

qui est à souligner, c'est la même proportion de critiques négatives et d'éloges qu'on retrouve dans les deux catégories de périodiques. Ce fait est très significatif de l'image dont Duras jouit à l'époque aux yeux de la réception. Les articles de presse parlent d'elle comme d'un écrivain à la mode, qu'on attend d'un livre à l'autre, qui irrite, agace, mais qui plaît. Les critiques, eux-mêmes « ravis » par l'œuvre durassienne, ont des avis souvent opposés, ce qui prouve que les livres de cet auteur, surtout *Le Ravissement* et *Le Vice-Consul*, sont des objets peu maniables, qui résistent à l'analyse et se prêtent aux hypothèses les plus opposées. Certains articles, en mal d'outils critiques, renoncent à la rigueur de l'analyse pour lui substituer la métaphore mimétique ou le registre de l'irrationnel : on loue « l'ascendant poétique », le « charme incantatoire »¹⁴⁰⁴ de romans « envoûtants »¹⁴⁰⁵. Jacques Parisse, pris par un « enchantement au sens étymologique », se déclare « furieux » d'être malgré lui enchaîné à une « action toute intérieure », sans pouvoir « résister à une sorte de délicieux engourdissement ».¹⁴⁰⁶

Pour Jacques Lacan, qui consacre un article entier, un hommage¹⁴⁰⁷, au *Ravissement de Lol V. Stein*, il s'agit finalement de se « dépêtrer » du sens d'un roman qui agit comme une « mise en garde contre le pathétique de la compréhension » : « être comprise ne convient pas à Lol, qu'on ne sauve pas du ravissement »¹⁴⁰⁸.

Après l'étude des articles de presse de cette période, on se rend compte que la critique entretient avec le texte durassien un rapport inhabituel, puisqu'il la pousse à inventer de nouvelles façons de confronter son discours à la parole romanesque. Face à de tels dispositifs, la critique n'a que deux alternatives : la fascination ou le rejet. Cette dimension passionnelle et tourmentée est la marque distinctive des relations qu'entretient Marguerite Duras avec sa réception du début des années 1960 jusqu'à sa dernière publication. A partir du *Ravissement de Lol V. Stein*, la réception de l'œuvre durassienne se définit donc par son caractère « essentiellement équivoque », tel que le définit à juste titre Sophie Bogaert¹⁴⁰⁹, devant une matière littéraire où la candeur se mêle en permanence à la provocation.

¹⁴⁰³ Cf. Sophie Bogaert, *Dossier de presse. « Le Ravissement de Lol V. Stein » et « Vice-Consul » de Marguerite Duras*, Editions de l'IMEC et 10/18, 2006, p. 23

¹⁴⁰⁴ *Les Nouvelles littéraires*, 27 février 1966

¹⁴⁰⁵ *Coopération*, 22 août 1964

¹⁴⁰⁶ *Combat*, 30 avril 1964

¹⁴⁰⁷ « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* » par Jacques Lacan, paru dans les *Cahiers Renaud -Barrault*, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, pp. 7-15, puis dans *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, 1975, pp. 7-15

¹⁴⁰⁸ *Cahiers Renaud -Barrault*, décembre 1965

¹⁴⁰⁹ Sophie Bogaert, *op. cit.*, p. 28

La série de l'impossible, de l'interdit, de l'innommable...

L'année 1980 représente dans l'œuvre de Marguerite Duras le retour à la vie qui est l'écriture de livres. Après dix ans de cinéma auquel Duras recourt pour combler le manque d'amour, la solitude et le vide de son âme par la compagnie de l'équipe de tournage, l'écrivain revient à la table d'écriture et s'enfoncé volontairement dans le silence. L'écriture rend sauvage ¹⁴¹⁰, dit-elle, et l'écrivain choisit d'être seule pour écouter ce qui est innommable et pour écrire sur l'impossible de la vie, qui reste à jamais inexplicable.

Duras se voit enfin recevoir la gloire et la consécration de la réception. Elle devient « mondiale » après le succès de *L'Amant* en 1984. L'écrivain veut que tout le monde le sache, c'est pourquoi elle aime parler de son génie à chaque occasion qu'elle a de se présenter sur les plateaux de télévision ou d'accorder des interviews. Son désir est accompli aussi par Yann Andréa, son compagnon, son éternel et impossible amour, qui ne la quitte jamais et qui contribue particulièrement à la publicisation de l'image de l'écrivain par les interviews qu'il accorde ou bien par les livres qu'il dédie à Duras : *M.D.* et *Cet Amour-là* ¹⁴¹¹.

Les événements majeurs de cette série littéraire sont le Goncourt de 1984 et le Prix Hemingway de 1986. En effet, le succès de *L'Amant* transforme radicalement la réception de l'œuvre de Marguerite Duras. Elle est lue désormais un peu partout et pas seulement par snobisme, gagnant même un public jusqu'alors rebelle à la lecture et tout à fait étranger aux livres réputés difficiles, comme le fait aussi remarquer Madeleine Borgomano dans un article de *L'Arc*. ¹⁴¹² Une œuvre demeurée largement confidentielle pour les uns, considérée généralement comme ennuyeuse, voire illisible, semble devenir d'un coup accessible au plus grand public et presque trop facile. Duras surprend. Le lecteur est choqué même par la flexibilité de son écriture en permanent mouvement entre récits d'un érotisme insolent (*L'Homme assis dans le couloir* ou *La Maladie de la mort*) et livres à caractère romanesque confidentiel (*L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*), en passant par les réflexions métaphysiques de *La Pluie d'été* et par la *L'été 80*, le plus beau livre peut-être de Duras, grâce à l'heureux mélange de journalisme, de conte et de récit d'un amour impossible, frôlant l'inceste, entre la jeune monitrice et l'enfant aux yeux gris.

Il faut mentionner aussi la présence de Duras, en invitée unique, à l'émission *Apostrophes* ¹⁴¹³, de Bernard Pivot, qui a eu un grand impact sur ses lecteurs, mais aussi qui contribue à accroître la notoriété de l'écrivain. S'il n'est pas nouveau, le phénomène Duras prend pour l'année du Goncourt durassien des formes multiples que *Libération* du 28 septembre 1984 résume ainsi : Duras intronisée en seconde position sur la liste des

¹⁴¹⁰ Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 28

¹⁴¹¹ Yann Andréa, *M.D.*, Minuit, 1983 et *Cet Amour-là*, Pauvert, 1999

¹⁴¹² *L'Arc*, n° 98, 1985, Madeleine Borgomano, « Romans : La fascination du vide », p. 42

¹⁴¹³ *Apostrophes*, entretien avec Bernard Pivot, Antenne 2, 28 septembre 1984

best-sellers de *l'Express*, Duras béatifiée sur une pleine page du magazine américain *Newsweek*, Duras canonisée en direct au cours d'un *Apostrophes*, Duras sanctifiée enfin par un coffret luxueux édité par la cellule d'animation culturelle du Ministère des Relations Extérieures sous la responsabilité de Pascal-Emmanuel Gallet¹⁴¹⁴ ...Mais c'est surtout l'article que l'écrivain publie sur l'affaire Villemin qui marque le lectorat et dont la critique ne cesse jamais de se souvenir jusqu'à la mort de l'écrivain et même après. L'image de Duras reste ainsi très controversée et pourtant elle n'arrête pas de séduire et d'émouvoir ses lecteurs. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que pendant cette dernière période de la création littéraire, on ose moins la critiquer et on l'apprécie même la plupart du temps. Comme elle est sûre de son succès, elle n'a plus rien à perdre et riposte parfois violemment lorsque quelqu'un essaie de nier la valeur de son écriture. La dispute qu'elle a avec Jérôme Lindon au sujet de la publication de son livre *L'Amant de la Chine du Nord*, et qui marque la rupture définitive de Duras avec les éditions de Minuit, en est une preuve sans conteste. Duras est à la mode et ne pas l'apprécier signifie ne pas suivre les grands mouvements de la critique et de la littérature de l'époque.

Après avoir tracé ces quelques repères, on se demande quel est le poids de ces regards critiques sur l'image de l'écrivain à l'époque. Dans quelle mesure ces événements contribuent-ils au succès de Duras écrivain ? Ou en quoi peuvent-ils y nuire ? Quelle image Duras laisse-t-elle en héritage aux lecteurs ? Les derniers Duras sont-ils différents du reste de la création littéraire de l'écrivain ? Constate-t-on des changements dans le rapport de l'écrivain à la critique ? Voici quelques questions qui peuvent améliorer le résultat de nos recherches sur la construction de l'image d'un grand écrivain fortement controversé à travers le rapport établi au fil du temps avec ses lecteurs auxquels tout écrivain doit la survie de son oeuvre.

« Les bijoux de Marguerite » : petits, mais précieux

Si dans les années 60 il arrive que la critique reproche à Duras le nombre réduit de pages de certains de ses livres, dans les années 80 la réception en fait essentiellement un sujet d'éloge. Des livres tels que *L'Homme assis dans le couloir*¹⁴¹⁵, *L'Homme atlantique*¹⁴¹⁶ ou bien *La Maladie de la mort*¹⁴¹⁷ pourraient être, à en lire le titre d'un article paru en 1981 et qui traite des derniers Duras de l'époque, les plus beaux « bijoux » de l'écrivain, pour parler aussi bien de la forme que du contenu. Pourtant, il y en a qui voient dans ce retour en force de Duras vers l'écriture une raison de se moquer toujours un peu de cette manière d'écrire « sans lever la plume »¹⁴¹⁸. Le fait que les livres arrivent les uns après

¹⁴¹⁴ Marguerite Duras. *Œuvres cinématographiques. Edition vidéographique critique*. Edité et produit par Pascal-Emmanuel Gallet. Cellule d'animation culturelle du Ministère des Relations Extérieures. Coffret de cinq cassettes et d'un ouvrage imprimé, 1984

¹⁴¹⁵ Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, Minuit, 1980

¹⁴¹⁶ Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Minuit, 1982

¹⁴¹⁷ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Minuit, 1982

¹⁴¹⁸ « Les bijoux de Marguerite », par Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, 13 avril 1981

les autres serait dû à la forme courte que revêtent les derniers Duras. En 1993, à l'occasion de la publication de *Ecrire*, la presse dit qu'à ses quatre-vingts ans Duras « séduit et estomache ses lecteurs au rythme d'un livre par an »¹⁴¹⁹.

Même si l'écrivain jouit de l'appréciation de la critique pendant cette dernière période de sa création, les éloges sont toujours mêlés à des critiques sinon dures du moins légèrement empreintes d'ironie. C'est le cas des articles critiques qui évoquent la brièveté de quelques-uns des livres durassiens, ainsi que le « talent » que Duras a à faire de « nouvelles robes avec ses anciennes »¹⁴²⁰, ce qui donne l'impression de « déjà-vu, déjà lu ». En outre, une partie de ces livres courts sont classés dans la catégorie « porno comme tout ». Jean-François Josselin voit dans *L'Homme assis dans le couloir* un texte « parfait », quoique à peine une nouvelle qui parle de choses inconvenables, « mais bien plaisantes » que font un homme et une femme. Duras indécente ? Jean-François Josselin précise :

« Pour un peu on dirait que c'est génial. Et pourtant on ne peut pas le dire. Mystère et boule de gomme : qu'est-ce qui nous empêche donc d'admirer totalement Marguerite Duras ? Peut-être le fait qu'elle s'admire tant elle-même... »

1421

Ce critique insiste avec ironie sur le fait que Marguerite Duras est une personne de bon sens et d'économie. Pas de gaspillage, elle sait à merveille accommoder les restes. Le plus simple de ses écrits devient dans une même foulée, scénario et pièce de théâtre comme d'ailleurs ses films peuvent se métamorphoser en roman ou en dramatique radiophonique. Le moindre article trouve sa place dans l'articulation de ses œuvres complètes. Le sommet est atteint, selon Josselin, dans *Outside* : une chronique commandée par *Vogue* sur la Callas, en 1965, chronique dont la version originale a été perdue et que Duras publie dans la traduction américaine qui en a été faite... Bref, assure ce critique, la postérité n'a qu'à bien se tenir. Il ne manquera pas un articulet ni un brouillon dans l'inventaire Duras... Est-ce la raison pour laquelle on a toujours un peu envie de se moquer de Duras ? Se prend-elle tellement au sérieux qu'elle devient sa propre caricature, comme l'écrit Josselin ? Il faut peut-être préciser que les « plus beaux bijoux » durassiens sont, selon ce critique, les livres précédents, à l'exemple de *Dix heures et demie du soir en été*, *L'après-midi de monsieur Andesmas*, *Le Ravisement de Lol V. Stein* et en aucun cas *L'Homme assis dans le couloir*.

Est-ce la longueur du texte qui gêne ? Ou peut-être que les nouveaux lieux d'écriture qui rejoignent la sexualité et l'érotisme choquent, intriguent, fascinent, font peur. Duras revient à la table d'écriture complètement autre. Elle va écrire désormais surtout sur l'absence de l'amour et la tristesse sexuelle, sur l'impossible amour et la maladie de la mort, sur les couleurs de l'amour : le noir tout simplement, qui est positif (la chambre noire), le bleu des yeux et de la mer ou le violet des tempêtes et du corps de la femme

¹⁴¹⁹ *Journal de Genève* et *Gazette de Lausanne*, *Samedi Littéraire*, les 18 et 19 septembre 1993, p. 19, "Ecrire l'épouvante d'écrire", par Isabelle Martin

¹⁴²⁰ « Les bijoux de Marguerite », par Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, 13 avril 1981

¹⁴²¹ *Ibid.*

immobile, qui se retrouvent tous dans *L'Homme assis dans le couloir*, *La Maladie de la mort*, *L'Homme atlantique*, *Les Yeux bleus cheveux noirs* etc. Jean-François Josselin s'en déclare plus que choqué : ravi ¹⁴²². Dans un entretien de Duras avec Aliette Armel, l'interlocutrice de l'écrivain suggère l'idée que le lecteur est gêné lors de la lecture de ces livres par l'idée du sexe et surtout par la présence de l'auteur dans le livre, déguisée derrière le « je » ¹⁴²³. Duras ne nie pas d'ailleurs ce qu'on lui dit à ce sujet. Quant à l'inflation d'obscur et de noir dans ces derniers textes durassiens, on peut bien remarquer qu'elle est associée à l'écriture érotique. L'amour entre la jeune fille et le Chinois, dans *L'Amant*, se fait dans la semi obscurité, la consommation supposée de l'acte incestueux entre Ernesto et sa sœur, dans *La Pluie d'été*, a lieu toujours la nuit, mais surtout *L'Homme atlantique*, livre déclaration d'amour, est pour l'essentiel tramé de noir. Noir au sein duquel surgissent quelques rares images : un pan de mer, un visage, un pan de mer encore. C'est ce que la critique apprécie chez Duras comme « littérature du noir » et la « mort de l'image » ¹⁴²⁴.

Revenons aux critiques portant sur les dimensions des livres. Jean-François Vilar, qui avoue son étonnement devant le nombre de pages tellement réduit de *L'Homme assis dans le couloir* (trente pages selon ses décomptes, quoiqu'il s'agisse de trente-cinq en tout), dit que ce texte laisse le lecteur « pantois » ¹⁴²⁵. Une lettre ? se demande-t-il. S'il s'agit d'une lettre, tout est explicable. En effet, dans le numéro spécial des *Cahiers du cinéma* qui lui est consacré en juin 1980 ¹⁴²⁶, Duras fait quelques précisions sur la genèse du texte. Elle dit qu'un premier état de *L'Homme assis dans le couloir* a été écrit à l'époque de *Hiroshima mon amour* (1960). Ce texte, dit Duras, « je l'ai écrit pour quelqu'un ». Qui ? Peu importe, vraiment. Écrire, « je ne crois pas que ce soit du travail », dit-elle, « vous écrire, c'est écrire ». Le cheminement du texte est curieux. Le premier état en a été vendu, dix ans après avoir été écrit, à un éditeur anglais qui l'a traduit et publié, sans faire figurer la signature de Duras. Il semble avoir connu un type de circulation semblable à celui des livres pornos, selon Vilar. Mais ce texte « pour quelqu'un », Duras voulait le réécrire. Il y avait sans doute cette phrase troublante : « Tu me tues, tu me fais du bien » qui figure dans la première version et qui reste à l'œuvre.

Duras donne à la scène qu'elle raconte un prolongement infini dans l'immensité d'un paysage, avec le fleuve, la mer... Ensuite il y a l'amour, qui était absent dans le premier état du texte, comme le note Jean-François Vilar dans son article ¹⁴²⁷. « J'entends que la femme parle à l'homme – je t'aime – j'entends qu'il lui répond qu'il sait – Oui. » ¹⁴²⁸ Les

¹⁴²² Jean-François Josselin, *op. cit.*

¹⁴²³ « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, *Magazine littéraire*, juin 1990, p. 18

¹⁴²⁴ *La Nouvelle Revue Française*, n° 356, 1^{er} septembre 1982, par Florence de Mèredieu, p. 157

¹⁴²⁵ Jean-François Vilar, « Vous écrire tout le temps, toujours ça, voyez... » dans *Rouge*, n° 924, du 21 juin au 26 juin 1980

¹⁴²⁶ Il s'agit des *Yeux verts*.

¹⁴²⁷ Jean-François Vilar, *op. cit.*

amants ne sont pas seuls. Quelqu'un les voit, les raconte – qui d'autre que Duras ? disent les journaux – et noue une étrange complicité avec la femme : « Nous entendons que l'on marche, elle et moi. Qu'il a bougé. Qu'il est sorti du couloir »¹⁴²⁸. Duras qui raconte, qui invente, qui écrit une lettre. C'est alors l'épanouissement, si l'on peut dire, de cette écriture de la dévastation, qui crée une histoire en même temps qu'elle la ruine définitivement : « Je vois que l'homme pleure couché sur la femme. Je ne vois rien d'elle que l'immobilité. Je l'ignore, je ne sais rien, je ne sais pas si elle dort. »¹⁴³⁰

L'Homme assis dans le couloir est un « tout petit livre de trente-cinq pages, avec de grandes marges et de gros caractères », mais il est le plus fort, l'un des plus beaux textes que Marguerite Duras ait écrit depuis *Moderato cantabile*, apprécie à son tour Michel Nuridsany, du *Figaro*¹⁴³¹. « Un superbe Duras », voici le titre de son article plein de superlatifs adressés à l'auteur du livre qui déploie l'une des plus belles scènes d'amour physiques qu'il lui ait jamais été donné à lire. Mais d'où vient l'idée d'écrire une lettre ? En effet, ce livre-lettre est adressé au lecteur, quel qu'il soit. Duras pense plus que jamais à lui, à l'inconnu qui lira un jour son œuvre. Elle confie à Aliette Armel que l'écrit est un lieu d'égarement où elle arrive grâce à une pulsion intérieure qui vient d'un « ailleurs qui serait ma nature, ma vraie maison, là où je me tiens sans la connaître »¹⁴³². Ce lieu d'égarement est l'écrit par excellence, sa seule certitude. Quand elle commence un livre, elle dit qu'elle est dans ce livre et non pas ailleurs. L'espace, le large, la liberté sont pour Duras le livre. Ce qu'elle met dedans est sa liberté, son intime, le double de soi-même. C'est pourquoi il est parfois difficile de comprendre ou d'accepter ce qu'elle écrit, puisque chacun à sa propre manière de percevoir la liberté et de la vivre : « Ce que je suis en train de vous dire est difficile à exprimer. (Rires) »¹⁴³³.

L'écriture adressée de Marguerite Duras vient, comme l'explique d'ailleurs l'écrivain, d'une autre région que celle de la parole orale. C'est une parole d'une autre personne qui, elle, ne parle pas. Mais il lui arrive, avoue Duras, d'empiéter sur le silence de la parole écrite sans plus pouvoir s'arrêter, ce qui est toujours un peu inquiétant, à son avis. Ensuite, l'écrivain se sent mal, triste. Cette parole s'adresse à une seule personne, que l'écrivain n'a peut-être jamais vue, qu'elle ne connaît pas et qui lit. C'est une expérience particulière, qui, selon ses dires, peut difficilement se comprendre. Duras se propose d'écrire des livres qui « agissent sur le lecteur », comme elle dit de *L'Amant*. Cette action sur le lecteur, au sens où la lecture ne le laisse pas indifférent, n'est pas sans risque. L'écrivain assume tout et fait des livres incompréhensibles, mais qui sont lus. Duras se

¹⁴²⁸ Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir*, Minuit, 1980, p. 23

¹⁴²⁹ Ibid., p. 14

¹⁴³⁰ Ibid., p. 36

¹⁴³¹ « Un superbe Duras », par Michel Nuridsany, *Le Figaro* du 9 mai 1980

¹⁴³² « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, *Magazine littéraire*, juin 1990, p. 19

¹⁴³³ Ibid.

sent libre d'écrire sur tout avec la conviction qu'on la lira toujours, comme elle le dit à Alette Armel.

Par ailleurs, la presse parle assez souvent dans les années 80 du « poids effrayant »¹⁴³⁴ des textes durassiens et on demande dans les interviews à l'écrivain de s'expliquer. C'est ce qu'elle fait dans l'entretien avec Yann Andréa publié par *Libération*. Duras confirme que depuis quelque temps elle écrit très court, puisqu'elle se retrouve, en écrivant, dans un « périmètre carcéral, presque irrespirable, tout se voit, tout s'entend »¹⁴³⁵. Elle avoue avoir mis deux mois pour écrire *La Maladie de la mort*. Tout un travail a été fait pour réduire le livre à sa maigreur, à ce qu'il n'était plus possible d'effacer. Le livre devrait se lire en une fois, d' « une lecture sans répit aucun, passer entièrement au lecteur sans retombée aucune, et peut-être même le blesser par sa brièveté apparente ».¹⁴³⁶

A l'époque, on reconnaît un texte de Duras de loin, grâce surtout à ce degré extrême de dépouillement, de dénuement. C'est du moins ce qu'on peut lire dans les pages de *Le Point* qui a eu peut-être la malheureuse idée de demander à Duras où elle veut en venir avec ce genre de textes. On reste sur sa faim, car Duras répond : « Je vais vers l'inconnaissable ».¹⁴³⁷ D'ailleurs, comme l'écrit *Le Figaro*, à l'occasion de la parution du livre *Yann Andréa Steiner*, en 1992, vers la fin de la vie de l'écrivain, « le royaume de Duras, c'est l'inconnu »¹⁴³⁸. La seule conclusion qui s'impose et qu'on peut lire aussi dans *Le Point* est :

« Duras est Duras. Entière. Exigeante. Passionnée. Aventurière. Solitaire. Pareille à ses héroïnes. Son dernier texte fait beaucoup penser au cinéma. On sent que Duras a onze films derrière elle »¹⁴³⁹.

La Maladie de la mort n'échappe pas non plus aux remarques de la presse visant le nombre réduit de pages. Ce livre « n'a qu'une soixantaine de pages écrites gros »¹⁴⁴⁰, constate Bertrand Poirot-Delpech, un de ses confrères qui écrit dans le journal *Le Monde* et qui ne se montre guère compréhensif envers Duras, ne manquant aucune occasion de la critiquer. Il fait pourtant une exception avec *La Douleur*, lorsque ses propos sont miraculeusement doux et touchants. A son avis, dans *La Maladie de la mort*, Duras ne raconte rien de racontable, sinon « l'instant d'un couple : elle, réduite à une flaque blanche dans les draps tandis que la mer, dehors, monte ; lui, debout, penaud dans la chambre, du moins on le présume – à chaque lecteur d'imaginer la scène puisque

¹⁴³⁴ « Marguerite Duras : C'est fou c'que j'peux t'aimer », *Libération*, 4 janvier 1983

¹⁴³⁵ Ibid.

¹⁴³⁶ Ibid.

¹⁴³⁷ *Le Point*, n° 538, 10 janvier 1983, «La Duras», par Jacques-Pierre Amette

¹⁴³⁸ *Le Figaro*, 29 juin 1992, « L'Amant de Trouville » par Patrick Grainville

¹⁴³⁹ *Le Point*, op. cit.

¹⁴⁴⁰ *Le Monde*, 14 janvier 1983, « Scénariste ou écrivain », par Bertrand Poirot-Delpech

l'auteur, comme en voix *off*, le désigne par le pronom *vous*... Et malgré ce laconisme évasif, tout un destin se scelle sous nos yeux, en nous. »¹⁴⁴¹

René de Ceccatty de *TEL*¹⁴⁴² s'avère encore moins indulgent envers ce livre. A son avis, c'est inacceptable pour un écrivain de la notoriété de Duras d'écrire de si mauvais livres. Duras a habitué le lecteur à des textes clamés par elle « forts et définitifs ». Ce critique se rappelle le beau texte de *Hiroshima*, mais aussi qu'elle a tourné *India Song* ou qu'elle a écrit et tourné *Des Journées entières dans les arbres*. Or, « savoir que Duras est le plus grand écrivain français actuel et que le plus grand écrivain français actuel écrit de mauvais livres, c'est un paradoxe qui ne se console pas de relectures. »¹⁴⁴³ Bien plus, Duras, méchante, crève d'orgueil et de génie en disant : « Un écrivain se tue à chaque ligne de sa vie ou bien il n'écrit pas »¹⁴⁴⁴. Ce critique exploite un peu abusivement cette célèbre citation de l'écrivain et dit que Duras se tue donc elle-même en écrivant *La Maladie de la mort*.

Ses livres courts sont tout de même des textes auxquels Duras se sent la plus attachée. Bien plus, elle en affirme publiquement son amour pour diminuer l'effet de tuerie que la critique exerce sur eux :

« J'aime beaucoup *La Maladie* et j'aime beaucoup *La Pute de la côte normande* et j'aime beaucoup *Emily L. Emily L.*, je l'aime autant que *L'Homme atlantique* et que *L'été 80*. Sans doute parce qu'on a essayé de les assassiner. J'ai le sentiment que le livre est vivant, qu'il est de la chair même d'Emily, innocent de la même façon qu'elle, qui ne sait pas le mal qu'on lui veut »¹⁴⁴⁵.

Duras considère comme secondaire toute référence autobiographique dans les livres, en disant que le retour à l'histoire personnelle serait une régression. Elle dit en même temps qu'elle est présente en égale mesure dans tous ses livres par l'implication dans l'acte d'écrire de son double « je ». Jamais Duras n'a été aussi acharnée contre la critique et aussi motivée à défendre ses livres. Pourquoi Duras ressent-elle ce besoin de parler pour sa défense et de protéger ses livres ? A-t-on vraiment essayé de les tuer ? Le fait de s'acharner contre les dimensions des livres en pourrait être une preuve ? Ou bien comment réagir devant le reproche que la critique fait à Duras sur le « recyclage » thématique qui serait à l'origine de l'abondance littéraire de l'écrivain ? C'est d'ailleurs un reproche dont Duras ressent l'amertume tout au long de sa carrière d'écrivain, jusqu'à *L'Amant* et au-delà.

Que dire encore du silence de la critique vis-à-vis de *La Maladie de la mort*, que l'écrivain déplore dans l'entretien avec Aliette Armel ? On apprend d'ailleurs, par l'entretien que Duras accorde à *Libération* via Yann Andréa en 1983, que la critique

¹⁴⁴¹ Ibid.

¹⁴⁴² *TEL*, n° 16 des 20-26 janvier 1983

¹⁴⁴³ Ibid.

¹⁴⁴⁴ *Libération*, 4 janvier 1983

¹⁴⁴⁵ « J'ai vécu le réel comme un mythe », *propos recueillis par Aliette Armel, Magazine littéraire, juin 1990, p. 19*

officielle ne parle plus guère de ses livres. Elle croit que c'est pourtant juste. Son propos est choquant, mais elle réagit ainsi pour défier la critique. Elle dit qu'il arrive un moment dans la vie d'un auteur où la critique abandonne son rôle puisqu'elle « ne saurait pas comment dire si elle avait à dire, qu'elle est inutile ». Duras n'a plus peur de la critique. Elle contre-attaque. Le rôle de la critique est aussi, à son avis, d'abandonner les auteurs à eux-mêmes. « Quel soulagement ! », s'exclame-t-elle.

« Ecoutez, les dernières critiques sur moi, c'était sur *L'Amour*, par P.-H. Simon, un éreintement, sur *Le Ravissement*, par Piatier, un éreintement. Après ça a été le silence. »¹⁴⁴⁶

Il s'agit d'un silence bienfaisant, car Duras apprend à vivre hors de la perspective de la critique, de « cette tutelle superfétatoire », comme elle-même l'appelle. Il ne faut croire qu'en soi et écrire. « Ils sont un peu durs les critiques, non ? » lui demande dans un entretien Lucien Attoun, en 1981. « Ça m'est égal »¹⁴⁴⁷, répond désormais Duras, pour marquer son indépendance et son détachement de tout ce que représente une écriture contrainte par la peur d'une mauvaise réception qui caractérise éventuellement les écrivains en train d'être reconnus, mais pas elle. Duras n'est plus dans cette peur. Elle se rappelle que Piatier aurait refusé de publier *le Ravissement* et que P.-H. Simon aurait refusé *L'Amour*. Quant à Poirot-Delpech, il n'aurait rien lu :

« S'il n'y avait eu que ces trois là, je n'aurais pas été publiée. La critique littéraire est souvent en retard. Piatier date de la machine à vapeur, Simon de la loi Combes »¹⁴⁴⁸, **Poirot-Delpech de l'hypocondrie générale des hommes »**¹⁴⁴⁹.

Ces mots expriment l'indignation de l'écrivain face à la réception qu'on lui fait à l'époque. Le fait de se voir mal comprise par la critique la motive cependant à continuer d'écrire. Poirot-Delpecha pour une fois raison de dire que Duras doit savoir pourtant que « les silences et les embarras à son sujet sont autant d'éloges »¹⁴⁵⁰. C'est vrai que les articles critiques dans la presse sur les livres durassiens n'abondent pas pendant la première partie des années 80. Si la presse écrit tout de même sur Duras, elle le fait pour apprécier son retour à l'écriture, pour critiquer parfois l'aspect réduit des livres, ainsi que pour mettre en exergue le « talent » que Duras a à s'autopasticher. En accordant peu d'importance aux avis de la critique, Duras poursuit l'impulsion intérieure et écrit en 1984 le livre qui la rend célèbre et mondiale : *L'Amant*, tout en compensant ainsi le manque d'intérêt de l'institution médiatique à son égard.

L' « horlogerie de la répétition »¹⁴⁵¹ : autopastiche et caricature

¹⁴⁴⁶ *Libération*, 4 janvier 1983

¹⁴⁴⁷ *Le Figaro*, 13 mars 1981, « Duras frappe trois coups », par Lucien Attoun

¹⁴⁴⁸ *La Loi du 9 décembre 1905 dite de Séparation des Eglises et de l'Etat, initiée par Emile Combes*

¹⁴⁴⁹ « Marguerite Duras : C'est fou c'que j'peux t'aimer », *Libération*, 4 janvier 1983

¹⁴⁵⁰ *Le Monde*, 14 janvier 1983

Certains des livres de Marguerite Duras, écrits pendant les années 80, ont été tenus en respect pendant trois, voire quatre ans. Dans cette perspective, Duras parle surtout de deux de ses livres, *Les Yeux bleus cheveux noirs* et *Emily L.* Le deuxième a été, selon ses propos, fortement condamné¹⁴⁵². Duras est étonnée que beaucoup de gens soient répugnés par l'importance du sexe dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, par exemple¹⁴⁵³. Elle considère pourtant ce livre un peu « pesant », un peu « intello »¹⁴⁵⁴, bien qu'il ait beaucoup plu à Jérôme Lindon qui le publie tout de suite, dans la journée... En revanche, l'écrivain dit de *La Maladie de la Mort* que c'est un livre « à part », comme *La Pute de la côte normande*. Mais le silence de la réception a à l'origine une toute autre raison. Ce qui a gêné la critique, et continuera de le faire tout au long de cette dernière série littéraire, ce sont les répétitions obsessionnelles des thèmes d'écriture. Quant à *Emily L.*, l'accueil lui est plutôt favorable, contrairement à ce que dit Duras, sauf un article du journal *Le Monde*, qui hésite entre considérer le livre un nouveau Duras ou un autopastiche, ce qui « revient au même, et ne résout pas notre vieille perplexité : chiqué ou nouveauté vraie ? Maniérisme pompeux ou moments de génie ? »¹⁴⁵⁵ Cette question du génie durassien, dont l'écrivain n'hésite pas à parler publiquement, est attaquée plusieurs fois par la critique. Sa confiance exagérée en son « quasi-génie »¹⁴⁵⁶ aboutirait à des résultats parfois cocasses, tels les « dérapages syntaxiques de *La Pluie d'été* », comme le note Michel Braudeaudans *Le Monde* du 28 juin 1991 et au nouveau rythme du genre hip-hop de *L'Amant de la Chine du Nord* : « C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit ». Sans oublier ce qu'on a dit sur les bavardages durassiens d'*Ecrire*. Duras manquerait de respect envers le lecteur. Elle l'insulterait par ses propos. « Il pleut de banalités dans *Ecrire* », titre *Le Quotidien de Paris* qui continue :

« Frôle-t-on le génie ? Doutons-en. Pour le moins c'est sincère. Duras ne cache pas son mépris pour les autres. C'est une attitude convenable chez un écrivain depuis longtemps ivre d'elle-même. »¹⁴⁵⁷

Un reproche semblable est fait à Duras à propos de *L'Amant de la Chine du Nord*, livre

¹⁴⁵¹ Cf. Christiane Blot-Labarrère, « Dieu, un mot chez Marguerite Duras ? », dans *Dieu Duras et l'écrit*, (Actes du colloque de l'ICP sous la direction d'Alain Vircondelet), Ed. du Rocher, 1998, p. 189 Voir au même sujet de la répétition chez Duras l'article d'Alain Vircondelet, « Marguerite Duras, libre et captive », *op. cit.*, p. 140 En effet, Vircondelet attire l'attention sur le fait que, pour Duras, la répétition des mêmes signes et des mêmes motifs confirme la qualité la qualité d'écrivain de quelqu'un, qui consiste à rester fidèle à son fil originel.

¹⁴⁵² *Magazine Littéraire*, juin 1990, p. 24

¹⁴⁵³ Ibid.

¹⁴⁵⁴ *Libération*, 4 janvier 1983

¹⁴⁵⁵ *Le Monde*, 23 octobre 1987, "N'y aurait-il de paradis que perdu?"

¹⁴⁵⁶ « Le rap de Marguerite », par Michel Braudeau, *Le Monde*, 28 juin 1991

¹⁴⁵⁷ *Le Quotidien de Paris*, n° 4315, 29 septembre 1993, « Duras bavarde », par B.S.V.

sur lequel on reviendra quelques pages plus loin. En effet, cet ouvrage trahit l'horizon d'attente d'un journaliste du *Quotidien de Paris*, qui ne peut pas cacher sa déception. En effet, ce critique déçu ne se laisse pas avoir par les « quelques belles phrases, malgré tout, nostalgie d'une époque où Duras faisait autre chose que du Duras et ne se pastichait pas elle-même jusqu'à la caricature. »¹⁴⁵⁸ Duras procéderait dans ce livre comme elle a toujours procédé depuis longtemps, constate Jérôme Leroy : par la répétition obsessionnelle des mêmes mots et des mêmes motifs. « Maladresses feintes qui ne sont, au bout du compte qu'une affectation précieuse, un maniérisme pour fin de siècle asthmatique. Gardons-nous simplement de confondre tout cela avec le style. »¹⁴⁵⁹, peut-on lire dans la même publication en guise de conclusion et comme sérieux avertissement.

Parallèlement, il convient de rappeler ici l'article de Jérôme Garcin¹⁴⁶⁰ qui parle d'un autre aspect dans la réception de Duras. Il évoque avec nostalgie le temps où un nouveau livre de Duras constituait, non pas un spectacle médiatique, mais un événement littéraire. Les fidèles - une poignée de militants - la dévoraient, les allergiques - ceux qu'on nomme le grand public - l'ignoraient. Bien plus, dit le journaliste, être durassien cataloguait le lecteur dans les intellos purs et durs ; s'avouer anti-durassien le faisait passer pour un réactionnaire. Deux mondes se côtoyaient ainsi, deux parallèles que rien ne destinait à se croiser. Et pourtant, le croisement a lieu pendant les années du succès de *L'Amant*. Duras devient trop connue, trop accessible. On peut parler même d'un « avant *L'Amant* » et d'un « après *L'Amant* » quand Duras devient trop spectaculaire.

L'inespéré Goncourt 1984 : la fête dans la rue

On est en 1984. Duras offre à Minuit *L'Amant* pour la publication. C'est un livre considéré par la plupart de la critique comme un récit autobiographique, quoique l'écrivain dise avoir fait un livre sur l'écriture. L'arrivée de *L'Amant* a été perçue par le grand public comme un important événement. Décrivons d'abord l'atmosphère du Prix Goncourt, telle qu'on peut la lire dans les journaux, afin de mieux comprendre l'accueil fait à ce livre par une partie de la réception. Duras n'oublie jamais que l'année 1984 représente pour elle un grand succès littéraire, ainsi que beaucoup d'argent. C'est la fête dans la rue. Elle raconte avec fierté au *Nouvel Observateur* en 1986 :

« Les camions bourrés de bouquins arrivaient dans la nuit aux Éditions de Minuit et les gens sortaient aux fenêtres. "Qu'est-ce que c'est ? C'est le débarquement ? – Non, c'est *L'Amant*. – Ah bon, on se couche !" Ça a sauvé une imprimerie en faillite à Alençon... Je ris parce qu'un Goncourt à 70 ans, c'est curieux quand même. »¹⁴⁶¹

¹⁴⁵⁸ *Le Quotidien de Paris*, 3 janvier 1990, « Marguerite Duras : symboliquement, forcément symbolique », par Jérôme Leroy

¹⁴⁵⁹ Ibid.

¹⁴⁶⁰ « Duras, forcément » par Jérôme Garcin, *Le Provençal*, 30 juin 1991

¹⁴⁶¹ *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986

Pourquoi Duras dit-elle d'elle-même que c'est curieux un Goncourt à 70 ans ? Ne se fait-elle plus confiance, elle, qui a tellement travaillé à son image au fil du temps et qui s'aime à la folie ? Ou peut-être que le silence de la critique, surtout pendant les années précédant le prix littéraire, lui a fait perdre tout espoir de reconnaissance critique ? On se rappelle que l'écrivain avait failli avoir le Goncourt en 1950 avec *Un Barrage contre le Pacifique*, mais un « type » du *Figaro* a écrit ces mots dont Duras ne cesse jamais de ressentir l'amertume : « Nous ne donnerons pas le Goncourt à une communiste ». ¹⁴⁶² Elle a ainsi été vouée « au martyr » en raison de ses propos anticolonialistes.

Libération ¹⁴⁶³, grand amateur de spectaculaire lorsqu'il s'agit de Duras, est aux côtés de l'écrivain lors de tous les grands événements qu'elle traverse. Elle a sa place réservée dans les pages de cette publication. C'est le 13 novembre 1984, place Gaillon à Paris. On n'entend dans la rue que « Vive Marguerite ». Le personnel de *Textiles Craft* a fixé une banderole « Vive Marguerite » à la fenêtre de l'immeuble en face du restaurant. Bernard-Henri Lévy (*Le Diable en tête*, Grasset) et Poirot-Delpech (*L'été 36*, Gallimard) sont les favoris d'un groupe d'étudiantes en librairie qui « poireautent » sur le trottoir ¹⁴⁶⁴. Dans le salon n° 14, photographes et caméramans attendent Nourissier qui doit annoncer le résultat du scrutin. Outre les éditeurs et la critique, le public est assez âgé. « Le Prix Goncourt 1984 a été attribué à Marguerite Duras pour son livre *L'Amant* », annonce-t-on enfin. On apprend ensuite que Duras a gagné au troisième tour de scrutin ¹⁴⁶⁵, contre trois voix à Poirot-Delpech et une pour Lévy ¹⁴⁶⁶. Dans la salle d'à côté, des confrères de Duras expriment leur joie et admiration pour Marguerite. Edmonde Charles-Roux commente : « Je suis très heureuse, Duras est universellement reconnue ». Tournier s'attarde et ne cache pas qu'il a voté pour *L'Amant*. Ni Lindon, ni Duras ne sont sur place. L'éditeur, qui apprend la bonne nouvelle à la radio, n'y croit pas. Il appelle l'écrivain à Trouville pour lui dire le résultat. Il avoue à *Libération* sa joie et son étonnement face au choix du jury du Goncourt :

« C'est la première fois que le Goncourt couronne un livre de Minuit, je pensais que la série noire allait continuer. Marguerite l'a déjà mérité cent fois mais ce n'est pas une raison pour ne pas lui accorder maintenant. L'Amant connaît un grand succès et je me réjouis que, grâce à ce livre, la véritable littérature touche au grand public. Ce n'est pas seulement une question d'ordre financier. Le résultat est inespéré mais nous n'allons quand même pas fêter ce Goncourt comme s'il s'agissait du 14 juillet. Je crois que Marguerite est de mon avis. » ¹⁴⁶⁷

¹⁴⁶² Ibid.

¹⁴⁶³ *Libération*, 13 novembre 1984, « Les Goncourt aimaient *L'Amant* de Duras », Jean-Marc Parisis et Marianne Alphant

¹⁴⁶⁴ Ibid.

¹⁴⁶⁵ *Le Monde*, 13 novembre 1984, « Les prix littéraires. Au secours de la victoire », par Jo. S.

¹⁴⁶⁶ *Libération*, 13 novembre 1984

¹⁴⁶⁷ Ibid.

Si Lindon considère que Duras méritait déjà ce prix, pourquoi alors dire que le résultat est inespéré ? Son étonnement exprime en effet un certain manque de confiance vis-à-vis d'un auteur trop hermétique ou trop difficile d'accès, comme l'on appelle Duras. Si l'écrivain connaît le succès, c'est peut-être parce qu'elle a changé dans la manière d'écrire. Lindon annonce dans ses propos le grand changement dans le rapport de Duras à sa réception : l'écriture durassienne devient accessible au grand public. Désormais, tout le monde pourra la lire. Mais est-ce vrai ? Duras a-t-elle changé ? Si l'on écoute ses explications dans la presse, elles sont plus que choquantes. Ce succès devient fatigant pour elle, qui n'a pas écrit ce livre pour connaître le grand succès littéraire, comme elle l'avoue à *Libération*. Elle dit :

« Je l'avais écrit malgré moi d'abord. Parce que je voulais parler dans ce livre-là de choses à propos desquelles j'avais déjà écrit. Puis l'envie de l'écrire a été plus forte que la peur des redites et de l'ennui du lecteur. C'est peut-être la première fois de ma vie que je me suis dit : Le lecteur va être en colère contre moi. »¹⁴⁶⁸

Duras explique le grand succès de *L'Amant* par son cinéma. Elle dit qu'après dix, quinze ans sans avoir la moindre critique, c'est grâce à ses films qu'elle reçoit ce prix littéraire. A son avis, ses films parlaient pour ses livres, ainsi que les interviews qu'elle faisait des autres. En effet, elle veut dire qu'elle n'a changé en rien :

« Je n'ai jamais changé, sans doute par orgueil, j'ai été assurée d'exister très vite, et je le répète, je me suis fait confiance totalement, comme je faisais confiance à mes lecteurs. » Elle souligne que son œuvre est construite dans « une unité véritable »¹⁴⁶⁹.

Duras n'a plus peur d'écrire, ni de parler. Bien plus, elle dit que la critique s'est trompée au sujet de *L'Amant*, qui n'est en rien autobiographique. Il fait partie de son œuvre en égale mesure que les livres du « cycle indien » sans lequel le Goncourt 1984 n'aurait pas existé. *L'Amant* est son livre sur l'écriture. S'il a été lu, c'est parce que les livres qui le précèdent ont fait leur œuvre, explique Duras, auprès de quelques milliers de lecteurs, mais « qui se trouvaient être des grands lecteurs ».¹⁴⁷⁰ Ce rapport de réciprocité entre les livres anciens, les films, les lecteurs et *L'Amant* serait à l'origine de son succès.

Yves Laplace rejoint les propos durassiens concernant la contribution des autres livres à la réception de *L'Amant*. Pour une fois, note-t-il dans son article de *24 heures*¹⁴⁷¹, ce n'est pas la production de tel ou tel éditeur (Gallimard ou Grasset) qui est primée. Les Editions de Minuit s'effacent devant les auteurs qu'elles publient. Ce n'est pas non plus un livre qui répondrait à la demande d'un grand public de circonstance. Laplace met le grand succès de *L'Amant* au compte de la mémoire des lecteurs : « Oui : ce Goncourt appelé à connaître un immense retentissement est le Goncourt du silence et de la mémoire »¹⁴⁷². A son avis, ce livre n'est pas un « récit qui porte d'abord sur l'enfance et la mère, les

¹⁴⁶⁸ *Libération*, 13 novembre 1984

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ *Ibid.*

¹⁴⁷¹ *24 heures*, 13 novembre 1984, « Le Goncourt du silence » par Yves Laplace

frères, l'amant, la jeune fille blanche de Saïgon où l'on a reconnu Marguerite Duras. Nous ne serions ici qu'à la surface des choses. Mais c'est un récit sur l'accès au désir et à la langue, sur la passion de l'écriture – à la fois silencieuse et mortelle »¹⁴⁷³. Tout d'un coup, un nouveau public se constitue, selon ce critique, dans la respiration même d'une lecture retrouvée. Et l'Académie Goncourt vient d'en prendre acte.

L'Amant, un livre sur l'écriture

« Le vrai sujet d'un écrivain, c'est son écriture »¹⁴⁷⁴, dit Duras dans une interview qu'elle accorde au *Nouvel Observateur* au sujet du Goncourt 1984. Duras y raconte à la première personne et sans précaution d'usage, comme le note Jérôme Garcin¹⁴⁷⁵, son enfance à Saïgon et son premier amour pour celui qu'elle appelait « le Chinois ». On dit que Duras s'inscrit avec ce livre dans un courant propre à la littérature française des années 80, qu'un journaliste américain a appelé « La nouvelle autobiographie ».¹⁴⁷⁶ *La Libre Belgique* écrit qu'avant *L'Amant*, il y eut *Enfance* de Nathalie Sarraute, chez Gallimard, *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet, aux éditions de Minuit, *Portrait du Joueur* de Philippe Sollers (Gallimard). Pourtant, l'auteur de l'article sur le « biographisme » durassien écrit que cette « nouvelle autobiographie » ne serait autre chose pour l'écrivain qu'une manière de se mettre en scène comme personnage de fiction, tout en jouant sur un interminable « mentir-vrai ». Le but de l'écrivain n'est plus de raconter de façon linéaire les événements de sa vie, mais de procéder par fragments, en zig-zag. Duras affirme d'ailleurs que l'histoire de sa vie n'existe pas. Malgré ceci, Bertrand Poirot-Delpech, qui ne manque aucune occasion pour attaquer Duras, ne croit même pas une seconde à ce changement en « épopée, en mythologie » du passé intime de Duras :

« C'est évidemment faux. Elle n'a cessé de raconter l'Indochine des années 30, la mère folle, le frère avachi, l'éveil des sens comme une mousson, le désespoir noyant le tout sous une boue de Mékong. »¹⁴⁷⁷

Et pourtant, on peut se demander avec Nicole Casanova :

« Qui attendrait de Marguerite Duras un récit aux structures romanesques classiques ? Disons peut-être que sa vie est construite comme certains de ses films : un jaillissement d'images très puissantes. Et une voix off, ses livres. »¹⁴⁷⁸

Duras raconte d'ailleurs la construction du livre dans un entretien au *Nouvel Observateur*.

¹⁴⁷² Ibid.

¹⁴⁷³ Ibid.

¹⁴⁷⁴ « Duras toute entière... », *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986, « Entretien avec un écrivain au-dessus tout Goncourt », propos recueillis par Pierre Bénichou et Hervé Le Masson

¹⁴⁷⁵ « Duras, forcément », par Jérôme Garcin, *Le Provençal*, 30 juin 1991

¹⁴⁷⁶ Cf. « *L'Amant* de Marguerite Duras ou le triomphe du "biographisme" », *La Libre Belgique*, n° 220 du 8 août 1985

¹⁴⁷⁷ « *L'attention incomparable des gens qui n'entendent pas ce qu'on dit* », par Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 31 août 1984

Elle l'a écrit sans jamais essayer de trouver une correspondance plus ou moins profonde entre les éléments qui le composent. Elle a laissé opérer cette correspondance à son insu. Elle l'a laissée faire. Duras affirme :

« L'épreuve d'écrire, c'est rejoindre chaque jour le livre qui est en train de se faire et de s'accorder une nouvelle fois à lui, de se mettre à sa disposition. S'accorder à lui, au livre. L'histoire de votre vie, de ma vie, elles n'existent pas. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie. J'ai su plus tard que ce n'était pas moi maintenant qui avais alimenté le livre ni trouvé l'ordre de son déroulement, c'était en moi. Quelqu'un que je croyais ne plus connaître et que j'avais laissé faire. Pour tout vous dire, je crois qu'il n'y a pas de grand roman ni de roman véritable en dehors de soi. C'est moi, l'histoire. »¹⁴⁷⁹

On dit que *L'Amant*, de par son allure autobiographique, comble un public qui a toujours aimé connaître la vie privée des écrivains, mais qui a « besoin aujourd'hui plus que jamais de légendes, de figures. Ces nouvelles autobiographies sont avant tout des mythologies. L'auteur est le dernier mythe possible à notre époque. Marguerite Duras l'a bien compris qui a bâti une large part de son œuvre littéraire et cinématographique sur son passé en Indochine ». ¹⁴⁸⁰ L'horizon d'attente des lecteurs de l'époque est-il borné à une simple curiosité sur la vie privée des écrivains ? Ne serait-il pas trop réducteur de dire que le succès de *L'Amant* vient de la satisfaction que Duras aurait donnée aux lecteurs en écrivant sur elle-même ?

Ou peut-être vaut-il mieux laisser Duras dire dans quel sens l'objet de son livre est l'écriture. Il faut dire qu'à l'occasion de l'obtention du Prix Goncourt, l'écrivain accorde beaucoup d'interviews aux journaux qui se précipitent autour d'elle pour lui arracher des aveux les plus inédits. On constate que Duras reste fidèle à ses propos et ce qu'on lit dans une interview, elle le dira à tous les autres interlocuteurs. Duras explique dans l'interview parue dans *Le Nouvel Observateur* ¹⁴⁸¹ à l'occasion du Goncourt, pourquoi le seul objet de *L'Amant* est l'écriture. Elle en parle aussi à *Libération*, dans un entretien avec Marianne Alphant ¹⁴⁸². L'écrivain avoue avoir écrit ce livre par l'envie de lire un livre d'elle, de faire un livre et de le lire. Elle dit l'avoir écrit vite, tout en ayant découvert « l'écriture courante » :

« J'ai eu le sentiment d'écrire. Dans les autres livres je crois que je cherchais à écrire. Là j'écris. Je ne cherche plus à écrire, je le fais. Maintenant que le livre commence à s'éloigner de moi, je vois que je mets en danger toute cette fatuité voculaire qui fait trop souvent les livres de maintenant illisibles, morts. J'ai

¹⁴⁷⁸ « Le film d'une vie en noir et blanc », par Nicole Casanova, in *Le Quotidien de Paris*, 18 septembre 1984, p. 18

¹⁴⁷⁹ « L'inconnue de la rue Catinat » entretien de Marguerite Duras avec Hervé le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984, p. 92

¹⁴⁸⁰ *La Libre Belgique*, op. cit.

¹⁴⁸¹ Voir « L'inconnue de la rue Catinat », propos recueillis par Hervé le Masson dans *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984

¹⁴⁸² « Duras à l'état sauvage », entretien réalisé par Marianne Alphant, *Libération*, 4 septembre 1984

envie de me retrouver avec le deuxième tome. Je vais faire deux livres de ça ou trois. Il a raison Stendhal : interminablement, l'enfance. »¹⁴⁸³

On lui a demandé de sous-intituler son livre « roman ». Duras refuse tout en préférant la « sécheresse du blanc »¹⁴⁸⁴. C'est au lecteur de dire s'il s'agit d'un roman ou d'autre chose. La lecture, dit Duras à Marianne Alphant, c'est le roman. Quand elle se produit, rien ne peut se comparer à cette lecture-là, elle est miraculeuse, car, à l'en croire, par la lecture, on recrée le livre, on le réécrit. Duras avoue même la peur qu'elle a ressentie au moment où elle avait décidé d'écrire *L'Amant*. C'est la peur de ne pas recommencer *Un Barrage contre le Pacifique*. Un jour, l'envie d'écrire a été plus forte que la peur. Elle a fait un nouveau livre. *Un Barrage contre le Pacifique* est un autre livre, dit-elle, héroïque, superbe, mais raconté. *L'Amant*, au contraire, est écrit :

« Ecrire, qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est que cette route parallèle, cette trahison fondamentale de tous et de soi. Qu'est-ce que c'est que cette nécessité mortelle ? J'ai l'impression que je me suis emparée de tout et que je l'ai orbité. C'est-à-dire que j'ai mis le tout de moi à la vitesse extérieure. C'est le tout qui est particulier. Ce ne sont pas les incidents relatés qui me sont arrivés, ou moi-même, ou cet amour, ou ce frère qui sont particuliers. C'est le tout de ça qui est particulier, l'ensemble de ces choses ; de cette saison, de ces sentiments, de ces nuits fabuleuses, de cette douleur, de cette ignorance. Quand je parle de mon amant, je ne dis pas que je revois son visage, je dis que je revois le visage et que je me souviens du nom. C'est rendu à l'extérieur. A vous. Je vous le donne. Et cette nuit vous ne dormirez pas d'amour pour lui. Même l'ambiguïté vous la reconnaîtrez, vous saurez. »¹⁴⁸⁵

On peut bien remarquer dans ses propos comment Duras continue à écrire son livre, qui n'est jamais fini. Elle extériorise les faits relatés, les éloigne volontairement d'elle, de sa vie, pour les projeter dans le mythe. C'est au lecteur de réécrire l'histoire. Peut-être que si la critique parle d'un changement dans l'écriture de *L'Amant* par rapport aux autres livres durassiens, c'est parce que ce livre « prend la distance incalculable de la simplicité », comme l'affirme l'écrivain-même dans un autre entretien paru dans *Le Matin*.¹⁴⁸⁶ En effet, Duras dit que son écriture est la même que celle d'avant *L'Amant*, mais que là elle est allée sans plus avoir peur. Duras dit en avoir fini avec la peur en écrivant *La Maladie de la mort* et *L'Amant*. Ces livres sont écrits dans un style « physique »¹⁴⁸⁷ qui la sépare de la

¹⁴⁸³ Ibid. Voir aussi « Marguerite Duras : Ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois », propos recueillis par Gilles Costaz, in *Le Matin*, 28 septembre 1984

¹⁴⁸⁴ Ibid.

¹⁴⁸⁵ Ibid.

¹⁴⁸⁶ « Marguerite Duras : Ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois », propos recueillis par Gilles Costaz, in *Le Matin*, 28 septembre 1984

¹⁴⁸⁷ Duras appelle « style physique » ce style de « laisser-aller, d'abandon, de "beau d'abandon", d'indifférence profonde devant la critique, de retrouvailles avec l'enfance, avec le parler des enfants, des femmes, et le parler populaire, ce parler aussi des régions frontalières du monde. » Cf. *Libération*, 13 nov. 1984

littérature de ses contemporains et qui lui a assuré le succès auprès des lecteurs. Elle dit aussi avec fierté que *L'Amant* est l'ouvrage de l'année qui a été le plus lu jusqu'à la dernière page.

« Du Duras » dans les Monoprix et autres hypothèses du succès durassien

Avec la publication de *L'Amant*, la presse attire l'attention sur le « grand événement » qui se produit dans la vie de Duras-écrivain et de sa réception : l'entrée de « l'auteur de *Détruire dit-elle* dans les Monoprix !»¹⁴⁸⁸ Cette affirmation dévoile le profond mécontentement du critique Jérôme Garcin vis-à-vis de l'extension du champ de lecture de l'œuvre de Duras. Il poursuit :

« La petite étoile bleue des Editions de Minuit brillait dans le métro, les trains, les autobus, et même les avions matinaux des hommes d'affaires ! Plus d'un million d'exemplaires vendus et puis le Goncourt, et puis le Prix Hemingway ! »¹⁴⁸⁹

Garcin évoque l'ampleur de l'événement par des mots énormes qui expriment sa profonde déception. L'ex-égérie des féministes et des communistes était portée par une foule de lecteurs en délire qui faisaient d'elle une star. « Un grand écrivain populaire »¹⁴⁹⁰, titre *Le Figaro* qui dédie à Duras, sous la plume de Michel Nuridsany un petit article dithyrambique. Pendant quatre ou cinq années, il ne fut alors plus question que de l'auteur de *L'Amant*. Impossible d'ouvrir un journal ou une télévision sans tomber sur elle. Duras prend en mains l'affaire Grégory, rappelle Garcin, et déclare sublime, forcément sublime Christine Villemin, en 1985. Elle apostrophe Mitterrand sur l'immigration et chante les louanges de Reagan. Duras se déchaîne partout contre les « chiens de communistes »¹⁴⁹¹. Elle accuse Sartre à la télévision d'avoir été un « milliardaire nul ». Elle raconte que, dans les cocktails, de jeunes hommes « se branlaient » contre son corps. « Ce n'étaient plus des déclarations », dit Garcin, « c'était un festival. » Voici pourquoi Garcin dit qu'on « était gêné pour elle ».¹⁴⁹² Duras reste la même au fil du temps : impudique, directe et sans réserves dans ses propos et son écriture.

Si Duras ne change pas, alors qu'est-ce qui explique le Goncourt offert après quarante ans d'activité littéraire de l'écrivain ? Pourquoi ne lui a-t-il été décerné plus tôt ? « Comment expliquez-vous que les Goncourt vous aient donné ce prix qui semble en contradiction complète avec leurs habitudes ? » provoque *Libération*. La réponse de l'écrivain ne se laisse pas attendre et arrive sans hésitation pour dévoiler un fait évident : la critique a changé : « C'est un fait politique. Les Goncourt m'ont donné ce prix parce qu'ils ont cru qu'il était possible de me le donner. Parce qu'ils n'ont pas trouvé de raison

¹⁴⁸⁸ Jérôme Garcin, « Duras, forcément », *Le Provençal*, 30 juin 1991

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*

¹⁴⁹⁰ « Un grand écrivain populaire » par Michel Nuridsany, *Le Figaro*, 13 novembre 1984

¹⁴⁹¹ *Ibid.*

¹⁴⁹² *Ibid.*

de me le refuser. »¹⁴⁹³ Cette réponse assez provocatrice est un vrai défi, un gant jeté par l'écrivain à la critique. C'est comme si Duras voulait prendre sa revanche sur les années du silence de la réception. Ses mots, qui affichent une indifférence apparente envers l'attention accordée par la critique, cachent en effet l'orgueil démesuré de la dernière Duras, comme si cette reconnaissance, venue si tardivement, lui était maintenant indifférente. En 1968, Duras s'acharne contre les jurys des prix littéraires qui empêchent qu'une œuvre vive et rêve d'un jury de contestation pour ne distribuer que des blâmes non pas aux livres, mais aux juges :

« S'il existait un jury de contestation, j'y entrerais. On peut rêver d'un jury qui ne distribuerait aucune récompense mais seulement des blâmes et pas aux livres mais à leurs juges, à la critique et aux autres jurys. Un livre, comme un individu adroit à la vie, à une destinée, disons. Mais le juge qui s'emploie à forcer cette destinée – dans tous les cas – est doté d'une responsabilité dont il n'a à rendre compte à personne. C'est là la monstruosité. »¹⁴⁹⁴

Elle veut dire en fait que l'obtention de ce prix lui est indifférente, car de toute manière elle connaît la valeur de son écriture. Elle dit que le Goncourt était devenu un prix d'encouragement à une certaine littérature qui concernait juste les récits de jeunes. Les derniers mots qu'elle dit à *Libération*, lors de l'entretien du 13 novembre 1984, parachèvent l'image « narcissique » de l'écrivain dont la presse n'hésite pas à relever l'arrogance. Mais aussi, l'écrivain est en train d'annoncer la victoire de celle « qui fait la littérature », comme elle s'autoproclame dans son dernier livre, *C'est tout*, sur le raisonnement vieilli de la critique littéraire. C'est la victoire des livres dont le seul objet est l'écriture, comme c'est le cas de *L'Amant* :

« M. D. : Tout d'un coup, je crois qu'ils se sont dit : "Pourquoi ne donnerait-on pas le Goncourt au livre qui mérite le Goncourt ?" Les gens inaugurent des conduites nouvelles parce qu'il y a une incitation à des comportements nouveaux. Ils font comme le gouvernement. Tout le monde essaie d'imiter Mitterrand, c'est-à-dire de faire à sa guise, selon soi, et ce dans tous les domaines, y compris dans des domaines aussi retranchés et décalés de l'actualité que le Goncourt. Mais après avoir dit ça, l'année prochaine, je suis sûre de ne pas l'avoir. Libération : Alors toujours cette insolence renommée ? M. D. : Toujours, oui. Mais vous confondez, c'est un narcissisme. »¹⁴⁹⁵

D'où vient donc le désarroi de la critique ? Du grand succès de l'auteur auprès du grand public ? De la mise en scène de l'auteur-même, perçue comme un « crime impardonnable pour les durassiens pur sucre qui s'estiment trahis, refusant de partager avec la tourbe scélérate des lecteurs moyens une oeuvre dont ils étaient jusqu'alors les seuls destinataires. », comme on peut le déduire de l'article du *Provençal*¹⁴⁹⁶ ? Pour les

¹⁴⁹³ Ibid.

¹⁴⁹⁴ Interview de M. Duras dans *L'Archibras* n° 2, 1968, par Jean Schuster. Republié en 72 dans *Marguerite Duras (Seghers)*

¹⁴⁹⁵ *Libération*, 13 novembre 1984

¹⁴⁹⁶ *Le Provençal*, 19 janvier 1992, « Un million et demi de lecteurs » par J. Contrucci

« fan's » du *Ravissement de Lol V. Stein*, c'est « du chinois » et pour les « accros », « un regrettable dérapage de l'auteur de *Moderato cantabile* », écrit le même critique pour manifester sa réserve qu'il a au sujet de *L'Amant*. Pour lui, le Prix Goncourt décerné à cet écrivain de 70 ans n'est qu'un « gag qui ne fera qu'achever de déconcerter » les admirateurs de la « madone des intellos »¹⁴⁹⁷.

Comment la presse de 1984 s'explique-t-elle le succès rapide et imposant de ce livre ? Les opinions sont divisées entre des propos élogieux et d'autres qui visent la déconstruction de l'image de l'écrivain. D'abord, on dit que le succès du livre a surpris les Goncourt dès les premières semaines de septembre 1984. Ce plébiscite a fait rentrer Marguerite Duras sur la *short list* des derniers nominés. Dès lors, il n'était plus question de donner le prix à Michèle Perrein ou à Bertrand Poirot-Delpech. De toute façon, les Goncourt n'échapperont pas au reproche qui leur sera fait de récompenser bien tardivement un talent dont le *Figaro Littéraire* disait déjà le 23 septembre 1950 : « Il n'est pas possible, au moment où commence la saison des Prix que *Barrage contre le Pacifique* ne paraisse - ou ne réapparaisse - et ne brille à la lumière des premières réflexions. »¹⁴⁹⁸ Est-ce parce que Duras rompt avec l'héritage réaliste et naturaliste qu'elle se voit refuser ses livres ?

« Nous sommes les descendants du réalisme et du naturalisme. Il faut juger en fonction de cet héritage. On est évidemment confronté à l'écueil de l'académisme et on ne l'évite pas toujours. C'est parce qu'ils rompent avec l'héritage que des chefs-d'œuvre sont parfois rejetés. On peut féliciter les Goncourt de faire cette année une entorse à la tradition en récompensant une œuvre éloignée de cet héritage. »¹⁴⁹⁹

Le temps de la réflexion fut long : trente-quatre ans. En 1984, lorsque Duras est désignée gagnante, il y a des voix qui expliquent le succès par des raisons techniques : un fort tirage de départ, une grosse couverture médiatique, un engagement personnel important de l'auteur qui répondra avec un grand plaisir à l'invitation de Bernard Pivot.¹⁵⁰⁰ On a aussi expliqué ce succès par des raisons sentimentales : nostalgie de l'enfance, comme chez Sarraute en 1983, nostalgie de Saïgon, de la Cochinchine, des grandes villes perdues. Quoi qu'il en soit, on s'aperçoit soudain que Duras existe. « Des montagnes d'*a priori* s'effondrent. Les nouveaux lecteurs de Duras découvrent un auteur au style limpide (et facile à lire) alors qu'ils le croyaient souvent difficile, prétentieux et hermétique. »¹⁵⁰¹

Mais l'origine du triomphe de Duras est certainement ailleurs et *Libération* paraît en avoir saisi le sens : « Les journalistes, les éditeurs, les libraires et les lecteurs avaient besoin d'un événement, d'un succès qui brouille les pistes de l'actuelle médiocrité et

¹⁴⁹⁷ Ibid.

¹⁴⁹⁸ *Figaro Littéraire*, 23 septembre 1950

¹⁴⁹⁹ *Le Monde*, 13 novembre 1984, « Au secours de la victoire », par Jo. S.

¹⁵⁰⁰ *Libération*, 13 novembre 1984

¹⁵⁰¹ Ibid.

rassure tout le monde sur l'état général de la littérature. Ce fut Duras. »¹⁵⁰² En couronnant Duras pour ce livre, le président de l'académie Goncourt de l'époque, Hervé Bazin, situe Duras « plus proche du Nobel que du Goncourt »¹⁵⁰³, vu la notoriété internationale acquise par l'écrivain. « Peut-être n'avait-on pas connu, depuis que Sartre refusa le Nobel, d'événement littéraire aussi considérable »¹⁵⁰⁴, écrit Yves Laplace dans *24 heures*, qui voit, lui aussi, dans l'attribution du Prix Goncourt à Marguerite Duras un tournant dont la portée échappe « sans doute aux jurés eux-mêmes »¹⁵⁰⁵. Ce n'est pas seulement un beau livre qu'on couronne, à son avis, « c'est l'idée même de littérature, telle qu'elle a été conceptualisée par les modernes, qui se trouve rétablie. »¹⁵⁰⁶

Le Goncourt 1984 est donc censé changer la perception sur la littérature, tant de la critique que du simple lecteur. Il faut apprendre à lire Duras ou bien il faudrait dire qu'il est temps de vouloir découvrir, par la lecture, un auteur réputé difficile, mais qui ne cesse d'inviter le lecteur dans cette aventure. Duras le fait 1985, lorsqu'elle donne des consignes pour la lecture de *La Douleur* où l'on trouve des « textes sacrés », et en 1986, quand elle écrit dans la prière d'insérer des *Yeux bleus cheveux noirs* une invitation directe au lecteur de la lire. « Rien ne remplace la lecture d'un texte », écrit-elle aussi à la fin de *La Maladie de la mort*¹⁵⁰⁷, en 1982.

L'admirable et l'enviable Marguerite Duras

Outre les débats autour de l'attribution du prix à Marguerite Duras pour *L'Amant*, la presse de l'époque abonde en articles dithyrambiques, car l'accueil du roman par la réception est plutôt favorable. Les journaux consacrent à Duras des pages entières avec des articles écrits par des noms prestigieux de la critique littéraire et du monde journalistique, à l'exemple de François Nourissier, Marianne Alphant, Claude Roy, Rinaldi, Michel Nuridsany, Poirot-Delpech, sans oublier ici l'émission télévisée *Apostrophes*, où Duras est l'invitée unique de Bernard Pivot comme seuls l'ont été Soljenitsyne, Nabokov, Yourcenar et Albert Cohen¹⁵⁰⁸.

Admirable, Duras ? Qu'est-ce qu'on a aimé le plus dans *L'Amant* ? « Il y a là comme un vertige du manque »¹⁵⁰⁹, écrit Michel Nuridsany dans un article qui salue en *L'Amant* un texte d'une « beauté poignante, terrible et douce. Un des plus beaux livres de

¹⁵⁰² Ibid.

¹⁵⁰³ *Le Monde*, 13 novembre 1984, « Au secours de la victoire », par Jo. S.

¹⁵⁰⁴ *24 heures*, 13 novembre 1984, « Le Goncourt du silence » par Yves Laplace

¹⁵⁰⁵ Ibid.

¹⁵⁰⁶ Ibid.

¹⁵⁰⁷ Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Minit, 1982, p. 59

¹⁵⁰⁸ « Un grand écrivain populaire » par Michel Nuridsany, *Le Figaro*, 13 novembre 1984

Marguerite Duras ». On n'hésite pas à le comparer aux grandes œuvres durassiennes, dont *le Ravissement de Lol V. Stein* en particulier. Dans cet admirable livre, tel que le voit Nuridsany, le souvenir se nourrit d'un ressassement des figures, des actes et des mots pour convoquer le souvenir dans l'écriture, qui est l'origine de l'apparente répétition des thèmes chez Duras. On dit que Duras n'écrit pas : elle chante ou plutôt elle psalmodie. Ce livre-là, plus que tout autre, traversé par ce cri de jouissance est une longue plainte où la scansion même manifeste la douleur. C'est une écriture « du désastre », gonflée d'émotion, haletante, le plus souvent incantatoire, inimitable, bouleversante¹⁵¹⁰.

Nombreux sont les auteurs d'articles qui ont trouvé à l'occasion les mots les plus élogieux, les plus touchants, les plus expressifs, bref, des superlatifs, pour dire leur admiration de la petite musique durassienne. Tel est Dominique Bona, qui parle de cette prose « sobre, musicale et pudique » qui est à Duras « depuis toujours » et qui prend la forme de phrases courtes qui disent tout par l'ellipse¹⁵¹¹. Jean-Marie Rouart, du *Quotidien de Paris*, avertit contre le danger et le ridicule d'imiter « cette prêtresse des mots », prise dans le « vertige de la destruction », qui aime les titres obsédants et qui reconquiert dans l'imaginaire toutes les provinces perdues dans la réalité¹⁵¹². Plongé au « cœur de la Durasie »¹⁵¹³, Claude Roy se laisse ravir par l'« imprécise sensation de délire » que lui inspire l'écriture de Marguerite Duras, « sorcière » des personnages de sa « tribu natale », qu'elle fait revenir sans « donner une seule seconde le sentiment du déjà entendu, du déjà lu ». *L'Amant* est encore vu comme « du dernier cri » de l'un des plus grands écrivains vivants, comme Denis Roche appelle Marguerite Duras. Ce critique parle d'une certaine influence de Duras sur la littérature de l'époque, dont les titres des livres résonnent encore. Il écrit dans *Le Matin des Livres* : « Brisée, assurée, pathétique, la littérature c'est la voix de Marguerite Duras : celle d'*India Song*, celle du *Camion*, celle que j'entends au téléphone comme si c'était depuis toujours, celle de *l'Homme atlantique*. Dans *L'Amant*, on entend sa voix dans chaque phrase, à la fois son souffle et son timbre, son corps souffrant et l'ambre, ses blancs et ses chemins. »¹⁵¹⁴ On évoque ici les ressources du « sublime art du souvenir » de Duras qui se retrouvent dans la consultation de photos. On met en exergue la finesse artistique de Duras de transformer le visuel en écriture. Le sujet du livre est le rejet, le silence des photos, le meurtre déguisé et différé de l'écriture, la mère qui n'entend pas que sa fille veut écrire, l'arrachement, l'effondrement, la mort, la fuite, la défiguration, la peur, la mort (« Je suis devant la porte fermée », dit l'écrivain). « C'est peu de dire que *L'Amant* est un chef-d'œuvre. De tels

¹⁵⁰⁹ « L'admirable cantabile de Marguerite Duras » par Michel Nuridsany, *Le Figaro* du 17 septembre 1984

¹⁵¹⁰ Michel Nuridsany, *op. cit.*

¹⁵¹¹ « L'odeur du corps de l'Indochine » par Dominique Bona, *Le Quotidien de Paris*, n° 1499, 18 septembre 1984

¹⁵¹² « L'impératrice du silence » par Jean-Marie Rouart, *Le Quotidien de Paris*, n° 1499, 18 septembre 1984

¹⁵¹³ « Duras toute entière à la langue attachée », par Claude Roy, *Le Nouvel Observateur*, 31 août 1984, pp. 66-67

¹⁵¹⁴ « Le dur désir de Duras » par Denis Roche, *Le Matin des livres*, 4 septembre 1984

livres sont l'honneur de notre art. »¹⁵¹⁵, conclut Denis Roche. Elle a raison donc Danièle Brison de pousser un cri d'étonnement et de déception à la fois devant une si petite récompense qu'est le Goncourt pour un « Ecrivain » d'une telle valeur. On remarque ici les majuscules de la critique, car Duras, « c'est très grand et magnifiquement humain » :

« Ah ! La tentation de la déception ! Duras, Goncourt ? Et alors ? Goncourt seulement ? Mais il aurait fallu bien plus, un prix spécial, une mention toute neuve, un coup de génie, du jamais vu pour distinguer l'étrincelant talent de cet Ecrivain du silence, de l'envoûtement, de la pudeur vraie, des mots cassés comme des noyaux d'amandes, de l'amour palpitant de la vie, de l'éternelle humanité ».¹⁵¹⁶

A son tour, François Nourissier invite le lecteur à ne pas oublier que ce beau livre a derrière lui trente ans de travail, de recherches, de réussites intenses, parfois sourdes, parfois plus éclatantes, qui depuis longtemps avaient installé Duras au premier rang. On ne peut pas donc parler de Duras sans penser au passé ? *Un Barrage contre le Pacifique, Les Petits Chevaux de Tarquinia, Hiroshima mon amour, Moderato cantabile, Le Vice-Consul, India Song, La Maladie de la mort* voici toute la « maison » de Marguerite Duras bâtie d'une vie dangereusement vécue, au péril de tous les excès, qui est ouverte à tout visiteur, à condition qu'on l'aime telle qu'elle est. Les « compliments qui ruissellent sur elle » en cet automne de 1984 ne sont que justice, selon Nourissier, qui voit aussi dans l'apparition de la romancière dans l'émission de Pivot une extraordinaire occasion de publicisation de Duras volontairement sans prudence de la part de l'écrivain : « l'être humain et l'écrivain étaient là, fragiles et indestructibles, blessés et orgueilleux. »¹⁵¹⁷

Envidable, Duras ? Oui, surtout par ses confrères, dont Bertrand Poirot-Delpech se détache nettement avec un article à mi-chemin entre éloge et mise en pièces. Il dit avec ironie qu'en lisant *L'Amant*, il se sent incité à « en faire autant »¹⁵¹⁸, c'est-à-dire changer comme Duras « en épopée, en mythologie, son passé intime, pas forcément mirobolant ». Cet écrivain et critique apprécie pourtant chez Duras ce pouvoir de la mémoire mêlé au talent d'écrire, utilisés par l'auteur du *Barrage* pour aller dans *L'Amant* au « cœur des choses, maintenant que les témoins ont disparu ».

Duras va là où personne ne l'attend

« Maniérisme, sourient les uns ; génie, crient les autres. Que l'alternative se pose n'est pas mauvais signe en soi », écrit Poirot-Delpech en août 1984, sans se douter peut-être du succès mondial que Duras allait remporter avec ce livre le 13 novembre de la même année, et même avant, par les ventes spectaculaires en librairie. Il ne se doutait non plus qu'il allait rater de très près le Goncourt, deux mois plus tard, dans la compétition où son

¹⁵¹⁵ Denis Roche, *op. cit.*

¹⁵¹⁶ « Duras, l'écrivain du silence » par Danièle Brison, *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 13 novembre 1984

¹⁵¹⁷ « L'Amant, de Marguerite Duras » par François Nourissier, de l'académie Goncourt, *Le Figaro Magazine*, 20 oct. 1984

¹⁵¹⁸ « L'attention incomparable des gens qui n'entendent pas ce qu'on dit » par B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 31 août 1984

nom figure à côté de celui de Duras. Le succès de *L'Amant* transforme donc radicalement la réception de l'œuvre durassienne non pas future, mais aussi précédente, car ceux qui ont découvert Duras à cette occasion avouent leur désir de lire ce que cet écrivain a écrit avant. Duras change-t-elle vraiment la perception du lecteur des années 80 sur la littérature ? Elle est lue désormais partout et pas seulement par snobisme, comme l'écrit Madeleine Borgomano, « gagnant même un public jusqu'alors rebelle à la lecture et tout à fait étranger aux livres réputés difficiles. Une œuvre demeurée largement confidentielle, considérée généralement comme ennuyeuse, voire illisible, semble devenir brutalement accessible au plus grand public et presque trop facile »¹⁵¹⁹.

Cette facilité apparente ou cette impression que laisse *L'Amant* au lecteur d'être un livre facile à lire et à comprendre, n'est pas sans risque. Les fidèles durassiens, ainsi que les lecteurs novices de Duras, n'ont aucune idée de ce que l'écrivain leur réserve en 1985 par l'article sur l'affaire Villemin, ni de la littérature qu'elle fait après ce Goncourt. En effet, désormais, Duras « va là où personne ne l'attend »¹⁵²⁰, comme dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Ce n'est nullement au sens négatif qu'il faut prendre cette remarque faite à l'égard de ce livre. L'auteur de cette phrase suggère en effet l'idée que Duras produit une sorte de tourmente dans la critique de l'époque, qui ne la comprend plus. Duras fascine et éblouit à la fois. Ce pouvoir de fascination vient de l'esprit de l'écrivain. Qu'elle écrive ou qu'elle parle, avoue Paul Otchakovsky-Laurens dans un entretien, Duras est la même :

« Ce n'est pas réducteur quand je dis cela, mais elle avait un sens de la formule, une vision des choses qui passait par le langage et qui était intensément présente dans sa manière d'être. C'était continuellement du Duras, dans les livres comme dans la vie. »¹⁵²¹

Ses livres créent des controverses et défient l'interprétation critique. Selon Cocteau (repris par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère), « la beauté d'une œuvre se mesure au nombre de questions qu'elle sème. »¹⁵²² On ne sait plus à quoi s'attendre. En même temps, beaucoup de lecteurs ne peuvent pas masquer leur désarroi et leur déception devant le déjà lu de *L'Amant de la Chine du Nord* ou bien devant l'« exaspérante réussite »¹⁵²³ des *Yeux bleus cheveux noirs*, comme l'écrit dans un article Bertrand Poirot-Delpech. Il faut noter que les titres des articles critiques sont les meilleurs témoins de l'état d'âme de la réception des années 80-90. Pour exemplifier, en voici quelques-uns au sujet d'*Ecrire*, livre fortement critiqué : « Duras bavarde »¹⁵²⁴, « Durassic parc »¹⁵²⁵,

¹⁵¹⁹ « Romans : la fascination du vide » par Madeleine Borgomano, in *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 42

¹⁵²⁰ « Au-delà de l'audace », par Gilles Costaz, *Le Matin*, 14 novembre 1986

¹⁵²¹ « *La musique immédiate des choses* », entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens, propos recueillis le 25 avril 2005 par Evelyne Grossman et Emmanuelle Touati, *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 174

¹⁵²² Avant-propos de Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, *Cahiers de l'Herne*, n° 86, 2005, p. 11

¹⁵²³ « Quelque chose comme la détresse de jouir », par B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 14 novembre 1986

¹⁵²⁴ « Duras bavarde » par B.S.V., *Le Quotidien de Paris*, n° 4315, 29 septembre 1993

« Une sauvagerie à la Piaf »¹⁵²⁶, « Marguerite Duras extravagante forcément »¹⁵²⁷. D'autres titres suggestifs sont à remarquer au sujet de *La Pluie d'été* : « Marguerite Duras : symbolique, forcément symbolique »¹⁵²⁸, qui rappelle une certaine difficulté de compréhension, « Duras : la résurrection »¹⁵²⁹, qui salue le retour de Duras à la vraie littérature après les « bêtises » sur l'affaire Villemin ou « Duras : confessions d'un monstre sacré »¹⁵³⁰, qui exprime un mélange de séduction et de répulsion ressenti par le journaliste à propos de *La Vie matérielle*.

Duras, « forcément géniale »

Après *L'Amant*, pendant cette dernière série littéraire durassienne, le livre qui jouit d'un accueil important surtout du point de vue du nombre d'articles critiques est *Les Yeux bleus cheveux noirs*. On remarque le fait que les critiques négatives sont moins dures et, si elles existent, il faut noter qu'elles sont conçues par les confrères de Duras : Poirot-Delpech, Claude Mauriac etc. On n'ose plus nier complètement la valeur de l'œuvre durassienne. Les reproches sont associés aux éloges. La critique est profondément bouleversée et on crée des combinaisons antinomiques intéressantes. Telles sont les expressions « exaspérante réussite » de Poirot-Delpech et « beau comme un chant de mort »¹⁵³¹ de Claude Prévost parlant des *Yeux bleus*... Bien plus, suite à l'article de 1985 sur Christine Villemin, Jean-François Josselin reprend l'adverbe scandaleux de Duras « forcément » : « forcément géniale »¹⁵³². « La star de la littérature française »¹⁵³³ est l'appellatif réservé encore à Duras deux ans après le grand succès littéraire de 1984.

Duras, géniale ? se demande Jean-François Josselin. En quoi le serait-elle ? Examinons les propos de la critique à ce sujet. « Lorsqu'on ouvre un livre de Marguerite Duras, lorsqu'on entre dans le damier de ses pages traversées de blancs et de silence, le monde qui nous entoure cesse d'exister »¹⁵³⁴, écrit Gilles Costaz à propos des *Yeux*

¹⁵²⁵ « Durassic parc » par André Rollin, *Le Canard enchaîné*, 6 oct. 1993

¹⁵²⁶ « Une sauvagerie à la Piaf » par Jean-Claude Lamy, *Le Figaro*, 24 septembre 1993

¹⁵²⁷ « Marguerite Duras extravagante forcément » par Nicolas Bréhal, *Mercure de France* n° 784, décembre 1993

¹⁵²⁸ « Marguerite Duras : symbolique, forcément symbolique » par Jérôme Leroy, *Le Quotidien de Paris*, 3 janvier 1990

¹⁵²⁹ « Duras : la résurrection » par Jérôme Garcin, *L'Événement du jeudi*, du 11 au 17 janvier 1990, p. 74

¹⁵³⁰ « Duras : confessions d'un monstre sacré » par Gilles Pudlowski, *Le Point* n° 769, 15 juin 1987

¹⁵³¹ « Un secret difficile à percer. Des éclairs flamboyants » par Claude Prévost, *L'Humanité*, 19 novembre 1986

¹⁵³² « Les petits sanglots de Marguerite » par Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986

¹⁵³³ Ibid.

bleus..., impressionné par ce livre qui « frappe, à hurler, qui sonne, comme on dit en boxe et qui, en même temps, enchante, caresse ». Ce critique aime le talent de Duras de gommer tout, de faire disparaître tout ce qui serait de la « littérature » et d'instaurer une forme de confiance sans exemple. Les adjectifs qu'on utilise dans les commentaires critiques sont forts, voire inattendus. Ce « huis clos le plus ouvert » qui existe est « stupéfiant » tant par l'originalité littéraire du sujet, que par ce « va-et-vient des sentiments, des sensations, des pensées formées et informées, des rires et des cris »¹⁵³⁵. Duras est géniale, car qui d'autre sait écrire ainsi, toucher et marquer, tel que l'a été Gilles Costaz, « jusqu'aux molécules » ?

Le génie durassien vient aussi de la manière dont Duras écrit *Les Yeux...*, « au comble de la sophistication et de la rusticité avec un style modern style, désuet comme un blues, racoleur comme un tango, sur des paroles de chanson populaire et sur une petite mélodie qui a trouvé son *la* »¹⁵³⁶ dans les livres précédents de Duras. Jean-François Josselin énumère ici le « sublime » récit de *La Maladie de la mort*, la « terrible » *Douleur*, pour ne pas oublier *L'Amant*. « En dire du bien, du mal, la critiquer ? Dérisoire. Marguerite Duras est, voilà tout. », conclut ce critique.

Non, on n'a pas suffisamment creusé pour trouver la source du génie durassien ! Marianne Alphant apporte sa pierre. Il faut en effet savoir lire le génie à travers les mots-clés de Duras, qui forment son mythe : la vie, la mort, la passion, la puissance, la douleur, l'innocence, l'impudeur. Le génie durassien consiste à « joindre les excès de l'amoureuse aux pouvoirs de la pythie »¹⁵³⁷. Il faut savoir reconstituer le parcours du mythe durassien. D'abord, Duras fascine par ses excès. Ensuite « viennent les trains spéciaux, les amants, les bijoux, les chefs d'Etat, les scandales. C'est le parcours du mythe. »¹⁵³⁸ Il est peut-être inutile de traduire ces symboles : *L'Amante anglaise*, *L'Amant*, les interviews avec Mitterrand, le dévoilement de la torture dans *la Douleur* et l'affaire Villemin. Ils tracent pourtant les repères du génie et disent que le succès de Duras est dans le risque d'être d'une « inconvenance fondamentale » dans l'écriture, au-delà des normes. Le piétinement, la gaucherie, le grincement de la phrase, tout est calculé pour « endormir la vigilance d'un lecteur qu'on éblouit brusquement alors qu'il ne s'y attendait plus »¹⁵³⁹, comme l'écrit Claude Prévost, fasciné par « l'insignifiance agressive » de l'écriture durassienne. *Les Yeux bleus...* est « beau comme un chant de mort ». Il abonde en scènes déchirantes, dont la plus éprouvante, selon Prévost, serait celle qui décrit brièvement la séparation de la femme et de son jeune amant étranger,

¹⁵³⁴ « Au-delà de l'audace », par Gilles Costaz, *Le Matin*, 14 novembre 1986

¹⁵³⁵ Gilles Costaz, *op. cit.*

¹⁵³⁶ Jean-François Josselin, *op. cit.*

¹⁵³⁷ « Le faux Amant » par Marianne Alphant, *Libération*, 14 novembre 1986

¹⁵³⁸ Ibid.

¹⁵³⁹ « Des éclairs flamboyants » par Claude Prévost, *L'Humanité*, 19 novembre 1986

« remake » étonnamment réussi de la scène des adieux du livre précédent, du célèbre *Amant*. Ce critique se dit lui aussi impressionné, violemment ému à chaque occasion par la science du leitmotiv que déploie un écrivain en pleine maîtrise : la lumière jaune du lustre, la peau nue et jaune de la jeune femme, les sanglots et les larmes, le sommeil comme un perpétuel prélude à la mort, la mer, qu'on entend sans relâche, les palpitations de l'univers nocturne. On fait penser par cette énumération de thèmes que l'origine du génie durassien est dans le savoir que possède Duras de la répétition perpétuelle au fil des livres. Ou peut-être dans les labyrinthes et les lacunes, comme l'écrit Patrick Grainville qui avoue avoir honte d'avoir commencé à lire Duras très tard¹⁵⁴⁰. Un jour de « grande lâcheté », il lit *L'Amant*. Il a adoré. Puis il a tout lu. *Les Yeux bleus...* lui semble encore plus beau, plus intense que *l'Amant*, « enfoncé loin dans la nuit, dans la folie ».

Les articles de journaux sont nombreux à saluer le talent, et par là le génie de Duras à décrire la souffrance provoquée par le manque d'amour. On voit en Duras « la magicienne de la douleur » qui « a su capter ce qui est presque impossible à dire avec les mots. C'est envoûtant. Cette toute petite femme, âgée, fragile, est immense »¹⁵⁴¹. Bien sûr, on n'hésite pas à pénaliser les quelques pages comportant parfois des « tarabiscotages » qui lui sont propres, mais qui s'arrêterait à une « minuscule verrue sur un très beau visage ? », se demande Claire Gallois qui dit un grand merci à Duras à la fin de son article.

Parallèlement, les journaux saluent le génie durassien, le pouvoir d'exprimer « les reflets glacés de l'innommable »¹⁵⁴² et l'indicible, l'inoubliable et « l'inexprimable bonheur »¹⁵⁴³ que la littérature offre à Duras en décrivant « les hectares de morts »¹⁵⁴⁴ de *La Douleur*. Pourquoi parler de bonheur lorsqu'il s'agit de la mort ? Parce que chez Duras, on le sait, l'écrit et la mort vont de pair. Ce qui diffère, c'est l'ordre des événements. Si d'habitude la « mort » de l'écrivain survient après l'écriture de chaque ligne, comme le suggère Duras à plusieurs reprises en disant que l'écrivain se tue à chaque ligne qu'il écrit, dans *La Douleur*, il y a d'abord la mort, l'horreur, la honte. « La littérature est venue après »¹⁵⁴⁵. C'est du moins la perception sur ce livre de Frédérique Mérie, du *Quotidien de Paris*. Ce n'est peut-être pas au hasard si Poirot-Delpech affirme, lui aussi, dans son article sur *La Douleur*, que « ce livre, qui est beaucoup plus qu'un succès, un contrat de confiance, commence par la fin »¹⁵⁴⁶. Cet écrivain-critique se sent

1540 « Duras : la midinette métaphysique » par Patrick Grainville, *Le Figaro*, 1^{er} décembre 1986

1541 « La grande magicienne de l'amour-torture » par Claire Gallois, *Match*, 12 décembre 1986

1542 « L'art de qui a vu la mort de près, les larmes à la main » par Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 19 avril 1985

1543 « Duras avant la lettre », Frédérique Mérie, *Matin de Paris*, 7 mai 1985

1544 « Avril 45 : nuit et Duras » propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, 17 novembre 1985

1545 Frédérique Mérie, *op. cit.*

1546 Bertrand Poirot-Delpech, *op. cit.*

pour une fois « traversé » par « la netteté foudroyante et la voix coupante » de « l'artiste Duras », celle qui, selon ses propos, « a vu la mort de près, les larmes à la main »¹⁵⁴⁷.

Géniale, Duras ? Oui, par sa capacité à trouver dans la douleur sa force de survivre et d'écrire, comme le suggère Laurence Cossé¹⁵⁴⁸. Ce n'est d'ailleurs pas le seul livre écrit de cette manière. Si on lisait *La Pute de la côte normande*, on dirait la même chose. Écoutons son écriture de lamentation, ses pleurs qu'elle ne peut exprimer ou faire entendre que par l'écriture, dans la « pénombre de l'innommable »¹⁵⁴⁹, comme décrit Marianne Alphant ce lieu d'écriture durassienne que sont la solitude et l'horreur:

« Je ne le vois presque jamais, cet homme, Yann. Il n'est presque jamais là, dans l'appartement où nous vivons ensemble, au bord de la mer. Il marche. Il parcourt dans la journée beaucoup de distances diverses et répétées. Il va de colline en colline. Il va dans les grands hôtels, il cherche des hommes beaux. [...] Quand il revient, il crie, il hurle contre moi, et je continue à écrire. [...] Toutes les nuits, pendant un mois, il veut l'auto pour aller à Caen voir des gens amis. Je refuse de donner l'auto parce que j'ai peur. [...] Quand il hurle, je continue à écrire. Au début, c'était difficile. [...] Il n'y avait plus rien à écrire du tout, et j'écrivais des phrases, des mots, des dessins, pour faire croire que je n'entendais pas qu'on criait. J'ai passé des semaines entières avec des fatras d'écritures différentes. Je crois maintenant que celles qui m'apparaisaient comme les plus incohérentes étaient, en fait, les plus décisives du livre à venir. [...] Bientôt, même quand il était absent, je ne pouvais pas écrire. J'attendais ses cris, ses hurlements, mais je continuais à couvrir le papier de phrases étrangères au livre qui était là, en train de se faire, dans un terrain à lui étranger, la fiction. [...] De cette façon-là, un mois avant la date promise pour la livraison du manuscrit, j'ai commencé à faire le livre pour toujours, c'est-à-dire à trouver cet homme, Yann, mais ailleurs que là où il se trouvait, en le cherchant vers des choses qui étaient étrangères à lui et au livre [...]. »¹⁵⁵⁰

Comme ces lignes ressemblent à la description de la souffrance causée par l'attente de Robert L. dans *La Douleur...* :

« L'appartement craque sous mes pas. J'éteins les lampes, je rentre dans ma chambre. Je vais lentement pour gagner du temps, ne pas remuer les choses dans ma tête. Si je ne fais pas attention, je ne dormirai pas. Quand je ne dors pas du tout, le lendemain ça va beaucoup plus mal. Je m'endors près de lui tous les soirs, dans le fossé noir, près de lui mort. [...] On n'existe plus à côté de cette attente. [...] Rien. Le trou noir. Aucune lumière ne se fait. [...] »¹⁵⁵¹ !

¹⁵⁴⁷ Ibid.

¹⁵⁴⁸ « La douleur et la force de Marguerite Duras » par Laurence Cossé, *Le Quotidien de Paris*, 9 septembre 1985

¹⁵⁴⁹ « Avril 45 : nuit et Duras » propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, 17 novembre 1985

¹⁵⁵⁰ *Marguerite Duras, La Pute de la côte normande, Minuit, 1986, pp. 13-15*

¹⁵⁵¹ *Marguerite Duras, La Douleur, in Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993, Gallimard, "Quarto", 1997, pp. 1424, 1439, 1446*

La Douleur n'a pas suffi pour réconcilier définitivement Duras et sa réception critique. Certes, « ces mots-là, ces scènes, cette concrétude des gestes faits et des sentiments pris sur le vif »¹⁵⁵² ont leur rôle dans la construction de l'image de l'écrivain par la sincérité des aveux, mais ce type de livre reste unique chez Duras. Ce qui suit fait place à autant de controverses qu'avant et divise la critique comme d'habitude.

Duras fait de l'ombre

« Et si, tous comptes faits, Duras ne méritait ni excès d'admiration ni opprobre ? »¹⁵⁵³, tel est le début d'un article de presse dont l'auteur ne sait pas comment réagir devant une telle œuvre accueillie par un « dévergondage de superlatifs ». Vu le profil religieux de la publication, le dilemme de l'auteur de l'article est en quelque sorte explicable. Mais que dire des commentaires de Poirot-Delpech centrés sur le vide au-dessus duquel il danse dans ce livre de Duras que, pour une fois, il n'attaque pas brutalement ? Pourtant, Bertrand Poirot-Delpech réduit un peu le ton élogieux par rapport aux autres articles de journaux écrits à propos des *Yeux bleus*..., car il se montre moins enflammé par « les paroles énigmatiques » des personnages. Il ne lui rend non plus hommage. Il dit seulement que Duras inspire au pastiche, comme tous les grands écrivains¹⁵⁵⁴. Ses derniers mots sur ce livre, « exaspérante réussite », n'ont pas l'air très éclairants, ni très appréciatifs. Qui est exaspéré ? Le critique ? La réussite ? L'auteur ?

A son tour, Claude Mauriac avoue directement la difficulté de comprendre « la beauté profonde » dont on parle dans *Les Yeux bleus*... « qui avait l'air d'avoir un sens, comme toujours la beauté, lorsqu'elle déchire »¹⁵⁵⁵. Le texte durassien lui semble désorientant et cruel :

« Trois chiens ne font pas une meute. Je n'en ai pas entendu aboyer plus de trois. Mais il en fut d'autres, peut-être, pour monter les dents et baver au seul nom de Marguerite Duras. Et de ce livre vertigineux, histoire d'une histoire qui n'a pas existé ; descente dans des couches profondes d'absence en présence même de l'être aimé. »¹⁵⁵⁶

Claude Mauriac n'injurie pas Duras, mais il cite Rimbaud et cela dit tout : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée. »¹⁵⁵⁷

A-t-on le droit de se demander avec Francis Matthys, dont l'article paru dans *La Libre Belgique* est le modèle parfait de discours défenseur venu de la part d'un fidèle durassien,

¹⁵⁵² Cf. Bertrand Poirot-Delpech, *op. cit.*

¹⁵⁵³ « Le cas Duras » par Maurice Chavardes, *Témoignage Chrétien*, du 12 au 18 janvier 1987

¹⁵⁵⁴ « Quelque chose comme la détresse de jouir » par Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 14 novembre 1986

¹⁵⁵⁵ « La beauté lorsqu'elle déchire » par Claude Mauriac, *Le Matin*, 4 décembre 1986

¹⁵⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁵⁷ *Ibid.*

si la fraîcheur et l'hostilité de la critique envers ce livre « terrible et déchirant » n'est pas une façon de chercher « déjà misérablement à faire payer à Duras le phénoménal succès remporté par *L'Amant* depuis l'automne 84 »¹⁵⁵⁸ ?

La description la plus originale peut-être de l'image de Duras telle qu'elle est perçue par la critique de l'époque vient par l'article de Dominique Jamet. Il dit qu'on la chicane sur la longueur des textes qu'elle publie, sur leur fréquence etc. « La haine de la supériorité est la chose du monde la mieux partagée et la taille de ce grand cactus planté au milieu du désert mojave de notre littérature irrite les nabots là où ça les démange : elle leur fait de l'ombre. »¹⁵⁵⁹ On s'habitue désormais aux commentaires éreinteurs de la critique, car, outre *La Douleur*, on ne retrouve presque plus du tout d'éloge pur dans un article de presse à l'adresse des livres qui suivent aux *Yeux bleus*...

Un « monstre sacré » qui « perd les pédales » dans le « durassik park »

Les propos critiques les plus intenses en matière d'éreintement arrivent, peut-on dire, en 1987 avec *La Vie matérielle*. Ils touchent l'apogée en 1993 avec *Ecrire* et se poursuivent jusqu'en 1995 avec *C'est tout*. On ressent dans les pages de journaux une envie constante de se moquer de Duras. On ne la critique pas, en revanche, on reconnaît la force de séduction et de répulsion mêlées que la Duras exerce sur le lecteur. On dit seulement qu'elle énerve par ses « révélations »-confessions du grand âge (Duras a 73 ans), par sa « langue pauvre et dissonante, cette maladresse si adroite et le hacher menu », par le grand « désordre » thématique¹⁵⁶⁰. « Sur la couverture de son dernier livre », titre *Le Point* à propos de *La Vie matérielle*, « elle a perdu son prénom, signe qu'elle est devenue un monstre sacré »¹⁵⁶¹. Le même aspect de la disparition du prénom est signalé par André de Gaudemar de *Libération*¹⁵⁶², qui parle de l'endroit neutre de l'écriture de Duras en train de faire un livre « entre deux eaux », c'est-à-dire, un livre à mi-chemin entre la fiction et le journal, entre le fragment et le moment, entre la conversation et la confession. On dit même que Duras invente en cela un nouveau genre littéraire. Ceci pourrait même constituer un tournant dans l'œuvre de l'écrivain. Mais ce serait un peu trop dit, puisque ce n'est qu'un pas de plus vers l'inconnaissable, car Duras ne change pas. Elle reste la même jusqu'à la fin. Elle exagère, dit de Gaudemar, et énerve par ses truismes du genre : « une femme et un homme, c'est quand même différent », « une nation sale, c'est terrible »¹⁵⁶³. Reste pourtant le « charme étrange » du

¹⁵⁵⁸ « L'amour fou selon Duras » par Francis Matthys, *La Libre Belgique*, 18 décembre 1986

¹⁵⁵⁹ « Amants au bord de la mer » par Dominique Jamet, *Le Quotidien*, 6 janvier 1987

¹⁵⁶⁰ « Duras : confessions d'un monstre sacré » par Gilles Pudlowski, *Le Point*, n° 769, 15 juin 1987

¹⁵⁶¹ Ibid.

¹⁵⁶² « Duras, ma parole » par André de Gaudemar, *Libération*, 11 juin 1987

livre celui qui pousse ce critique à la « lecture, à faire le tour du livre, à le reprendre par un autre bout, à le réécouter »¹⁵⁶⁴. Le public, après lui avoir assuré un triomphe avec *L'Amant*, est désormais avide de ses confidences. « Marguerite ne nous laisse pas en paix », s'écrie Gilles Costaz¹⁵⁶⁵, qui se laisse en même temps entraîner dans le « jeu à saute-mouton entre les problèmes de tous les jours » dont il est question dans *La Vie matérielle*. Il n'oublie pas pourtant de faire une précision : pour voir la vie à la façon Duras, il faut porter ses lunettes qui sont les meilleures.

Les articles de presse dont nous disposons pour *La Pluie d'été* viennent confirmer ce rapport tendu entre « la Duras » et la critique des années 90. « Elle aurait perdu les pédales, oui, du côté de Vitry » en essayant de montrer à tous qu'« elle seule était capable de pasticher Duras plus fort que Duras. »¹⁵⁶⁶, titre *Le Monde*. On est dans le non-dit pour l'âge d'Ernesto, que pour le brouillage opéré sur l'origine des enfants : Ernesto et Jeanne, les aînés, s'occupent des petits qu'on appelle globalement « les brothers and sisters ». Ce ne sont pas des Anglais pour autant. Des Espagnols ? Comme le suggère la page 19 « Sans lui (Ernesto), jamais les brothers et les sisters ne rejoignaient la casa. » Duras déconcerte volontairement la critique qui écrit dans la presse ce qu'elle comprend de tout ce que Duras donne à lire : « L'instituteur s'appelle l'instituteur et le journaliste s'appelle le journaliste »¹⁵⁶⁷, nous éclaire *Le Quotidien de Paris*. Jérôme Leroy ne se contente pourtant pas de ces remarques. Ce nostalgique du passé littéraire durassien laisse entrevoir son horizon d'attente déçu par ce livre qui n'est qu'un mélange de « roman populiste et de fable allégorique, d'allocutions familiales et de cosmogonies portatives. Quelques belles phrases, malgré tout, nostalgie d'une époque où Duras faisait autre chose que du Duras et ne se pastichait pas elle-même jusqu'à la caricature. »¹⁵⁶⁸ Ces inimitables dialogues durassiens « reviennent à leur point de départ en se mordant la queue ». Autrement dit, Duras tourne en rond sans rien dire par cette répétition obsessionnelle des mêmes mots et des mêmes motifs. Pourquoi cherche-t-on à interpréter les symboles du livre (Ernesto, l'arbre du jardin, le gros livre en cuir noir) ? « Ernesto n'est le symbole de rien du tout, pas de lui-même »¹⁵⁶⁹, dit Duras dans un entretien avec Pierrette Rosset. Ce livre est Duras-même revivant sa jeunesse après son terrible coma : « *La Pluie d'été* c'est comme si j'étais jeune. Ce plaisir fou, un peu hagar, d'écrire, c'est ma vie propre »¹⁵⁷⁰, affirme l'écrivain dans une interview avec *Libération*.

¹⁵⁶³ Ibid.

¹⁵⁶⁴ Ibid.

¹⁵⁶⁵ « Duras sur l'«autoroute de la parole» » par Gilles Costaz, *Le Matin*, 11 juin 1987

¹⁵⁶⁶ *Le Monde*, 12 janvier 1990

¹⁵⁶⁷ « Marguerite Duras : symbolique, forcément symbolique » par Jérôme Leroy, *Le Quotidien de Paris*, 3 janvier 1990

¹⁵⁶⁸ Ibid.

¹⁵⁶⁹ «Duras parle du nouveau Duras» propos recueillis par Pierrette Rosset, 15 janvier 1990, source illisible, dossiers de presse sur Duras du Centre Pompidou

Certes, on a dit aussi du bien de ce livre, l'un des plus beaux de Marguerite Duras, à commencer par le titre et à finir par « ce décor de fin de monde » qui en font un « livre superbe, un vrai »¹⁵⁷¹ pour Viviane Forrester. Elle semble être la seule à rendre un hommage pur à Duras. Il y a aussi Jérôme Garcin, qui l'a souvent fustigée, mais qui l'admire cette fois, non sans faire une rétrospective critique, au tout début de son article qui se veut dithyrambique, sur les « bêtises » de l'écrivain des années 80. A quoi bon de se souvenir ici de l'image de Duras qui « se posait en star et qui étouffait l'écrivain sous le poids de sa légende dorée. Elle nous étouffait aussi. », et de dire ensuite de *La Pluie d'été* que c'est « un beau texte, peut-être parce qu'il est sorti d'un long silence »¹⁵⁷² ? Il vaut mieux être franc dès le début et dire, comme Jean-François Josselin le fait dans *Le Nouvel Observateur*, tout en utilisant des termes à forte connotation culinaire, que chacun de ses livres est une « sorte d'oignon où elle se cache et se donne à la fois »¹⁵⁷³, sans pour autant pouvoir faire « un fromage » de ce don. Donnadiou ? Mais comme Dieu n'existe pas chez Duras, donné pour rien ? Ses écrits ne valent presque rien de son vivant. On reconnaît leur valeur après la mort. Donné à Dieu. C'est-à-dire, une fois morte, l'écrivain aura la reconnaissance. Son destin a été scellé dès sa naissance. On a du mal à l'apprécier. « *La Pluie d'été* n'est évidemment pas le meilleur texte de Marguerite Duras. »¹⁵⁷⁴ On ne peut pas s'empêcher de chercher et de lui présenter les fautes et les incorrections. C'est la seule manière de parler du charme de la littérature durassienne, qui réside, selon Josselin, dans sa négligence étudiée. « Elle est si douée », écrit avec ironie le critique, « elle connaît tellement la subtilité, la souplesse des phrases, les soupirs du texte qu'elle s'exprime comme une sorte d'analphabète inspirée. C'est qu'à force de pratiquer son art elle écrit de plus en plus mal et forcément, forcément : de mieux en mieux. Avec ses fautes de syntaxe, ses à-peu-près, ses onomatopées, ses trivialités énormes, elle envoûte. »¹⁵⁷⁵ S'agit-il vraiment d'éloge chez Josselin ? Ne lit-on pas plutôt son mépris caché derrière ses mots étudiés sur le génie durassien ? Écoutons-le jusqu'à la fin :

« Marguerite Duras, si elle n'existait pas, il faudrait l'inventer. Voilà l'un des personnages les plus étonnants de la littérature contemporaine. [...] Elle est la plupart du temps là où on ne l'attendait pas ; mais souvent on l'espère en vain. Elle est exaspérante et délicieuse. Et c'est presque toujours ce qui exaspère en elle qui, au bout du compte, séduit. Enfin, bref, envers et contre tout, on est en droit de l'aimer. »¹⁵⁷⁶

Enfin, avec *L'Amant de la Chine du Nord*, on revient sur la question du recyclage

¹⁵⁷⁰ Interview avec Marguerite Duras, *Libération*, 11 janvier 1990, propos recueillis par Marianne Alphant

¹⁵⁷¹ « Marguerite Duras. La vie chez les Crespi » par Viviane Forrester, *Magazine Littéraire*, février 1990

¹⁵⁷² « Duras : la résurrection » par Jérôme Garcin, *L'Événement du jeudi*, du 11 au 17 janvier 1990

¹⁵⁷³ « Ecrire sous la pluie » par Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, du 11 au 17 janvier 1990

¹⁵⁷⁴ Ibid.

¹⁵⁷⁵ Ibid.

thématique. C'est un autre livre qui trahit les attentes de quelques-uns des lecteurs durassiens sous cet aspect. Il faut noter à propos de ce livre un phénomène intéressant qui se produit au sein de la réception critique. Une sorte d' (o)rage se déchaîne qui sème le désordre dans les idées des lecteurs durassiens et qui mêle les éloges et les blâmes dans un même article. Qu'est-ce qui est à l'origine de cette tempête ? Qui la produit ? Quels en sont les effets ? Il faut le dire, si l'on ne l'a pas encore fait : Duras tend à l'extrême les nerfs de ses lecteurs par les répétitions thématiques des années 80-90. Ses livres ne sont plus des événements littéraires, mais médiatiques. Il ne faut pas comprendre qu'on n'aime plus Duras. On continue de l'aimer et de la lire, comme elle-même l'espère de ses lecteurs. On continue de l'attendre, les uns pour l'adorer encore plus, les autres pour s'en moquer par des propos de plus en plus ridicules (du genre : « Duras perd les pédales ! », « Durassic Park ») ou par des affirmations stéréotypées dont les mots-clés sont : « irritation », « agacement » etc. stipulées par les participants à la table ronde autour de ce même livre lors d'une émission radiophonique de France Culture¹⁵⁷⁷. On y a rassemblé des voix décidées à « essayer leurs dents contre M. Duras », comme A. Spire appelle les détracteurs de l'écrivain, et des voix ravies par le « goût extraordinaire du mouvement et du déplacement du texte », tentées de découvrir ce qu'il y a de neuf dans le texte et non pas de repérer les ressemblances entre ce livre et les autres de Duras.¹⁵⁷⁸

Selon les articles de presse dont nous disposons, *L'Amant de la Chine du Nord* fait partie du groupe de livres de la dernière série littéraire de l'écrivain sur lesquels la critique a écrit le plus d'articles défavorables, après *La Pluie d'été* et *Ecrire*. On a même publié dans la presse une caricature qui présente deux visages de l'écrivain : Duras à 80 ans tient dans sa main droite *L'Amant*, alors que la main gauche repose sur les épaules de Duras enfant, qui tient dans ses bras *L'Amant de la Chine du Nord*. « Duras : retour à l'amant », écrit Aliette Armel dans un article de presse pour commenter cette caricature.¹⁵⁷⁹ « On ne se remet jamais de son enfance », peut-on lire ensuite dans cet article qui explicite le principe d'écriture de ce livre. S'agit-il vraiment, comme le lui impute la presse, d'un autopastiche ?

Duras revient en effet sur son enfance indochinoise et reprend les faits déjà rapportés dans *L'Amant*. Dans un article qui se veut une tribune à la défense de l'écrivain, Aliette Armel fait une analyse exhaustive du problème et essaie de répondre en quelque sorte aux questions de la critique liées aux répétitions dont use Duras dans l'écriture de *L'Amant de la Chine du Nord*. Tout d'abord, l'écrivain se situerait, comme l'écrit Armel, au cœur d'un des problèmes essentiels de l'œuvre artistique : « le principe de répétition auquel nul créateur ne saurait échapper. Un peintre poursuit toujours une seule et même image, un écrivain une seule et même histoire. »¹⁵⁸⁰ Chaque tableau, chaque livre

¹⁵⁷⁶ Jean-François Josselin, *op. cit.*

¹⁵⁷⁷ Emission « Panorama » réalisée par M. Bydlowski, sur France Culture, le 10 juillet 1991

¹⁵⁷⁸ Ibid.

¹⁵⁷⁹ « Duras : retour à l'amant », par Aliette Armel, *Magazine Littéraire*, juillet-août 1991

pourraient ainsi être une tentative toujours recommencée, écrit Aliette Armel, pour atteindre à la perfection de l'expression sur ce thème de l'impossible à dire, de l'impossible à écrire. Duras ne conteste d'ailleurs pas le fait qu'elle revient sur les mêmes thèmes liés à l'enfance du *Barrage contre le Pacifique* ou de *l'Amant*, mais elle insiste, à diverses occasions qu'elle a d'en parler aux lecteurs, sur la façon dont elle a changé quelques détails qui sont pourtant importants.

Il est important aussi de préciser que des circonstances ont joué un rôle dans ce retour au cœur de son univers. Dans la courte introduction qui ouvre le livre, l'écrivain fait le récit d'une part de ces circonstances : elle apprend, en mai 90, la mort de l'amant chinois et elle abandonne le roman entrepris pour repartir en quête de cet amour dont la mort vient d'effacer les traces corporelles (la peau, les mains de l'amant) : dans ce livre, les descriptions physiques sont beaucoup plus intenses que dans le roman précédent. Une autre circonstance, évoquée aussi par Aliette Armel¹⁵⁸¹, qui est présente de manière diffuse tout au long du livre serait la collaboration de l'écrivain avec Jean-Jacques Annaud pour la réalisation du film tiré du Prix Goncourt 1984. Elle fait allusion à plusieurs reprises, en notes, puis dans l'évocation d'une série de plans de coupe à la fin, aux indications qu'elle juge souhaitables pour la mise en scène, le cadrage, le choix des acteurs, l'interpénétration des voix et du son à la manière d'*India Song* : ce livre n'est pourtant pas le scénario du film. Il est l'interprétation libre d'une version cinématographique possible. Aliette Armel écrit :

« On a parfois l'impression que la narration passe à travers l'objectif d'une caméra, que le regard, essentiel et sans cesse présent, utilise ce moyen pour avoir de son objet une vision à la fois plus globale et détachée et donner de l'histoire une version différente »¹⁵⁸².

Il ne faut pas oublier que Duras a toujours usé du mélange des formes, des « textes, théâtre, films » dont le plus célèbre est *India Song*¹⁵⁸³, qu'elle-même sous-intitule de cette manière. Ses œuvres ont d'ailleurs souvent été passées au crible de l'« intertextualité », de l'étude de la transmission des thèmes et des personnages d'un texte à l'autre. Mais ici, elle opère elle-même les rapprochements : elle fait passer Anne-Marie Stretter devant la fenêtre de la Résidence dans la robe rouge portée par Delphine Seyrig dans *India Song*, elle indique les différences physiques entre le Chinois de ce livre et celui de *L'Amant*, elle précise les transformations de la B 12, la voiture de la mère depuis *Le Barrage contre le Pacifique*. Même *Emily L.*¹⁵⁸⁴, note Aliette Armel, trouverait sa source insoupçonnée dans cette époque, dans la fascination éprouvée par l'enfant pour le « bal exsangue du pont » entrevu aux côtés du Chinois sur

¹⁵⁸⁰ Ibid.

¹⁵⁸¹ Ibid.

¹⁵⁸² Ibid.

¹⁵⁸³ Marguerite Duras, *India Song*, Textes, théâtre, film, Gallimard, 1973

¹⁵⁸⁴ Marguerite Duras, *Emily L.*, Minuit, 1987

le port de Saigon. De manière explicite, sous forme de commentaires, de notes, d'incises dans le texte, ce livre rassemble tout ce qui, pour Duras, depuis les origines, a été l'objet de fascination, objet de l'écrit. Dans un entretien de Duras avec Marianne Alphant, l'écrivain avoue avoir passé une année de sa vie à écrire ce livre qui « n'est en rien la répétition de *L'amant*. »¹⁵⁸⁵ Duras fait des révélations importantes sur l'écriture du livre et surtout sur les différences qui existent entre ce livre et les autres auxquels il ressemble :

« *L'Amant n° 1, il me semble qu'il est plus brillant dans l'expression, les hardiesses. Celui-là est souterrain presque, souvent : le langage employé, la relation charnelle entre l'enfant et le Chinois. Le danger est plus grand aussi dans l'amour du couple. Quand je les vois, c'est vraiment le Chinois que j'ai connu et c'est moi, et c'est ma mère et mes frères. Ce n'est pas d'autres gens. C'est toujours ceux-là. Ils durent, inaltérables. J'ai écrit un autre livre sans la forme épistolaire qu'il y avait dans *L'Amant*. »*¹⁵⁸⁶

Duras écrit dans l'introduction au livre être restée dans l'histoire avec ces gens (l'enfant, le Chinois, la mère, les frères, Thanh), mais elle « redevient un écrivain de romans », c'est-à-dire elle retrouve le « bonheur fou » de l'écriture.¹⁵⁸⁷

L'importance de ce livre ne peut pas être contestée, malgré tout ce qu'on a écrit à l'époque pour dénigrer cette technique d'écriture de Duras qui porte sur la répétition thématique. En effet, chaque fois que la presse publie un article qui traite de ce thème, surtout après le Goncourt de 1984, on a l'impression qu'on tente de contester la valeur des livres durassiens, écrits « sans lever la plume » à partir des mêmes thèmes et en peu de pages. Bien plus, on se demande si ce n'est pas l'effet de jalousies qu'une partie des participants à la vie littéraire de l'époque ressentirait pour Duras arrivée au sommet de son âge et de sa vie littéraire. Peut-on parler de la dernière et la plus forte attaque à l'image de l'écrivain qui n'obéit plus à aucune règle et qui ne tient plus compte de rien lorsqu'il s'agit d'écrire ? *L'Amant de la Chine du Nord* est un défi en fin de compte adressé par Duras à la littérature de l'époque et pourquoi pas, à la critique des années 80. Ce qui suit, à savoir *Ecrire* et *C'est tout*, ne fait pas exception à cette habitude d'écrire. Jusqu'au dernier livre de Marguerite Duras, les articles de la critique sont divisés entre des propos dithyrambiques et d'autres qui ridiculisent l'écrivain.

En revenant à l'importance de *L'Amant de la Chine du Nord*, nous précisons qu'elle relève du caractère de synthèse que ce livre revêt, tel que le souligne le *Magazine Littéraire* du juillet 1991. En effet, il rassemble la diversité des styles dont Duras a pu user depuis le milieu des années 50 : les pages vides, presque blanches, particulièrement caractéristiques de son écriture du tout début des années 70 reviennent ici, surtout dans les premières pages. Duras n'a jamais abandonné le dialogue mais elle lui donne ici un tour particulier : « L'auteur tient beaucoup à ces conversations "chaotiques" », annonce-t-elle en note, mais d'un naturel *retrouvé*. On peut parler ici de « couches de

¹⁵⁸⁵ *Libération*, 13 juin 1991, propos recueillis par Marianne Alphant

¹⁵⁸⁶ *Ibid.*

¹⁵⁸⁷ Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, in *Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Gallimard, "Quarto", 1997, p. 1561

conversations juxtaposées ». L'agencement des mots, des expressions appartient aussi à ce « naturel retrouvé », avec l'abandon quasi-systématique du « ne » (« elle dit rien »), les inversions qui aboutissent à une sorte de déstructuration du langage (« de tous envie j'en ai »), proche du parler commun pratiqué par « l'ensemble », par ceux qui n'ont rien, par ces personnages du roman précédent de Marguerite Duras, *La Pluie d'été*.¹⁵⁸⁸ *L'Amant de la Chine du Nord* permet de saisir, comme le suggère Aliette Armel dans son article du *Magazine Littéraire*¹⁵⁸⁹, « avec une force particulière les raisons de la proximité entretenue par Marguerite Duras avec ce monde des banlieues, en marge de la société coloniale, obligés aux pires compromissions pour survivre. »¹⁵⁹⁰ Des différences et des ressemblances ont été établies par la critique entre ce livre et les précédents. On parle de Thanh, le petit chauffeur de la mère et dédicataire du livre, dont le rôle est transgressé jusqu'à la consommation de l'amour, parce que, comme l'amant et le petit frère, il a « la peau de la pluie », qui n'existe pas dans la version précédente. Dans *L'Amant*, Duras avait fait de sa famille un mythe, de son amour pour le jeune Chinois une histoire liée à l'argent mais de manière encore secondaire, de l'inceste avec le petit frère Paulo, une évidence discrète etc. Avec *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras « porte toutes ces situations au comble de l'impudeur ». ¹⁵⁹¹ L'inceste, l'interdit par excellence dans la civilisation occidentale, est physiquement accompli. Quant à la mère, elle apparaît tour à tour comme une victime ou un monstre, capable de conseiller sa fille avec beaucoup de douceur, mais aussi de la vendre, en quelque sorte, à l'amant chinois, pour obtenir l'argent des billets du retour en Europe. A lire ce qu'écrit Aliette Armel, la transgression suprême est accomplie, au-delà même de l'impudeur des faits : Duras revient sur les affirmations de 1984, face à Bernard Pivot, à *Apostrophes*, selon lesquelles sa mère aurait toujours ignoré la nature de ses relations avec l'amant. Elle avoue ici qu'elle a en fait toujours su et qu'elle a profité sciemment des avantages financiers de l'affaire. L'inacceptable, l'insoutenable est écrit. La famille de Duras appartiendrait au même monde que ces marginaux de la société, souvent emprisonnés, auxquels elle manifeste son intérêt dans son journalisme des années 50 ou dans *La Pluie d'été* en 1990.¹⁵⁹²

En effet, les textes de cette série littéraire sont portés par une orchestration complètement abstraite¹⁵⁹³. Quant à *L'Homme atlantique*, par exemple, la critique met en exergue la construction du récit à partir de « chutes d'*Agatha*, bribes, traces, fragments »¹⁵⁹⁴ ... autrement dit, du pur « recyclage ». On pourrait citer ici un autre article critique qui

¹⁵⁸⁸ Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, P.O.L., 1990

¹⁵⁸⁹ Aliette Armel, *op. cit.*, p. 62

¹⁵⁹⁰ Ibid.

¹⁵⁹¹ *Magazine Littéraire*, juillet-août 1991, p. 62

¹⁵⁹² Ibid.

¹⁵⁹³ *Libération*, 4 janvier 1983

¹⁵⁹⁴ *La Nouvelle Revue Française*, n° 356 du 1^{er} septembre 1982, pp. 157-158, par Florence de Mèredieu

essaie de faire tout simplement une lecture de ce livre à travers d'autres textes de Duras, à l'exemple de *India Song*, du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-Consul*. L'auteur de l'article trouve chez Duras ce qu'elle appelle un « dispositif généralisé de déplacement »¹⁵⁹⁵ thématique portant sur le désir, le délire des voix etc. En effet, ce déplacement est synonyme de « ravissement », écrit Katy Barasc dans son article, au sens où l'écriture est « ce dans quoi tout sujet est ravi à sa propre histoire, mais aussi, cela s'entend ici comme désir ou comme folie... »¹⁵⁹⁶ Cela explique pourquoi presque toutes les femmes chez Duras se ressemblent, ce qui donne l'impression que l'écrivain se répète ou réutilise des éléments et des séquences qu'elle a déjà mis dans ses livres. Ce sont des textes du vertige, comme le note la critique, et de la fulgurance. *L'Homme atlantique* offre à lire une « histoire – la même – infiniment répétée, et par là emportée dans le processus d'absentement de l'écriture »¹⁵⁹⁷. Ce n'est pas tout à fait un reproche, c'est juste entré dans les habitudes de la critique de faire toujours référence à cet aspect redondant de la technique d'écriture durassienne. Cette fréquence des mêmes sujets d'écriture, ce retour sur l'œuvre même en vue de la réécrire ne convient pas à tous les lecteurs. A l'époque, la plupart des critiques voient dans cette tendance durassienne un effet de caricature et d'autopastiche de l'écrivain. On a ainsi dit d'*Emily L.*, de *La Pluie d'été*, mais surtout de *L'Amant de la Chine du Nord* où Duras se pastiche jusqu'à la caricature. Malgré cela, comme le dit Jérôme Garcin dans un article du *Provençal*, « il n'est pas interdit de trouver cela sublime, forcément sublime. »¹⁵⁹⁸ Mais que comprendre de tous ces propos critiques ? On est pour ou contre Duras ? Voici un autre sujet de débat qu'ouvre cette attitude divisée de la critique.

La critique en difficulté

Si Duras se situe « au comble de l'impudeur » avec *L'Amant de la Chine du Nord*, la critique littéraire est toujours partagée entre la séduction exercée par cet écrivain « difficile d'accès »¹⁵⁹⁹ et les propos parfois très sévères, négatifs, qui ridiculisent et réduisent à néant une œuvre déjà consacrée. D'ailleurs, en parlant de Duras, la critique littéraire reste à jamais partagée entre ces deux pôles, du dithyrambe et du blâme. Bien plus, on constate même, à lire les articles de presse écrits sur Duras pendant cette période, qu'il existe des critiques, comme nous venons déjà de l'annoncer, qui font un mélange d'éloge et de blâme. On ne peut pas dire du mal de Duras sans penser à lui rendre pourtant éloge. Cette attitude dualiste exprime une certaine hésitation de la critique devant l'œuvre

¹⁵⁹⁵ « Marguerite Duras : le texte et la béance » par Katy Barasc, dans source illisible, n°14/été 1982, dossiers de presse sur Duras, Centre Pompidou, BPI

¹⁵⁹⁶ Ibid.

¹⁵⁹⁷ Ibid.

¹⁵⁹⁸ *Le Provençal*, 30 juin 1991, « Duras, forcément » par Jérôme Garcin

¹⁵⁹⁹ *France Soir*, 20 juin 1991, « L'amour recommencé » par Jean-Claude Lamy

durassienne, qui met en difficulté le lecteur. Cela trahit soit une certaine incompréhension du lectorat devant l'œuvre de Duras, ce qui dévoile les traits du type de lecteur confus, à la limite de l'éloge et du blâme, soit cette manière de réagir exprime l'incapacité de la critique de nier une œuvre qu'on ne peut qu'aimer. « Tu me tues, tu me fais du bien » paraît être une phrase que la réception a assimilée malgré elle. Dans cette perspective, on se demande pourquoi *Magazine Littéraire*¹⁶⁰⁰ choisit d'associer une caricature à l'article très élogieux d'Aliette Armel, au lieu de publier une photographie de l'écrivain ou bien du livre. Cette « incongruité » trahit en quelque sorte ce dilemme critique devant le choix interprétatif de l'œuvre de Duras. Ou encore, l'on pense à Jean-François Josselin qui n'hésite pas à dire avec ironie que *L'Amant de la Chine du Nord* est « exquisément ridicule. Attention ! Il s'agit d'un compliment » fait à ce livre « qui n'en est pas un », sans pouvoir en fin de compte se passer d'y reconnaître « l'un des récits les plus sensibles, les plus touchants, délicat dans son impudeur, doux dans sa cruauté, de cette saison ».¹⁶⁰¹

Que dire aussi de *Libération*¹⁶⁰², dont le sujet préféré d'écriture sur Duras porterait sur divers scandales dans lesquels l'écrivain est impliqué ? Tel est le cas de la rupture définitive entre Duras et Minuit. Pour cela, le journal présente une interview avec l'écrivain et on lui demande au tout début de parler du changement d'éditeur et du scandale qui est à l'origine de ce choix. On se demande pourquoi parler à l'occasion de la publication du livre d'un scandale qui porte sur le « brouillon évidemment impubliable »¹⁶⁰³, ainsi qualifié par l'éditeur Jérôme Lindon à qui Duras remet le manuscrit de *L'Amant de la Chine du Nord* et qui, aux dires de l'écrivain, dénature le texte : « il y avait des phrases supprimées, des chapitres entiers avaient disparu, les phrases étaient raccourcies, tout le texte était assagi jusqu'à la médiocrité ».¹⁶⁰⁴ Cet événement regrettable dit beaucoup sur la personnalité de l'écrivain, sur son caractère intempestif et sur la manière dont elle perçoit les commentaires de la critique sur son œuvre. On apprend d'ailleurs de la réponse de Jérôme Lindon, qui n'est pas d'ailleurs le seul à en témoigner, que Duras n'a jamais supporté qu'on tue ses livres ou qu'on en dise du mal. Elle l'accepte d'autant moins en 1991, lorsque Duras est l'adoratrice de sa propre image devenue idole en pierre, incassable, au fur et à mesure qu'elle construit son œuvre. Est-ce cette attitude de l'écrivain envers la critique qui provoque cette vague antidurassienne dans la presse des années 80-90 et cette perturbation des idées critiques à son égard ?

On ressent en tout cas, pendant cette période, une forte tension installée dans le rapport de Duras avec la critique. Au lieu d'écrire sur le nouveau Duras, on rend public dans la presse un scandale à ce sujet. Les articles critiques dévoilent un lecteur peut-être pas confus, mais indécis, hésitant à écrire des propos nets et clairs sur Duras. « Indicible, hélas, serait le mot pour dire cette séduction » que Jean-Louis Ezine ressent à la lecture

¹⁶⁰⁰ *Le Magazine littéraire* du juillet-août 1991 publie une caricature qui présente deux visages de Duras, l'un de l'adolescente qui tient dans sa main *L'Amant*, l'autre de l'écrivain octogénaire, *L'Amant de la Chine du Nord* dans ses bras.

¹⁶⁰¹ « La vie est un roman » par Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, 13-19 juin 1991

¹⁶⁰² *Libération*, 13 juin 1991, « Duras dans le parc à amants », propos recueillis par Marianne Alphant

¹⁶⁰³ «La réponse de Jérôme Lindon», *op. cit.*

de *L'Amant de la Chine du Nord*. On ne sait pas que dire de ce livre qui « n'est ni roman, ni autobiographie. C'est l'amant, l'amant toujours recommencé »¹⁶⁰⁵. Trouve-t-il ainsi la formule la plus appropriée ? Ou bien peut-être que Hugo Marsan a la révélation qui constitue la clé de l'écriture de ce livre. Loin d'être vulgaire dans ses propos – il est au contraire positif dans son jugement –, ce critique met tout au compte de l'âge. Duras entrerait dans le temps aigu des souvenirs et des bilans :

« Vieillir est un verbe qui fait peur parce qu'on le croit privé de chair. Il faut pourtant dire que les écrivains n'en sont pas à l'abri. Il faut donc oser dire ce tabou pour comprendre ce livre. Vieillir est la seule souffrance inévitable qui, sans aucun doute, sauve ce roman d'une certaine affectation. Car *L'amant* "révisité" est une somptueuse histoire de mémoire qui ne veut pas mourir. »¹⁶⁰⁶

Sauf qu'en affirmant cela, il risque de se voir adresser le même message que Lindon reçoit de Duras au sujet du vieillissement. Est-ce dans cette même perspective qu'on lit dans les journaux, au sujet de *La Pluie d'été* en 1990, que Duras « perd ses pédales »¹⁶⁰⁷ ? Le même raisonnement met en difficulté Bertrand de Saint-Vincent du *Quotidien de Paris* qui avoue avoir du mal à dire si *L'Amant de la Chine du Nord* est bien un « événement, un coup de théâtre ou une erreur de vieillesse »¹⁶⁰⁸, car, dans sa vision, Duras réécrit Duras à la limite du supportable. Elle s'aime tellement qu'elle s'imite, dit ce critique qui ne peut pas cacher son mépris envers ce livre et qui reconnaît ne pas avoir lu avec un « enthousiasme démesuré » les ouvrages précédents de cet auteur dont « il faut

¹⁶⁰⁴ *Op. cit.* Duras considère cet épisode un simple détail, mais définitif. Elle raconte à *Libération* que Jérôme Lindon lui a demandé le manuscrit, le premier état de son travail qui s'appelait à ce moment-là *Le Cinéma de l'amant* ou *L'Amour dans la rue*. Pendant quarante jours elle a été sans aucune nouvelle de ce manuscrit. Il lui a été envoyé sans un mot à Trouville. Pendant les trois jours suivants, elle est restée sur les premières pages du manuscrit à pleurer. Leur dernière conversation eut lieu par le biais de *Libération*. Duras dit: « Lindon a peut-être pensé : *Elle doit vieillir, comme elle a été très malade, elle ne se rendra pas compte.* J'ai une chose à lui dire : c'est qu'il n'est pas et ne sera pas un écrivain. Et il doit faire son deuil de Duras, définitivement. C'est fini, jusqu'à la mort incluse. Il n'aura rien après ma mort. Morte je peux encore écrire. » La réponse de Jérôme Lindon, toujours via *Libération*, est pourtant pleine de respect. L'éditeur essaie d'expliquer la lourde tâche qu'il eût à corriger ce manuscrit presque illisible et n'hésite pas à préciser que, dans la version parue chez Gallimard, Duras avait définitivement supprimé ou réécrit « de fond en comble » tous les passages qu'il lui avait signalés comme n'allant pas. « Tous, sans exception. », dit Lindon. Il parle encore de l'orgueil démesuré de l'écrivain qui ne peut plus accepter les critiques et qui change d'éditeur pour se venger : « Furieuse sans doute d'avoir dû tenir compte de mes conseils, elle avait exigé que le livre ne paraisse plus aux Editions de Minuit. Je serais mal venu de lui reprocher cette fougade. Après tout, elle n'a jamais cessé dans la vie d'agir de la sorte. Et c'est grâce à une volte-face analogue, commise cette fois au préjudice de son premier éditeur, Gallimard, qu'elle m'a permis naguère de publier quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. De *Moderato cantabile* à *Emily L.* en passant par ce formidable succès populaire qu'est *L'Amant* (le vrai). Qu'elle me voue aujourd'hui aux gémonies, jusqu'à sa mort et même au-delà, me chagrine certes mais ne me surprend pas vraiment de sa part. Et cela ne m'empêche en rien de lui conserver toute ma gratitude. »

¹⁶⁰⁵ « Asia Song » par Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel Observateur*, 13-19 juin 1991, pp. 119-120

¹⁶⁰⁶ « *Le frère* » par Hugo Marsan, *Gai Pied*, 4 juillet 1991

¹⁶⁰⁷ *Le Monde*, 12 janvier 1990

¹⁶⁰⁸ *Le Quotidien de Paris*, 12 juin 1991, « Et soudain, une profonde lassitude... », par Bertrand de Saint-Vincent

vraiment être intime pour ne pas avoir envie de quitter la séance avant la fin. »¹⁶⁰⁹ Si *Libération* écrit sur l'envie de Duras de se venger contre Lindon par le changement d'éditeur pour *L'Amant de la Chine du Nord*, Bertrand de Saint-Vincent du *Quotidien de Paris* parle, lui aussi, de vengeance chez Duras et dit qu'elle a écrit ce même livre « pour prendre sa revanche sur un metteur en scène indocile. En clair, elle se fait son propre cinéma. »¹⁶¹⁰

On est pour ou contre Duras ? Difficile à dire. On aime pourtant ce côté spectacle du rapport de l'écrivain à la critique. On attend Duras pour s'amuser des scandales qu'elle provoque et des ironies qu'on lui adresse dans les médias. Une chose est sûre : son image suscite des réactions les plus diverses chez ses lecteurs : on se moque de son « génie propre du recyclage perpétuel des objets, des musiques, des chagrins et des personnages »¹⁶¹¹, on la caricature, on la pastiche, on devient nostalgique lorsqu'on pense au passé et « gêné pour elle »¹⁶¹² quand on parle des années 80. On ne sait plus comment réagir devant *L'Amant de la Chine du Nord*, livre qui met vraiment en difficulté la critique qui se dit, comme l'on peut lire dans *Lu*, à la fois scandalisée par le « déjà-vu » et « émue » par « l'histoire forte et l'émotion de Duras qui parvient, avec le style à la fois dépouillé et lyrique, à émouvoir durablement son lecteur »¹⁶¹³. On se demande pourquoi la critique est tellement désorientée ? Le fait que les journaux écrivent plutôt sur les scandales¹⁶¹⁴ et les vengeances de Duras au lieu de saluer la parution d'un nouveau livre, est-ce un essai de détourner le regard du lecteur de l'état de confusion et de difficulté de parler dans lequel se retrouve la critique face à cet écrivain qui ne cesse pas de la défier ? Tout est envisageable, vu le titre de l'article de Frédéric Beigbeder, « Que dire du dernier Duras en société ? », qui exprime en quelque sorte une perception confuse de Duras par la critique déchirée entre dire du bien et dire du mal de cet écrivain. L'auteur de cet article rend une image assez intéressante de la manière dont Duras est reçue en société dans les années 80-90 et dit qu'il va devenir difficile de faire un repas dans le sixième arrondissement de Paris sans aborder la question. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que les journaux parlent de l'effet Duras en société. On se rappelle ici les discussions en société sur Duras dans les années 60 avec la parution du « cycle indien ». Ce qui paraît bizarre dans le cas de *L'Amant de la Chine du Nord*, c'est le fait que l'auteur

¹⁶⁰⁹ Ibid.

¹⁶¹⁰ Il s'agit du film réalisé par Jean-Jacques Annaud que Duras rejette et n'ira pas le voir. Elle dit que son cinéma n'est pas un cinéma qui rapporte de l'argent. Voir *France Soir*, 20 juin 1991, entretien avec Duras

¹⁶¹¹ « Le frère » par Hugo Marsan, *Gai Pied*, 4 juillet 1991

¹⁶¹² « Duras, forcément », par Jérôme Garcin, *Le Provençal*, 30 juin 1991

¹⁶¹³ *Lu retrouvé*, juillet/août 1991, p. 55

¹⁶¹⁴ Voir aussi *Le Monde*, 28 juin 1991 et *Globe*, juillet-août 1991, « Que dire du dernier Duras en société » par Frédéric Beigbeder, qui parle du scandale de Duras avec Lindon et de ses « mesquineries dans la presse sur le film de Jean-Jacques Annaud ». (Cf. Frédéric Beigbeder, *op. cit.*)

de l'article semble n'en avoir entendu que des commentaires négatifs du genre « notre institution durassienne est de plus en plus snob, à preuve son retour chez Gallimard », « le titre a l'air d'une parodie. N'oublions pas que le meilleur livre de Mademoiselle Duraille a été écrit par Patrick Rambaud ! C'est donc une fausse suite, plutôt un remake de son déniement précoce en Indo ! », « C'est surtout un roman commercial » fait pour gagner du « fric pour ses héritiers » et « pour énerver ses contemporains. »¹⁶¹⁵

Orgueil et simplicité : *Ecrire*

Duras est-elle vraiment un auteur difficile ? Pourquoi dit-on qu'elle n'est jamais là où on s'attend la retrouver ? Ou peut-être que l'étiquette d'écrivain difficile, qu'elle se voit poser par la critique, détermine le lecteur à s'attendre de Duras à des pages indéchiffrables. En réalité, c'est la simplicité de son langage qui met en difficulté la réception, surtout pendant ces dernières années de ce « Buddha vivant », pleine d'« orgueil, de solitude hautaine et de certitudes absurdes »¹⁶¹⁶, comme la décrit *Le Quotidien de Paris*, à l'occasion de la parution d'*Ecrire*. Telle est perçue l'image de Duras deux ans avant son passage dans l'éternité. On a toujours reconnu chez Duras le génie des titres. En 1993, on en reconnaît la simplicité. *Ecrire* a ce mérite. D'ailleurs, pendant cette période de sa vie, on dit de Duras qu'elle « sait que les choses importantes sont simples et tiennent en peu de mots »¹⁶¹⁷. Mais on lui reproche cette fois le bavardage et les banalités qu'elle met dans ce livre « idiot, sans intérêt »¹⁶¹⁸.

« Il n'y a pas beaucoup de mots, il y a des ça partout. [...] Il pleut de banalités : La mort de n'importe qui c'est la mort entière. [...] Frôle-t-on le génie ? Doutons-en. Pour le moins c'est sincère. Duras ne cache pas le mépris pour les autres. C'est une attitude convenable chez un écrivain depuis longtemps ivre d'elle-même. »¹⁶¹⁹

« Sous la banalité, c'est en fait Marguerite Duras en majesté »¹⁶²⁰, peut-on lire dans un article de *La Tribune de la vente*. Duras va vers la caricature et « le bla-bla-bla »¹⁶²¹, écrit Jean-Claude Lamy du *Figaro*, alors que André Rollin du *Canard enchaîné* invite le lecteur à visiter le « durassic parc » pour voir les « durasottises » de cet écrivain, c'est-à-dire les dinosaures ou les mots de M. D., « venus du fin fond de son âge »¹⁶²².

¹⁶¹⁵ Frédéric Beigbeder, *op. cit.*

¹⁶¹⁶ « Duras bavarde » par B.S.V., *Le Quotidien de Paris*, 29 septembre 1993

¹⁶¹⁷ Ibid.

¹⁶¹⁸ J. D. Wolfrohm, dans l'émission «Le masque et la plume» de J. Garcin, France Inter du 10 oct. 1993

¹⁶¹⁹ *Le Quotidien de Paris*, 29 septembre 1993

¹⁶²⁰ *La Tribune de la vente*, novembre 1993

¹⁶²¹ « Une sauvagerie à la Piaf » par Jean-Claude Lamy, *Le Figaro*, 24 septembre 1993

¹⁶²² « Durassic parc » par André Rollin, *Le Canard enchaîné*, 6 octobre 1993

On dit que Duras théâtralise la solitude de l'écriture, elle, « le nombril du monde, extraordinaire et déraisonnable, coupable et innocente », « extravagante » au sens où elle « extravague », c'est-à-dire elle est au-dessus de toute convenance, de toute vague de la mode ou des coutumes sociales¹⁶²³. Tout bat très vite chez Duras, ses phrases comme ses idées. Ses souvenirs comme ses images. Et, subitement un cri :

« Être seule, avec ce livre non encore écrit, c'est être encore dans le premier sommeil de l'humanité. C'est être seule dans un abri pendant la guerre. Mais sans prière, sans Dieu, sans pensée aucune sauf ce désir fou de tuer la Nation allemande jusqu'au dernier nazi. »¹⁶²⁴

Ses propos évoquant son désir de tuer les Allemands ont été d'ailleurs fortement critiqués : « Dire que l'on est anti-allemande, pour exprimer sa haine du nazisme, n'est-ce pas excessivement maladroit ? »¹⁶²⁵, se demande Olympia Alberti. Cette phrase : « Je suis la banalité : le triomphe de la banalité », la description de la mort de la mouche, ainsi que l'histoire de la mort du jeune aviateur anglais n'ont cessé de provoquer la plupart de la critique à la ridiculiser, car rares sont ceux qui ont trouvé dans ce livre quelque chose à apprécier. Parmi eux, Geneviève Brisac du *Monde*, qui y voit un « très beau livre libre »¹⁶²⁶, et qui ressent l'envie d'en remercier Duras, « qui n'aime pas les livres sans risque ». *Ecrire* est issue de « cette pureté et cette impureté, qui sont le lot de tous les grands. »

Des publications comme *Le Monde*, *L'Humanité* et *Libération*¹⁶²⁷ rendent hommage à Duras pour ce livre d'une « simplicité très touchante »¹⁶²⁸, qu'on pourrait d'ailleurs considérer le dernier écrit par l'auteur du Goncourt 1984¹⁶²⁹. Ce qui est intéressant à remarquer, c'est l'intérêt que manifestent pour ce livre des publications moins concernées par le domaine littéraire, mais qui n'y ont rien apprécié. On peut citer ici *Le Nouvel Economiste*¹⁶³⁰ qui se contente de reproduire une page d'*Ecrire*, sans aucun commentaire critique, juste une question au début, qui laisse entrevoir un certain ennui du journaliste à l'égard de la création de cet écrivain, comme s'il en avait marre : « C'est un livre. C'est un dernier livre. C'est son livre, c'est le dernier ? » Citons aussi *La Tribune de la vente*, qui dit sa déception ressentie au sujet de cet ouvrage durassien. Bien plus, cette publication dit qu'on ne peut pas être indulgent face à cette « infatigable dérive » à laquelle Duras expose le lecteur, d'autant plus que « Duras au temps où elle ne se prenait

¹⁶²³ « Marguerite Duras extravagante forcément » par Nicolas Bréhal, *Mercure de France*, n° 784, décembre 1993

¹⁶²⁴ *Marguerite Duras, Ecrire, Gallimard, 1993, p. 76*

¹⁶²⁵ « Durassik park » par Olympia Alberti, source inconnue, archives Duras chez Gallimard

¹⁶²⁶ « L'écriture du doute » par Geneviève Brisac, *Le Monde*, 17 septembre 1993

¹⁶²⁷ « Duras, elle seule » par Claire Devarrieux, *Libération*, 16 septembre 1993

¹⁶²⁸ Josiane Savigneau (journaliste au *Monde*), dans l'émission "Le masque et la plume" de J. Garcin, France Inter du 10 oct. 1993

¹⁶²⁹ Ce livre est, certes, suivi par *C'est tout*, (P.O.L., 1995), mais il est écrit par Yann Andréa qui recueille les propos de Duras.

¹⁶³⁰ "Ecrire, dit-elle" par Marc Berthon, *Le Nouvel Economiste*, 8 oct. 1993

pas pour Duras nous a offert de très beaux livres »¹⁶³¹ .

« Après *C'est tout*, c'est fini »¹⁶³²

On a l'impression que vers la fin de sa vie, Duras ne jouit plus du crédit de son lectorat. Question d'âge ? Ce serait pourtant injuste de juger une œuvre littéraire selon l'âge de l'auteur. On n'épargne pas Duras de cette erreur, car c'est assez souvent que la réception évoque l'image d'un écrivain octogénaire pour justifier en quelque sorte les commentaires négatifs qu'on fait à propos d'*Ecrire*¹⁶³³, par exemple, et de *C'est tout*. En effet, ce tout dernier livre durassien, dont on pourrait croire qu'il ne l'est que par le message, recueilli et offert à la publication par Yann Andréa, donne occasion à d'autres éreintements de la presse. En réalité, ce livre appartient à Duras, c'est du Duras plus qu'aucun autre, c'est du tout dernier Duras, de par le « désordre total »¹⁶³⁴ des idées. L'écrivain n'écrit plus, elle dicte à Yann, « hantée par sa propre mort, mais dans cette confusion apparente de la fin de sa vie. »¹⁶³⁵ Son compagnon témoigne que dans ce « désordre » apparent, Duras corrigeait à la virgule près, à la seconde. « C'était éblouissant »¹⁶³⁶. Jusqu'au dernier moment de son écriture, si le temps y est pour quelque chose dans la vie, la mort et l'œuvre d'un écrivain, Duras tient le contrôle, domine, écrit. Dans le même temps, la manière dont ce livre est conçu, nous fait penser à *M.D.*¹⁶³⁷ de Yann Andréa. Les deux livres semblent avoir été écrits presque de la même manière. Le compagnon de Duras raconte l'histoire de l'écriture de *M.D.* En 1983, Duras fait une longue cure de désintoxication. Pendant cette cure, a-t-elle déliré ? Il a pris en note ce qu'elle disait afin de pouvoir le lui montrer. Rétablie, elle a lu ces notes. « Mais c'est très bien ce que je dis. Yann, il faut que vous fassiez un livre. »¹⁶³⁸

Quant à *C'est tout*, la procédure d'écriture est la même, à la seule différence que Duras le dicte tout en étant consciente de la chose. Mais peut-être que le verbe « dicter »

¹⁶³¹ *La Tribune de la vente*, novembre 1993

¹⁶³² « Après *C'est tout*, c'est fini », *Livres Hebdo*, 31 août 1999

¹⁶³³ Isabelle Martin du *Journal de Genève* (19 sept. 1993) dit que Duras, à ses 80 ans, ne peut plus se passer de « séduire et d'estomaquer » ses lecteurs au rythme d'un livre par an.

¹⁶³⁴ « Duras, mon amour », entretien avec Yann Andréa, propos recueillis par Jean-François Kervéan, *L'Événement*, 7 janvier 1999

¹⁶³⁵ Ibid.

¹⁶³⁶ Ibid.

¹⁶³⁷ Yann Andréa, *M.D.*, Minuit, 1983

¹⁶³⁸ « Duras, mon amour », entretien avec Yann Andréa, propos recueillis par Jean-François Kervéan, *L'Événement*, 7 janvier 1999

n'est pas le plus approprié dans ce cas non plus. A en croire Paul Otchakovsky-Laurens, l'éditeur de ce dernier Duras, l'écrivain aurait dit ces mots à Yann Andréa, qui les aurait retranscrits ensuite. Écoutons ce que l'éditeur en dit dans un entretien pour la revue *Europe* :

« C'est tout est un livre qui me paraît un vrai livre, même si elle ne l'a pas construit. Comme le texte le montre bien, ce sont des mots qu'elle a dits à Yann Andréa, qui les a retranscrits, mais moi, j'entends Duras, là. Ce n'est pas un texte composé comme l'étaient les autres, il a été noté au jour le jour par Yann Andréa. Yann s'est d'ailleurs trompé à un moment : il a mis les Rameaux après Pâques... Je m'en suis rendu compte trop tard, mais on n'a rien changé dans les réimpressions parce que c'était comme ça, voilà. C'est tout n'a pas été conçu par elle comme un livre, mais que ce soit un authentique Duras, c'est évident. »¹⁶³⁹

Mais quelle importance faut-il accorder à cet aspect concernant la procédure d'écriture du livre? A lire ces témoignages, on se demande si le lecteur n'est pas mis en déroute par ce brouillage sur l'auteur du livre, ce qui pourrait en influencer la réception finalement et, en conséquence, en justifier l'accueil négatif. En effet, l'accueil qu'on fait à cet ouvrage de « 55 pages menues où règne le blanc »¹⁶⁴⁰ n'est pas enthousiaste. « C'est à peine un livre que publie P.O.L. dans la plus grande discrétion », annonce *Livres Hebdo* le 31 août 1999, à l'occasion de la parution de l'édition définitive des « ultima verba » de Duras, qui ne compte pas plus de 60 pages. Une première version de *C'est tout* était parue chez le même éditeur en septembre 1995, qui rassemblait des paroles, des bribes, des esquisses de projets, notés par Yann Andréa sous la dictée de Marguerite Duras, du 20 novembre 1994 au 1^{er} août 1995. Il s'est vendu 30000 exemplaires de ce qui restera pourtant comme le dernier livre publié de Duras de son vivant. Mais, après la parution de *C'est tout*, « Marguerite a continué, encore un peu, à vivre, et Yann à noter »¹⁶⁴¹, raconte *Livre Hebdo*. Très précisément, du 12 octobre 1995 jusqu'au 29 février 1996. « Pour nous », explique-t-on chez P.O.L., « il s'agit de la remise à l'office, modeste, de l'édition définitive d'un texte déjà existant, qui n'était pas disponible en français, alors qu'il avait été publié aux États-Unis chez Seven Stories, en Allemagne chez Zuhkamp, en Italie chez Mondadori et en Espagne chez Ollero y Ramos. Le petit tirage que nous avons décidé témoigne de notre volonté de délicatesse à l'égard d'un ouvrage posthume. Ce livre est tout sauf un "coup d'édition !" »¹⁶⁴².

Qu'il s'agisse d'une version ou de l'autre, on ne trouve pas beaucoup d'articles dans les archives à ce sujet, signe peut-être que Duras ne suscite plus l'intérêt. On la croit déjà « morte » en 1995 ? On ne s'attend plus à rien de cet écrivain qui n'a jamais cessé de défier la critique ? Pour les uns, *C'est tout* est perçu comme un livre bouleversant.

¹⁶³⁹ « *La musique immédiate des choses* », entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens, propos recueillis le 25 avril 2005 par Evelyne Grossman et Emmanuelle Touati, *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 173

¹⁶⁴⁰ « Le bouquet de Marguerite » par Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995

¹⁶⁴¹ *Livres Hebdo*, op. cit.

¹⁶⁴² Ibid.

Rarement un écrivain aura été aussi loin dans l'obsession, dans la confession de la mort qui vient. « Je crois que c'est terminé. Que ma vie c'est fini. Je ne suis plus rien », disait Duras le 1^{er} août 1995. Et elle reprend, dès le 12 octobre : « Je suis morte. C'est fini. » En fait Marguerite Duras ne s'éteindra que le 3 mars 1996. Et ses derniers mots conservés, le 29 février, seront : « Je vous aime. Au revoir. »

On a du mal à y reconnaître Duras. Où est l'image de soi tellement travaillée tout au long de la vie par cette femme-écrivain, devenue l'auteur adulée et multimillionnaire, « la diva capricieuse et tyrannique, la femme redoutable et fascinante »¹⁶⁴³ ? « Là, ce n'est plus Duras », écrit-t-on dans *Livres Hebdo*. C'est Marguerite tout simplement, qui dit une dernière fois son amour à Yann, son dernier amour, qui partageait sa vie depuis 1980 et dont elle a fait l'un des héros récurrents de son œuvre, rebaptisé Yann Andréa Steiner. Dans cette perspective, *C'est tout* pourrait vraiment devenir une « espèce de revanche littéraire, où un personnage prend la place de l'auteur qui l'a créée. »¹⁶⁴⁴

Pour les autres, ces quelques lignes, ces quelques « phrases tristes, désespérées même, à peine un message, ou plutôt un des derniers signes d'amour de cette terrible jeune vieille dame de 81 ans à son dernier amour, son éternel amour »¹⁶⁴⁵, donnent de l'écrivain l'image d'un être mortel comme tout le monde, note Josselin. « Notre reine Margot nous livre avec *C'est tout* un texte durassissime et forcément précieux », titre *Le Nouvel Observateur*. Pourtant, « cette petite dame aiguë, pointue, perçante » semble indestructible, dit le même critique, qui ne peut pas s'abstenir pour une dernière fois d'exprimer son envie de se moquer d'elle :

« Ce qu'il y a de bien avec la Duras, c'est que plus l'on admire plus on a envie de se moquer d'elle. Tenez, page 38, un 13 avril, rue Saint-Benoît, elle avoue : Toute ma vie, j'ai écrit. Comme une andouille, j'ai fait ça. On sursaute. Non ! Pour l'amour du ciel, que Marguerite ne fasse pas son acte de contrition. Dieu merci, à la page suivante, le 19 avril, à 15 heures, toujours rue Saint-Benoît, elle reprend : Il se trouve que j'ai du génie. J'y suis habituée maintenant. Elle l'a échappée belle ! Et nous alors ! »¹⁶⁴⁶

Mais peut-être que l'attaque la plus forte, dépourvue pourtant d'ironie, vient de Josyane Savigneau, depuis toujours parmi les défenseurs de Duras. Déception ? Horizon d'attente trahi ? Ses mots expriment avec nostalgie le plaisir que ce lecteur trouvait autrefois à lire les livres durassiens. « Peut-on aimer l'écrivain, reconnaître la place qu'il occupe dans la littérature française et dire de son dernier "livre" qu'il est désolant ? »¹⁶⁴⁷ La déception de cette critique ne la sépare pas de la cohorte de ceux qui ont depuis toujours admiré Duras. Elle n'est pas une « antidurassienne habituelle », puisqu'elle aurait dû ne jamais

¹⁶⁴³ Ibid.

¹⁶⁴⁴ Ibid.

¹⁶⁴⁵ Jean-François Josselin, « Le bouquet de Marguerite », *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995

¹⁶⁴⁶ Ibid.

¹⁶⁴⁷ « Duras prise au piège » par Josyane Savigneau, *Le Monde*, 3 novembre 1995

supporter la manière dont Duras écrivait, sa présence, son existence. Cette définition de l'« antidurassien habituel » appartient à Paul Otchakovsky-Laurens¹⁶⁴⁸. Josyane Savigneau voit plutôt dans ce livre une nouvelle et dernière occasion pour les détracteurs durassiens de rire de cette « célébration en direct » de la mort de Duras et surtout la jouissance que ressentent les uns d'apprendre que les « écrivains ne peuvent plus écrire ». On se garde de l'avouer, mais c'est posthume qu'on les veut, dit le critique qui évoque ce que les uns peuvent souhaiter dans leurs arrières-pensées à Duras et aux écrivains en général : « Mourez et vous serez célébrés. » Josyane Savigneau se dit révoltée à l'idée qu'il y ait des gens qui rient de « la beauté du désespoir, de la dernière surprise de cette vieille dame ». Duras le sait bien et ce livre serait un dernier combat contre le désir d'annulation que certains auraient à son égard. Ce livre n'est pas un succès. Mais il nous reste le beau nom de Duras et la cinquantaine de livres où « elle a déjà écrit, magnifiquement ce que *C'est tout* a échoué à exprimer. »¹⁶⁴⁹

Une œuvre qui divise...

Après cette visite de l'univers de Marguerite Duras, par le biais de la presse et de la critique littéraire, nous constatons que la valeur de l'œuvre de cet écrivain est représentable par une courbe qui connaît deux sommets importants : le sommet de la gloire, qui correspond à l'affirmation du grand talent durassien par les voix de la critique et qui se situe dans les années 64 et 66, avec *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*, et le sommet de la notoriété, atteint par Duras en 1984 avec *L'Amant*. On a constaté aussi que l'œuvre de Marguerite Duras peut être mieux comprise si elle est perçue comme une écriture en séries, car il s'agit chez cet écrivain d'une technique d'écriture qui ressemble à un enchaînement d'exercices voisins dont la répétition permet d'obtenir une parfaite maîtrise. Mais la critique n'a pas toujours compris cette mécanique d'écriture et se trouve sans cesse divisée entre les éloges des uns et les déceptions, les ennuis, les confusions et les éreintements des autres. Dans le rapport de Duras à la critique littéraire, on constate une tension permanente qui s'installe dès les « tout premiers Duras », lorsque cet écrivain affiche une grande volonté d'améliorer son écriture et s'engage dans la recherche d'une technique propre, reconnaissable déjà à partir de *Des Journées entières dans les arbres* (1954) et jusqu'à *C'est tout*, terminus de la carrière de l'écrivain, mais aussi des éreintements critiques. Car, après la mort de Marguerite Duras, étonnant ou pas, le monde littéraire français s'accorde à l'unanimité pour lui rendre hommage. Pourquoi cette reconnaissance posthume ? Mais ne faut-il pas plutôt voir dans ce changement de perspective le fruit des essais de Marguerite Duras à transformer les vieux critères de jugement de la critique littéraire et artistique ? Dans cette perspective, il faut dire que ses efforts ont été considérables et que le combat avec la critique traditionnelle a été terrible.

¹⁶⁴⁸ « La musique immédiate des choses », entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens, propos recueillis le 25 avril 2005 par Evelyne Grossman et Emmanuelle Touati, *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 173

¹⁶⁴⁹ Ibid.

A l'image fragile de l'écrivain débutant, auquel on impute les influences américaines ou les ressemblances à l'écriture de Mauriac, de Blanchot ou de Sartre, suivent les grandes « séries » de ce qu'on appelle « du Duras » : les grands défis des années 50, la délivrance des obsessions dans les années 60 et la série de l'impossible, de l'interdit et de l'innommable des années 80. Tout au long de sa vie, Duras aime tenir en haleine le lecteur avec ses silences et ses vides dans l'écriture, qui forment son art de la suggestion, avec ses interminables bavardages et son entêtement d'écrire de manière ambiguë, qui lui procure l'étiquette d'un écrivain terriblement obscur et hermétique, qui écrit pour une certaine élite, avec son goût pour des thèmes tabous, tels l'inceste, l'homosexualité ou l'érotisme qui font le délice des uns et le désespoir des autres dans les années 80. Forcément géniale, narcissique, pastichable, Duras divise la critique, la défie, la choque, l'émeut, la met en déroute, l'attire, par une écriture sans limites et sans contraintes. On aime Duras et on la déteste à la fois, on l'adule et on s'en moque dans la presse. Comment faire autrement face à ce « monstre sacré » qui ne cesse d'éblouir le lecteur par son narcissisme exagéré et par une attitude d'autoglorification ? Duras connaît de son vivant toutes les catégories d'accueil qu'une œuvre littéraire peut avoir : des superlatifs, des blâmes, des invectives, des silences parlants, des éreintements et des rires, des éloges sous-entendus ou clairement exprimés. En contrepartie, elle n'offre qu'une œuvre littéraire qui suit avec entêtement la mécanique séductrice d'écriture, basée sur la répétition thématique et sur l'art de l'ambiguïté. Si jamais il arrive à la critique de ne pas la comprendre, elle, « la déesse platitude », n'a rien à changer ; c'est la critique qui doit réviser sa manière de juger les œuvres littéraires et qui finit par changer.

Qui est Marguerite Duras ? on se demande maintenant, lorsque nous avons une idée de l'accueil à chaud réservé par la critique à ses livres. Quels effets cette œuvre a-t-elle produits chez ses lecteurs ? Il est temps de préciser, à ce stade de notre recherche, que l'œuvre de Marguerite Duras ne produit pas uniquement des réactions pour et contre chez le lecteur, mais aussi qu'elle est à l'origine de quelques effets de lecture intéressants. Toujours divisés entre des attitudes élogieuses et dénonciatrices, ces effets de lecture offrent une image de la manière dont le lecteur durassien s'est senti incité à produire à son tour à partir de l'œuvre de Marguerite Duras. La dernière partie de notre travail de recherche est donc centrée sur des gestes critiques inédits, partagés entre des éreintements et des hommages, gestes qui viennent compléter l'analyse de la réception de Marguerite Duras par la critique.

Quatrième partie : Analyse des différents gestes critiques

Mise à part la réception de Duras par Duras ou par la presse, d'autres gestes critiques témoignent de l'intérêt que l'écrivain suscite chez d'autres catégories de lecteurs. Dans les pages qui suivent, nous nous proposons d'analyser la perception de l'image de Duras par ses lecteurs éreinteurs, ensuite par ses biographes et enfin par les grands admirateurs de l'écrivain. Cette dernière partie de notre recherche est en fait une analyse des effets de lecture que l'œuvre de Marguerite Duras produit au fil du temps chez ses lecteurs. On peut remarquer ainsi la variété et la richesse des formes d'expression du dégoût, voire de l'éreintement, et d'admiration et d'hommage, que cette œuvre tellement controversée suscite en ceux qui approchent Duras.

« - Et après la mort, qu'est-ce qui reste ? - Rien. Que les vivants qui se sourient, qui se souviennent. »¹⁶⁵⁰ C'est ainsi que Marguerite Duras anticipe, pour ne pas dire prophétise, en s'inspirant certainement de l'expérience vécue, un segment de l'attitude posthume de la réception à son égard. Le sourire de ses lecteurs s'est d'ailleurs transformé tantôt en rire sain, tantôt en rire méchant, dès le vivant de l'écrivain. A l'origine de cette manifestation se trouve la singularité indéniable du style durassien. Ceci a rendu possible, par exemple, l'écriture imitative à partir de son œuvre, dont les deux parodies de Patrick Rambaud, *Virginie Q.*¹⁶⁵¹ et *Mururoa mon amour*¹⁶⁵², ou bien a donné envie aux

¹⁶⁵⁰ Marguerite Duras, *C'est tout*, P.O.L., 1995, p. 10

journalistes d'associer des caricatures aux articles de presse sur Duras, au lieu de poster une photographie de l'écrivain. D'autres formes d'éreintement peuvent être citées ici, qui sont autant de formes de réception de l'écrivain par la critique, telle la supercherie éditoriale dont parle *Le Figaro* du 14 septembre 1992¹⁶⁵³, lorsque Duras est refusée par ses propres éditeurs, ou bien le dossier de Maurice Lemaître, que nous avons trouvé à l'IMEC, et qui est un essai d'anéantir l'image de Duras par la dénonciation des « escroqueries » que l'écrivain aurait faites dans le domaine du théâtre et du cinéma¹⁶⁵⁴.

Vu ces formes particulières de réception, on s'interroge sur l'origine de ces jugements critiques. Duras en est-elle consciente ? Les a-t-elle voulues ? Quelle est l'image idéale d'un écrivain pastiché ou parodié ? Autrement dit, quelles sont les conditions qu'un écrivain doit remplir pour être pastiché, caricaturé, dénoncé etc. ? Suffit-il d'en exploiter les défauts ? Quel est le rôle de la caricature et quelles formes revêt-elle dans le cas précis de Duras ? Quelle est la valeur d'un livre durassien signé par le nom sans poids d'un inconnu ? Peut-on lire derrière ces gestes critiques de nouveaux portraits des lecteurs durassiens ? Et enfin, comment l'image de Duras se construit-elle ou se déconstruit à travers ce type de lectures plus ou moins judicieuses ? Parallèlement, on s'interroge sur l'apport de l'approche biographique ou psychanalytique de l'œuvre de Duras pour une meilleure compréhension de cet écrivain tellement controversé. Dans notre analyse, une place importante est accordée aux témoignages des auteurs de ces gestes critiques particuliers, qui expliquent le plus souvent dans des interviews ou dans la presse le mobile de leurs entreprises critiques.

Duras et l'éreintement des autres. Portrait à charge

Les raisons et les formes de la caricature de Duras. Un écrivain qui prête à la caricature...

Duras prête à la caricature

Lorsqu'on prononce le mot « caricature » (de l'italien « caricare », charger) dans le

¹⁶⁵¹ Marguerite Duraille, *Virginie Q.*, Baland, 1988, présenté par Patrick Rambaud

¹⁶⁵² Marguerite Duraille, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, roman présenté par Patrick Rambaud

¹⁶⁵³ « Marguerite Duras refusée par ses propres éditeurs » par Renaud Matignon, *Le Figaro*, 14 septembre 1992, au sujet du livre *Margot et l'important*, signé Guillaume P. Jacquet

¹⁶⁵⁴ Maurice Lemaître, *Marguerite Duras. Pour en finir avec cet escroc et plagiaire généralisée*, Supplément de la revue *Lettrisme*, n° 15 de la Commission Paritaire de Presse du 11 septembre 1979, éd. Lettristes, pp. 7-64, Bibliothèque de l'IMEC

contexte de la réception de Marguerite Duras, on renvoie à deux réalités distinctes à la fois. D'abord on pense à la charge comme imitation excessive de son portrait par un dessin à caractère satirique ou grotesque. Ensuite, ce mot renvoie au mimétisme littéraire dont l'œuvre de l'écrivain fait l'objet dans diverses compositions à caractère satirique. En ce qui concerne Duras, son œuvre fait l'objet de l'écriture parodique de Patrick Rambaud, directement liée à la caricature par l'élément commun à ces deux manifestations artistiques : la charge.

Par ailleurs, l'association du nom de Duras à la caricature n'est pas une nouveauté. On a plusieurs fois écrit dans la presse contemporaine à l'égard de l'écrivain que cet auteur se répétait dans ses livres, les réécrivait et reprenait ses thèmes préférés jusqu'à la caricature et à l'auto-pastiche.¹⁶⁵⁵ Autrement dit, pourrait-on considérer que Duras donne le ton dans ce type d'approche critique de son œuvre? Non, Duras ne parle jamais d'une telle entreprise autocritique. Les répétitions et les reprises à l'infini des thèmes préférés, ainsi que l'apparente réécriture de certains de ses livres par elle-même, ne font que la distinguer de ses confrères de l'époque, que tantôt elle irrite, tantôt elle touche, tantôt elle leur arrache des éloges. Mais c'est dans son style qu'il faut chercher l'origine de l'envie de la caricaturer. Bref, Duras est l'écrivain idéal, un cas particulier, comme le laisse entendre Patrick Rambaud, qui prête à la caricature. En effet, il explique dans un entretien les raisons qui l'ont poussé à parodier Duras :

« J'ai fait beaucoup de parodies de quelques pages avec Michel-Antoine Burnier : Simone de Beauvoir, Bodard, Sagan, Sollers, Emmanuelle Arsan, Brassens et une quarantaine d'autres. Dans la plupart des cas, ça fait rire pendant cinq ou six pages, et après ça devient fastidieux. Pour écrire un livre entier, il faut un écrivain célèbre, très sérieux, extrêmement prétentieux, un monument, quoi. Une enflure de la tête qu'on a envie de dégonfler. Or, Marguerite Duras avait tout ça, porté à un degré inimaginable. J'ai commencé par lire ses livres, qui m'ont fait pleurer de rire. »¹⁶⁵⁶

Une première raison donc qui pousse les autres à caricaturer Duras est son style particulier d'être, de parler et d'écrire. Une autre raison très importante, qui définit aussi le rôle de la caricature, est le fait que ce style particulier énerve parfois le lecteur et le met en situation d'émettre des critiques négatives. Tel est le cas de Rambaud qui se déclare énervé par Duras. Au lieu de faire une critique en disant qu'elle l'exaspère, il préfère se moquer d'elle en la parodiant. En outre, ce geste critique, dit-il encore en 2006, le fait rire et lui procure le plaisir de la lecture. Mais ce geste, bien qu'innocent en soi, n'est-il pas encore plus acide et éreinteur que le plus dur commentaire d'un journal ou d'un critique littéraire ? Écoutons dans cette perspective l'aveu de Patrick Rambaud :

« Je me suis surtout moqué de Marguerite Duras, mais ça n'est pas gênant... Ça a fait rire au moins la moitié des gens. Mais il est évident qu'il n'y a plus vraiment de grandes critiques. Ce qu'on trouve maintenant ce sont des critiques d'humeur

¹⁶⁵⁵ On rappelle ici les propos de la critique sur *L'Amant de la Chine du Nord* visant la réécriture de *L'Amant*, perçue comme un auto-pastiche de Duras.

¹⁶⁵⁶ Lire : le magazine littéraire, septembre 2003, entretien de Patrick Rambaud avec Didier Sénécail, Site de Lire, le magazine littéraire en ligne, www.lire.fr (consulté le 15 juillet 2007)

qui ne sont pas très intéressantes. Marguerite Duras m'énerve par exemple : au lieu de faire une critique en disant qu'elle m'exaspère, je préfère me moquer d'elle. La parodie est une forme de critique, on exagère les défauts, c'est très XVII^e siècle comme pratique. J'ai fait deux Marguerite Duraille, c'est les seules fois où je me suis fait rire tout seul. »¹⁶⁵⁷

On reconnaît ainsi dans l'écriture imitative une forme de critique ou de réception d'un écrivain. Mise à part la manière d'écrire de Duras, un autre aspect visant l'image de Duras est évoqué par Patrick Rambaud comme étant à la base de l'envie de la caricaturer : le visage. Laure Adler en parle aussi dans sa biographie de l'écrivain lorsqu'elle regroupe les aspects de l'identité durassienne qui prêtent à la caricature :

« Duras a un visage ravagé, un corps tout fripé, une méchanceté à tout casser, un désir de séduire et comme seule arme le fait de se prendre pour Duras. "Duras qu'on idolâtre." Dur désir de Duras. Duras qui veut durer. Duras caricaturable, pastichable. Marguerite Duraille. Patrick Rambaud ne s'en privera pas avec Virginie Q. Rançon de la gloire certes, mais aussi mise à nu des afféteries du langage durassien, de cette hypertrophie emphatique du moi dont elle souffre, de cette manière de dire " la vérité " sur tout et n'importe quoi »¹⁶⁵⁸ .

D'ailleurs, en 1984, l'écrivain dresse elle-même son portrait de manière à inspirer les caricaturistes. En effet, dans l'incipit de *L'Amant*, elle dit : « J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. »¹⁶⁵⁹

Ce genre de geste critique rejoint ou confirme la fonction ludique de la lecture, dont parle Michel Picard dans son livre *La lecture comme jeu, essai sur la littérature*¹⁶⁶⁰ . En effet, l'écriture imitative, selon Picard, fait partie du « jeu des ressemblances et des différences et, en particulier, des différences dans les ressemblances »¹⁶⁶¹ , en rejoignant en cela Genette qui définit l'hypertexte comme « une présence effective d'un texte dans un autre texte »¹⁶⁶² . Comme le souligne l'auteur de *Palimpsestes*, le plaisir même de l'hypertexte est un jeu, car la parodie, par exemple, est une transformation ludique d'un texte singulier. Mais ce jeu comporte un double avantage, car il regroupe au moins deux « effets de lecture »¹⁶⁶³ : l'un vise le lecteur, l'autre agit sur l'œuvre. Quant au lecteur, qu'il soit pasticheur, auteur de parodie ou d'une caricature, l'effet est à long terme. Comme le dit Michel Schneider, pour un pasticheur, par exemple, ce geste critique est un

¹⁶⁵⁷ « La jeunesse du bicorné », interview de Patrick Rambaud, propos recueillis par Thomas Flamerion pour *Evene.fr*, septembre 2006

¹⁶⁵⁸ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 831-832. Voir aussi *op. cit.*, p. 856

¹⁶⁵⁹ Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984, p. 10

¹⁶⁶⁰ Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Ed. de Minuit, 1986

¹⁶⁶¹ Michel Picard, *op. cit.*, p. 245

¹⁶⁶² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982, p. 8

pas important dans le devenir écrivain. En affirmant ceci, il parle de Proust qui, « après qu'il a écrit ses pastiches, il trouve son style, sa voix... Proust ne parvient pas à écrire comme Proust qu'après avoir délibérément fait l'effort d'écrire comme Balzac ou Flaubert. »¹⁶⁶⁴ De la même manière, on pourrait dire que Patrick Rambaud parachève son style en travaillant le style des autres¹⁶⁶⁵. Bien plus, Michel Schneider dit que le pastiche délivre une vérité profonde de la lecture : « on a vraiment lu un livre quand on ne peut plus s'en défaire, qu'on ne peut plus que le refaire, le contrefaire »¹⁶⁶⁶, idée que rejoint le concept moderne que c'est le lecteur qui fait, pour la première fois, le livre.

Mis à part cette fonction re-créatrice du lecteur, cet auteur renvoie à la fois à l'avantage que l'œuvre tire de la lecture. On lui reconnaît la valeur par la lecture. Lorsqu'on lit un livre d'un bout à l'autre, on atteste l'importance qu'on lui accorde et de l'intérêt qu'on lui prête. L'écriture imitative à partir des textes durassiens témoigne donc de l'importance de l'œuvre entière, puisque, comme on peut constater dans les compositions de Rambaud, ce lecteur transforme ou retranscrit un livre tout en faisant un mélange de références aux autres ouvrages de Duras. Il n'y a pas qu'*Emily L.* qui est parodié, il y a dans le livre de Rambaud une multitude de références à *L'Amant* ou à *Les Yeux bleus cheveux noirs*. L'œuvre de Duras est lue, donc elle vit.

Par ailleurs, les propos de Rambaud nous déterminent aussi à nous interroger sur les formes que l'écriture imitative revêt en parlant de Duras. Y a-t-il vraiment un rapport étroit entre la caricature et l'écriture imitative ? Comment nommer les compositions faites par les autres à partir des œuvres de Duras : des pastiches ou des parodies ? Sans trop insister sur les différentes définitions¹⁶⁶⁷ qu'on a données à ces deux termes tellement apparentés, mais forcément différents, nous voulons mettre en exergue le fait que l'intérêt que l'œuvre d'un écrivain peut susciter chez un lecteur est lu aussi à travers le type d'écriture imitative adopté. Pour résumer, on note que s'il s'agit d'un pastiche, il faut s'attendre à une imitation du style de l'écrivain en question, à une visée ludique, mais sans pour autant toucher au genre littéraire du livre. Autrement dit, ce geste critique n'est

¹⁶⁶³ On rappelle ici la théorie de l'effet de lecture soutenue par Wolfgang Iser, qui voit dans le texte littéraire une forme de communication. En effet, la lecture est, d'après Iser, le moment où le texte commence à produire un effet. L'intention de l'auteur, la signification contemporaine, psychanalytique, historique etc., le mode de structuration du texte, tout cela n'a aucune valeur si le texte n'est pas lu. La théorie de l'effet de lecture de Iser est fondée sur la révolte du destinataire contre des significations imposées. Il est donc important de remarquer quel est l'effet ou l'impact de la lecture sur le lecteur. Car, dit Iser, « l'acte de lecture se déroule comme un procès de communication qu'il s'agit de décrire ». Au lieu d'analyser le sens de l'œuvre, il vaut mieux analyser ce qu'éprouve le lecteur en la lisant. Voir dans cette perspective Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, éd. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976, p. 11-16 et 48, ainsi que H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 47

¹⁶⁶⁴ Michel Schneider, *Les voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985, p. 67

¹⁶⁶⁵ Patrick Rambaud est l'auteur d'une trentaine de livres, dont plusieurs parodies. En 1997, il reçoit le Prix Goncourt et Le Grand Prix du roman de l'Académie française pour son livre *La Bataille*. (Grasset) Avec Michel-Antoine Burnier, il réalise une quarantaine de pastiches.

¹⁶⁶⁶ Ibid. p. 70

pas « transgénérique », comme Genette appelle la parodie, par exemple. Cette dernière forme particulière de réception, la parodie, consiste dans la dégradation d'un « sujet noble »¹⁶⁶⁸ (par l'application du style épique, homérique, à un sujet non héroïque) ou dans le traitement d'un sujet noble en style vulgaire. Bien plus, Genette voit dans la parodie une imitation et une distorsion d'une œuvre bien connue avec un effet comique et des intentions critiques. Bref, la parodie est une forme d'humour qui utilise le cadre, les personnages, les expressions d'une œuvre existante et connue. Le rire survient à cause du décalage entre cette œuvre et ce que les comédiens ou les auteurs en font. Elle peut être utilisée avec des intentions satiriques ou polémiques. C'est en quelque sorte ce que Rambaud se propose au sujet de l'œuvre durassienne lorsqu'il avoue avoir réécrit Duras pour se moquer d'elle, pour rire et indirectement, pour dénoncer sa manière d'écrire et ses stéréotypes qui l'irritent. D'ailleurs, Rambaud appelle de pures parodies les compositions qu'il fait à partir de l'œuvre de Duras, car, dit-il, la différence entre pastiche et parodie vient de l'intention de l'auteur, de la sympathie ou de l'antipathie qu'il ressent vis-à-vis de l'œuvre visée ou de son auteur. Ainsi, le pastiche est-il un exercice d'admiration¹⁶⁶⁹, alors que la parodie, elle, est un exercice de moquerie, avec des degrés dans la méchanceté. Rambaud tient à préciser qu'il n'a pas la moindre admiration pour Duras : « Au contraire, plus l'exaspération est grande, meilleure est la parodie. J'ai un profond agacement envers Duras. »¹⁶⁷⁰

Il faut pourtant noter que l'écriture palimpseste de Rambaud est perçue comme étant plus qu'une parodie. Tantôt on assiste à un mélange de parodie et de pastiche dans *Virginie Q.*, par exemple, tantôt on lit de véritables pastiches de Marguerite Duras dans les pages écrites à partir du dialogue de Marguerite Duras avec Platini. On peut remarquer que la caractérisation formelle des ouvrages de Rambaud est assez ambiguë, selon les différents critiques. Ainsi, Annick Bouillaguet dit-il que *Virginie Q.* est un pastiche

¹⁶⁶⁷ Pour une étude approfondie de ces termes, se reporter aux livres suivants : Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982 (repris dans la coll. « Points », 1992), Michel Schneider, *Les voleurs de mots*, Gallimard, 1985, Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative*, Nathan, 1996, Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette, 1994. Ces livres offrent une image détaillée des différences qui existent entre pastiche et parodie. On retient ainsi qu'au cœur même de la définition de la parodie se situe la notion de transformation (Genette). En effet, dans *Palimpsestes*, l'hypertexte désigne « tout dérivé d'un texte antérieur par transformation simple ou par transformation indirecte ». (G. Genette, *op. cit.*, p. 14) Genette dit que la parodie est une transformation directe de l'hypotexte (le texte A), alors que le pastiche (texte B) désigne une imitation (transformation indirecte, car elle suppose la médiation d'un modèle générique qui doit être reconnu comme tel) d'un texte, tout en conservant le style.

¹⁶⁶⁸ La représentation aristotélicienne de la parodie parle d'une volonté de railler, dans un texte second, un texte premier appartenant au genre noble par excellence (l'épopée).

¹⁶⁶⁹ Pour le pastiche, Rambaud cite Proust, qui, dans ses *Pastiches et mélanges*, raconte les méfaits d'un arnaqueur célèbre à la manière d'un roman de Balzac, de Flaubert, d'une critique de Sainte-Beuve ou du *Journal* des Goncourt. Pour la parodie, il parle des livres qu'il a faits à partir de l'œuvre durassienne. Cf. « Faut-il célébrer le pastiche ? Admirations et exécutions » par Laurence Liban, entretien de Patrick Rambaud, in *Lire : le magazine littéraire*, février 1998, Site de *Lire* en ligne, www.lire.fr (consulté le 15 juillet 2007)

¹⁶⁷⁰ Ibid.

de style intégral ¹⁶⁷¹, car Rambaud ne se limite pas seulement à *Emily L.*, mais touche au passage à d'autres livres durassiens. Quant à *Mururoa mon amour*, Frédérique Martin-Scherrer dit qu'on a affaire à un mélange de parodie et de pastiche satirique, ce qu'il appelle « une charge au registre nettement polémique » ¹⁶⁷². Quelle que soit la terminologie utilisée, l'important réside dans la présence de l'écriture palimpseste comme preuve de l'acte de lecture, témoin de l'intérêt que suscite l'œuvre durassienne chez le lecteur. L'œuvre parodiée, pastichée, caricaturée etc. fait penser premièrement au plaisir qu'elle procure au lecteur de la lire et ensuite de la réécrire, puisque même s'il s'agit d'une composition satirique, voire polémique, la communication écrivain/lecteur existe et garantit la survie de l'œuvre.

Duras en proie au mimétisme littéraire

Virginie Q. et *Mururoa mon amour*

Avec le succès de *l'Amant* en 1984, Marguerite Duras goûte le bonheur de la gloire, mais aussi l'amertume de nombreuses méchancetés de la réception. Motivé par le style reconnaissable et la « grosse tête » de Duras, Patrick Rambaud, toujours à la recherche de proie pour son écriture imitative, se lance tout de suite dans l'écriture de deux parodies à partir de l'œuvre durassienne. Quelles sont les qualités d'un bon parodié ? « Il faut avoir un style reconnaissable d'emblée et une grosse tête. Plus le parodié a la grosse tête, plus il est facile de taper dessus et plus le plaisir dure. Voyez Marguerite Duras : elle était si gonflée d'elle-même que j'ai pu sans problème écrire deux romans. Le tout signé Marguerite Duraille. » ¹⁶⁷³, avoue en 1998 ce « parodieur redouté et fécond » ¹⁶⁷⁴ qui ne sourit jamais, mais qui éclate souvent de rire à lire les livres de Marguerite Duras. D'ailleurs, avec les parodies sur l'œuvre et l'auteur de *l'Amant*, il dit que c'est la seule fois de sa vie où il rigole tout seul, sans se faire aider par Michel-Antoine Burnier. La première imitation satirique inspirée par l'œuvre durassienne à Patrick Rambaud et à Michel-Antoine Burnier date de 1977. La composition intitulée « Mirot Chinois mon amour » est publiée par Balland dans un recueil sous le titre de *Parodies* ¹⁶⁷⁵. Sur la couverture figurent les noms de dix-neuf auteurs dont celui de Marguerite Duras. Il s'agit d'un scénario de film dans lequel il est question d'acheter des lunettes à un Chinois

¹⁶⁷¹ Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative*, Nathan, 1996, pp. 21-22

¹⁶⁷² Frédérique Martin-Scherrer, « Duras raillée », in *Lire Duras*, ouvrage présenté par Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, PUL, collection « LIRE » dirigée par Serge Gaubert, 2000, p. 564

¹⁶⁷³ « Faut-il célébrer le pastiche ? Admirations et exécutions » par Laurence Liban, entretien de Patrick Rambaud, in *Lire : le magazine littéraire*, février 1998, Site de *Lire* en ligne, www.lire.fr (consulté le 15 juillet 2007)

¹⁶⁷⁴ Ibid.

¹⁶⁷⁵ Cf. F. Martin-Scherrer, *op. cit.*, p. 558

incapable de voir, étant myope, que le navet épluché sous ses yeux n'est pas nouveau mais vieux, éculé. Ce navet est évidemment une représentation métaphorique du film lui-même.

Les deux compositions satiriques suivantes à partir de l'œuvre de Duras sont écrites par Patrick Rambaud lui-même et se présentent comme des romans signés Marguerite Duraille. Le premier, *Virginie Q.*, comprend le travestissement d'un roman durassien, *Emily L.*¹⁶⁷⁶, la parodie d'une interview célèbre (« Duras-Platini : le stade de l'ange »¹⁶⁷⁷ devenue « Duraille-Ramirez : le choc des titans ») et un pseudo-téléfilm : « Roméo ou Juliette ». Le deuxième livre de Rambaud reprend le filon déjà exploité avec « Mirot Chinois », mais sous la forme, cette fois, d'un roman ; figurent à la suite un scénario : « Pondichery song » (tiré de *India Song*), une correspondance fictive : « Un hiver dans la Manche » (où l'on voit Duras se plaindre aigrement que l'on a fermé prématurément les radiateurs de son appartement à Trouville), enfin « Insomnia insomnie », bref essai parodiant la manière d'écrire de *La Vie matérielle*, et plus particulièrement la dernière séquence, intitulée « La population nocturne ». Ces deux livres sont pourvus de l'appareil paratextuel habituel : épigraphe, présentation, préface, lieu et date de rédaction. Il y a même des notes en bas de page, œuvre du parodieur, censées donner au lecteur l'impression d'originalité, d'un vrai livre écrit selon les coutumes littéraires. Le nom même de Duraille, proche phonétiquement du verbe « dérailler »¹⁶⁷⁸, participe de l'intention satirique de l'auteur. Bien plus, dans le cas de *Virginie Q.* ainsi que de *Mururoa mon amour*, pour faire bon poids, Rambaud s'est même permis un clin d'œil à la célèbre couverture des éditions de Minuit : fond blanc, fin filet bleu, typographie identique, le « M » de Minuit étant remplacé par le « B » de Balland (pour *Virginie Q.* uniquement), et la fameuse petite étoile par une marguerite.

Comment expliquer la quantité de compositions satiriques sur Duras ? Qu'est-ce que cette (sur-)charge rambaldienne laisse-t-elle entendre ? Mis à part les explications de Patrick Rambaud sur les motivations qui l'ont poussé à redire Duras, relatives à la notoriété et à la singularité de l'œuvre durassienne, une autre évidence s'impose. Comme le dit Frédérique Martin-Scherrer, « on peut croire que l'œuvre de Marguerite Duras n'est pas si facile à abattre, puisqu'elle nécessite tant d'assauts successifs »¹⁶⁷⁹. Autrement dit, rien ne peut convaincre Duras de changer de manière d'écrire. Une fois qu'elle

¹⁶⁷⁶ Tous les critiques sont d'accord, y compris l'auteur de *Virginie Q.*, sur le fait que la parodie est tirée par Rambaud du livre de Duras *Emily L.*. Pourtant, nous signalons ici un autre avis, celui de Annick Bouillaguet, qui, dans son livre *L'écriture imitative. Pastiche. Parodie. Collage*, ne fait aucune référence à *Emily L.*, en disant que *Les Yeux bleus cheveux noirs* serait le dernier roman de Duras publié aux Editions de Minuit (1986) avant la parution de *Virginie Q.* Or, cette information n'est pas du tout exacte, car, comme la parodie paraît en 1988, elle est précédée de *Les Yeux bleus...* et de *La Pute de la côte normande* parus en 1986, ainsi que de *Emily L.*, paru en 1987. En se basant sur cette information inexacte, ce critique entreprend l'approche de la parodie rambaldienne basé uniquement sur *Les Yeux bleus...*, *La Maladie de la mort* et *L'Amant*. Il faut pourtant noter que l'interprétation que ce critique offre du livre de Rambaud est tout à fait judicieuse, puisque Rambaud ne se limite pas à *Emily L.* pour écrire sa parodie. Mais son modèle reste, du moins pour le titre, le livre durassien de 1987. Voir Annick Bouillaguet, *op. cit.*, p. 25

¹⁶⁷⁷ *Libération*, 14-15 décembre 1987

¹⁶⁷⁸ Cette association de termes est suggérée à juste titre par Frédérique Martin-Scherrer.

s'engage sur la route de son propre style, Duras y demeure jusqu'à la fin de sa vie, sans se soucier ou se sentir gênée par les attaques de la critique. Plus on l'attaque, plus elle riposte par un autre livre écrit de la même manière.

A la différence de *Virginie Q.*, *Mururoa mon amour* vise deux cibles distinctes : cet ouvrage s'attaque d'une part à l'œuvre de Marguerite Duras, et d'autre part à la politique menée par le gouvernement chiraquien pendant l'été 1995, au moment où les essais nucléaires de la France ont provoqué une vaste controverse. Les enjeux de ce texte relèvent donc à la fois de la critique littéraire et de l'engagement journalistique de Rambaud. On reconnaît ainsi à cette composition satirique de 1996 un fort caractère polémique. Pourtant, les deux hypertextes rambaldiens se servent des mêmes procédés de transformation et d'imitation à valeur critique ou ridiculisante. Quels sont ces procédés et quelle est leur fonction ? Sur quoi insiste ce critique ? Que se propose Rambaud de transmettre au lecteur ? Comment sont reçues ces compositions satiriques et qu'est-ce qu'on peut lire à travers elles ?

Le titre de la parodie rambaldienne de 1988 imite le penchant durassien pour les initiales : *Virginie Q.* est calqué sur *Emily L.* L'incipit du roman de Duras : « Ça avait commencé par la peur » devient, version Duraille : « C'est comme ça que ça aurait l'air d'avoir commencé », phrase qui a le double avantage de pasticher ce début tout en prononçant sur lui un jugement critique négatif. Le cadre narratif de l'hypertexte transpose celui de son modèle : un homme et une femme, arrivés dans un village nommé Colombin-sur-Meuse dans le but de regarder couler l'eau du fleuve à cet endroit incongru, s'installent dans un bistrot où on leur sert un menu à prix fixe. Tandis que l'un et l'autre échangent des propos absurdes propres à alarmer le patron du bar, entrent des Africains, des Mouchamèdes, qui effraient la femme (faisant fonction de narratrice). Peu après, les deux personnages montent dans une chambre. Indigestion, cris, sanglots, dialogues décousus, postures grotesques et autres ingrédients « durailiens » alternent jusqu'à ce que, au petit matin, le couple observe un camion-poubelle, servi par les Mouchamèdes de la veille, ramasser les ordures dans la rue. Pour finir, chacun rentre chez soi. Les faits racontés font l'objet d'un récit que la narratrice envisage d'écrire.

Virginie Q. relève à la fois de la parodie et du pastiche.¹⁶⁸⁰ Bien plus, il n'y pas de grande différence entre *Virginie Q.* et *Mururoa mon amour*. A lire ces deux livres de Rambaud, on se rend compte qu'il a été beaucoup inspiré des interviews accordées par l'écrivain à la presse. En effet, outre l'entretien Duras-Platini, Rambaud reprend des affirmations ou des thèmes célèbres évoqués par Duras dans ses livres, ainsi que dans les interviews accordées. Tel est le thème moins connu peut-être, voire banal (on reconnaît d'ailleurs à Duras son penchant pour les thèmes banals), de la vache des *Impudents*, dont Duras parle dans l'interview qu'elle accorde à Jean-Louis Ezine, et qui est « du gâteau »¹⁶⁸¹, pour ainsi reprendre Rambaud, qui s'en sert dans son livre

¹⁶⁷⁹ Frédérique Martin-Scherrer, *op. cit.*, p. 560

¹⁶⁸⁰ Frédérique Martin-Scherrer, *op. cit.*, p. 562

¹⁶⁸¹ Voir *Lire*, septembre 2003, "Patrick Rambaud" par Didier Sénécal, revue en ligne www.lire.fr consultée le 15 juillet 2007

Mururoa mon amour. Ce que Duras confie à Jean-Louis Ezine :

« *Nouvel Observateur* : L'impudence n'est plus un sentiment durassien ? M. Duras : Non. Je suis hardie, franche, je suis capable d'un courage monstre. Mais impudente n'est pas le mot. Dans *Les Impudents*, c'est encore la vache que je préfère. La vache écornée par le train, avec ce trou sanglant sur la tête. J'ai encore peur avec elle, Maud, la gardienne des vaches. Peur comme elle d'être jetée, abandonnée ou vendue. Comme j'ai cru l'être, deux fois par ma propre mère. Elle avait été ruinée par mon frère. Elle a essayé de me vendre. Mais je l'ai raconté souvent. » ¹⁶⁸²

se transforme chez Duraille en :

« Elle avait été jeune aussi. Ça se passait dans un petit village près de Vaudeville-sur-mer ¹⁶⁸³, à quelques centaines de mètres de la mer. Au bord de la mer qui se nommait la Manche. Ce village, lui, s'appelait Bourville. C'était là. Au milieu de la prairie il y avait une vache à lait. Une vache pleine de viande aussi. Elle avait avancé la main vers la vache, vers ses cornes de vache. La vache l'avait regardée sans rien dire, comme ça, comme si elles se connaissaient déjà. Comme si déjà elles avaient joué ensemble. Et puis la vache elle avait eu peur. Une crainte qui venait d'on ne sait d'où. La vache avait fait un pas sur le côté. Et la vache avait dérapé sur l'herbe verte, elle avait basculé sur elle, la petite fille de Bourville qui avait tenté de se libérer. Mais la vache était lourde. Ce n'est pas simple ce que j'essaie de dire là. Dire, c'est tenter de savoir ce qu'on dirait si on disait. » ¹⁶⁸⁴

Ce paragraphe est une bonne occasion aussi pour faire remarquer le plaisir que Rambaud a à calquer des expressions célèbres de Duras, telles la phrase d'*Ecrire* : « *Ecrire* c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait. » ¹⁶⁸⁵ ou bien l'expression « sublime, forcément sublime » devient dans la version de Rambaud : « Violent, forcément violent » ¹⁶⁸⁶. Dans cette même perspective, on mentionne la générosité de la charge de Rambaud dans la toponymie. On retrouve ainsi dans les parodies des noms de lieux et autres détails géographiques tels que : Vaudeville-sur-mer, Bourville, Colombin-sur-Meuse qui se trouve dans la banlieue de Morbach, Mururoa, le lac Tufu, le fleuve Grocacu, Kimbala, Troulala, Kiligrossu, Folleville-en-Auge, Chernoville, Pondichéry, la rivière de Ariancoupam, . A retenir aussi le nom du vétérinaire de Mururoa : Norbert le Névrosé, en référence aux dégâts matériels, physique et psychiques provoqués par la catastrophe de Hiroshima et le nom du dictateur roumain « Cochono Séocheskou », dont

¹⁶⁸² *Le Nouvel Observateur*, 24 juin 1992

¹⁶⁸³ *Imitation de Vauville dont Duras parle dans La mort du jeune aviateur anglais. Voir Ecrire, Gallimard, 1993, avant-propos de Duras*

¹⁶⁸⁴ *Patrick Ramabud, Mururoa mon amour, JC Lattès, 1996, p. 25-26*

¹⁶⁸⁵ Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 65

¹⁶⁸⁶ Il s'agit de François L. de « C'est là, dans la cuisine qu'ils ont forcément pris la décision... », in Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Baland, 1988, p. 118

parlent les Mouchamèdes de *Virginie Q.*¹⁶⁸⁷ Par ailleurs, dans *Mururoa mon amour*, parodie à fort caractère polémique, Rambaud réserve une place importante à l'événement de Hiroshima et, par des allusions empreintes d'une touche comique, il décrit les effets dramatiques de la bombe, sur les humains et les animaux. Quelques exemples tirés de ce livre duraillien suffisent pour convaincre le lecteur de l'acharnement de Rambaud contre les graves conséquences non seulement de la bombe de Hiroshima, mais aussi de l'utilisation de la bombe comme arme, ne serait-ce que dans des essais¹⁶⁸⁸ :

« Ou bien c'était les bombes qui avaient longtemps fait bouillir l'eau. Qui étaient montées en nuages, que le vent avait poussés vers les îles Samoa, Tonga et Fidji. C'étaient en 1966. On le lui avait dit. Elle se disait que non. Que quand on lance une bombe dans l'eau ça ne faisait pas mal à l'eau. Il n'y avait pas de cicatrices sur l'eau. Que l'eau, elle se referme tout de suite après. Elle avait bouilli, oui, comme dans une casserole. Et puis elle devenait bleue comme avant. Et puis les habitants aussi. Ils devenaient bleus. Ils vivaient comme ça et mouraient pareil, très vite. »¹⁶⁸⁹

Quant à Hiroshima, la description des conséquences de la bombe est bien plus dramatique. L'affirmation de Duras, « tu n'as rien vu à Hiroshima », peut être interprétée de deux manières différentes. D'une part, comme l'explique l'écrivain dans une interview¹⁶⁹⁰, elle renvoie au principe de départ qu'est l'inconnaissable dû au manque d'images en direct sur la catastrophe. D'autre part, une autre interprétation plus profonde s'impose, exploitée aussi par Rambaud, et qui renvoie aux conséquences qu'on ne voit pas tout de suite, mais qui à long terme s'avèrent dramatiques. Rambaud parle dans cette perspective d'hommes à deux nez et aux six doigts qui servent à applaudir les champignons géants qui lèvent dans le ciel de Mururoa. On voit aussi des enfants collés les uns aux autres par les épaules, qu'on emmène chez le vétérinaire, mais qui ne mordent pas les autres habitants de l'île de Colodoua. On rencontre aussi des poissons plumés qui miaulent et des requins avec des nattes¹⁶⁹¹.

Par ailleurs, on note que Rambaud reprend dans ses parodies tout le bestiaire durassien, qu'il transforme de manière à faire rire le lecteur. Ainsi, l'accident où la vache noire des *Impudents* meurt écrasée par un train, devient, comme l'on peut lire ci-dessus, un accident où la jeune fille se fait écraser par la vache, sans pour autant qu'il y ait de victimes. Le poulet, le serpent du récit *Le Boa*, le poisson tout simplement du *Marin de Gibraltar* que le personnage du narrateur a marre de consommer sur le bateau de l'Américaine, la mouche en agonie dont Duras dramatise la mort dans *Ecrire*¹⁶⁹², le

¹⁶⁸⁷ Ibid., p. 72

¹⁶⁸⁸ C'est une allusion aussi à la politique menée par le gouvernement de Jacques Chirac en 1995, au moment où les essais nucléaires de la France ont provoqué une vaste controverse. Cf. Frédérique Martin-Scherrer, *op. cit.*, p. 561

¹⁶⁸⁹ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 75-76

¹⁶⁹⁰ Magazine littéraire, juin 1990

¹⁶⁹¹ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, pp. 23, 24, 28, 55, 57, 58, 70 et 75

drame du chien mort qui fait tellement souffrir Emily L., tout est repris par Rambaud, auquel on reconnaît dès le premier abord le talent à dramatiser les faits parmi les plus triviaux tout en faisant rire. On fait connaissance ainsi chez ce parodieur de Duras avec un moustique que le personnage féminin de *Mururoa* ..., « Elle », n'arrive pas à écraser :

« Temps long. Regards. Droite dessus le tabouret, elle regarde le moustique dans ses yeux à lui, ses yeux de moustique. Ses minuscules yeux d'insecte. Il est insouciant. Il remue une après une ses huit pattes poilues. Il y a de la mort dans ce moustique. Il ne le sait pas. Il n'a pas peur mais il y a toute la mort du monde dans cette insouciance-là. Il est seul. Où est sa famille ? Il ne va pas rentrer dans sa famille demain. Le moustique va l'attendre. Elle va savoir sa détresse. Il va être aplati, collé par son sang à lui et son sang à elle qui va l'écraser. [...] Elle dit : une fois j'écrirai ça, la chasse au moustique. C'est atroce. »¹⁶⁹³

Mais le comble du ridicule et du rire est atteint au moment où le moustique passe vraiment dans l'éternité, écrasé par le coup de la jeune femme qui l'a surpris très près d'elle, mais dans un endroit très délicat. C'est une bonne occasion pour Rambaud de parodier l'écriture de Duras sur la sexualité, ainsi que de reprendre la formule « Tu n'a rien vu a Hiroshima » devenue leitmotiv dans sa parodie :

« Le Tahitien est toujours dans le sommeil. Il a jeté par terre le plaid. Elle le regarde, lui. Elle ne le recouvre pas parce qu'il fait chaud dans les îles près de Mururoa. La nuit aussi. Alors elle voit. Sur le Tahitien, sur la cuisse du Tahitien, à côté de son sexe coudé, il y a la forme du moustique. Qui va piquer encore. Qui n'est jamais fatigué de piquer. Le moustique maintenant marche sur le sexe du Tahitien qui dort. Elle frémit. Elle lève Papeete News, elle le lève de nouveau. De nouveau elle frappe. Il crie, le Tahitien. Il hurle dans la nuit du bungalow, il s'assoit, il se tient, il a mal au sexe coudé qui a été écrasé par elle d'un coup. Il dit : Tu es folle ! Elle dit : Je suis folle mais il y a le moustique. Il dit : Il n'y a pas de moustique, jamais. Tu n'as pas vu de moustique. Elle dit : Le moustique existe. Je l'ai vu. Il dit : Tu n'as rien vu, rien. Elle dit : Ecrase-moi encore comme j'ai voulu écraser le moustique. Il dit : Tu es le moustique. Je le sais, cette nuit. »

¹⁶⁹⁴

On lit aussi le drame du hareng, que Rambaud décrit avec pathétisme, mais qui fait éclater de rire : « Le hareng aussi, lui-même tordu, il se mord la queue avec une espèce d'angoissante sévérité. C'est que le filet, lui, il réagit comme le hareng tout entier et qu'il

¹⁶⁹²

« Je suis encore restée là à la regarder, dans l'espoir qu'elle allait recommencer à espérer, à vivre. Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche. Et aussi essayer de voir d'où surgissait cette mort. Du dehors, ou de l'épaisseur du mur, ou du sol. De quelle nuit elle venait, de la terre ou du ciel, des forêts proches, ou d'un néant encore innommable, très proche peut-être, de moi peut-être qui essayais de retrouver les trajets de la mouche en train de passer dans l'éternité. [...] La mort d'une mouche, c'est la mort. [...] », Marguerite Duras, *Ecrire*, Gallimard, 1993, p. 48-49 Cette écriture durassienne de la parataxe, de l'ellipse, de la répétition, du « peut-être » utilisé sans modération, prête à la parodie.

¹⁶⁹³

Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC. Lattès, 1996, p. 37 et 39

¹⁶⁹⁴

Patrick Ramabud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 39-40 D'autres versions rambaldiennes de « Tu n'as rien vu à Hiroshima » : « Vous n'avez rien vu, au Kimbala. », « Non, je n'ai rien vu au Troulala. Rien du tout. » *Op. cit.*, p. 32 et 33

finit par le représenter dans son corps mutilé de poisson à l'huile trempé. Elle pense aux poissons mutilés et elle se met à pleurer. »¹⁶⁹⁵ Les larmes de l'héroïne provoquées par le drame du hareng rappellent aussi celles qu'elle verse pour la pauvre crevette qui « crie sans doute. Elle refuse la cuisson. Elle refusait que les enfants la mangent cuite. Elle avait la couleur de l'agonie, la crevette. Comme le moustique là-haut »¹⁶⁹⁶ ou bien pour la poule nappée de la sauce blanche comme d'un linceul et qui offre sa cuisse tiède. « Faudrait-il y mordre vraiment ? [...] La mort c'est comme la sauce. »¹⁶⁹⁷ Même le requin de *l'Été 80* fait son apparition, mais cette fois il est originaire de Mururoa, car il est nattu. On y lit clairement l'allusion à la catastrophe de Hiroshima.¹⁶⁹⁸

Les deux parodies se proposent donc de ridiculiser l'œuvre durassienne en s'axant sur les mêmes traits stylistiques de l'écriture de Duras qui dit que tous ses livres renvoient à tous ses livres¹⁶⁹⁹. Cette affirmation même est imitée par Rambaud, car, à lire ses deux ouvrages, on se rend compte qu'ils renvoient à l'œuvre entière de l'auteur de *L'Amant*. En parlant de *Virginie Q.*, par exemple, outre *Emily L.* qui en offre le cadre général, on reconnaît la scène du repas chez Anne Desbaresdes, dans *Moderato cantabile* (le saumon étant ici remplacé par un hareng, et le canard à l'orange par une rustique poule au riz), alors que ce qui se passe dans la chambre entre lui et elle rappelle *l'Amant* et surtout *L'Homme assis dans le couloir*, tout étant tourné en ridicule : « Se faire toucher par les hommes. Elle avait amené son corps dans la case. C'est alors que l'indigène il avait voulu la toucher. *Oula papo tripota filou...* Il avait risqué une main. La gourmandise elle était dans ses yeux. Elle avait reculé. Il avait avancé. Elle avait jeté sa main au-devant d'elle et il l'avait prise, cette main, à plat sur la joue. Et il avait protesté. *Tripota papo koubécono douala* ! Elle était nue sous son duffel-coat et cela devait se deviner pour peu qu'on ait l'œil exercé du chasseur d'antilopes que lui il était. »¹⁷⁰⁰

Par ailleurs, la lecture de *Mururoa mon amour* crée l'impression d'être une réécriture de *Virginie Q.*. On retrouve les mêmes éléments parodiés dans l'avant-propos des deux livres, portant sur la personnalité agaçante de Duras, sur son génie auto-proclamé, ainsi que sur la traduction de ses livres (surtout de *L'Amant*) dans une quarantaine de langues. Rambaud se moque copieusement de l'universalité de l'œuvre durassienne dont elle parle fièrement en 1992 à Jean-Louis Ezine :

« *Nouvel Observateur* : Et vous, on vous assaisonne à toutes les langues, on dirait. Marguerite Duras : En turc, en islandais, en afghan. On me lit en

¹⁶⁹⁵ Ibid., p. 22

¹⁶⁹⁶ Ibid., p. 38

¹⁶⁹⁷ Ibid.

¹⁶⁹⁸ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 73

¹⁶⁹⁹ "Les nostalgies de l'amante Duras", *Le Nouvel Observateur*, 24 juin 1992, interview de Marguerite Duras, propos recueillis par Jean-Louis Ezine. Marguerite Duras affirme: "Tous mes livres renvoient à tous mes livres."

¹⁷⁰⁰ Patrick Ramabud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 47-48

Bosnie-Herzégovine. Là où j'ai été épatée, c'est avec la Corée. Il y a eu deux traductions, une pour le Nord, une pour le Sud. J'ai même cinq éditeurs en Chine. Il est vrai qu'ils ne paient pas de droits. »¹⁷⁰¹

L'éloge exagéré se combine habilement chez Rambaud à des ironies subtiles, mais très aiguës, au sujet de l' « écriture plus pénible qu'il n'y paraît de prime abord » et de la langue « merveilleusement anesthésiée » de Duras :

« On n'a pas oublié Virginie Q., qui fut salué comme l'événement essentiel de l'année 1988. Terrassée par un tel succès, Marguerite Duraille s'était ensuite enfermée dans le silence. [...] Cela ne se discute plus : chaque parution d'une œuvre de Marguerite Duraille devient une véritable fête. Les professeurs, les étudiants, voire les simples amateurs, se précipitent et se délectent. Cela dépasse nos frontières : sans doute à cause de ses accents primitifs et de son vocabulaire habilement restreint, Marguerite Duraille se traduit aisément dans une centaine de langues. Lire ses romans en swahili ou en latin, c'est participer à l'universalité d'un auteur qu'aucune barrière linguistique ne parvient à altérer. »

¹⁷⁰²

Ces mots ne font que reprendre ce que Rambaud écrit au sujet de Duras en 1988, dans *Virginie Q.* Lorsqu'on connaît le mépris que Rambaud ressent pour le nom de Duras, on reconnaît dans ses mots aimables, courtois, élogieux, admiratifs, une terrible envie de se moquer d'elle. Son discours est d'ailleurs parsemé de griefs facilement repérables, qui court-circuitent la lecture pour dire en fait que tout est faux dans ses propos, que rien n'est à apprécier chez cet auteur, qu'on n'a qu'à le mépriser :

« Chaque roman de Marguerite Duraille est un événement. Le vocabulaire manque à la critique pour saluer comme il le mérite ce déroutant génie. Avec Virginie Q., une fois de plus nous voilà comblés. Quelle plume ! Quelle richesse ! De livre en livre, Madame Duraille atteint ces sommets où plus rien ne pousse. Certains en suffoquent et il y a de quoi : on va pouvoir en juger. Des centaines de milliers de lecteurs, gageons-le, vont fêter cette œuvre marquante, si représentative de notre époque. Pour notre fin de siècle, désormais nous le savons, Marguerite Duraille restera dans l'histoire littéraire comme une Mlle de Scudéry en son temps. A la première place. Cela dépasse même les frontières de notre pays. Déjà se préparent une traduction en turc dialectal et une adaptation en tamoul. Lire Duraille à Istanbul ou à Jaffna, c'est participer à l'universalité d'un auteur qu'aucune barrière linguistique ne parvient à altérer. »¹⁷⁰³

La parodie rambaldienne revêt la forme d'un travestissement¹⁷⁰⁴ burlesque : tous les éléments dits « nobles » sont dégradés en éléments ordinaires ou vulgaires. L'Hôtel de la Marine dans *Virginie Q.* se transforme en Bar des Amis, la perspective sur le port et le ciel devient vue sur la porte des toilettes, la ville portuaire se transforme en petit village

¹⁷⁰¹ Le Nouvel Observateur, 24 juin 1992

¹⁷⁰² Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 9-11

¹⁷⁰³ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 9-10

¹⁷⁰⁴ Travestissement signifie transformation dégradante d'un fait, qui va dans *Virginie Q.* jusqu'à la vulgarité.

continental, portant le nom « excrémental » de Colombin-sur-Meuse, comme le suggère Martin-Scherrer. Les Coréens de *Emily L.*, symboles du passé indochinois de Duras, sont ici les Mouchamèdes originaires des parages du fleuve Groscacu. La vulgarité rejoint les transformations dégradantes et aboutit ainsi à dévaloriser l'œuvre durassienne. Rambaud remarque chez Duras la tendance à brouiller les pistes et exploite ce procédé dans l'identification des Mouchamèdes. L'écart socio-professionnel évoqué par le parodieur à l'égard de ces personnages fait rire : « Qui étaient-ils, ces Africains soudain posés sur les chaises ? Des touristes ? Des représentants en lingerie ? Des princes ? Des Noirs tout simplement, sans besoin de définir autrement leur existence à eux donnée ? »¹⁷⁰⁵

L'emploi de la parataxe, que l'on remarque dans ces exemples et qui est un des traits de l'écriture durassienne¹⁷⁰⁶, est systématiquement outré dans *Virginie Q.* jusqu'à la nausée : « Elle est seule avec lui, le moustique, dans l'étendue de la pièce. Seule avec sa piqûre au nez qui gonfle. Qui gratte. Qui chauffe. Elle ne respire plus pour trouver le moustique. Elle n'a jamais pensé aux moustiques jusque-là, sauf pour les écraser. Il faudrait écraser encore. Il le faut. Il va piquer. Ça serait une nouvelle blessure. Un nouveau combat. Il est très près d'elle. Il dort peut-être sur le papier à fleurs du bungalow. »¹⁷⁰⁷ Parallèlement, l'effet litannique des « il dit », « elle dit » placés en anaphore dans *Les Yeux bleus...*, l'usage du blanc, les répétitions et reprises, qui constituent les éléments nécessaires à la poétique durassienne, sont utilisés jusqu'à l'obsession dans le pastiche, « de manière à prouver que l'écriture durassienne est un excellent somnifère »¹⁷⁰⁸ : « Au bout des mots il y aurait des pages.- On les lirait. On s'endormirait sûrement. »¹⁷⁰⁹

Dès la première phrase de *Virginie Q.*, l'imitation gauchie du style durassien connaît une densité de déformations qui donne le ton du roman et prépare le lecteur pour une vraie séance de rire :

« C'est comme ça que ça aurait l'air d'avoir commencé. On va voir le fleuve. Ça se voyait que c'était fini, l'été. On a mis les moufles pour avoir chaud parce que c'était clair que le temps avait fraîchi. C'était la Meuse en hiver, sûrement, et c'est pour ça sans doute qu'au nom du village de Colombin quelqu'un il y avait longtemps avait rajouté sur Meuse. Une fois on m'a expliqué ça. On ne pouvait pas se tromper. Il y avait Colombin. Il y avait la Meuse. C'était Colombin-sur-Meuse que ça se nommait à cause de ça. »¹⁷¹⁰

On remarque dans la citation ci-dessus la mise en exergue du « ça » durassien. En écho

¹⁷⁰⁵ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 33

¹⁷⁰⁶ Comme la parataxe prédomine chez Duras, on peut parler du « style coupé » de son écriture qui est imité par Rambaud.

¹⁷⁰⁷ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 34

¹⁷⁰⁸ F. Martin-Scherrer, *op. cit.*, p. 565

¹⁷⁰⁹ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 74

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 15

aux reproches faits à Duras par une partie de la critique au sujet des incorrections grammaticales, Rambaud imite l'écriture durassienne sous cet aspect et déforme les phrases, dans un style anaphorique, jusqu'au non-sens : « Au Tahitien elle disait : "Tu m'aimes, tu m'écrases". Et lui, à ça, il avait dit : "C'est aimer que d'écraser". Pourtant elle n'aime pas le moustique. Qu'elle va pourtant écraser, elle est certaine. Qu'elle a la patience de chercher. Qui se cache sur les fleurs peintes du papier des murs. Qui, lui, ne l'aime pas non plus, elle. Qui l'a piquée une fois. »¹⁷¹¹ ; « -On dit que toi, tu es tahitien. Il rit, dit que, par ses parents, il l'est, oui. »¹⁷¹² Même les arbres morts plantés sur la plage de Trouville, dont Duras parle dans *La mer écrite*, sont repris par Rambaud dans *Mururoa...* dans un style gauchi : « Un jour j'ai découvert du bois mort dans une poubelle, à Bourville. Du bois signé par la mort, sec, noir, tordu comme des bras. Je l'ai regardé toute la nuit. Au matin du lendemain je l'ai lavé des fois que. Il est sur ma cheminée en France. Il y reste toujours. »¹⁷¹³

On peut remarquer d'ailleurs dans ces livres de Rambaud son penchant vers l'écriture du non-sens, empreinte de truismes, et son plaisir à faire des jeux de mots, inspiré, certes, par les livres durassiens. Tel est le fragment de dialogue entre Lui et Le Colonel de *Pondichéry Song* : « Lui : La pluie mouille le fleuve. Et je suis revenu. Le Colonel : Vous êtes revenu sans être jamais jamais venu avant »¹⁷¹⁴ Ou bien, on lit du non-sens dans une lettre de Duraille à « Maître Frechoux, huissier », du récit « Un hiver dans la Manche » : « Je suis nombreuse à penser que ça peut plus durer longtemps, l'hiver précoce. »¹⁷¹⁵ Dans la même série des bizarreries stylistiques on cite les expressions en africain (dans *Virginie Q.*) et en tahitien (dans *Mururoa...*), qu'on arrive à déchiffrer partiellement. Rambaud cache derrière ces phrases des mots-clés des livres durassiens :

« -Boukala fissa, mamako... Mouchou balibo... -Mamako nono... -Falawé kassé... Cono bikalo, minouba... -Dibalo... Gigokui... Titou polké... -Meme cantabilé... Cochono séocheskou... -Bwa... Dadouronron... -Ebibopé loula... C'était bien de ça qu'ils parlaient. Séocheskou, dit-elle, ça voulait dire détruire. C'était la nuit... Ebibopé loula... C'était le jour... Elle ne sait plus. »¹⁷¹⁶

Un autre exemple est tiré de *Mururoa...* :

« -Michoco ebobopeloula ?[...] Stomapouri chemoua brouaa grabouda... Tabagamba ! -Sudouacamboui babapapoua to to é. -Matété ua maka mala. -Ua kakévapa ! Bobo ouiski. -Tukoui étoké calvadobutro. »¹⁷¹⁷

¹⁷¹¹ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 35

¹⁷¹² Ibid., p. 26

¹⁷¹³ Ibid., p. 54

¹⁷¹⁴ Ibid., p. 87

¹⁷¹⁵ Ibid., p. 125

¹⁷¹⁶ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 72

On cite aussi les calembours, les jeux de mots et le détournement du sens des phrases. On voit aussi dans le dialogue de « Lui » et d' « Elle » l'innocence des fous. Ce sont des faux Duras conçus par Rambaud pour dénoncer les grands thèmes de l'écriture durassienne, tels le silence, le blanc, la peur, l'angoisse, la solitude, l'incommunicabilité etc. :

« -Je ne peux pas mentir. -C'est déjà le mensonge. -C'est ça. La mort.-La mort c'est le mensonge. -Le mensonge ne mord pas. -Ça, on n'en sortira pas. -Forcément non. »¹⁷¹⁸ ; « -Tu m'as suivi dans le bungalow, hier. -C'est pour les vacances que je suis venue. -Tu es vacante ? - Je suis vide. »¹⁷¹⁹ ; « J'avais cru que vous perdiez les pédales. Puis il retransverse une nouvelle fois la salle comme il l'a déjà fait en venant, mais de dos, dans l'autre sens. Ils restent assis. Ils s'inquiètent longtemps des mots du Patron. De quelles pédales voulait-il signifier la perte ? Si encore ils étaient venus à vélo, là, ça aurait pu avoir une réalité, mais ils avaient pris la route en voiture, comme d'habitude, comme souvent. »¹⁷²⁰

Le caractère critique, et nettement polémique, des parodies rambaldiennes vient donc de l'insistance de leur auteur sur les traits stylistiques des hypotextes, afin de rendre facilement reconnaissables les textes pastichés ou parodiés. Sinon, les parodies n'atteindraient pas leur but. Tel est l'usage des pronoms personnels « il » et « elle » à la place des noms propres, dont le but est de produire une cacophonie de pronoms: « Ils se taisent. Ils ne se parlent pas. Lui, il ne lui dit rien, à elle. Elle, elle est distraite comme elle est muette. Il a froid. Ses lèvres à elle sont gercées. Elle regarde autour d'elle, et elle, elle voit déjà la lumière jaune du Bar des Amis. Il n'y a que ça à voir ; dans l'obscurité, cette lumière-là.»¹⁷²¹ On remarque aussi la répétition excessive et volontaire du « ça », qui agace et fait rire à la fois. Mais la répétition excessive, associée parfois à la parataxe, concerne aussi d'autres mots et ses effets ne peuvent être que comiques, comme dans les exemples suivants : « Ça noircit la page, en somme. Il n'y a plus de queue, il n'y a plus de tête. Il y aurait des mots qui n'auraient pas de queue et pas de tête. »¹⁷²² ; « C'était encore une fois les vacances. Encore une fois l'été. Encore une fois les vacances d'été. Encore une fois la plage. Des îles. Des palmiers. Et la fournaise. [...] Des coups de soleil aussi, oui, le soleil qui donne des coups. D'autres coups. Très loin des îles. »¹⁷²³

Un autre procédé stylistique durassien qui n'échappe pas aux attaques de Rambaud porte sur l'inversion sémantique : par exemple, l'été d'*Emily L.* devient l'hiver, ce qui

¹⁷¹⁷ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 71

¹⁷¹⁸ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 28

¹⁷¹⁹ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 44-45

¹⁷²⁰ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 20-21

¹⁷²¹ Ibid., p. 16

¹⁷²² Ibid., p. 74

¹⁷²³ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 19

procure l'avantage d'évoquer l'image du nez rouge et des lèvres gercées : « Lui, il ne lui dit rien, à elle. Elle, elle est distraite comme elle est muette. Il a froid. Ses lèvres à elle sont gercées. »¹⁷²⁴ On y rajoute l'ellipse : on ne sait pas qui est cette Virginie, affublée de cette lettre Q. aux connotations pesantes alors que le L. d'Emily évoque à la fois l'envol (aile) et la féminité (elle). On détruit ainsi toute visée intertextuelle de l'hypotexte, le sens et la structure du récit durassien. L'écriture rambaldienne est aussi parsemée de truismes et d'erreurs grammaticales voulues, des armes assez aiguës pour faire rire et blesser à la fois le texte durassien, où le plus souvent les personnages parlent pour ne rien dire et où Duras se permet d'écrire comme l'on parle, en imitant les gens de la rue. En voici quelques exemples célèbres tirés de *Virginie Q.* et de *Mururoa...* :

« C'est parce qu'on est face à face qu'on va pouvoir parler mieux que si c'était lui qui était parti, ou elle qui ne serait pas là. »¹⁷²⁵ ; **« Quand la lumière est vive, on voit mieux que dans le noir. »**¹⁷²⁶ ; **« -C'est noir, l'obscurité. –L'obscurité est noire. –Noir comme tout à l'heure ces visages noirs. »**¹⁷²⁷ ; **« C'est certain que c'est ça, cette certitude qu'il y a de la mort au bout de la vie. »**¹⁷²⁸ ; **« Ah, ouais, entre les cordes c'est le ring. »**¹⁷²⁹ ; **« Se taire, oui, ça serait mieux que de dire. Ça serait comme du silence. »**¹⁷³⁰

On note aussi l'emploi fautif et inutile du conditionnel, que le pastiche multiplie, imitant ceux que le texte des *Yeux bleus...* met en retrait, dans l'hypothèse d'une représentation théâtrale du récit. Ainsi, selon le modèle suivant des *Yeux bleus...* : « Les acteurs quitteraient le centre de la scène et ils regagneraient le fond de celle-ci, là où il y aurait les tables, les chaises, les fauteuils, les fleurs, les cigarettes, les carafes d'eau. D'abord ils resteraient là, à ne rien faire, ils fermeraient les yeux, la tête renversée sur le dossier de leur fauteuil, ou ils fumeraient, ou ils feraient des exercices respiratoires, ou ils boiraient un verre d'eau. »¹⁷³¹, on lit dans *Virginie Q.* : « C'est alors que la poule a failli ressortir sur le pantalon du Patron. Vous avez eu encore un hoquet. Tout voulait partir. Il y aurait eu une serpillière. Il y aurait eu aussi un comprimé dans un verre. Vous avez enfin accepté de vous étendre sur le couvre-lit jaune. Lui, il aurait signé un chèque pour le pressing et le Patron il serait reparti avec.¹⁷³² » Dans *Mururoa mon amour* c'est le futur

¹⁷²⁴ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 16

¹⁷²⁵ *Ibid.*, p. 18

¹⁷²⁶ *Ibid.*, p. 20

¹⁷²⁷ *Ibid.*, p. 61

¹⁷²⁸ *Ibid.*, p. 27

¹⁷²⁹ « *Duraille-Ramirez : le choc des titans* », *op. cit.*, p. 79

¹⁷³⁰ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 61

¹⁷³¹ Marguerite Duras, *Les yeux bleus, cheveux noirs*, Minuit, 1986, p. 112-113

¹⁷³² Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 52

qui est employé abusivement : « Elle reste contre la porte. Elle attend qu'il se réveille. Elle lui dira, au Tahitien : -Tu veux de la chiorée des îles ? Il ne répondra pas. Elle lui apportera la soupière. Elle aura mis dedans du sable de la plage pour saler, comme elle avait vu faire ici. Elle dira : -C'est chaud. »¹⁷³³

Parallèlement à l'imitation stylistique de Duras, Rambaud s'acharne contre le pathétisme durassien. Il s'amuse ainsi à dramatiser des faits banals et à dédramatiser des situations appartenant au registre tragique. L'héroïne de *Virginie Q.* s'émeut en parlant du simple geste de se moucher : « Que c'est comme du bonheur que de faire du bruit qu'avec son nez. Elle dit : -Ça n'est pas aussi innocent, c'est l'air qui s'échappe, c'est la vie qui fuit. -Comme quand on se mouche. -Il faudrait oser ne pas se moucher. -Jamais, jamais il ne faudrait se moucher le nez. -Si ça ne serait pas le nez qu'on moucherait, on moucherait quoi ? »¹⁷³⁴ A l'inverse, l'insertion d'une phrase qui prête à rire à l'intérieur d'un paragraphe portant sur le pleur, qui renvoie peut-être au pleur de l'homme de *La Maladie de la mort*, dédramatise la situation : « Elle lui demande pourquoi il va pleurer. Il dit qu'il ne va pas pleurer, qu'il pleure déjà. Elle pleure aussi. On aurait compris qu'ils pleurent ensemble. C'est parce qu'on entend le silence des gens dans les autres chambres. On entend maintenant un ronflement qui lui il viendrait de l'étage. Ça doit venir d'un nez. »¹⁷³⁵

Les flèches du parodieur se dirigent aussi vers la perception de Duras sur l'acte d'écrire. Plusieurs paragraphes prennent en dérision ce que Duras appelle « écriture ». Duraille conseille : « On devrait pouvoir ronfler en sortant cet air par le nez. Peut-être il vaudrait mieux ronfler qu'écrire, puisque ça, vraiment, on n'y arriverait pas. »¹⁷³⁶ Ou bien, dans l'entretien (genre où Duras excelle, selon Rambaud) de Duraille avec Max Ramirez (pugiliste et écrivain), on lit : « M.R. : D'écrire ? Ouais ouais. Faut réfléchir. M.D. : Ça c'est toi qui le dis. Ecrire, c'est pas réfléchir. C'est seulement écrire. Moi quand j'écris je ne réfléchis jamais, je souffre. Je ne sais pas du tout ce que je veux écrire, ce sont les mots qui arrivent et qui, eux, décident de s'accrocher entre eux, décidément de s'accrocher entre eux. C'est ma main, qui écrit. »¹⁷³⁷ Le cinéma durassien n'échappe non plus aux griefs rambaldiens. Le parodieur se moque en effet de la manière dont Duras conçoit un film : « Marguerite D. : Voilà, le sable...Et le bruit des mouettes...On a tourné le bruit des mouettes ? Le technicien (off) : Le son, on va le mettre après... [...] Ça, faudrait garder, aussi...La mouette quand elle crie comme ça... Ça serait la vie qui entre, qui se pose dans le film...A la limite ça crée le film ... [...] Ça c'est de la magie...C'est magique le

¹⁷³³ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, p. 42

¹⁷³⁴ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 59

¹⁷³⁵ Patrick Rambaud, *op. cit.*, p. 55 A lire aussi la fausse enquête de Rambaud (Duraille), qui est une imitation d'après les faits relatés par Duras dans « Sublime, forcément sublime ». Rambaud dédramatise la situation d'une manière originale, tout en changeant les données de l'hypotexte durassien. Voir *op. cit.*, p. 108-109

¹⁷³⁶ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 56

¹⁷³⁷ *Ibid.*, p. 95

cinéma...Les accidents dans le tournage, je garde ...[...] C'est pas bidon ... [...] M.D. : Ou bien on me vénère ou bien on m'aime pas ...[...] On ne peut pas dire mieux que ça... Elle donne son génie, M.D. »¹⁷³⁸ Allusion et ironie à l'égard du scénario de *Hiroshima mon amour*, où Duras crée le texte sans avoir les images ? L'assemblage en a lieu ensuite.

Pour que la moquerie soit complète, Rambaud s'attaque à la vie privée de l'écrivain, ainsi qu'à sa personnalité. Dès le début, le parodieur préfère les initiales aux noms des personnages, manière de brouiller l'interprétation onomastique et d'imiter à la fois l'écrivain Duras qui ne fait pas économie des initiales dans son œuvre. Par le dialogue Duraille-Ramirez, Rambaud vise en effet à ridiculiser le talent de reporter de Duras. « A l'époque », dit Rambaud, « Marguerite faisait des interviews hilarantes. »¹⁷³⁹ Il reconnaît d'ailleurs dans une interview qu'à l'origine de ce dialogue se retrouve un entretien de Duras avec le footballeur Michel Platini publié dans *Libération*¹⁷⁴⁰. En tablant sur le grand écart au niveau des formules d'adresse, Rambaud dénonce la supériorité que Duras affiche en public. Ramirez, quoi qu'il soit un grand maître du langage familier, propre aux gens de la rue et à ceux qui « n'ont pas fait les écoles »¹⁷⁴¹, comme c'est le cas des personnages de *La pluie d'été* de Duras ou de ceux du récit *Madame Dodin* (1954), il est très respectueux envers le reporter auquel il réserve la formule « Madame ». En revanche, le reporter Duraille se situe en position de supériorité et tutoie sans aucun scrupule son interlocuteur, comme dans un jeu d'enfants où elle fait l'autoritaire: « M.R. : C'est ça, madame, faut encaisser les gnons. M.D. : Tu es marié, toi ? »¹⁷⁴² ou encore : « M.D. : Tais-toi. C'est moi qui parle dans ce texte. C'est mon texte. Le mien. Toi, tu es là pour que mes idées rebondissent. Tu n'as pas à briller vraiment. [...] Ça ressemble à un match qu'on jouerait tous les deux. Ça ressemble à un match, et puis non. C'est comme les bandes dessinées. Tu es le dessin et moi je suis les bulles. »¹⁷⁴³

Les autres textes qui accompagnent *Virginie Q.*, ainsi que *Mururoa mon amour*, sont une bonne occasion pour Rambaud de s'attaquer à la vie privée de Duras. Il fait des allusions à la vie amoureuse de l'écrivain et à sa manière de s'habiller. Après l'avoir interrogé cinq fois lors de l'entretien avec Ramirez s'il était marié, Duraille lui demande à la fin : « Qu'est-ce que tu fais ce soir, toi ? »¹⁷⁴⁴ Ensuite, dans le récit sur François et Roselyne L., qui est une imitation de « Sublime, forcément sublime », Rambaud note :

¹⁷³⁸ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, pp. 91, 93, 106 et 107

¹⁷³⁹ *Lire*, septembre 2003, « Patrick Rambaud » par Didier Sénécal, Site de *Lire* en ligne, www.lire.fr, consulté le 5 juillet 2007

¹⁷⁴⁰ Cf. *Lire*, février 1998, « Admiration et exécution » par Laurence Liban, Site de *Lire* en ligne, www.lire.fr, consulté le 5 juillet 2007

¹⁷⁴¹ Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Balland, 1988, p. 84

¹⁷⁴² *Ibid.*, p. 81

¹⁷⁴³ *Ibid.*, p. 101

¹⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 102

« Elle porte l'enfant du troc comme moi je porte un pull à col roulé. »¹⁷⁴⁵

A la fin de *Insomni insomnie*, récit inspiré de l'article durassien « La population nocturne »¹⁷⁴⁶, qui conclut *Mururoa mon amour*, Rambaud fait une autre allusion à la vie privée de l'écrivain : « Et puis on va vers cent milliards bientôt si ça s'arrête pas, la démographie. On va se marcher sur les pieds. Ici, dans l'appartement, je serais plus dans la solitude. Dans dix ans il y aura des gens partout, dans les tiroirs, sous le lit, sous le tapis, dans l'armoire, partout. Nombreux. Ils vont me regarder. Il y aura des yeux partout. Je ne pourrais plus faire un geste. Ils mettront mes habits. Ils me chiperont les bottines à moi. Ils les abîmeront à vouloir tous les enfiler à la suite. Il y a trop de gens dans ma chambre. Ils m'empêchent de dormir. Ils sont tous dans mon lit. [...] »¹⁷⁴⁷ Cette fois, la lecture du texte rambaldien nous fait penser aux visions bizarres de Duras, « très peuplées », lors de la cure de désintoxication de l'Hôpital américain en 1982 ou lors du coma alcoolique par laquelle passe l'écrivain en 1988-1989¹⁷⁴⁸.

Ces deux livres de Rambaud réussissent à satisfaire l'envie de rire de leur auteur. Mais, est-ce que tout le monde apprécie son initiative de se moquer de Duras ? Il faut noter qu'au moment où paraît *Virginie Q.*, par exemple, les avis de la critique sont partagés. Il y a des voix qui prennent très mal ce geste rambaldien, comme c'est le cas de Patrick Besson du *Figaro*, qui titre : « La copie en dessous de l'original »¹⁷⁴⁹. En effet, très contrarié par cette parodie, Patrick Besson se demande : « Qu'est-il arrivé à Marguerite Duras ? C'est plutôt bien, d'habitude, ce qu'elle écrit. Et puis, elle a de jolis titres : *Le Vice-Consul*, *Hiroshima mon amour*, *La Maladie de la mort...* *Virginie Q.* : quelle lourdeur ! Quelle laideur ! Quelle vulgarité ! »¹⁷⁵⁰ Le même critique met aussi en exergue un autre avantage des ouvrages de Duras : ils sont brefs. Elle dépasse rarement la page 200 et c'est une « politesse dont peu d'écrivains français peuvent se vanter »¹⁷⁵¹. Alors que *Virginie Q.* semble interminable. En outre, ce qui révolte Besson c'est l'erreur que fait Rambaud en introduisant dans son livre le boxeur Max Ramirez comme symbole de l'inculture et du manque d'éducation. Le journaliste dit l'avoir connu personnellement et il peut affirmer que ce sportif ne s'exprime pas du tout de cette façon. Bref, Besson se montre déçu par cette parodie malicieuse, ce « roman bête et raté » qui prouve que « c'est facile pour tout le monde de faire du Rembrandt-sauf pour Rembrandt. »¹⁷⁵² Besson n'est pas d'ailleurs le seul à montrer sa déception à la sortie de ce livre de

¹⁷⁴⁵ Ibid., p. 117

¹⁷⁴⁶ Marguerite Duras, « La population nocturne », in *La Vie matérielle*, (P.O.L., 1987), Gallimard, 1994, p. 168

¹⁷⁴⁷ Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996, pp. 140-141

¹⁷⁴⁸ Voir les témoignages de Marguerite Duras dans *Magazine littéraire*, juin 1990 et dans *Libération*, 11 janvier 1990

¹⁷⁴⁹ *Le Figaro*, 2 février 1988

¹⁷⁵⁰ Ibid.

¹⁷⁵¹ Ibid.

Rambaud. Pierre Lepape du journal *Le Monde* juge que Rambaud n'a que partiellement réussi sa parodie *Virginie Q.*, car « le modèle demeure beaucoup plus drôle que la charge, sa verve comique, ses facéties beaucoup plus tordantes dans leur candeur satisfaite que n'ose l'imaginer l'imitateur. »¹⁷⁵³ On ne peut pourtant pas dire que Lepape défend Duras ou qu'il se montre indigné devant la « géniale, forcément géniale »¹⁷⁵⁴ parodie rambaldienne, comme c'est le cas de Besson. Ce journaliste laisse lire une légère ironie vis-à-vis de l'écriture durassienne. En effet, il explique l'échec partiel de Rambaud par le talent que Duras a à se pasticher elle-même. En disant ceci, il reproche indirectement à Duras les répétitions thématiques dans son œuvre. Autrement dit, selon ce journaliste, le meilleur pasticheur ou parodieur de Duras est l'écrivain elle-même : « Là où l'audace de *Virginie Q.* passe la mesure, c'est lorsqu'il pratique à ciel ouvert la concurrence déloyale. Voilà des années que Marguerite Duras se parodie, des années qu'ayant enfin atteint la pleine possession de ses défauts elle les exploite avec une féroce franchise et un art de l'autocaricature qui touche, en effet, au sublime.»¹⁷⁵⁵ Bien plus, Duras devrait se montrer « ravie » d'être pastichée, car « n'est pastichée que la vedette littéraire assez illustre pour que des lecteurs puissent prendre plaisir à contempler son ombre. »¹⁷⁵⁶ Comment pourrait-elle être ravie lorsque « Paris n'est qu'un éclat de rire », comme on peut le lire dans *Figaro-Magazine* du 26 mars 1988 ? Jacques Nerson, journaliste à cette publication, voit dans *Virginie Q.* la possibilité enfin de se « sentir tout à coup soulagé. Vengé. Ouf ! Quelqu'un a osé. L'épingle venait de crever l'insupportable baudruche. La baudruche, c'est Marguerite Duras. Ou plutôt le respect imbécile qui pétrifie l'intelligentsia dès que Mme Marguerite daigne s'exprimer, ce dont elle ne se prive pas, que ce soit sous forme de romans, de pièces de théâtre, de films, ou encore dans ses articles [...]. »¹⁷⁵⁷

« Ça commence à s'imiter »

Moins controversées que leurs hypotextes, les parodies rambaldiennes constituent une véritable forme de réception de Marguerite Duras, qui prouve que l'œuvre agit sur le lecteur. Il faut noter aussi que Rambaud n'est pas le seul à imiter l'écriture durassienne. D'autres auteurs se sont exercés à pasticher l'« écriture d'urgence »¹⁷⁵⁸ de Duras. On peut citer ici, par exemple, Gilles Cervera, journaliste à *Libération*, qui, en 1983, dédie à

¹⁷⁵² Ibid.

¹⁷⁵³ « Les trucs et tics de la reine Margot » par Pierre Lepape, *Le Monde*, 1^{er} avril 1988

¹⁷⁵⁴ « *Virginie Q.* : génial, forcément génial » par Daniel Baldit, *Le Quotidien de Paris*, 14 juin 1988

¹⁷⁵⁵ Ibid.

¹⁷⁵⁶ Ibid.

¹⁷⁵⁷ « Duras : Patrick Rambaud a effeuillé la Marguerite » par Jacques Nerson, *Figaro-Magazine*, 26 mars 1988

¹⁷⁵⁸ *Libération*, 11 janvier 1990

Duras un article, à mi-chemin entre pastiche et critique littéraire, intitulé : « Le marin de Gibraltar durasse toujours : quel âge est sans défaut ? »¹⁷⁵⁹, qui mérite d'être présenté intégralement :

« Rennes. Le 4.1.83. Lettre au delta. J'ai ouvert Libé. A la page Duras. J'ai laissé longuement reposer mon désir ; de lire, de plaisir. J'ai laissé durasser le plaisir : je suis descendu au jardin, donner aux poules, parler au voisin. Je suis remonté, à bout. J'avais laissé Libé grand'ouvert sur le lit. J'ai lu Duras. D'un trait : lire Duras comme on respire. Duras est ma mère à tous ! Duras lue, comme on boit, comme on se boirait jusqu'à la lie : dans notre liquidité mémoriale. Indispensables les mots dispensés par Duras : comme l'arrêt de vie. Lentement les mots infiltrés, infléchis dans le corps politique du quotidien justifié. Le corps à corps du texte durassien. Tête à tête du texte ; dire que c'est fou d'aimer. Qu'on aime amnésiquement : « personne n'a pas vécu... ». Mes yeux pleins, ma poitrine à craquer : le texte est là, lu, ouvert : fenestré. L'émotion habite le corps acorps du lecteur : maison mitoyenne. On ne meurt jamais en lisant Duras, elle qui en meurt mot à mot chaque fois plus près de l'avie. Comme on dit l'apesanteur. C'est une faille où se fouille un certain désir inconditionnel de la limite, du vivant qui soudain et pour un souffle court coupe le souffle, vit et meurt simultanément. Au point confluent de midi, ou ailleurs. Duras, j'ai lu libé ce mardi, ça a vraiment suffi. Sauf le dire ici. De toute façon, ça n'est jamais fini. Duras, c'est le delta : celle ou celui qui écrit, celle ou celui qui lit et le livre en sont les bras et la mer embrassée-là. »¹⁷⁶⁰

La notoriété de Marguerite Duras, surtout après le Goncourt de 1984, fait que son œuvre devient objet d'étude à l'école. En 1990, son écriture facilement reconnaissable devient un défi pour un groupe d'étudiants qui veulent enrichir leur style par le pastiche. Leurs essais ont été regroupés par Imbert Pernette dans un livre intitulé *Enrichir son style par les pastiches grâce à Maupassant, Balzac, Zola, Proust, Colette, Céline, Duras*.¹⁷⁶¹ Avant de passer à l'acte de pasticher, ces étudiants ont établi un corpus de textes durassiens qui leur a servi à repérer les traits définitoires de l'écriture de Duras. Ils se sont ainsi arrêtés au *Ravissement de Lol V. Stein*, à *Hiroshima mon amour* et à *L'Amant*, livres considérés comme des œuvres phares de la création littéraire de l'écrivain. La lecture approfondie de ces œuvres a permis de relever les principaux traits stylistiques de l'écriture de Marguerite Duras, utilisés ensuite dans les pastiches : la technique du doute, le point de vue, le regard, le jeu verbal, les tournures, l'emphase, l'hyperbole, l'oxymoron, la parataxe, les répétitions, l'incantation, l'inversion.¹⁷⁶² Le meilleur pastiche, considéré par Pernette Imbert comme un modèle, a été réalisé par Elisabeth Ezra, et s'appelle « Salles d'attente ». On y retrouve, sur le modèle de *L'Amant*, un traitement particulier du

¹⁷⁵⁹ *Libération*, 8-9 janvier 1983, « Le marin de Gibraltar durasse toujours : Quel âge est sans défaut ? », par Gilles Cervera

¹⁷⁶⁰ *Ibid.*

¹⁷⁶¹ Pernette Imbert, *Enrichir son style par les pastiches grâce à Maupassant, Balzac, Zola, Proust, Colette, Céline, Duras*, Editions Retz, 1 janvier 1991

¹⁷⁶² *Ibid.*, p. 185

temps (jeu verbal réussi) et des reprises stylistiques abondantes s'intégrant naturellement à un récit dont le ton et le rythme restent, de bout en bout, proches de Duras. Nous citons ici un fragment :

« Tous les soirs de l'époque suivant le deuxième mariage de ma mère se fondent en un seul, un soir qui porte le nom de mon enfance. Ma mère plie les draps, exténuée. C'est un de ces soirs où la pauvreté et la misère ont convergé en larmes. Les larmes sont indistinctes de la sueur. Elle dit : je sais que tu penses que tu es spéciale, moi aussi j'étais convaincue que je l'étais. Au-delà de tout doute. Moi j'avais des rêves. La fille écoute, la seule qui est là, déchirée. [...] Elle ira à la bibliothèque municipale de Los Angeles à l'âge de huit ans, on lui dira qu'il n'y a plus de livres sur les fées ni les bonnes sorcières, tu as tout lu chérie. C'est alors qu'elle se met à écrire. [...] Je ne peux distinguer cet endroit du père. [...] Ce père est désuet, l'a été toujours, il est la mode éternelle, l'anti-mode, c'est le monde qui tourne autour de lui. [...] Et le chapeau de paille contre le soleil, irrépressible, le tour de force qui fait d'une promenade avec lui, non, pas avec lui, mais dans sa présence, un événement. [...] Il n'y a qu'une façon de regarder tout ça, toutes ces histoires, cette vie, sa vie, leur vie, ma vie délimitée par ces histoires. C'est l'alternative. C'est la folie suprême, la paranoïa par excellence de l'univers. Ou c'est la vérité. [...] Quinze ans. J'ai quinze ans. C'est un temps d'impasse, d'épouvante de tout ce qui a été renoncé. Le changement du Nom : enterrés enfin les mariages pourris accrochés à ce nom, s'y balançant comme les condamnés dans des arbres. [...] »¹⁷⁶³

Elle a raison, Duras, « ça commence à s'imiter »¹⁷⁶⁴, son écriture... Qu'il s'agisse de pastiche ou de parodie, que derrière ces actes se trouve une envie d'enrichir son style ou de se moquer de Duras, on ne peut pas contester l'intérêt que son œuvre suscite, de son vivant ou même après sa mort. L'image de Duras aux yeux de sa réception imitative (charge ou pastiche) reste aussi controversée que celle de la réception journalistique. Et, lorsqu'on parle des journaux, on ne pense pas uniquement aux articles critiques, mais aussi à un type spécial de réception, très expressive, liée à l'iconographie : la caricature.

Rire, disent-ils : Duras caricaturée

Que disent les caricatures ? Plus précisément, que disent-elles sur Duras ? Pourquoi la critique recourt-elle à la caricature, ce genre longtemps confondu avec les manifestations du grotesque ? Si l'œuvre durassienne prête à l'écriture imitative, le personnage que Duras représente dans le paysage littéraire français prête à la caricature. Parmi les

¹⁷⁶³ *Ibid.*, p. 182-185 Voir aussi dans cet ouvrage d'autres pastiches réalisés par les étudiants à partir de l'œuvre durassienne, qui montrent une bonne appréhension du style de l'écrivain, ainsi que le profond intérêt manifesté par la jeunesse, catégorie du public sur laquelle Duras compte pour être lue de son vivant et après sa mort.

¹⁷⁶⁴ Dans le *Magazine littéraire*, n° 278 du juin 1990, « J'ai vécu le réel comme un mythe », entretien avec Aliette Armel, Duras confirme, au sujet de *L'Amant*, l'existence d'un style propre que Rambaud imite dans ses parodies : « Tous les lecteurs disent le relire plusieurs fois et tous parlent d'un rapport personnel qu'ils ont avec le livre. Le style aurait pu être rédhibitoire : je change de temps sans prévenir, je mets sans cesse le sujet à la fin des phrases. Je pose le sujet au début de la phrase comme étant l'objet de celle-ci et ensuite je dis son devenir, son état. Ça commence à s'imiter même dans les textes officiels (rires). »

articles de presse écrits sur Duras au fil du temps, nous en avons trouvé onze qui sont accompagnés de caricatures. La plus ancienne dont nous disposons, date de 1970 et accompagne un article de presse qui accueille *Abahn Sabana David*. Les plus nombreuses dates de 1996, année du passage « vers un autre degré »¹⁷⁶⁵ de Duras. Quels sont les éléments qui ont inspiré le plus les caricaturistes ? Mis à part les traces que le vieillissement laisse sur le visage aux traits asiatiques de l'écrivain, lorsqu'on dit Duras, on dit lunettes, col roulé et bijoux. C'est l'image de l'écrivain qui est restée à la postérité et qui a été, surprenant ou pas, exploitée le plus par les caricaturistes dans des portraits à charge¹⁷⁶⁶. D'abord, il faut noter que toutes les caricatures faites à Duras ne sont pas grotesques. Il y a, par exemple, des caricatures qui font le portrait de l'écrivain, sans trop le déformer, d'autres qui renvoient à la réception de l'œuvre, une caricature qui suggère l'idée d'ambiguïté et une autre qui fait penser à l'image de pythie qu'on attribue à Duras.

Duras, une personnalité

« Tous les paliers du vrai désir sont là, parlés dans la douceur... »¹⁷⁶⁷ dirait Duras. Tous les chemins de son œuvre, toutes les routes parcourues par ses personnages, de la mendicante à Lol V. Stein ou aux enfants de *La Pluie d'été*, mènent au même endroit : l'enfance indochinoise projetée dans le mythe. Tous ses livres mènent à tous ses livres. On peut affirmer ceci en lisant l'œuvre durassienne ou en regardant cette caricature qui situe Duras en bas de l'escalier ascendant représentant peut-être l'œuvre, la vie, les deux réunies dans un point inexact, puisque inconnu, de l'éternelle enfance.

La deuxième image est la représentation à charge de deux visages différents de l'écrivain qui renvoient à la même et l'unique Duras. A soixante-sept ans, déjà auteur de *L'Amant*, l'écrivain tient sur ses genoux, très protecteurs, comme ceux de la mère dans la photo de famille, la jeune fille de quatorze ans qui rêve de devenir écrivain. Cette caricature¹⁷⁶⁸ accompagne un article de presse écrit par Alette Armel à l'occasion de la parution de *L'Amant de la Chine du Nord* en 1991. C'est une image qui exprime le principe de répétition et de retour facilement reconnaissable dans l'œuvre durassienne. Duras ne se remet jamais de son enfance. Elle en parle dans *Un Barrage contre le Pacifique*, dans *L'Amant* et revisite ces lieux dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Chez Duras, comme le note Alette Armel, chaque livre est « une tentative toujours recommencée, pour atteindre à la perfection de l'expression que ce thème en fait

¹⁷⁶⁵ Marguerite Duras, *C'est tout*, P.O.L., 1999, p. 60

¹⁷⁶⁶ Dans la caricature, il convient de distinguer le portrait en charge, qui utilise la déformation physique comme métaphore d'une idée (portrait politique) ou se limite à l'exagération des caractères physiques (portrait d'artistes) et la caricature de situation, dans laquelle des événements réels ou imaginaires mettent en relief les mœurs ou le comportement de certains groupes humains. Quant à Duras, elle fait l'objet des portraits en charge se limitant à l'exagération des caractères physiques.

¹⁷⁶⁷ Cf. Image 1. *Revue des Sciences Humaines*, n° 202, du 2 avril 1986

¹⁷⁶⁸ *Magazine Littéraire*, juillet-août 1991

unique »¹⁷⁶⁹ qu'est l'enfance.

La représentation de l'écriture

L'oeuvre durassienne représente aussi l'endroit où se rejoignent la magie, l'ambiguïté et les fantasmes. Les trois caricatures qui suivent réussissent à exprimer de manière remarquable ces notions pourtant abstraites et donc difficilement représentables par des images. Où est-ce qu'on arrive si l'on poursuit Duras ? Partout et nulle part à la fois...

Dans la troisième image, l'écrivain flotte à la dérive sur les eaux du Pacifique, ou peut-être qu'elle prend le chemin inconnu du marin de Gibraltar. Les yeux fermés, Duras invite le lecteur à la suivre dans ses livres, sans lui indiquer aucune direction, car, en écrivant, elle-même va vers l'inconnu, vers nulle part. Cette caricature¹⁷⁷⁰ très expressive, datant de 1972, assaisonne magnifiquement un article du *Figaro* qui accueille *L'Amour*. « Depuis *Détruire, dit-elle*, qui fut aussi un film, Marguerite Duras avance dans le noir en effaçant à mesure ses traces »¹⁷⁷¹, écrit ce journal. La seule possibilité de comprendre Duras est de se rapporter à tous ses livres : « Peut-être trouverait-on l'origine de ces fantasmes dans l'obscur ravissement de Lol V. Stein... ?[...] Ou plutôt : il n'y a plus besoin d'explication. »¹⁷⁷²

La quatrième image est la plus ancienne caricature¹⁷⁷³ de Duras dont nous disposons, datant de 1970. Elle offre une représentation concrète de la double identité que la critique évoque à l'égard de cet écrivain : Duras est moitié sorcière (et pythie), moitié un être normal. Bien plus, cette image est une représentation du paradoxe d'un « écrivain à deux faces »¹⁷⁷⁴. C'est peut-être la meilleure représentation du lieu magique de l'écriture durassienne où peut se « déployer librement l'aspect de convertibilité de destins singuliers en une aventure universelle »¹⁷⁷⁵, comme c'est le cas des « âmes mortes » que sont Abahn, Sabana, David et l'autre Juif de la pièce homonyme de Duras. A travers l'opacité des corps, c'est la transparence des êtres, leur possibilité de métamorphose, qui est constamment l'enjeu du dialogue de cette pièce de théâtre. Les quatre êtres en présence ont des identités délibérément brouillées et on peut les voir

¹⁷⁶⁹ « Duras: retour à l'amant » par Alette Armel, *Magazine littéraire*, juillet-août 1991, p. 62

¹⁷⁷⁰ *Figaro*, 11 février 1972

¹⁷⁷¹ « Une autre façon de comprendre Marguerite Duras », *Figaro*, 11 février 1972

¹⁷⁷² Ibid.

¹⁷⁷³ *La Quinzaine littéraire*, 1-15 juillet 1970

¹⁷⁷⁴ « Duras la reine Margot » par Jacques-Pierre Amette, *Le Point*, n° 1008 di 11 janvier 1992 : « Elle est à la fois une artiste inspirée, exigeante, impériale, mais aussi une pythie fumeuse qui crache, dans ses interviews autant de crapauds que de diamants. »

¹⁷⁷⁵ « Un lieu magique », par Anne Fabre-Luce, *La Quinzaine littéraire*, 1-15 juillet 1970

comme les quatre visages d'une seule et même conscience, d'un seul être humain, à la fois bourreau et victime, pris entre le feu de l'amour et la glace de la mort. Cette caricature dit tout sur l'art de Duras à entraîner le lecteur dans le jeu de présence-absence que jouent tous les personnages durassiens, sans exception.

L'oeuvre durassienne est aussi connue comme le territoire des silences et des fantasmes. On a même défini l'art de Duras comme « la glorification des silences » et cette formule est d'autant plus juste, considère Claude Damiens, que « l'auteur cherche à percer au-delà des mots, ces valeurs invisibles et méconnaissables qui restent muettes faute de mots. »¹⁷⁷⁶ La cinquième caricature¹⁷⁷⁷ est une représentation de toutes les voix féminines qui parlent dans l'oeuvre durassienne, mais aussi de celles qui s'entretiennent avec Duras, à savoir Xavière Gauthier, Marcelle Marini¹⁷⁷⁸ etc.

Le personnage de l'écrivain

Les caricaturistes ont aussi exercé leur talent dans des portraits à charge de l'écrivain. Quels sont les traits physiques durassiens les plus exploités dans les caricatures ? Il faut peut-être dire que Duras est la première à dresser sa propre caricature dans *L'Amant*, lorsqu'elle parle, dans l'incipit du livre, de son visage lacéré par les rides. A part ce trait physique, d'autres ont attiré l'attention des artistes, à savoir : les bijoux, le col roulé, les lunettes, les cheveux courts. Ces caricatures, réalisées toutes après la mort de l'écrivain, tournent le plus souvent en grotesque.

Après la mort de Duras, qu'est-ce qui reste ? Des hommages, des sourires, une oeuvre qui est « la vivante incarnation de son écriture, laquelle du moins reste impérissable. »¹⁷⁷⁹ Il nous reste encore son image à lire à travers ses livres ou à déchiffrer dans les caricatures. Que peut-on lire sur Duras dans ce sixième portrait à charge¹⁷⁸⁰ datant de l'année de la mort de l'écrivain ? On y voit la représentation caricaturale de l'écrivain transformé en « monstre sacré », comme dérangé dans son sommeil. Quelques indices disent qu'il s'agit de Duras : les grosses lunettes, qui cachent un regard discrètement jeté sur le monde par celle qui croit le monde à ses pieds, et les bijoux, signe de richesse, de snobisme et de royauté : Duras est « la reine Margot impériale et perturbante, insupportable et envoûtante. Assise sur le trépied de son inspiration, elle nous choque, nous divise, nous perturbe, nous réveille, nous accule à nous définir nous-mêmes, menée par une oeuvre et malmenée par son époque »¹⁷⁸¹,

¹⁷⁷⁶ « Marguerite Duras ou le silence au théâtre » par Claude Damiens, *Paris-Théâtre*, n° 198, 29 août 1963, p. 38

¹⁷⁷⁷ *Le Monde*, 28 octobre 1977, Copyright *Tim*

¹⁷⁷⁸ « Marguerite Duras et les territoires du silence » par Claude Mauriac, *Le Monde*, 28 octobre 1977 Il s'agit d'un article de presse qui accueille le livre de Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Minuit, 1977

¹⁷⁷⁹ « Les trois vies de Marguerite Duras » par Giovanni Bogliolo, *Supplément à Courrier international*, n° 281 du 21 au 27 mars 1996

¹⁷⁸⁰ Dessin de Loredano paru dans *El Pais*, Madrid, repris par *Supplément à Courrier international*, n° 281 du 21 au 27 mars 1996

comme la caractérise Jacques-Pierre Amette.

La septième caricature ¹⁷⁸² est le fruit de la rencontre d'un internaute anonyme avec Duras, sur Internet. On ne sait pas si le dessin est réalisé par cette personne, mais l'on peut dire que le réalisateur est un bon connaisseur de l'écrivain. Visage serein, air tranquille et silencieux, regard doux d'éternelle amoureuse, tous les ingrédients sont réunis pour représenter Duras. Regard lointain et vide, visage lacéré par les rides, col roulé soutenant le poids de la tête ornée de grosses lunettes...Rien de plus beau, rien de plus expressif.

Aimée et adulée par les uns, provocatrice et impudique, Duras est détestée par les autres. Il n'y a pas que les parodies pour se venger d'elle, il y a aussi la caricature, comme cet huitième dessin ¹⁷⁸³ réalisé par un artiste « agacé et dérangé », paraît-il, par cet écrivain trop orgueilleux auquel Caroline Champetier dédie une émission hommage en 1996, après la mort de Duras ¹⁷⁸⁴. Toujours les mêmes lunettes, la même fumée de cigarette, les mêmes yeux délavés sur un visage exagérément gonflé. Engoncée dans son éternel col roulé, Marguerite Duras a l'air toute petite. C'est une apparence. Sa force réside dans son écriture. Une écriture, qui « vieillira, mais ne passera pas », comme l'écrit François Nourissier, quelques jours après la mort de l'écrivain. ¹⁷⁸⁵

Une oeuvre controversée

Il est enfin temps qu'on dise la vérité: est-ce qu'on a vraiment aimé Duras ? Oui et non à la fois. Rien de neuf. Cette neuvième caricature ¹⁷⁸⁶ accompagnant un article de presse, toujours sur l'émission de Caroline Champetier qui fait date, critique plutôt la manière de réalisation de l'émission : « Sa construction est un peu paresseuse, s'accorde des poses durassiennes parfaitement inutiles » ¹⁷⁸⁷. D'où vient l'ennui du critique : de la forme de

¹⁷⁸¹ « Duras la reine Margot » par Jacques-Pierre Amette, *Le Point*, n° 1008 du 11 janvier 1992

¹⁷⁸² Caricature postée sur Internet le 14 novembre 2006, sur le site en ligne <http://lergastule.canalblog.com/archives/caricatures/p30-0.html>, consulté le 15 mai 2007 Cette caricature nous rappelle ce que Alain Robbe-Grillet dit en 2000 sur Duras : « Au départ, c'était une femme drôle, vive, chaleureuse. Sur le tard, elle est devenue ce personnage gonflé d'orgueil qu'on a souvent décrit. Tout écrivain normal doit être persuadé qu'il est le plus grand. Marguerite Duras n'échappait pas à la règle ; simplement, il lui était impossible d'imaginer que d'autres écrivains qu'elle l'étaient également... » Cf. « Robbe-Grillet célèbre inconnu » par Irène Frain, *Lire*, juillet-août 2000

¹⁷⁸³ *Le Figaro*, 18 septembre 1996

¹⁷⁸⁴ « Duras : écrire, dit-elle » par Nathalie Simon, *Le Figaro*, 18 septembre 1996, sur l'émission « Un siècle d'écrivains », de Caroline Champetier sur France 3, 18 septembre 1996

¹⁷⁸⁵ François Nourissier est repris par Nathalie Simon, dans *op. cit.*

¹⁷⁸⁶ *Le Monde*, 18 septembre 1996 (dessin signé PESSIN)

¹⁷⁸⁷ « M.D., une vie d'écriture » par Valérie Cadet, *Le Monde*, 18 septembre 1996

l'émission ? ou de son contenu (de son sujet) ? L'ironie fine du caricaturiste laisse pourtant lire, à travers cette image du couple qui regarde à la télévision l'émission sur Duras, une certaine antipathie envers cet écrivain qui fait des « propos désarmés sur l'amour, la solitude, l'écriture, la mort et le rien. »¹⁷⁸⁸ Bref, « quelques formules sereines, semées comme par orgueil à l'horizon d'un territoire désormais nu, pathétique. » Puisque l'article de presse accompagné par cette caricature fait « le portrait » de l'écriture durassienne, comme le dit Valérie Cadet, on peut dire que le choix de poster cette caricature ne fait que dévoiler le côté controversé du regard qu'une certaine catégorie de lecteurs porte sur l'œuvre de cet écrivain.

Contrairement à la caricature précédente, la dixième image¹⁷⁸⁹ représente l'avis d'un public accro de Duras. Elle accompagne un article de presse de Brigitte Salino¹⁷⁹⁰, qui traite du documentaire¹⁷⁹¹ de Michelle Porte de 1983, passé à la télévision le 19 mars 1996 lors d'une soirée hagiographique¹⁷⁹² qui se veut un hommage à l'écrivain disparu le 3 mars de la même année.

Enfin, la dernière caricature¹⁷⁹³ dont nous disposons est spéciale de par son caractère éducatif. En effet, il s'agit d'un rébus réalisé par Michel-Antoine Burnier et Patrick Rambaud. Il faut noter que cette caricature-rébus accompagne un article très dur de Rambaud et Burnier, qui dénoncent la personnalité durassienne, son autorité, son cinéma, sa propension à se mêler de tout, son journalisme (à savoir l'affaire Villemin et le dialogue Duras-Platini), sa déconsidération envers le président de la République, François Mitterrand, ses descriptions du contenu de son placard, son génie auto-proclamé...

MARGOT ET L'IMPORTANT par Guillaume P. Jacquet

Quel est le poids du nom d'un auteur célèbre? Jusqu'où peut aller l'intention de démolir l'image d'un auteur dont la naissance et la construction ont été les processus difficiles d'une vie entière ? L'œuvre n'a-t-elle pas la même valeur si on change de signature ? Dans quelle mesure l'œuvre de Duras est-elle connue de ses lecteurs et surtout de ses éditeurs ? Publie-t-on le nom ou l'œuvre d'un auteur ? Voici quelques questions que suscite la supercherie éditoriale dont Duras est l'objet en 1992. Ce n'est pas tout à fait une parodie, quoique le geste rappelle l'initiative rambaldienne à l'égard de Duras, ce

¹⁷⁸⁸ Ibid.

¹⁷⁸⁹ *Le Monde*, 19 mars 1996 (dessin signé PESSIN)

¹⁷⁹⁰ « Marguerite Duras : pas forcément » par Brigitte Salino, *Le Monde*, 19 mars 1996

¹⁷⁹¹ « Savannah Bay, c'est toi », documentaire de Michelle Porte, 1983

¹⁷⁹² « Le théâtre de Marguerite Duras », Arte, mardi 19 mars, à 21h40

¹⁷⁹³ Archives Duras à l'IMEC Ce rébus demande au lecteur de retrouver le titre d'un livre de Marguerite Duras. La solution en est : « 1 bas-Rat Ge contre le passif-Hic ! » : *Un Barrage contre le Pacifique*

n'est pas un plagiat non plus, même pas un pastiche. Et pourtant, c'est une forme plaisante de réception d'un écrivain, qui peut tourner en éreintement si elle est perçue comme un essai de détruire la réputation de Duras. Toutefois, l'auteur de ce geste critique dit n'avoir eu aucune intention de mettre en cause l'œuvre durassienne et encore moins d'en profiter, comme l'on peut croire, pour régler un compte politique.¹⁷⁹⁴ C'est la relativité du jugement littéraire des années 90 qui est mise en question dont l' « esprit déserte trop aujourd'hui la vie littéraire », comme l'on peut lire dans *Le Figaro*. En effet, que s'est-il passé ?

On est en 1991, année de la publication de *L'Amant de la Chine du Nord*, livre « triomphal et sans surprise » dont même *Le Figaro littéraire* fait la louange. La supercherie est signée par un jeune écrivain, dont on ne connaît que le pseudonyme, Guillaume P. Jacquet, qui ne parvient pas à se résoudre à cette « vénération collective » de Duras. Il ne comprend pas pourquoi un livre de Duras enfièvre les libraires, fait radier les représentants et les directeurs commerciaux ou met les critiques à genoux devant elle. « Madame Duras est devenue sacrée », écrit Renaud Matignon, qui rappelle en quelques phrases non dépourvues d'ironie la réception parfois exagérée qu'on fait dans les années 80-90 à cet écrivain :

« La moindre onomatopée en provenance de son auguste crayon à bille prend des allures d'aphorisme oriental, suscite l'émeute dans les gares et les larmes chez les linguistes. Qu'elle écrive : Comment ça va ? et les exégètes sont prêts à noircir leurs cahiers. Il en est ainsi des dieux : nous les inventons. Même les créateurs les plus sourcilleux sont frappés de cet enthousiasme qui transfigure jusqu'au sublime – vous savez bien, forcément sublime – le plus modeste rhume de cerveau de Mme Duras. Venant du commun des mortels, ce malaise passager perdrait un peu de sa noblesse littéraire pour se retrouver chez l'oto-rhino-laryngologiste, et voilà l'ivresse dissipée, et l'idole pas terre. »¹⁷⁹⁵

Entre le 11 juin et le 18 août 1992, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* de Duras est en vente dans toutes les bonnes librairies. En effet, signé d'un nom d'emprunt, ce livre est refusé par les trois éditeurs de Duras : Gallimard, Minuit et POL. L'affaire prend naissance au cours d'une réunion d'amis, loin des « quartiers élégants où les vertiges durassiens troublent les fronts pensifs »¹⁷⁹⁶. On commente ce jour-là le succès de *L'Amant de la Chine du Nord*. Autour du nom de Duras il y a quelque chose comme un tabou. On adule. On commente, on discute. Mais on n'a pas le droit de plaisanter. « Une vertigineuse platitude recouverte par le nom de Duras, comme des bagages ou des chemises par une marque de prestige, imposait un sérieux glaçant. », écrit Matignon. L'idée est donc venue à ce jeune homme d'enlever la marque et révéler le produit brut, dans sa pauvreté toute

¹⁷⁹⁴ Le journal qui relate la supercherie éditoriale est *le Figaro*, connu comme une publication de la droite politique, et qui tient à préciser dans ses pages que le but de cette supercherie est uniquement celui de montrer, par le jeu, la relativité du jugement littéraire. Tout écrivain de droite aurait pu être choisi à la place de Duras. Cf. « Marguerite Duras refusée par ses propres éditeurs », par Renaud Matignon, *Le Figaro*, 14 septembre 1992

¹⁷⁹⁵ Renaud Matignon, *op. cit.*

¹⁷⁹⁶ Ibid.

nue. Le jeune homme courageux fait d'abord des recherches dans les premiers livres de Duras, dont *Les Petits chevaux de Tarquinia* et *Des Journées entières dans les arbres*. Mais d'un coup, un éclair soudain vise *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*. Pourquoi ce livre ? L'auteur de la supercherie l'explique : « C'était bref, c'était médiocre, c'était parfait. »¹⁷⁹⁷ Il envisage de proposer ce texte comme s'il s'agissait d'un manuscrit nouveau, à un éditeur chevronné, pour ainsi satisfaire un certain goût du risque qui l'habite. Une amie du faux auteur dactylographie le livre. On change les noms propres. « Guillaume Jacquet joue avec le feu », comme l'écrit *Le Figaro* : Valérie est nommée Margot. Michel Arc devient Michel (comme Platini). Le manuscrit est daté de Château-Chinon, où l'on sait qu'elle a quelque attachement politique. La chanson sur le lilas qui figure dans l'ouvrage est remplacée par *L'important, c'est la rose*. Quant au titre, il est « farceur et sans mystère »¹⁷⁹⁸. Guillaume Jacquet s'assure d'une boîte aux lettres pour les réponses et envoie le manuscrit aux trois éditeurs importants de Marguerite Duras. Il agrmente même le livre d'une dédicace : « A Marguerite qui ne sait pas » et d'un extrait de Stendhal en exergue, qui ne présente pas grand rapport avec le récit. Enfin, il rédige la lettre de jeune auteur, avec une maladresse un peu pédante :

« Monsieur, veuillez trouver ci-joint le manuscrit Margot et l'important que je viens de terminer. J'ai l'âge de Robert Tassincour, et il est un peu moi-même comme l'est Michel Papin quant à Margot. Vous remarquerez sûrement les influences que mon écriture a subies. J'ai longtemps été hanté par le nouveau roman en général et par Duras en particulier. Cela pourrait paraître démodé de se recommander de ce laboratoire. Je n'en crois rien. Je pourrais aussi parler de Georges Perros et de Philippe Sollers. Aujourd'hui, les procédés romanesques établis par Alain Robbe-Grillet ou Michel Butor n'ont, je crois, rien perdu de leur force. [...] Vous souhaitant bonne réception de ce texte où j'ai mis beaucoup de moi-même, bien que Tassincour, Papin et Margot m'échappent au détour de certaines pages, en espérant qu'il pourra trouver place dans l'une ou l'autre de vos collections, je vous prie de croire à l'assurance de mes salutations distinguées. Guillaume P. Jacquet »¹⁷⁹⁹

Difficile de croire que ce geste critique ne vise qu'à attirer l'attention sur la relativité du jugement littéraire de l'époque ! Le ton de l'entreprise critique est donné par les deux phrases du début de l'article du *Figaro*, qui inspirent au lecteur un certain scepticisme vis-à-vis de la valeur d'une œuvre littéraire célèbre, comme celle de Duras : « Comme nous sommes peu de chose ! Et comme la gloire est capricieuse ! Notre époque pauvre en grandes œuvres littéraires croyait pouvoir s'enorgueillir du moins de quelques valeurs sûres. Au premier rang de ces certitudes trônait jusqu'ici Mme Marguerite Duras. », écrit Renaud Matignon. L'auteur de l'article du *Figaro* profite aussi de cette situation pour dénoncer la lenteur des éditeurs dans l'évaluation des manuscrits et dans l'envoi des réponses, mais aussi, il jette un regard critique sur la manière dont on reçoit un jeune auteur : « On remarquera qu'aucun remords, qu'aucune hésitation, même légère, ne

¹⁷⁹⁷ Ibid.

¹⁷⁹⁸ Ibid.

¹⁷⁹⁹ Ibid.

semble altérer la tranquille assurance avec laquelle, dans leurs lettres, courtoisement mais fermement, les trois éditeurs repoussent l'idée de transformer en livre l'émouvant opuscule de Mme Marguerite Duras. »¹⁸⁰⁰ Aux éditions POL, on a confirmé par téléphone, très aimablement et sur un ton solennel, à Guillaume Jacquet, que « notre époque de crise, plus qu'aucune autre période, obligeait la direction à n'accepter que des textes de la plus grande qualité. »¹⁸⁰¹ Et quand on pense que *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* était un livre déjà publié, en vente à l'époque, et qui figurait dans la collection « Imaginaire », une des plus prestigieuses collections de la NRF, qui regroupe des noms lourds de la littérature, tels Kafka, Proust, Claudel, Borges etc. ...

Comment les éditeurs piégés répondent-ils ? « Bravo pour les organisateurs de la supercherie ! Un texte de Marguerite Duras, maquillé en manuscrit inédit, est refusé par ses propres éditeurs. Belle occasion pour *Le Figaro* de persuader ses lecteurs, soit que le talent de l'écrivain est surestimé, soit que les éditeurs sont incultes ou ne prennent pas la peine de lire les manuscrits d'inconnus qu'ils reçoivent par la poste. »¹⁸⁰² En effet, Antoine Gallimard, Jérôme Lindon et Paul Otchakovsky-Laurens s'accordent sur une seule explication, pour justifier leur réponse : l'éditeur est motivé par la recherche de nouveaux talents ayant une écriture originale. Son réflexe naturel est d'écarter un texte qui lui donne un sentiment du « déjà lu ». En raison même de la place importante de l'œuvre de Duras dans la littérature de l'époque, ils ont déjà reçu beaucoup de manuscrits qui étaient autant d'imitations plus ou moins poussées, plus ou moins naïves, de ses écrits. Ont-ils donc reconnu le livre de Duras ? Les lettres de réponse envoyées par les éditeurs n'en disent rien. On se contente juste de refuser poliment l'offre au signataire, sous le prétexte *a posteriori* exprimé dans la presse, que les éditeurs ont la liberté de leur choix, leurs goûts et leurs préférences, sans oublier que leurs soucis sont autres que de décourager les imitateurs ou de déjouer les mystifications¹⁸⁰³.

Que les éditeurs aient reconnu ou non le livre durassien caché dans les pages de *Margot ou l'important*, une chose est sûre : les organisateurs de la supercherie éditoriale visent deux cibles différentes de la vie littéraire de l'époque. D'abord, on évoque la relativité du jugement littéraire, qui ne peut pas être contestée, mais à laquelle tout éditeur à droit, car publier ou non un livre tient d'abord au goût et aux préférences de la maison d'édition en question. Ensuite, il faut dire que cette cible ne fait que rediriger les coups vers une autre bien plus intéressante : le tabou qui entoure l'image de Duras à l'époque. On ne s'attaque pas à la valeur de l'œuvre durassienne, puisque, comme le dit *Le Figaro*, « nombre de romans de Duras ont été accueillis avec enthousiasme dans les colonnes du *Figaro littéraire* par Patrick Grainville » et « il nous arrive d'aimer certains de ses livres »¹⁸⁰⁴. Mais la supercherie vise à démolir une tendance de la réception littéraire de l'époque : on ne plaisante plus avec le nom de Duras et, vu la place importante de l'œuvre

¹⁸⁰⁰ Ibid.

¹⁸⁰¹ Ibid.

¹⁸⁰² « Affaire Duras. La réponse des éditeurs », par Jean-Marc Roberts, *Le Figaro*, 22 septembre 1992

¹⁸⁰³ Ibid.

de cet écrivain à l'époque, on ne peut plus la soumettre au libre jeu de la critique. L'acharnement de Jean-Marc Roberts, auteur de l'article du *Figaro*, est visiblement orienté vers le statut à part de Duras dans le paysage de la vie littéraire. Ses propos sont empreints d'ironie et de tristesse à la fois :

« S'il lui faut un statut à part dans la vie littéraire, qu'on nous le dise. Mais alors qu'on édicte une loi qui réprime le lèse-Duras comme les atteintes au président de la République. Qu'on la canonise. C'est la seule leçon un peu triste que tireront de cette amusante supercherie les vrais amoureux de la littérature : on ne doit pas toucher à Duras. »¹⁸⁰⁵

Quelle est la leçon à tirer de ce geste de la réception? Duras est d'abord un nom, un grand nom même, qu'il n'est pas facile de renverser de son socle. La construction de l'image se fait à travers l'œuvre, sur- ou sous-estimée, et le lecteur. Si Duras jouit d'une place privilégiée dans le paysage littéraire de l'époque, c'est parce que son œuvre ne laisse pas indifférent le public. Le fait même d'organiser cette supercherie autour du nom de Duras prouve la notoriété de cet écrivain fortement controversé, aimé, adulé, détesté et envié. Quoique dépourvu de toute intention de toucher à la valeur de l'œuvre, ce geste témoigne de l'envie qu'une partie de la critique ressent toujours de se moquer de Duras ou de nuire à son image d'écrivain « sacro-saint ». Médiatisés par la presse ou non, les gestes éreinteurs à l'égard de Duras existent, quoiqu' en minorité face au nombre bien plus élevé des ouvrages ou des initiatives à caractère élogieux. Un dernier geste critique éreinteur que nous voulons présenter appartient à Maurice Lemaître qui s'attaque au cinéma et au théâtre durassiens. Comme on peut le constater, à lire les notes et le dossier réalisé par ce cinéaste, l'acharnement contre Duras est parfois exagérément sévère et le mépris inconcevablement exprimé.

« Pour en finir avec l'escroc et la plagiaire généralisée »

Des mots lourds, des mots dénonciateurs que rarement on prononce à l'égard d'un artiste pour exprimer son mépris envers lui... Voici ce qu'on peut lire si l'on ouvre le Supplément du n° 15 de la revue *Lettrisme* du 11 septembre 1979¹⁸⁰⁶, dédié par Maurice Lemaître¹⁸⁰⁷ à Marguerite Duras. Rambaud n'est pas le seul à dénoncer le cinéma durassien dans son *Pondichéry Song*. Maurice Lemaître le fait, lui aussi, tout en s'attaquant parallèlement au théâtre et au cinéma durassiens et à la manière de Duras de faire de la politique. Sans toutefois vouloir entrer dans des détails concernant le théâtre et le cinéma durassiens, qui ne constituent pas l'objet de notre analyse, nous signalons l'existence de ce document comme une forme très agressive de réception de Marguerite Duras par un de ses confrères. Ce supplément de la revue *Lettrisme*, que nous avons retrouvé à l'IMEC, se présente plutôt comme un matériel brut, comportant des notes manuscrites et

¹⁸⁰⁴ Ibid.

¹⁸⁰⁵ Ibid.

¹⁸⁰⁶ Maurice Lemaître, « Marguerite Duras. Pour en finir avec cet escroc et plagiaire généralisée », Supplément de la revue *Lettrisme*, n° 15, de la Commission Paritaire de Presse du 11 septembre 1979, Editions Lettristes, Bibliothèque de l'IMEC, fonds Duras

dactylographiées de Maurice Lemaître. En effet, il s'agit de quelques remarques écrites en marges de plusieurs articles de presse parus dans diverses publications, à des périodes différentes, au sujet, entre autres, du théâtre et du cinéma durassiens. Les mots, aux connotations agricoles, choisis par Lemaître en 1979 pour exprimer son mépris envers le cinéma durassien, sont choquants : ses films ne seraient que des « légumes filmiques », des « navets prétentieux » qui sont « certes promis à l'excrémementation implacable de l'Histoire »¹⁸⁰⁸. En 1999, son avis sur le cinéma durassien n'a toujours pas changé, puisque, dans un entretien, il dit du film de Marguerite Duras *Césarée* qu'il n'est qu'« un pipi cinématographique discrément »¹⁸⁰⁹.

Maurice Lemaître conteste l'originalité de Marguerite Duras dans le cinéma et le théâtre. Il dit que comme « un cancer se généralise, la Duras aussi est un chancre mortel qui envahit tous les domaines et les pourrit. »¹⁸¹⁰ En affirmant ceci, Lemaître se réfère implicitement au roman durassien et à la politique. Dans ce dernier domaine, elle s'avèrerait « une nullité », selon Lemaître, car le faux militantisme de Duras cacherait derrière lui des idées néo-nazies et marxistes. D'ailleurs, dans le domaine du théâtre, Maurice Lemaître déplore dans les années 60 la crise de l'art dramatique et fonde une sorte de club, un centre de création théâtrale nommé Théâtre Neuf, qui pose les fondements d'une véritable rénovation du spectacle par un dialogue ouvert entre les auteurs célèbres et les cadets¹⁸¹¹. Selon lui, Duras serait une « sous-sous-sous-sous expressionniste française, déjà sous-sous expressionnisme allemand », qui manque d'originalité surtout lorsqu'il s'agit du silence dans les pièces de théâtre.

En effet, selon Lemaître, le silence théâtral durassien viendrait de la « théorie du silence » de Jean-Jacques Bernard¹⁸¹². Toutefois, à en croire le protagoniste de cette théorie, le titre d'« auteur du silence » lui a été décerné un peu péjorativement, comme

¹⁸⁰⁷ Maurice Lemaître est considéré comme le pionnier du cinéma expérimental mondial et le fondateur de l'*Ecole lettriste de l'écran*. Il a ainsi eu une influence explicite ou cachée sur la *Nouvelle Vague* et a inspiré de la même façon, comme on l'a constaté lors d'un hommage rendu par la *Cinémathèque Française* et durant les rétrospectives de son œuvre filmique au Centre Pompidou, toute l'avant-garde cinématographique actuelle, y compris l'« underground » américain et européen. Son premier film s'appelle *Le film est déjà commencé ?* (1951). Le lettrisme est une école littéraire d'avant-garde fondée en 1945 à Saint-Germain-des-Prés par le poète roumain Isidore Isou. Le lettrisme s'attache, dans toute œuvre écrite, aux sons, aux onomatopées, à la musique des lettres de l'alphabet disposées d'une façon arbitraire, plus qu'au sens des mots. Isou en donnait la définition suivante : « Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes ». (in *Bilan lettriste*, 1947)

¹⁸⁰⁸ Maurice Lemaître, *op. cit.*

¹⁸⁰⁹ Entretien avec Maurice Lemaître (Paris, janvier 1999), propos recueillis par Colas Ricard et Nathalie Curien, page en ligne <http://www.cineastes.net/ent/entretien-lemaitre.html> éditée le 17 août 2002, consultée le 20 juin 2007

¹⁸¹⁰ Maurice Lemaître, « Marguerite Duras. Pour en finir avec cet escroc et plagiaire généralisée », Supplément de la revue *Lettrisme*, n° 15, de la Commission Paritaire de Presse du 11 septembre 1979, Editions Lettristes, Bibliothèque de l'IMEC, fonds Duras

¹⁸¹¹ *Paris-Théâtre*, n° 182 du 27 avril 1962, cité par M. Lemaître *op. cit.*, p. 21

l'on peut lire dans le supplément même de la revue *Lettrisme* de Maurice Lemaître. En réalité, Jean-Jacques Bernard, lui-même, n'est pas d'accord avec ce terme de « théorie du silence ». Il propose en effet le terme de « théorie de l'inexprimé », car « on désigne ainsi mieux ce qui dépasse les mots, ce que les mots ne peuvent pas rendre, qui s'exprime par le geste, par le silence, par le regard ». De ce point de vue, l'œuvre de Duras rejoint effectivement la thématique du silence, mais elle s'éloigne de Jean-Jacques Bernard par la manière dont elle utilise les silences, synonymes de blanc. En effet, chez Duras, il n'y a pas d'« inexprimé ». Pour Jean-Jacques Bernard, il est difficile, par exemple, d'exprimer au théâtre un événement aussi considérable que la guerre d'Algérie, vu comme un sujet dangereux ou un problème épineux de l'humanité¹⁸¹³. Duras, quant à elle, se sent libre d'exprimer ce qu'elle pense des événements majeurs qui marquent l'Histoire, tels la bombe d'Hiroshima, la guerre d'Algérie, le colonialisme etc. Tout ce qui existe dans l'œuvre est exprimé par le silence, le blanc, le regard, la voix off, l'image. En revanche, on peut dire que tout n'est pas nommable ou définissable chez Duras, tel le désir d'aimer ou d'écrire, la mort, la question juive, le manque de Dieu, au sens où l'origine de ces notions reste inconnue et donc inexplicable. Ou, pour mieux intégrer cette notion dans son œuvre, on peut dire, sans se tromper, qu'au nom de Duras est liée la « théorie de l'innommable »¹⁸¹⁴ ou de l'« indicible ».

L'inexprimé de Jean-Jacques Bernard ne concerne en rien Duras, puisque même l'innommable peut être exprimé par un simple geste, un regard, les mots absents ou la parole prononcée dans des discours infinis qui ne disent rien. Duras, manque-t-elle d'originalité, comme l'accuse Maurice Lemaître qui avoue avoir désiré « plus que nuls de l'avoir comme amie » ? A chacun de se prononcer, uniquement après avoir pris contact avec son œuvre. Mais les propos de Maurice Lemaître ouvrent un autre champ d'analyse du rapport de Duras à sa réception : celui qui concerne l'art dramatique et le cinéma

¹⁸¹² Auteur dramatique, promoteur du « théâtre du silence » par sa pièce *Martine* (créée à la Comédie Française en 1936). Lors d'un cycle de dialogues entre auteurs célèbres et cadets, initiés par Maurice Lemaître dans le cadre de son mouvement pour la rénovation du théâtre, Jean-Jacques Bernard raconte la naissance de la théorie du silence : « Trois jours avant la répétition générale de *Martine*, Gaston Baty m'aborde et me demande : "Votre papier pour le programme, il me le faut, ce soir même." J'étais tout d'abord désespéré. Et puis, une heure après, je dis à Baty : "Je crois que j'ai une idée. Le personnage de *Martine* aime et souffre tout le long de la pièce sans jamais pouvoir exprimer son amour et sa souffrance. Ne penseriez-vous pas que ce serait une occasion de parler du silence au théâtre ?" C'est comme cela qu'est née la "théorie du silence". Après cela on a fait toutes sortes de commentaires remarquables et absurdes. Il y a le meilleur et le pire sur la théorie du silence. Il y a même des gens qui ont dit que Jean-Jacques Bernard voulait écrire des pièces avec des silences, mais c'est une confusion entre les silences qui n'ont qu'une valeur exceptionnelle et le silence, c'est-à-dire ce qui ne peut s'exprimer par des paroles, ce que le personnage ne veut pas dire, veut cacher ou dont il n'a pas conscience. Cette théorie s'intégrait dans les recherches de toute une génération qui faisait vraiment un effort pour élargir les frontières du théâtre. » Cf. Maurice Lemaître, « Marguerite Duras. Pour en finir avec cet escroc et plagiaire généralisée », Supplément de la revue *Lettrisme*, n° 15, de la Commission Paritaire de Presse du 11 septembre 1979, Editions Lettristes, Bibliothèque de l'IMEC, fonds Duras

¹⁸¹³ Ibid.

¹⁸¹⁴ Voir dans cette perspective l'article de Catherine Buthor-Paillart, « Lol ou l'innommable » dans *Cahiers de l'Herne*, dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, Editions de l'Herne 2005, p. 148

durassiens. On s'interroge dans cette perspective sur la manière dont Duras est reçue en tant que cinéaste ou femme de théâtre : comme concurrente ou comme novatrice ? Quelle image de Duras nous reste-t-il à travers la presse qui accueille son œuvre théâtrale ou cinématographique ? Tient-on compte dans les articles critiques du côté écrivain de Duras ? Ou bien, comme ce fut le cas pour le journalisme durassien, la critique oublie-t-elle de préciser que l'auteur de *Césarée*, de *Hiroshima mon amour*, du *Camion*, d'*India Song*, du *Navire Night* ou de *L'Homme atlantique* est d'abord un écrivain ? Est-ce que le point de vue de Maurice Lemaître seretrouve aussi dans les propos d'autres critiques de l'époque ? Quant au théâtre et au cinéma durassiens, il n'y a de meilleurs témoins pour nous que les articles de presse écrits au moment où les pièces et les films de Duras sont présentés au public. Peut-on dire alors que les accusations d'escroquerie et de plagiat adressées à Duras par Lemaître sont judicieuses ? Pourquoi Maurice Lemaître laisse-t-il entendre ses excuses à l'adresse de Dominique Noguez, critique qui rend un admirable hommage à la filmographie durassienne dans son ouvrage *Eloge du Cinéma Expérimental* ? En effet, Lemaître prend dans son dossier critique des pages entières écrites par Noguez sur Duras et les annote rageusement avec des mots destructeurs de l'image durassienne, comme une « mesure de salubrité publique »¹⁸¹⁵. A-t-il vraiment raison de le faire ?

Duras écrivain, la « fiancée du cinéma »¹⁸¹⁶ et du théâtre

Le dossier de Maurice Lemaître sur le cinéma et le théâtre durassiens ne représente qu'un point de vue sur ces aspects de la création durassienne. Son acharnement contre Duras confirme le pouvoir de cet écrivain-cinéaste et femme de théâtre à diviser la critique. A lire des articles de presse faisant l'accueil dans les années 70-80 à ses pièces de théâtre et à ses films, on se rend compte que Duras arrive à un moment où on évoque la nécessité d'un changement dans ce monde artistique. Duras ressent elle aussi ce

¹⁸¹⁵ Maurice Lemaître, *Marguerite Duras . Pour en finir avec cet escroc et plagiaire généralisée*, Supplément de la revue *Lettrisme*, n° 15 de la Commission Paritaire de Presse du 11 septembre 1979, éd. Lettristes, pp. 7-64, Bibliothèque de l'IMEC Dans une courte introduction à son analyse critique du cinéma durassien, Lemaître précise : « Si je passe maintenant aux escroqueries de Duras dans trois domaines à la fois, c'est parce que les thèmes que celle-ci nous inflige dans son théâtre ou ses romans se retrouvent d'une manière encore plus écrasante dans ses films, et surtout qu'ils y sont soutenus par une forme cambriolée ailleurs, forme très délayée certes, pratiquement délavée, réduite à l'averse, mais qui concerne encore suffisamment d'éclat de son foyer originel pour lustrer ces thèmes sclérosés, rétrogrades, banaux, pompiers, qui impressionnent peu les spectateurs de théâtre, mais arrivent à éblouir ceux de cinéma, apparemment moins cultivés que les premiers. Et lorsque ce lustre lui-même arrive à égaler les meilleurs du territoire cinématographique, comme par exemple mon ami Dominique Noguez, dans son ouvrage *Eloge du Cinéma Expérimental*, il m'est impossible de ne pas considérer comme une mesure de salubrité publique de désosser cette charogne filmique, et de sauver ainsi l'âme d'un authentique avant-gardiste, en passe d'être perdue par des amours dangereuses. Par conséquent, si je prends des pages significatives de Dominique Noguez et les annote rageusement, ce n'est pas pour blesser mon ami (Dieu fasse qu'il en soit convaincu !), mais pour souligner les ravages qu'un escroc intellectuel peut causer dans les esprits les plus fins et les plus lucides, en arrivant à séduire frauduleusement leur enthousiasme. » *Op. cit.*, p. 35

¹⁸¹⁶ « La fiancée du cinéma », par Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* n° 501, avril 1996

besoin et propose de nouvelles pistes dans l'exploration du monde artistique du film et du théâtre. Dans sa démarche, elle fait concurrence à d'autres initiateurs de la réforme du cinéma, comme par exemple à Maurice Lemaître. Mais pourquoi dit-on que Duras renouvelle le cinéma ?

La relation de Duras au cinéma se serait établie par hasard. « Si on veut, oui. Il s'est trouvé que les films qu'on a faits à partir de mes livres étaient si mauvais que je me suis dit que je pouvais en faire autant, ou plutôt que je ne pouvais faire que mieux »¹⁸¹⁷, avoue l'écrivain-cinéaste à Dominique Noguez à l'occasion de la réalisation de l'édition vidéographique critique entreprise en 1984 par le ministère des relations extérieures¹⁸¹⁸. Dans un article, repris et fortement critiqué d'ailleurs par Maurice Lemaître dans son dossier dénonciateur sur le cinéma et le théâtre durassiens, Claire Devarrieux offre une image d'ensemble sur la manière dont Duras « révolutionne le cinéma »¹⁸¹⁹ et énumère les points forts de son cinéma qui se veut un « cinéma différent »¹⁸²⁰. En effet, Claire Devarrieux attire l'attention sur les particularités du cinéma de Marguerite Duras. Elle souligne d'abord que Duras fait éclater la durée, elle met l'image en doute, elle la vide, puis elle achève de détruire la soudure de l'image et du son, remplaçant par l'imparfait le temps habituel du cinéma, le présent, « ce présent de la reconstitution qu'elle a en horreur »¹⁸²¹.

Par ailleurs, Duras apparaît souvent dans la presse comme l'« emblème d'une certaine conception radicale du cinéma »¹⁸²², écrit Jean-François Rauger à l'occasion de l'hommage rendu au cinéma durassien tout au long de l'été 1998, dans la salle République, à Paris. On nous dit que les films de Marguerite Duras sont rares et qu'ils ne font pas les choux gras des chaînes de télévision. Ils ne font pas non plus l'objet de rééditions commerciales régulières dans les salles d'art et d'essai. A l'occasion de la rétrospective filmique de 1998, on se rend compte que, avec les ans, les films durassiens « gagnent en beauté et en émotion »¹⁸²³. Quels sont les mots-clés du cinéma durassien ? Il s'agit d'un cinéma « de déserts et de fantômes, un cinéma du dépeuplement et de la ruine. La mélancolie durassienne est celle d'un deuil informulé. »¹⁸²⁴ Duras réussit, pendant une période charnière de dix ans (les années 70), à exprimer les désillusions idéologiques de son temps. Certains de ses écrits avaient déjà été

¹⁸¹⁷ « La dernière idole parfaite » par Claire Devarrieux, *Le Monde*, 1^{er} novembre 1984

¹⁸¹⁸ Coffret de cinq cassettes, *Marguerite Duras, œuvres cinématographiques. Edition vidéographique critique*, entreprise par le ministère des relations extérieures, 1984 (*Le Monde*, 13 octobre 1984)

¹⁸¹⁹ « La dernière idole parfaite » par Claire Devarrieux, *Le Monde*, 1^{er} novembre 1984

¹⁸²⁰ Cf. *Libération* du 23 septembre 1981 et *Le Quotidien de Paris*, 22 septembre 1981

¹⁸²¹ Claire Devarrieux, *op. cit.*

¹⁸²² « Le cinéma de Marguerite Duras confronté à l'épreuve du temps » par Jean-François Rauger, *Le Monde*, 10 juillet 1998

¹⁸²³ Ibid.

adaptés (*Barrage contre le Pacifique*, de René Clément, *Moderato cantabile*, de Peter Brook). La romancière avait travaillé avec Alain Resnais pour l'écriture d'*Hiroshima mon amour*. Mais c'est avec *Détruire, dit-elle* que la carrière de Duras cinéaste débute véritablement, en 1969 (*La Musica*, datant de 1966, était coréalisée avec Paul Seban).

Souvent, dans ses films, l'image et le son suivent chacun, apparemment, une vie autonome. Les voix ne correspondent pas à des paroles prononcées par des comédiens présents à l'écran, lorsque ceux-ci n'ont, tout simplement, pas disparu pour laisser place à des paysages ou des maisons inhabitées. Le son déclenche alors la fiction. Il semble peut-être difficile, par exemple, de raccorder mentalement les récits d'amour fou ou d'inceste énoncés en voix off et les lieux habités par des fantômes, voire entièrement dépeuplés : le palace en ruine de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, qui reprend la bande son d'*India Song* et la plaque sur les plans « vides » (au moins de présence humaine visible), les plages de Trouville dans *Agatha et les lectures illimitées*, les zones industrielles traversées par *Le Camion*. « Sommes-nous dans un présent dont le son nous apporterait le passé, dans un ici dont les voix nous viendraient d'ailleurs ? » se demande Jean-François Rauger.

Construisant ainsi, entre image et son, un espace particulier où le récit devient possible, le cinéma durassien invente aussi un temps singulier. Ainsi, *Le Camion*, en 1977, se veut un film au conditionnel : une femme et un homme (Marguerite Duras et Gérard Depardieu) parlent d'un film qu'ils pourraient faire ensemble (« Ç'aurait été un film »). La transformation du conditionnel en présent devient dès lors le travail du spectateur. Ce labeur mental, que réclament tous ses films, se transforme rapidement en « jouissance pure ». ¹⁸²⁵ Il y a la musique. Les tangos lancinants de Carlos d'Alessio dans *India Song* ou dans *Son nom de Venise...ou les valse de Brahms* dans *Agatha*. Il y a aussi la musique des mots et des lieux, les ritournelles de langage. La disparition du corps n'exclut pas l'intime sensualité d'un cinéma qui regarde les détails du monde avec une attention précise. Et c'est surtout avec le concours de quelques-uns des plus grands directeurs de la photographie, tels Ghislain Cloquet, Bruno Nuytten, Sacha Vierny, Nestor Almendros, Pierre Lhomme que Duras parachève son cinéma.

Divisée, la critique ne l'a pas été uniquement par l'œuvre écrite de Duras. Conçus en trois grands blocs ¹⁸²⁶, selon Matthieu Orléan, les films durassiens créent eux aussi des polémiques parmi les critiques. Le premier bloc filmique durassien est celui du monde, ouvert sur la vibration de l'Histoire. Il s'ancre autour de « trois cellules de crise » ¹⁸²⁷ : *Détruire, dit-elle*, *Jaune le soleil* et *Nathalie Granger*. Ces trois films constituent le premier mouvement de l'œuvre cinématographique durassienne. La critique dit qu'il se consacre à l'espace clos de la politique, à son crépuscule, à sa « nuit », à sa tragédie. Les premiers films durassiens parlent ainsi de la structure moderne du monde occidental qui réduit la

¹⁸²⁴ Ibid.

¹⁸²⁵ Ibid.

¹⁸²⁶ « L'été Duras », par Matthieu Orléan, *Cahiers du cinéma*, septembre 1998

¹⁸²⁷ Ibid.

politique à « un système d'oppositions très rigide, presque dément, basé sur une série d'alternatives inconciliables. »¹⁸²⁸ Dans *Détruire, dit-elle* : le dedans contre le dehors, l'hôtel contre la forêt, celle qui n'a jamais aimé contre celle qui a aimé, Elisa contre Alissa, ceux qui dorment contre ceux qui sont insomniaques. Le monde est divisé, fou, et la politique une science inhumaine qui a pour objet cette folie incalculable. Matthieu Orléan considère que, dans ces trois films, Duras ne parle que du sur-cloisonnement d'un monde injuste et exclusif et de la folie qui le guette¹⁸²⁹. *Jaune le soleil* ne serait qu'« une fiction marxiste » et *Nathalie Granger* parachève l'épuration en marche, l'oblitération de la dramaturgie. Des messages radio allusifs sur l'arrestation de deux jeunes tueurs en cavale dans la forêt de Dreux. Ou quelques plans rapprochés sur le regard autiste de la petite Nathalie, renvoyée de l'école pour trop de violence (même si c'est une violence qui ne se voit pas, qu'on ne peut pas représenter). Et pourtant, il semble que Duras est mal comprise par une certaine catégorie du public qui vient voir ses films. Dire que Duras fait de la politique dans ses films, c'est presque ne rien comprendre à son cinéma. En effet, Duras explique dans un entretien¹⁸³⁰ public de 1977 qu'elle s'est débarrassée de tout message politique dans son cinéma, surtout dans le film *Le Camion*.... Pour répondre à ceux qui lui demandent d'affirmer le credo politique qu'elle met dans ses films, elle dit :

« Moi je suis complètement débarrassée du message. Je crois que je suis débarrassée de la nécessité d'une programmation politique quelconque. Je m'en fous... Si tu trouves que c'est suicidaire, c'est que tu n'as pas vu quelle délivrance ça représente pour moi. Le monde y est à sa perte. Enfin, je crois que la démocratie c'est la perte du monde... [...] Je crois qu'il faut porter la perte en soi... Enfin, c'est ce que je vis, et je trouve que la délivrance que représente ce film [*Le Camion*] est de me passer de perspectives politiques, d'un avenir politique Mais on cherche n'importe qui, je m'en fous, c'est joyeux. C'est ce que j'ai appris à la voix du gai désespoir, d'un désespoir gai. [...] Ce film n'est qu'un acte de liberté de ma part par rapport aux institutions actuelles. [...] Je n'ai rien à dire. C'est le plus grand film d'amour que j'ai fait. [...] C'est un cinéma fait pour sortir de la convention, de l'art, des phénomènes d'indentification. »¹⁸³¹

Nathalie Granger, film construit dans et par la maison où habite Marguerite Duras, est « une mise en procès de tout l'extérieur de la maison »¹⁸³². On y voit deux femmes, un après-midi. L'occupation de la journée est montrée dans sa lente continuité : « On décrit là ce qu'on évite de décrire au cinéma. On fait le "négatif" du cinéma »¹⁸³³. Il y a une petite fille violente dont on ne veut pas à l'école et dont l'état de la société voudrait qu'elle

¹⁸²⁸ Matthieu Orléan, *op. cit.*

¹⁸²⁹ Ibid.

¹⁸³⁰ Entretien public enregistré au Parvis le 4 octobre 1977 au sujet du *Camion*, repris dans BREF, 1^{er} novembre 2001

¹⁸³¹ Ibid.

¹⁸³² « Le dernière idole parfaite » par Claire Devarrieux, *Le Monde*, 1^{er} novembre 1984

¹⁸³³ Ibid.

soit enfermée, en pension. Par la radio, on suit une chasse à l'homme dans les Yvelines. Un meurtre a été commis par des mineurs. Marguerite Duras établit une « parenté » entre les jeunes tueurs et l'enfant : ils appartiennent à la « classe de la violence ». On entend, omniprésent, un piano, et plutôt que de chasser l'enfant, on la donne à la musique « comme on donne à mort ». « Jouer avec la musique et les paroles, c'est jouer avec l'essentiel, le plus profond. On n'a jamais quitté ce niveau-là, du sens profond », dit Duras dans le commentaire d'*India Song*, mais déjà, dans *Nathalie Granger*, le sens, le son, veulent se dissocier de l'image. Les comédiens commencent à s'absenter de la scène, à parler « off », à abandonner le film à la maison. La destruction avance, dans *India Song*.

Le deuxième bloc filmique durassien, tel que le voit Matthieu Orléan, est formé par *La Femme du Gange*, *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Plus intérieur, il correspond au « cycle indien » et s'architecture autour des figures d'Anne-Marie Stretter et de son amant Michael Richardson. Si *La Femme du Gange* se construit essentiellement sur le motif de la séparation du couple maudit, *India Song* intériorise la fêlure dans la folie d'une tierce personne, le Vice-Consul de Lahore (« Je vous aime ainsi, dans l'amour de Michael Richardson »), sorti tout droit d'un cauchemar où règne la lèpre. Avec *India Song*, Duras poursuit la déstructuration du cinéma. Les témoins sont invisibles, qui racontent l'histoire d'Anne-Marie Stretter, sa mort, au présent et au passé. Les conversations ont lieu. Seulement les personnages que l'on voit glisser devant les miroirs sont des fantômes, bouche close¹⁸³⁴. Telle est la description du « cinéma différent » durassien vu par Claire Devarrieux. Les acteurs entendaient le dialogue qu'ils avaient enregistré et Marguerite Duras profitait « de cette distraction dans laquelle les plongeait l'écoute de leurs propres voix pour tourner ». « J'ai même parlé du "dépeuplement" de l'acteur. Et je crois qu'il y a un dépeuplement général, dans *India Song*. »¹⁸³⁵ avoue Duras à Dominique Noguez. Présenté à Cannes en 1975, *India Song* ne remue pas les foules¹⁸³⁶. A la grande surprise de Delphine Seyrig : « J'ai dit à Marguerite : "Tu as fait LE film populaire de l'année, ça va passer sur les Champs-Élysées, il y aura des queues..." Je crois toujours que les gens sont comme moi et puis je me goure... Cela dit, s'il y avait eu une vraie sortie, avec des affiches, médias, je suis sûre qu'il aurait eu une carrière. »¹⁸³⁷

Le grand défi du cinéma durassien est donc de mener au bout le projet que l'écrivain-cinéaste fait : un « cinéma différent » grâce à la destruction de l'image. Elle vise en cela de décommercialiser le cinéma. Son cinéma est « pauvre », « une contrainte dont M.D. se satisfait. » écrit François Jonquet dans *Le Quotidien de Paris*¹⁸³⁸. Le cinéma

¹⁸³⁴ Ibid.

¹⁸³⁵ Marguerite Duras dans *Marguerite Duras, œuvres cinématographiques. Edition vidéographique critique*, entreprise par le ministère des relations extérieures, 1984

¹⁸³⁶ « Duras, forcément intégrale » par François Jonquet, *Le Quotidien de Paris*, n° 3114, 23 novembre 1989

¹⁸³⁷ Ibid.

¹⁸³⁸ Ibid.

durassien se veut « autre, en opposition, en rupture, contre le commercial »¹⁸³⁹. On prouve une volonté de dénuement, contre les recettes. C'est un travail sans moyen qui permet de viser le minimum, ce qui représente en fait pour Duras l'essentiel dans le cinéma : « On travaille forcément sur l'essentiel... quand on n'a aucun moyen de s'éloigner de l'essentiel, explique-t-elle. Je ne ferai jamais un travelling sur Isabelle Granger allant voir la directrice à l'école, donc je ne peux pas faire des films à 250 millions. »¹⁸⁴⁰ Ses films ont toutes les raisons pour ne pas être vus. Ce sont des films non-commerciaux, tels que leur auteur les veut. Petits budgets, « désordre » dans la structure image-son, répétitions ennuyeuses des mêmes motifs et thèmes, pour ne plus rappeler qu'à l'occasion de la sortie de *L'Homme atlantique*, Duras fait paraître dans *Le Monde* du 27 novembre 1981 un avertissement au public en forme de remise en cause de la vulgate économiste et consensuelle du spectacle, en déconseillant à presque tout le monde d'aller le voir.¹⁸⁴¹

Le mot-force du cinéma de Duras reste la « destruction ». *Son nom de Venise...* est la destruction même du film précédent. La désertification est absolue. Sur la bande-son d'*India Song*, la caméra revient aux lieux du crime : la façade de l'ambassade de France, celle du château Rothschild, bateau maudit, entre temps définitivement ruiné. A l'intérieur, Marguerite Duras accomplit sa nouvelle étape. « Elle est ravie quand elle le raconte, elle jubile »¹⁸⁴². Elle rit de plaisir et de tendresse, quand Bruno Nuytten explique à quel point il avait peur qu'on ne voie rien sur le film. Elle lui demande de désapprendre sur la lumière tout ce qu'il avait appris. Dans *Son nom de Venise...*, certains plans, délaissés parfois, font apparaître les ombres de ceux qui tournent le film. « Faute d'inattention ? » se demande Matthieu Orléan.¹⁸⁴³ « Certainement pas. », répond-il. « Duras était trop perfectionniste pour ça. Duras n'a jamais approché d'aussi près les fantômes qui nous entourent, ceux que le film révèle (devant la caméra) et ceux qu'il cache (derrière la caméra). Delphine Seyrig ou Bruno Nuytten, c'est pareil. Tantôt automate, tantôt chair, ils sont tous deux aux prises avec le même espace mental. »¹⁸⁴⁴ En effet, *Son nom de Venise...* c'est l'idée géniale qu'il n'y a qu'un bord, celui du désir, auquel toute l'équipe d'un même film appartient. Après ce film sur « l'oubli d'*India Song* », que va-t-elle encore inventer ? L'inoubliable *Le Camion*, dont l'écrivain-cinéaste est très fière. Duras, l'auteur, et Gérard Depardieu lisent le script d'un film qui ne sera pas tourné. Quand les acteurs d'*India Song* écoutaient leurs voix, ils oubliaient de jouer. Ici, Marguerite Duras, joue avec l'acteur qui ne joue pas ; puisqu'il lit. De temps en temps, il y a l'image du camion

¹⁸³⁹ Ibid.

¹⁸⁴⁰ Ibid.

¹⁸⁴¹ « Le cinéma, une autre manière d'écrire, caméra en main » par Jean-Michel Fondon, *Le Monde*, 15 mars 1996

¹⁸⁴² Claire Devarrieux, *op. cit.*

¹⁸⁴³ Matthieu Orléan, *op. cit.*

¹⁸⁴⁴ Ibid.

tranquille qui traverse l'écran sur les *variations Diabelli* de Beethoven. *Le Camion* est un grand bonheur. « Moi-même, quand je le revois, je suis aux anges », dit-elle, « C'est extrêmement calé. C'est sans doute ce que j'ai fait de plus calé. C'est pour ça que j'ai beaucoup peiné. Je pense que c'était un film sur la façon dont les autres font des films. »

¹⁸⁴⁵ Comme le dit Claire Devarrieux, Duras fait peut-être la meilleure critique de son œuvre.

On ne peut pas oublier non plus *Le Navire Night* (1979) ¹⁸⁴⁶ et les courts-métrages de la même année 1979: *Aurélia Steiner (Melbourne)*, *Aurélia Steiner (Vancouver)*, *Les Mains négatives* et *Césarée*. Sur ce dernier court-métrage, Duras aurait déclaré un jour : « Ce film a un défaut (panique dans l'assistance), il est parfait. » ¹⁸⁴⁷ Dans la postface, on l'entend lire *Bérénice* de Racine. *Les Mains négatives* est un long travelling de la Bastille aux Champs-Élysées : « Ce sont les plans eux-mêmes qui ont fait que j'ai parlé des premières grottes de l'histoire de l'humanité. » ¹⁸⁴⁸ Quant aux deux *Aurélia Steiner*, le premier, *Melbourne*, lui a été commandé par Paris Audiovisuel et elle dit qu'elle ne sait pas pourquoi elle a parlé des juifs. Avec le deuxième, *Vancouver*, Duras est arrivée à un point limite de son cinéma. Dans l'entretien avec Dominique Noguez au sujet de son cinéma, elle dit qu'elle ne peut pas en parler, qu'elle ne peut pas encore en parler ou qu'elle ne peut parler qu'à peine. Tout est ambigu, effacé, détruit, comme dans ses livres. « Je vais vers une sorte de *no man's land* du cinéma où il n'y aura plus de corrélation entre le son et l'image, vers une sorte de temps désarticulé du cinéma » ¹⁸⁴⁹, affirme Duras au sujet de *Son nom de Venise*... En 1980, dans le numéro des *Cahiers du cinéma* qu'elle a conçu et appelé *Les Yeux verts*, elle poursuit : « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte. Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire. » ¹⁸⁵⁰ Il s'agit de l'image idéale, celle du « meurtre avoué » du cinéma, qui est noire. En affirmant ceci, elle prépare la voie du dernier assaut pour et contre le cinéma, qui culmine avec *L'Homme atlantique*, trente minutes de noir.

C'est dans cette perspective qu'on parle du troisième bloc filmique durassien (*Agatha ou les lectures illimitées*, *L'Homme atlantique*, *Dialogue de Rome* et *Les Enfants*), nettement plus intime. On tourne autour du couple (frère/sœur, amant/maîtresse). L'écran est rempli du regard de l'acteur. Regarder à la fois l'insignifiant absolu jusqu'à la douleur

¹⁸⁴⁵ Marguerite Duras dans *Marguerite Duras, œuvres cinématographiques. Edition vidéographique critique*, entreprise par le ministère des relations extérieures, 1984

¹⁸⁴⁶ Avec Bulle Ogier, Dominique Sanda et Matthieu Carrière

¹⁸⁴⁷ Claire Devarrieux, *op. cit.*

¹⁸⁴⁸ Marguerite Duras dans *Marguerite Duras, œuvres cinématographiques. Edition vidéographique critique*, entreprise par le ministère des relations extérieures, 1984

¹⁸⁴⁹ Claire Devarrieux, *op. cit.*

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*

du regard, jusqu'à ce que le regard souffre. La caméra ne désigne pas, ne montre pas, ne classe pas, ne départage pas. Elle est absolument ce qui voit et non ce qui est vu. « Duras est alors au comble de son art »¹⁸⁵¹. L'image devient, pendant cette période ultime de son œuvre cinématographique, inanimée-statique (*Son nom de Venise...*) ou purement noire (*L'Homme atlantique*). Le texte est plus fort que l'image, plus prégnant, comme indestructible. « Je n'aime pas tout Duras, mais *India Song*, *Son nom de Venise...*, *Le Camion*, et maintenant *Aurélia Steiner*, je sais que c'est parmi les choses les plus importantes que l'on ait faites dans le cinéma depuis toujours », dit Duras dans *Les Yeux verts*¹⁸⁵².

On apprend par la presse de l'époque que les films durassiens ne jouissent pas de l'accueil qu'ils méritent. Jamais le public des films de Duras, considérés comme « élitistes », n'approche, en quantité, celui de ses succès de librairie.¹⁸⁵³ « Personne ne les a vus mais tout le monde a sa petite idée. Des sommets d'ennui, du formalisme gratuit. », ce sont les mots de François Jonquet pour décrire l'opinion du grand public sur l'Intégrale Duras de 1989, un hommage à l'écrivain-cinéaste. Duras n'est-elle pas assez connue pour attirer le public ? En 1981, à l'occasion du festival du cinéma de Hyères, la presse écrit qu'on « se battait aux portes d'*Agatha*. »¹⁸⁵⁴ La moyenne d'âge : 20 ans, la jeunesse adulte Duras et cherche à voir le cinéma nouveau ou différent qui conserve « la légèreté, la grâce et la radicalité de la jeunesse »¹⁸⁵⁵. En automne 1992, à l'occasion des trois semaines de Duras à la Cinémathèque de Paris, l'écrivain-cinéaste se réjouit à l'idée de recevoir l'hommage passionné du public pour la majorité jeune. Elle dit un soir à Dominic Païni : « Tu vois, c'est la jeunesse qui m'aime »¹⁸⁵⁶. Malheureusement, en 1989, on évoque déjà une certaine indifférence, pour ne pas dire une mauvaise gestion des films durassiens qui, malgré tout ce qu'on a dit, forment « une œuvre puissante, un laboratoire unique »¹⁸⁵⁷. Ainsi, en 1989, à l'occasion de l'hommage rendu à Duras à l'Entrepôt, on se rend compte que ses films sont éparpillés chez des petits producteurs qui ont fait depuis faillite, chez des particuliers (Gérard Depardieu a racheté aux enchères les bobines du *Camion*). Parfois, les pellicules accusent le coup. « Bref, la *destruction* du cinéma poussée à son maximum »¹⁸⁵⁸, conclut *Le Quotidien de Paris*. Heureusement, en 1998, Jean Mascolo, fils de Marguerite Duras et de Dionys Mascolo, crée les Editions

¹⁸⁵¹ Matthieu Orléan, *op. cit.*

¹⁸⁵² *Les Yeux verts*, recueil d'articles et d'entretiens publié par *Cahiers du cinéma*, juin 1980

¹⁸⁵³ « « L'alambic de Marguerite » par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 19 novembre 1992

¹⁸⁵⁴ « Hyères entre Margarethe et Marguerite » par Anne de Gasperi, *Le Quotidien de Paris* ? 22 septembre 1981

¹⁸⁵⁵ « Émerveillée Marguerite Duras », par Dominique Païni, *Cahiers du cinéma* n° 501, avril 1996, p. 46

¹⁸⁵⁶ Ibid.

¹⁸⁵⁷ « Duras, forcément intégrale » par François Jonquet, *Le Quotidien de Paris*, n° 3114, 23 novembre 1989

¹⁸⁵⁸ Ibid.

Benoît Jacob. Cette maison d'édition multimédia, a pour but de préserver et diffuser le patrimoine cinématographique et les archives sonores de Duras¹⁸⁵⁹. Jean Mascolo rachète onze films de Duras tombés en déshérence (les productions ainsi que plusieurs distributeurs ayant disparu), rendant ainsi à nouveau possible leur exploitation.

Parallèlement, on remarque dans la presse des années 70-80 un permanent appel fait au lecteur/spectateur, par certains critiques ou journalistes, à se rappeler que Duras est d'abord écrivain. Pourquoi ce retour vers les livres durassiens ? Pourquoi n'a-t-on pas fait le même geste lorsque Duras journaliste écrit l'article sur l'affaire Villemin ? « Marguerite Duras est-elle cinéaste ? »¹⁸⁶⁰ se demande Jean-Michel Frodon dans un article du *Monde*, en 1992, en s'arrêtant sur le statut qu'il faut reconnaître à Duras. Jean-Michel Frodon dit en effet que poser cette question n'est pas discuter la qualité des films durassiens, mais l'apport de celle qui les a réalisés. Le « cas Duras », romancière - auteur dramatique - réalisatrice, est unique, considère-t-il, car elle est un auteur poursuivant la même création avec des moyens différents.

On apprend par ses livres et ses pièces, la place occupée par le cinéma dans l'enfance de cette « ex-spectatrice assidue », dont la mère fut pianiste d'accompagnement de films muets dans une salle de Saïgon (information démentie par Duras à *Apostrophes*, en 1984). Puis, le cinéma s'est intéressé à elle, en 1957 (adaptation d'*Un Barrage contre le Pacifique*). Mais « est-elle cinéaste ? » continue de s'interroger le journaliste du *Monde* à plusieurs reprises dans son article. L'ambiguïté que tente de lever cette question tient à l'imbrication de ses réalisations dans l'ensemble de son œuvre, et à la nature même de cette œuvre. Lorsqu'on parle du cinéma durassien, il est indispensable de parler de l'étroit lien qui existe entre ce que Duras écrit et la manière dont elle réalise ses films. Plusieurs critiques et journalistes l'ont fait, chacun à sa manière, avec des mots plus ou moins inspirés, plus ou moins artistiques, ayant parfois l'apparence d'hommages rendus à Duras. Il est intéressant de dire aussi que parmi les articles de presse dont nous disposons au sujet du cinéma et du théâtre durassiens (quelques dizaines), un seul journaliste, Louella Interim de *Libération*, ose exprimer son agacement vis-à-vis du cinéma durassien. En effet, elle exprime ce que peut-être tout le monde ressent au contact avec l'œuvre de Duras, mais qu'on ne sait pas ou on n'a pas le courage de le dire : il s'agit d'un sentiment confus, partagé entre agacement et séduction, qui est « la raison même d'être de cette vamp de l'intellect. »¹⁸⁶¹

On dit ainsi que la caméra est pour Duras un autre outil, différent du stylo, mais cherchant la *même* chose. Ceci explique les dénégations durassiennes, souvent

¹⁸⁵⁹ La société multimédia Benoît Jacob édite également des livres d'autres auteurs de la « galaxie Duras » (notamment Dionys Mascolo et Jean-Marc Turine), et des films de Jean Mascolo, Jérôme Beaujour et Jean-Marc Turine. Le site permet de consulter le catalogue de l'éditeur, propose un agenda de manifestations liées à Marguerite Duras et des extraits de deux moyens métrages (*Duras filme*, de Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, réalisé en 1981, et *Autour de Robert Antelme*, *L'Espèce humaine*, de Jean Mascolo et Jean-Marc Turine réalisé en 1993). Site : <http://www.benoitjacob-editions.fr/>

¹⁸⁶⁰ « L'alambic de Marguerite » par Jean-Michel Frodon, *Le Monde*, 19 novembre 1992

¹⁸⁶¹ « Son nom de Trouville dans Hyères occupe » par Louella Interim, *Libération*, 23 septembre 1981

violentes, contre les adaptations de ses textes réalisés par d'autres qui n'ont pas tout à fait compris ses livres. Ses films, livres et pièces sont des courants différemment colorés du *même* fleuve. Pourtant, ses films réalisent une opération qui n'est que cinématographique et que met en exergue Jean-Michel Frodon¹⁸⁶² : l'invention d'un temps particulier, où la littérature ne peut rien, et qui n'existe que dans ses films à elle. Cette « quatrième dimension » se dessine à travers des lieux : les lieux géographiques - ses maisons, ses parcs, ses plages et ses routes, tous ces vides ouverts, accueillants à tant de mémoire, d'émotions, de présences dès qu'on se laisse aller au-delà de l'inhabitude - qui deviennent des pièges à durée et à chronologie. Il y a aussi la localisation inédite de l'image et du son, car, dès *Hiroshima mon amour*, Duras met en cause, de façon audacieuse et subtile, les rapports généralement considérés comme évidents entre bande image et bande sonore. « Œuvre racontant encore et encore les *mêmes* histoires aux *mêmes* auditeurs pour en trouver ensemble les sens cachés, les sortilèges peut-être. Inlassable fermentation, inlassablement reprise millésime après millésime, des mots vendangés toujours aux semblables vignes de la mémoire, pour des cuvées toujours fidèles au bouquet inimitable du "château Duras" et cherchant chaque fois de nouvelles saveurs, de nouvelles ivresses. »¹⁸⁶³ Peter Handke¹⁸⁶⁴ nomme ce même rapport entre littérature et cinéma chez Duras de la sorcellerie : « Ne faut-il pas reconnaître que la magie de la sorcière Duras reste toujours celle d'un conteur, et que jamais cette magie ne se transforme en démonisme ou en démagogie, par exemple celle d'un politicien ? »¹⁸⁶⁵, tout en saluant ainsi la force qu'a cette « magicienne enfantine » à faire de ce cinéma « sans trop de sous, sans lois »¹⁸⁶⁶ un « cinéma différent », choquant, délicat, subtil, exceptionnel au sens de singulier.

Ou peut-être que Dominique Noguez sait rendre mieux que personne ce rapport indestructible et incontestable entre l'écrivain et la cinéaste Duras lorsqu'il affirme : « Elle reste une cinéaste de la signification. Elle est une cinéaste libre qui commet ce sacrilège et nous offre ce plaisir de plus en plus menacé : sans rien renoncer des pouvoirs de l'image, faire resplendir dans les salles les vertus de la parole littéraire. Faire le cinéma de la littérature. »¹⁸⁶⁷

Écrit-image-écrit : le cinéma de Marguerite Duras n'est donc pas dissociable de son œuvre littéraire. La volonté de « destruction » qui traverse ses livres (destruction de la narration, destruction de l'écriture) est portée à l'incandescence dans ses films : « Pour détruire ce qui est écrit et donc ne finit pas, explique-t-elle, il me faut faire du livre un film :

¹⁸⁶² Jean-Michel Frodon, *op. cit.*

¹⁸⁶³ Ibid.

¹⁸⁶⁴ Peter Handke fait l'adaptation cinématographique de *La Maladie de la mort* en 1985.

¹⁸⁶⁵ « La Sorcière » par Peter Handke, *Le Monde*, 19 novembre 1992

¹⁸⁶⁶ « Duras intégrale. Un cinéma qui tend l'oreille » par Michel Cournot, *Le Monde*, 19 novembre 1992

¹⁸⁶⁷ *Marguerite Duras. La Couleur des mots*, entretiens avec Dominique Noguez, éditions Benoît Jacob, 2001

le film est comme un point d'arrêt. Dans *La Femme du Gange* trois livres sont embarqués... massacrés. C'est-à-dire que l'écriture a cessé »¹⁸⁶⁸. De la même manière, dans *India Song*, Marguerite Duras tente de mettre un point final, de tuer cette femme souveraine qui impressionne son enfance : Anne-Marie Stretter, souvenir qui revient obsessionnel dans ses livres du « cycle indien ». Le « destruction », thème majeur de la filmographie durassienne, participe à la construction de l'image de l'écrivain-cinéaste. La critique est divisée entre des amateurs, des connaisseurs et des détracteurs plus ou moins dévoilés. Quoique la presse lui soit généralement favorable, l'œuvre cinématographique durassienne gêne les uns ou agace les autres, comme le prouvent les notes de Maurice Lemaître et d'Isidor Isou et la mauvaise gestion et promotion des films du vivant de l'écrivain. Mais qu'en est-il du théâtre durassien ? Vu les reproches faits par Maurice Lemaître, on se demande aussi comment Duras est reçue en tant que femme de théâtre par la presse de son temps.

On sait que Maurice Lemaître, dans son supplément à la revue *Lettrisme*, se propose « l'exécution des prétentions abusives de Duras dans le théâtre »¹⁸⁶⁹. En quoi consistent ces prétentions abusives ? La presse en parle-t-elle ? Aucunement. Au contraire, en parcourant quelques articles de presse datant des années 70-80, qui font l'accueil à diverses pièces de théâtre de Duras, on constate le plaisir que trouvent les critiques à se laisser emporter par le « génie de la déroute »¹⁸⁷⁰ de Duras. « Escroqueries... », crie Lemaître, par désir de protéger l'âme noble des spectateurs du théâtre ; « Admirable...Duras ! »¹⁸⁷¹ répond Michel Pérez, dans un article écrit sur *Le Navire Night*. Une fois de plus, la réception est partagée entre fascination et répulsion, cette fois face au théâtre durassien. Comme le dit aussi Pierre Montaigne, « le théâtre de Marguerite Duras existe pour le plaisir des uns, et l'exaspération des autres. Ces derniers admettront que mieux vaut se tromper avec talent que de suivre benoîtement les ornières de la médiocrité. »¹⁸⁷²

Nombreux sont les articles qui mettent en exergue un certain génie de Duras de dérouter les média aussi bien que le grand public qui parle de Duras, en 1979, à l'occasion de la sortie du *Navire Night* film et pièce de théâtre. En effet, on parle de Duras « comme on évoque Racine ou Corneille, sans l'avoir forcément lue, vue ou entendue. »¹⁸⁷³ On dit aussi que très souvent, à cause peut-être des bruits qui circulent au sujet de l'étrange manière qu'elle a de démonter la mécanique traditionnelle du spectacle, le public

¹⁸⁶⁸ « Duras, forcément intégrale » par François Jonquet, *Le Quotidien de Paris*, n° 3114, 23 novembre 1989

¹⁸⁶⁹ Maurice Lemaître, *Marguerite Duras . Pour en finir avec cet escroc et plagiaire généralisée*, Supplément de la revue *Lettrisme*, n° 15 de la Commission Paritaire de Presse du 11 septembre 1979, éd. Lettristes, pp. 7-64, Bibliothèque de l'IMEC

¹⁸⁷⁰ « *Le Navire Night* ou l'embarcation du désir » par Anne de Gasperi, *Nouvelles Littéraires*, 5 avril 1979

¹⁸⁷¹ « *Le Navire Night* » par Michel Pérez, *Matin de Paris*, 27 mars 1979

¹⁸⁷² « La nuit sur le navire de Marguerite Duras » par Pierre Montaigne, *Le Figaro*, 2 août 1978

¹⁸⁷³ Anne de Gasperi, *op. cit.*

n'ose pas aller voir les pièces d'un théâtre mis à nu. On sait d'ailleurs que Duras hait les histoires linéaires qui installent définitivement le spectateur entre un début, un milieu, une fin sans lui laisser le temps de la respiration. Chez Duras, c'est le souffle qui est spectaculaire et la pulsion secrète la plus violente, la plus authentique que Duras veut surprendre dans l'individu, c'est le désir.

Puisqu'on parle du *Navire Night*, Duras tente du même coup l'expérience au cinéma et au théâtre à bord du même navire. D'un côté, il y a ce qu'elle appelle image noire, l'imaginaire, « la forêt vierge » où les acteurs disparaissent, où les voix les remplacent. De l'autre, « le théâtre nu ». Seuls témoins, les acteurs. L'histoire est banale. Une femme F. appelle la nuit : « Allô, c'est moi F. J'ai peur. » Un homme répond, anonyme aussi. C'est elle qui le rappellera sans cesse. Lui ne saura jamais ni son nom, ni son adresse. Une histoire d'amour fou se noue sans visage, sans image, qui laisse libre cours aux pulsions les plus sourdes. D'ailleurs, Duras a souvent précisé que les frontières n'existaient pas pour elle entre les diverses formes d'expression cinématographique et théâtrale, seul le langage existe et doit circuler librement. C'est cette liberté qui plaît ou non au spectateur, qui fait crier d'angoisse devant une image noire à laquelle on ne comprend rien, ou qui fait dire, tout simplement, qu'on l'aime, Duras, comme le dit en 1977 Claude Mauriac, son confrère, sans scrupules, sans fausse amitié : « De tous les auteurs contemporains, Marguerite Duras est celui sans doute que j'admire le plus. »¹⁸⁷⁴

Après la mort de celle qui dit qu' « on ne joue que l'invivable au théâtre. La tragédie c'est invivable. Il n'y a de théâtre que tragique », la presse lui rend hommage par des superlatifs : « Celle qui restera comme l'un des plus grands écrivains de ce siècle fut aussi un immense auteur dramatique. »¹⁸⁷⁵ D'ailleurs, il faut préciser que la réception s'accorde presque à l'unanimité, au fil du temps, du vivant de l'écrivain et surtout après, sur la « qualité qui règne »¹⁸⁷⁶ dans son théâtre, comme le note François Nourissier. Le « génie de la déroute » de Duras, manifesté « à travers des explorations parfois déroutantes » dans le théâtre, « n'a jamais cessé de passionner »¹⁸⁷⁷. Quels sont les mots-clés de l'art dramatique durassien, mis en exergue et appréciés par la réception ? On parle d'une suite de mots qui commencent pour la plupart par la syllabe *in-* : invivable, indicible, invisible, indéfinissable, incertain, renvoyant tous au désir et à l'« infernale impossibilité de l'amour »¹⁸⁷⁸. Quant à Duras, elle ne nie jamais ces mots autour desquels se construit son œuvre théâtrale, mais elle laisse comprendre qu'à l'origine de son théâtre restent ces deux termes : la liberté et les mots. Liberté d'écrire, de transgresser les genres, car elle pense, comme le dit Michel Lonsdale, qui fut l'un de ses premiers interprètes, que « tout pouvait être soit mis au cinéma, soit mis au théâtre, soit

¹⁸⁷⁴ Claude Mauriac in *Le Monde*, 28 octobre 1977, au sujet de « la plus belle pièce de Marguerite Duras, *l'Eden cinéma*.

¹⁸⁷⁵ « Marguerite côté jardin » par Christine Deymard, *Le Nouvel Observateur*, 14-20 mars 1996

¹⁸⁷⁶ « Des journées entières dans les arbres » par François Nourissier, *Le Figaro*, 17 octobre 1975

¹⁸⁷⁷ Ibid.

¹⁸⁷⁸ « Cet amour est perdu » par Mathilde la Sardonnie, *Libération*, 25 septembre 1997

mis à la radio, soit lu »¹⁸⁷⁹ .

Dénoncée par Lemaître, adulée par les spectateurs et ses collaborateurs, Duras ne cesse de diviser la critique. Sa polyvalence gêne-t-elle ? Comme le dit Christine Deynard, quel que soit le genre abordé, c'est l'écriture qui occupe la première place. Duras est d'abord écrivain, ensuite femme de théâtre et cinéaste. La plupart de ses œuvres sont des textes sans prédestination formelle. C'est ici qu'il faut citer les mots-clés du théâtre de Duras, dont elle-même use pour la mise en scène de ses textes « généraux » qui doivent être adaptés et travaillés, quitte à les faire souffrir. Ces mots revêtent la forme d'indications qui « ont la précision du scalpel »¹⁸⁸⁰ : « lent », « simple », « douceur », « murmuré », « voix basse », « voix mate », « voix voilée ». Dans les pièces durassiennes, chaque mot, mais aussi chaque espace entre les mots est soumis à son exigence : « silence », « temps », « temps long ». Qu'est-ce qui rend singulier le théâtre durassien ? Certainement, tout est lié à la manière d'écrire de l'écrivain, à ses précisions de mise en scène, mais aussi à la manière d'interprétation des acteurs. Tour à tour, Madeleine Renaud et Bulle Ogier, dans *Des Journées entières...ou dans Savannah Bay*, Michel Lonsdale et Bulle Ogier dans *Navire Night*, Michel Piccoli et Lucinda Childs dans *La Maladie de la mort*, Claudine Gabay et Delphine Seyrig dans le film *Baxter, Vera Baxter*, Duras-même et Gérard Depardieu dans le film *Le Camion*, Jeanne Moreau dans plusieurs films de Duras dont *India Song*, *Moderato cantabile* etc. ont écouté d'abord la voix Duras, puis ils ont travaillé les mots écrits par l'écrivain de la manière à en rendre l'essentiel. Duras est toujours aux commandes, aimante, dictatoriale. Pendant les répétitions de la pièce de théâtre *Savannah Bay*, par exemple, on voit sur la scène Madeleine Renaud « sublime de fidélité et d'insoumission mêlées. »¹⁸⁸¹ Marguerite interrompt, corrige, reprend un « peut-être », rectifie une inflexion, modifie un regard. Madeleine se rebelle : « Mon chéri, on ne peut pas travailler à un millimètre près. » Duras : « Si ! »¹⁸⁸² C'est là le « mystère de la création » durassienne, le choix des acteurs qui rend possible cette identification mutuelle¹⁸⁸³ entre auteur, acteur et texte. Rien de neuf, pourrait-on dire, et pourtant tout le monde se dit passionné par le théâtre durassien

¹⁸⁷⁹ Christine Deynard, *op. cit.*

¹⁸⁸⁰ Ibid.

¹⁸⁸¹ *Le Nouvel Observateur*, 14-20 mars 1996

¹⁸⁸² Ibid.

¹⁸⁸³ On rappelle ici que lorsque Madeleine Renaud joue en 1975 *Des Journées entières dans les arbres*, l'identification à la mère de l'écrivain est telle qu'elle est restée « sa mère ». Duras raconte qu'un jour Madeleine Renaud vient chez elle pour que l'écrivain lui parle de sa mère et pour en voir quelques photographies d'elle. L'écrivain lui raconte comment sa mère s'habillait, qu'elle avait des souliers plats, des bas de coton, les cheveux tirés, qu'elle était violente et en même temps pleine de générosité. Madeleine Renaud voit trois, quatre photos et repart avec elles. Quand l'actrice arrive sur la scène le soir de la représentation, Duras a un choc. Elle croit avoir vu sa mère. La démarche, le galurin invraisemblable sur la tête, des souliers plats de très vieille personne, des jupes trop grandes...C'est le secret du lien qui, vingt ans durant, unit Duras à l' « immense, l'impassable » Madeleine Renaud. Cf. Christine Deynard, *op. cit.*

qui est indicible, inexplicable, irréprésentable... Qui est, simplement, comme l'écrit Michel Pérez au sujet du film *Navire Night* : « Il n'y pas, je crois, à se déclarer pour ou contre *Navire Night*, pour ou contre le cinéma durassien. Ces choses-là existent et ont leur beauté. »¹⁸⁸⁴ « Quand on se livre à cette expérience », explique Michel Lonsdale sa collaboration avec Duras, « on s'aperçoit que les mots ont une vie. Vous portez les mots pour qu'ils ne tombent pas et c'est tout. Les mots travaillent et commencent à raconter quelque chose de complètement inconnu. C'est infiniment précieux. Cela n'avait jamais été fait. »¹⁸⁸⁵

La manière dont Duras envisage la représentation de ses textes est, elle aussi, singulière. La critique est d'ailleurs très réceptive à cette formule durassienne de représentation parallèle, inouïe. Il s'agit du *Navire Night*. La liberté d'agir pourrait être le mot-clé de cette représentation. En effet, Duras veut qu'il y ait un film et une pièce de théâtre qui sortent en même temps et qui traitent de ce même texte. « Le film et la pièce sortent ensemble », explique-t-elle, « pour qu'ils ne se nuisent pas et pour que le public comprenne qu'il ne s'agit pas du même spectacle mais d'une expérience parallèle qui consiste en une mise à l'épreuve du théâtre et du cinéma, à partir de la nature d'un tel texte »¹⁸⁸⁶. Cette nature est de relater un événement invisible. Autrement dit, de montrer l'invisible de l'événement. Y a-t-il de l'inexprimé chez Duras ? Duras réussit-elle à exprimer l'inexprimable au cinéma et au théâtre ? On arrive ainsi à ce que lui reproche Maurice Lemaître, dans le supplément à sa revue *Lettrisme*, au sujet du manque d'originalité durassienne et de la « théorie de l'inexprimé ». En effet, par la représentation du *Navire Night* dans le théâtre et le cinéma à la fois, Duras tente l'impossible d'exprimer l'invisible. Les amants du *Navire Night* ne se connaissent pas. Ce que nous connaissons d'eux, c'est leur histoire. Ce qu'il faut montrer de cette histoire c'est qu'ils ne se connaissent pas, qu'ils ne se sont jamais vus, qu'ils ne se verront jamais et que cette réciprocité de l'invisible des amants du *Navire Night* c'est leur amour même. C'est parce que la représentation de cet amour invisible lui paraît impossible, un échec, dans un premier temps dans le cinéma, que Duras répond à ce défi d'elle-même, force les frontières de la représentation et aboutit à atteindre l'indicible du texte. « On a mis la caméra à l'envers et on a filmé ce qui entrainait dedans, de la nuit, de l'air, des projecteurs, des routes, des visages aussi. »¹⁸⁸⁷ Le désir, c'est le vide, le gouffre, représenté dans le film par la forêt vierge. Dans le théâtre, le désir est encore plus difficile à représenter, c'est pourquoi, Duras agit sur le public, elle l'implique dans la pièce et le fait s'identifier aux personnages : « Au théâtre, si elle [la forêt vierge] est quelque part, elle sera dans le public. Quand les acteurs parlent au bord de la scène, on a l'impression qu'ils sont en même temps les gens de l'histoire, c'est une chose différente du film. »¹⁸⁸⁸

¹⁸⁸⁴ « *Le Navire Night* de Marguerite Duras. Fascination-répulsion » par Michel Pérez, *Le Matin de Paris*, 27 mars 1979

¹⁸⁸⁵ *Le Nouvel Observateur*, 14-20 mars 1996

¹⁸⁸⁶ « *Le Navire Night* ou l'embarcation du désir » par Anne de Gasperi, *Nouvelle Littéraires*, 5 avril 1979

¹⁸⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸⁸ Ibid.

On admire Duras en tant qu'auteur dramatique, mais surtout sa voix dans les indications scéniques ou cachée dans les voix des acteurs. Cette « admirable voix qu'on entendrait des heures, qu'on écouterait dire absolument n'importe quoi des heures durant »¹⁸⁸⁹ fascine la réception, l'agace, l'attire. On admire aussi sa manière d'atteindre, par le théâtre, les « rives du désir auxquelles la conscience se refuse »¹⁸⁹⁰, puisqu'elle ne peut pas en saisir le mystère, ni l'origine. Il est indéfinissable. Mais c'est parce qu'il est indéfinissable que Duras tente de le définir, de l'exprimer, comme elle le fait si admirablement dans *La Maladie de mort*. C'est à nouveau, par la force des mots, que s'exprime le désir, cette « infernale (ou divine ?) impossibilité de l'amour »¹⁸⁹¹, cette chose dont Duras avoue être incertaine et qui puise l'origine dans l'éternité de son enfance. Sur la scène on voit les deux acteurs, lui et elle, deux anonymes, et entre les deux, il y a ces mots de Duras qui ne peuvent être dits et qui les poussent au point limite de leur existence. Y a-t-il des gens qui ne peuvent pas comprendre la pièce ? Duras leur répond : « C'est qu'ils n'ont pas le génie de leur corps. Les vrais infirmes, c'est ceux qui ne se sentent pas concernés. Les gens n'ont pas pénétré dans leur inconnu, c'est en quoi ils sont étrangers à eux-mêmes. Connaître cet inconnu, c'est impossible. Mais il est important de savoir qu'il est là, comme on pressent le monde autour de soi. Ceux qui ne le pressentent pas sont des infirmes. »¹⁸⁹²

Le théâtre durassien passe aux yeux de la critique pour le « lieu où elle réussit à incarner des histoires et à exprimer l'indicible »¹⁸⁹³, comme le note Philippe Senart. Il passe aussi pour le lieu où Duras réussit, par les mots et la liberté d'expression, à exprimer le mieux l'« inexprimable, c'est-à-dire la connaissance du désir »¹⁸⁹⁴, comme elle le fait, par exemple dans *Le Navire Night*, où elle invente un terme qui fascine la réception : « Ce qui frappe dans ce texte, passé les "manies" de Duras, c'est cette retrouvaille qu'elle fait avec la grande, grande Duras. C'est un chant d'amour, un constant *orgasme noir* (quel est l'écrivain qui ne donnerait n'importe quoi pour avoir trouvé cette expression ?). Un amour rêvé, un amour inventé, une vérité refusée, quoi de plus beau. »

¹⁸⁹⁵

Duras renouvelle-t-elle le monde théâtral de son temps, comme l'on affirme de son cinéma ? Si la critique ne parle pas de renouvellement, on retient que Duras ne passe pas inaperçue du moins pour une raison : elle aime être différente. Duras s'acharne, en tant

¹⁸⁸⁹ « *Le Navire Night* de Marguerite Duras. Fascination-répulsion » par Michel Pérez, *Le Matin de Paris*, 27 mars 1979

¹⁸⁹⁰ « Robert Wilson mène Michel Piccoli et Lucinda Childs à l'impossible », *Le Monde*, 25 septembre 1997

¹⁸⁹¹ « Cet amour est perdu » par Mathilde la Sardonnie, *Libération*, 25 septembre 1997

¹⁸⁹² *Le Matin de Paris*, 27 mars 1979

¹⁸⁹³ Philippe Sénart, « *La Revue théâtrale* », *La Revue des deux mondes*, juin 1979, p. 693,

¹⁸⁹⁴ « Marguerite Duras : *Je suis muette devant le théâtre que j'écris* », *Le Matin de Paris*, 3 juin 1983

¹⁸⁹⁵ « *Navire Night* : une nouvelle pièce de Marguerite Duras », par F. X., *Le Matin de Paris*, 22 mars 1979

qu'auteur de textes pour le théâtre et en tant que metteur en scène (pour *Savannah Bay* par exemple, en 1983), contre « le conformisme apeuré qui hante encore le théâtre »¹⁸⁹⁶. Pour la mise en scène de *Savannah Bay*, réalisée par Duras même, Gilles Costaz demande à Duras d'expliquer pourquoi ses pièces n'affirment pas de certitudes. Dans cette pièce, par exemple, Duras dit qu'il n'est pas certain que Madeleine soit la mère de la jeune femme, mais qu'elle « adhère » à cette proposition. En effet, dans quelques mots simples, mais essentiels, Duras exprime sa vision sur le théâtre, à laquelle elle reste fidèle :

« Le Matin de Paris : Mais ne faut-il pas choisir des certitudes pour faire une mise en scène ? Marguerite Duras : Les gens de théâtre diront oui. Je dis non, pas contre les gens de théâtre, mais contre le conformisme apeuré qui hante encore le théâtre. Je ne suis pas sûre que Claire Lannes ait tué Marie-Thérèse Bousquet dans l'Amante anglaise. Par contre, je suis sûre que les gens ne venaient pas voir la pièce pour savoir ça. Mon rôle n'est pas de vérifier, de faire la police pour savoir si Madeleine est ou non la mère de la jeune femme. Mon rôle est ici de rendre compte de ce qu'est un amour. La petite fille de Savannah Bay, qui s'appelle aussi Savannah, est morte d'amour. On sait qu'elle a rencontré son amant pendant l'été, à un certain endroit d'une mer chaude, qui est peut-être la Méditerranée, qu'elle avait seize ans, et qu'elle s'est tuée un an après, le jour de ses couches. Il n'y a sans doute rien de plus difficile que de décrire un amour. Pourquoi c'est difficile ? Parce que l'amour, c'est la monnaie courante de toutes les œuvres, culturelles, musicales, picturales, romanesques, philosophales et tout. Il n'y a rien de moins cernable, c'est la banalité inépuisable, inépuisée. »¹⁸⁹⁷

Le non-conformisme durassien dans le théâtre plaît, « déconcerte, séduit les esprits d'avant-garde et ennueie les autres »¹⁸⁹⁸. La critique, pour la plupart admiratrice du théâtre durassien, tend à annuler ce que note Maurice Lemaître dans son dossier sur Duras relatif à un certain manque d'originalité de la part de l'écrivain, cinéaste et femme de théâtre qui l'a été et le reste Duras. Les propos de Lemaître sont pourtant à prendre en compte en tant que geste critique normal, que toute œuvre artistique forte peut ou doit être capable de susciter. Les réactions négatives de la réception vis-à-vis de l'œuvre durassienne, à l'image des moqueries de Rambaud, du sarcasme et parfois du grotesque de la caricature, de la violence des propos de Maurice Lemaître, forment ce qu'on peut nommer le côté tendu du rapport de Duras à sa réception. La mise en contact du public avec l'œuvre de Duras assume ces tensions, à côté d'autres effets de lecture qui se dévoilent, au fil du temps, et qui forment la catégorie des hommages rendus à l'écrivain. Il s'agit des écrits biographiques ou de l'approche psychanalytique de l'œuvre de Marguerite Duras, ainsi que d'autres formes d'expression artistiques situées au pôle qui s'oppose à l'éreintement. Ces derniers gestes critiques finalisent ainsi notre analyse de l'image de Marguerite Duras, vue d'abord par elle-même et par les autres.

¹⁸⁹⁶ « Marguerite Duras : Il n'y a sans doute rien de plus difficile que de décrire un amour », *Matin de Paris*, propos recueillis par Gilles Costaz, 29 septembre 1983

¹⁸⁹⁷ *Ibid.*

¹⁸⁹⁸ « Yes, peut-être et *La Shaga*. La musica Duras » par Pierre Xyria, *Combat*, 10 janvier 1968

Paradigmes élogieux et formes d'hommages rendus à Duras

Le travail biographique : la vérité DE ou SUR Marguerite Duras ?

Pratiquée depuis longtemps en France, à savoir depuis le siècle des Lumières, en passant par Proust avec son *Contre Sainte-Beuve*, la biographie est un genre auquel le milieu universitaire s'est montré réticent à cause de son statut intermédiaire entre pratique artistique et pratique critique. Aujourd'hui on peut affirmer que le genre biographique est une discipline qui attire de plus en plus l'attention des chercheurs et des lecteurs. Les travaux des années 80 de Gérard Genette, de Philippe Lejeune ou de Jean-Marie Schaeffer¹⁸⁹⁹ constituent des jalons précieux dans l'approche critique de la biographie. Mais surtout, nous signalons le travail récent, solide et passionnant, de Martine Boyer-Weimann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*¹⁹⁰⁰, qui offre une analyse approfondie du genre biographique à partir de trois études de cas : Rimbaud, Colette et Malraux. On peut bien remarquer comment des notions telles que « brouillage de frontières », « vérité », « mise en récit », « mythographie », sans oublier l'embarras taxinomique propre à la biographie¹⁹⁰¹, composent le schéma principal des débats et des polémiques autour de la désignation d'une bonne ou d'une mauvaise biographie.

Quant à Marguerite Duras, auteur polygraphié, la relation biographique, c'est-à-dire le rapport biographe-biographié, est intéressante surtout si l'on tient compte d'une troisième instance : le lecteur. Dans cette perspective, on se demande si la biographie peut-être considérée comme un effet de lecture. Certainement, car certains lecteurs durassiens se transforment en biographes et confirment ainsi les propos de Wolfgang Iser sur la théorie de l'impact de l'œuvre sur le lecteur¹⁹⁰². De quoi s'agit-il plus précisément ? Mais d'abord, pourquoi écrire la biographie de Duras alors qu'elle dit que son œuvre suffit ?

¹⁸⁹⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, coll. « Poétique », 1982 ; Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 et *Je est un autre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980 ; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'es-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989

¹⁹⁰⁰ Martine Boyer-Weimann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Editions Champ Vallon, 2005

¹⁹⁰¹ La taxinomie biographique, issue de l'imagination prodige de divers chercheurs du domaine, renvoie à une liste de termes associés aux diverses formes que ce genre revêt, à l'exemple de : la média-biographie (Duras à *Apostrophes*), « la biographie provisoirement définitive » d'un sujet, la biographie-mausolée à l'américaine, la biographie démolition ou « biographie-tir de canon », comme exercice de détestation de l'objet, la « biographie charnelle » de Verlaine par Alain Buisine, la biographie roman-vrai ou totale revendiquée par l'historien Jacques Le Goff avec son *Saint-Louis*, la biographie intellectuelle, impossible, autorisée, paradoxale etc. La liste n'est bien sûr pas exhaustive. Pour une liste détaillée des biographies possibles, se reporter au livre de Martine Boyer-Weimann, *La Relation biographique*.

Bien plus, cette entreprise est plurielle, car les gestes biographiques à leur insu tournent, hasard ou non, autour du chiffre sept. Rien de surprenant, pourrait-on dire. La notoriété durassienne ne prête pas uniquement à la caricature ou au pastiche. Elle représente aussi un grand défi pour les admirateurs et surtout pour les biographes, dont l'entreprise se veut un hommage à l'écrivain. Duras en prend conscience d'ailleurs, lorsqu'elle dit à Pierre Assouline : « C'est normal qu'on en écrive sur les gens dont on parle beaucoup. Mais là, ça m'ennuie. Parce que je me reconnais beaucoup plus dans mes livres que dans toute biographie. »¹⁹⁰³

Par ailleurs, il faut noter que Duras n'est pas tout à fait réfractaire à l'idée qu'on écrive sa biographie. Elle ne procède pas au tri méthodique des documents personnels et n'organise pas sa propre mémoire posthume, avec un soin quasiment maniaque, comme le fait Yourcenar pour sa biographe Josyane Savigneau. Duras ne réagit pas non plus comme T. S. Eliot, qui refuse la biographie officielle et décrète l'embargo familial sur les documents originaux et les manuscrits. Elle est loin aussi de l'attitude de Henry James qui, comme le note Martine Boyer-Weimann, va le plus loin dans le déni du biographique : dans une lettre qu'il adresse à son neveu et futur garant de ses dispositions testamentaires, il proclame son « horreur » à l'égard de l'impiété commise par ceux qui s'en prendraient à sa dépouille symbolique¹⁹⁰⁴.

Duras ne proclame pas l'interdit antibiographique à son insu, mais en même temps elle n'encourage pas non plus ceux qui veulent s'aventurer à dévoiler le mystère de sa vie. Elle fascine le lecteur, l'émeut, l'agace, le provoque, le rend curieux, s'oppose parfois à l'idée de biographie, mais elle cultive la même ambiguïté qui la caractérise dans ses aveux publics, ainsi que dans ses écrits, en déposant de son vivant ses archives à l'IMEC. Comment faut-il interpréter son geste ? Défie-t-elle la postérité ? Veut-elle tester et connaître la manière dont elle-même est connue de ses contemporains ? Elle ne collabore que très peu à la réalisation de sa biographie et, quand elle le fait, elle brouille les pistes pour mettre en déroute les intéressés. Les uns plus ambitieux que les autres dans leurs entreprises, les biographes durassiens, surtout les deux derniers, Laure Adler et Jean Vallier, partent à la recherche de la vérité.

¹⁹⁰² « L'acte de lecture se déroule comme un procès de communication qu'il s'agit de décrire », dit Iser. Au lieu d'analyser le sens de l'œuvre, il vaut mieux analyser ce qu'éprouve le lecteur en lisant Duras et comment se transforme-t-il en biographe. Voir dans cette perspective Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, éd. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976, p. 11-16 et 48, ainsi que H.-R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 47

¹⁹⁰³ Entretien de Marguerite Duras avec Pierre Assouline, « Les pistes brouillées », *Lire*, octobre 1991

¹⁹⁰⁴ « Mon seul souhait est de frustrer aussi complètement que possible le profiteur *post mortem*, ce qui, je le sais, n'est qu'imparfaitement impossible. Cela dit, on peut faire quelque chose et j'ai pensé depuis longtemps à lancer, par une disposition de mon testament, une malédiction qui ne soit pas moins explicite que celle de Shakespeare sur toute tentative de ce genre pour manipuler mes ossements. Ta question me détermine absolument à annoncer la chose dans mon testament : c'est-à-dire de déclarer mon horreur complète et absolue de toute biographie qui serait entreprise ou de toute remise de la part de la "famille" ou de toute personne pour laquelle ma désapprobation revêt un caractère inviolable, de quelque partie que ce soit de ma correspondance privée. » Henri James, extrait d'une lettre à son neveu, cité par Martine Boyer-Weimann, *op. cit.*, p. 40

La question qui se pose à ce stade de notre recherche porte sur la préposition qui rattache la notion de *vérité* au monde de Duras : *sur* ou *de*. Car il est très important de dire qu'entre la vérité *de* Duras et la vérité *sur* Duras il y a une frontière que les historiens, les critiques et les biographes essaient de franchir, chacun convaincu en soi que le travail mené offre une piste correcte d'interprétation. Alors que la vérité *sur* Marguerite Duras renvoie à l'idée d'une étude historique de sa vie, la vérité *de* Duras, renvoie directement à la « vie voulue » par l'écrivain, telle que la cherche par exemple Frédérique Lebelley, qui se laisse emporter par l'ivresse de l'écriture, donc par le mythe et la fiction. Et si les recherches, quelque avancées qu'elles soient, n'offraient qu'une illusion de vérité... !

Afin de trouver donc la bonne préposition, jetons un coup d'œil sur les sept biographies écrites sur Duras. On peut dire dès le début que quelques-unes d'entre elles ne sont qu'à peine des biographies, ainsi nommées par la presse. Au fait, la dénomination générique de biographie ne correspondrait, à notre avis, qu'aux travaux d'Alain Vircondelet¹⁹⁰⁵, de Laure Adler¹⁹⁰⁶ et de Jean Vallier¹⁹⁰⁷. Pourquoi cette différenciation stricte entre les ouvrages biographiques sur Duras ? Parce que ces trois biographies que nous venons de citer sont écrites selon les canons du genre : la reconstitution classique d'une vie jalonnée de dates et de moments clés, d'événements et de rencontres, grâce à une enquête serrée dans les archives et auprès des témoins. Tout cela, bien sûr, avec le « risque d'écrire un livre le moins durassien possible, le plus éloigné de sa vérité profonde »¹⁹⁰⁸, comme l'écrit Pierre Assouline à la parution de la biographie de Duras par Alain Vircondelet, en 1991. Quant aux autres, elles ne sont qu'à peine des biographies. Selon la manière de raconter ou d'écrire adoptée par les auteurs en question, on peut les appeler de simples récits de vie (l'ouvrage de Frédérique Lebelley¹⁹⁰⁹), témoignages (les livres de Michelle Manceaux¹⁹¹⁰ et de Yann Andréa¹⁹¹¹) ou portraits de l'écrivain, sans oublier le livre presque inclassable de Jean Pierrot¹⁹¹² (la première initiative biographique sur Duras). Dans les pages à suivre, on essaie de présenter les mots-clés qui motivent les biographes à écrire, sachant que le mot « révélation », évoqué par les auteurs, fait briller les yeux des durassiens ou des détracteurs de l'écrivain. Somme toute, à ces ouvrages qui sont autant de

¹⁹⁰⁵ Alain Vircondelet, *Duras*, Editions François Bourin, 1991

¹⁹⁰⁶ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, "Folio", 1998

¹⁹⁰⁷ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras . Tome 1. 1914-1945*, Fayard, 2006

¹⁹⁰⁸ « Le roman d'une vie » par Pierre Assouline, *Lire*, octobre 1991

¹⁹⁰⁹ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Grasset, 1994

¹⁹¹⁰ Michelle Manceaux, *L'Amie*, Albin Michel, 1997

¹⁹¹¹ Yann Andréa, *Cet amour-là*, Pauvert, 1999

¹⁹¹² Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, José Corti, 1987

hommages, s'ajoutent les initiatives biographiques en images (livres de photographies, films), sans oublier de parler d'autres gestes commémoratifs posthumes, qui ont lieu surtout à dix ans de la mort de l'écrivain (écrits-hommages).

Par ailleurs, notre analyse tient compte principalement de la nature des rapports qui s'établissent entre les trois instances du triangle biographié-biographe-lecteur. On s'interroge ainsi sur le rôle que chacun joue dans ce triangle, sur les motivations des actes, sur les influences mutuelles et les éventuelles métamorphoses qui ont lieu, ainsi que sur la nouvelle imagerie que chaque instance crée de l'autre. On peut voir comment Duras est perçue par ses biographes, fervents lecteurs de son œuvre, selon l'identité qui leur est propre, car il est intéressant de dire peut-être que la famille des biographes durassiens est formée d'écrivains, de journalistes, d'historiens et d'universitaires. Duras entre-t-elle vraiment dans une « relation biographique » avec ses biographes ? Quelles sont les limites du rapport de Duras à ses biographes ? S'agit-il d'un pacte, d'une relation consentie, d'un rapport tendu ? Jusqu'où vont la coopération et l'adhésion de Duras à son portrait ? Peut-on parler d'attitudes « durassolâtres » à son égard ? Quoi qu'il en soit, cette relation existe et nous nous proposons de l'explorer dans l'espoir d'apporter de nouveaux éléments à notre étude du rapport de Marguerite Duras à sa réception et de l'image de cet écrivain donnée non seulement par son œuvre et sa vie, mais aussi par l'instance suprême du jugement critique, celui du lecteur. Pourquoi lit-on les biographies en général et celles de Duras en particulier ? S'agit-il d'un plaisir du lecteur contemporain ? A quoi bon défricher sa vie, entrer de plain-pied dans le mystère, fouiller les archives, « déterrer les cadavres »¹⁹¹³ ? Laquelle des biographies écrites sur Duras est la plus médiatisée et la plus appréciée ? Pour quelles raisons ? Peut-on parler dans son cas de bonne et de mauvaise biographie ? Peut-on parler aussi d'un lecteur friand de révélations ? Ces quelques questions autour du biographique durassien nous guident dans notre analyse basée surtout sur des sources journalistiques faisant l'accueil aux biographies de Duras et sur les interviews accordées par leurs auteurs.

Tentative biographique sur un écrivain secret

En 1986, alors que Duras fait paraître deux de ses livres assez controversés, *Les Yeux bleus, cheveux noirs*¹⁹¹⁴ et *La Pute de côte normande*¹⁹¹⁵, à forts accents personnels, dit-on, un autre livre voit le jour, qui se propose d'éclaircir le rapport vie-écriture de Marguerite Duras. Il s'agit du livre de Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, publié aux éditions José Corti. A quoi le lecteur des années 80, friand de révélations, s'attend-il en lisant un livre qui se veut une biographie de Marguerite Duras ? Rappelons le contexte de la parution de cet ouvrage, qui n'a pourtant pas eu de grands échos ni à l'époque, ni après. Les lecteurs durassiens, fidèles, acquis ou déçus après le grand succès de *l'Amant* en 1984, avalent toute information qu'on publie au sujet de Duras, dans l'espoir d'avoir une

¹⁹¹³ Martine Boyer-Weimann, *op. cit.*, p. 42

¹⁹¹⁴ Marguerite Duras, *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Minuit, 1986

¹⁹¹⁵ Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, Minuit, 1986

révélation de plus ou une confirmation du fait que ce qu'elle écrit est directement lié à sa propre vie. Une biographie pourrait donc satisfaire leur curiosité et répondre ainsi à leur horizon d'attente. Il y en a aussi qui ne supportent pas la Duras « toute entière à l'amour attachée »¹⁹¹⁶, agaçante, fascinante, et qui s'attendent à des révélations qui compromettent son image. On est à un moment où le grand public se fait à cette voix, à cette écriture, reconnaît massivement le génie là « où il n'y avait naguère encore que prétexte à caricature chansonnière »¹⁹¹⁷. Ceux-là mêmes qui la portent aux nues, qui se pâment au moindre de ses films, qui vedettisent la Duras, considérée comme la Callas du Nouveau Roman, affectent de ne plus voir en elle qu'une diva qui perd la raison. On la chicane sur la longueur de ses textes (*La Pute...* n'est qu'une minuscule plaquette, vingt pages en gros caractères, mais c'est un texte déchirant.), sur leur fréquence, sur le rapport qualité-prix... « La haine de la supériorité est la chose du monde la mieux partagée en France, et la taille de ce grand cactus planté au milieu du désert mojavite de notre littérature irrite les nabots là où ça les démange : elle leur fait de l'ombre. », écrit *Le Quotidien de Paris*¹⁹¹⁸ qui annonce avec fierté, semble-t-il, les deux livres de Duras qui paraissent en même temps que le livre de Jean Pierrot. On veut qu'on parle de Duras, qu'on dévoile des choses qui aident à mieux la connaître. Hélas ! Le livre de Jean Pierrot déçoit en quelque sorte toutes les catégories de public. Les journaux n'en parlent presque pas du tout. Juste *Le Quotidien de Paris* l'annonce comme l'« étude la plus actuelle et la plus serrée sur l'auteur de *L'Amant*, 336 pages en fins caractères, où l'on trouve une biographie, et une analyse des textes dépourvue de jargon universitaire, et d'autant plus attrayante »¹⁹¹⁹, à l'élaboration de laquelle Duras ne participe guère.

Etant le premier à avoir une telle initiative, Jean Pierrot ressent le besoin de s'excuser auprès de l'écrivain pour les possibles interprétations fautives sur sa vie, basées pour la plupart sur l'œuvre écrite de Duras. Ressent-il le risque de « démystification » qu'entraîne l'exploration de la vie de l'écrivain et dont parle Sophie Bogaert dans un article sur les archives déposées à l'IMEC ? Elle dit : « Marguerite Duras désigne couramment ses livres comme des blocs sacrés. Accéder à leurs brouillons serait alors un sacrilège, surtout pour un écrivain qui fit du mythe la matière de son œuvre, et d'elle-même une figure de légende. Exploration des archives, au risque de la démystification. »¹⁹²⁰ Est-ce la raison pour laquelle Jean Pierrot se limite uniquement à l'œuvre de Duras et à une vingtaine d'ouvrages critiques ? Pas d'entretiens avec l'écrivain, pas d'accès aux archives, pas de voyages initiatiques en Indochine. Son livre est à peine une biographie. On y trouve quelques pages avec des biogénéralités durassiennes, que tout le monde connaît

¹⁹¹⁶ *Le Quotidien de Paris*, n° 2216, mardi le 6 janvier 1987

¹⁹¹⁷ Ibid.

¹⁹¹⁸ Ibid.

¹⁹¹⁹ Ibid.

¹⁹²⁰ « Les archives ou l'écriture matérielle » par Sophie Bogaert, *Le Magazine littéraire*, n° 452, *Marguerite Duras . Visages d'un mythe*, avril 2006, dossier coordonné par Aliette Armel, p. 40

d'ailleurs, et pour le reste, des pages entières de critique de livres. Duras ne parle jamais de cet ouvrage qui lui est consacré. Peut-être passe-t-il inaperçu en raison du ton un peu plat, dépourvu de révélations, inintéressant aux yeux des lecteurs déjà habitués avec les ouvrages critiques écrits sur Duras jusqu'en 1986. Bien plus, la réticence manifestée par Duras à l'idée d'une biographie d'elle fait reculer le biographe Jean Pierrot, qui place, en guise de justification au début du livre, l'image d'une Duras secrète dont la proclamation d'un silence total sur sa vie privée reste définitive et irrévocable :

« Assez longtemps réticente en fait de confidences sur sa personnalité, son passé, peu soucieuse, à la différence de certains de ses contemporains, de sacrifier au rite des manifestes et des déclarations théoriques, Marguerite Duras est demeurée pendant une grande partie de sa carrière un écrivain assez secret. La critique aurait eu alors mauvaise grâce à vouloir rompre cette discrétion et ce silence délibérés. Mais l'écrivain a, depuis une dizaine d'années, publié ou laissé publier un assez grand nombre de textes à valeur autobiographique, pour que l'on se sente autorisé aujourd'hui, sans encourir le grief d'indiscrétion, à tenter de reconstituer, en se servant de ces documents biographiques, ainsi que des indications dispersées dans l'ensemble de l'œuvre, les grandes lignes d'une existence et d'une personnalité morale. Nous nous excusons auprès de l'auteur des erreurs d'interprétation toujours possibles lorsqu'on entend donner valeur de confiance, directe ou indirecte, consciente ou inconsciente, à des éléments issus de textes qui ne sont, après tout, que des fictions. Si l'œuvre se nourrit de l'expérience vécue d'un artiste, il est bien vrai aussi qu'elle la déborde de toute part, et que le passage de l'une à l'autre ne se réduit jamais à une transposition mécanique : il y a toujours traduction et transfiguration. »¹⁹²¹

Le mérite de Jean Pierrot consiste tout de même à tenter de réaliser la première biographie de Marguerite Duras du vivant de l'écrivain, mission assez difficile si l'on tient compte du rapport tendu depuis toujours entre Duras et les critiques et de la renommée qu'elle a de brouiller sans cesse les pistes. Le but de Jean Pierrot est, semble-t-il, de donner, de la vie et l'œuvre de Duras, une image d'ensemble favorable, à caractère nettement neutre, sans points de vue personnels, sans révélations choquantes. Nous signalons aussi le fait que ce premier biographe durassien accorde trop de crédit aux livres de l'écrivain, tout en leur conférant une forte valeur autobiographique. N'est-ce pas cependant une grave erreur d'interprétation et un piège dans lequel on tombe souvent, à en croire les biographes suivants ? Pour ceux qui connaissent Duras et son penchant pour la mythographie, le livre de Jean Pierrot peut passer pour une fausse biographie. En effet, c'est un livre-hommage qui offre quelques pages de plus de critique littéraire, car la part réservée aux commentaires des livres durassiens est nettement supérieure à celle des notices biographiques.

Le roman de sa vie

L'expression « roman de sa vie » correspond à une tendance d'une partie des tentatives biographiques sur Duras, qui s'oppose à la méthode historique pour laquelle opte Adler et Vallier, mais qui diffère aussi du biotémoignage de Yann Andréa et de Michelle

¹⁹²¹ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, José Corti, 1986, p. 7

Manceaux. Le « roman de la vie » de Marguerite Duras, tel que le voit l'écrivain et l'universitaire Alain Vircondelet, repose sur le talent de ce premier vrai biographe durassien, et « l'un des meilleurs »¹⁹²² du genre, dit-on en 1999, de raconter et de mêler la vérité à l'écriture. Cette manière de concevoir la biographie de Duras n'est pas à confondre avec la « biographie romancée »¹⁹²³ de Frédérique Lebelley, parue trois ans plus tard, en 1994, intéressée à la « vie voulue »¹⁹²⁴ de l'écrivain, c'est-à-dire telle que Duras raconte dans ses livres ou en public.

En 1991, alors que paraît la biographie de Duras par Alain Vircondelet, ce biographe passe dans la presse française pour quelqu'un qui « n'en est pas à son coup d'essai »¹⁹²⁵ au sujet de Duras. En effet, en 1972 déjà, il est l'auteur du premier essai (Seghers, 1971) consacré à l'auteur de *Moderato cantabile*. Il est également romancier et universitaire, auteur de trois autres ouvrages consacrés à Duras dans les années 90¹⁹²⁶ et directeur du colloque sur Duras qui a lieu en 1998 à L'Institut Catholique de Paris dont les *Actes* sont publiés sous le titre de *Duras Dieu et l'écrit*. A la fin des années 60, lorsque Alain Vircondelet, âgé de 19 ans, manifeste le désir de consacrer son travail de maîtrise à Marguerite Duras, c'est la première fois que cela se fait en France. Elle apparaît à l'époque comme un écrivain « scandaleux, mineur »¹⁹²⁷, affirme le biographe. A l'étranger, par contre, elle est connue et étudiée, principalement aux Etats-Unis, et ses pièces sont jouées à Berlin. Vircondelet est allé la voir en 1969. Sa maison est ouverte à tout le monde et notamment aux étudiants, « fascinés par la jeunesse extraordinaire de cette femme qui avait passé la cinquantaine, par l'impudence de ses propos, par la violence de ses diatribes contre le pouvoir. »¹⁹²⁸ Sa maison est un lieu « de passage très créatif »¹⁹²⁹. C'est ainsi que la voit non seulement ce biographe, mais d'autres futurs écrivains aussi, dans les œuvres desquels on retrouve des échos biographiques durassiens. Tel est le cas de l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas (qui, à 26 ans, débarque à Paris en 1974 pour apprendre à devenir écrivain¹⁹³⁰), d'Emmanuel Loi (qui,

¹⁹²² « Du riffi chez Duras » par Emmanuel Lemieux, *France-Soir*, 17 septembre 1999

¹⁹²³ Rappelons ici qu'une biographie « romancée » présente les choses de façon fantastique, inventée, enjolive la réalité et l'amplifie. C'est ce qu'on affirme de la biographie de Frédérique Lebelley, dont nous parlerons quelques pages plus loin.

¹⁹²⁴ « Les ambiguïtés de Marguerite Duras » interview de Frédérique Lebelley avec M.-F. Leclère, *Le Point*, 5 février 1994

¹⁹²⁵ « Les pistes brouillées » entretien d'Alain Vircondelet avec Pierre Assouline, *Lire*, octobre 1991

¹⁹²⁶ Alain Vircondelet, *Pour Duras*, Calmann-Lévy, 1995; *Marguerite Duras, Vérité et Légendes*, texts d'Alain Vircondelet, Editions du Chêne, 1997; *Marguerite à Duras*, Edition n°1, 1998

¹⁹²⁷ « Marguerite Duras cherchait les secrets du monde » entretien d'Alain Vircondelet avec Michel Paquot, *Vers l'Avenir*, Belgique, 24 février 1997

¹⁹²⁸ Ibid.

¹⁹²⁹ Ibid.

en 2007, écrit un récit-« dette »¹⁹³¹ où il dédie des pages entières à sa relation initiatique avec Duras à laquelle il doit beaucoup de sa carrière d'écrivain), sans oublier l'expérience de Yann Andréa qui se lie à Duras par le seul désir de devenir écrivain. Alain Vircondelet, devenu amis très cher de Duras, a ainsi pu travailler sa maîtrise *in vivo*. C'est grâce à Duras, dit ce biographe, qu'en 1971, Seghers publie son texte, préfacé par elle, dans la collection *Poètes d'aujourd'hui*.

Sur quoi Alain Vircondelet s'appuie-t-il dans son projet d'une biographie sur Duras ? Certes, il reçoit le consentement de l'écrivain pour son entreprise biographique, mais pas sa collaboration. Il ne l'interviewe pas. Il a juste l'autorisation de graviter autour d'elle, mais pas plus. Duras le fascine, mais il récuse l'approche hagiographique. De plus, elle est vivante, ce qui implique cette attitude antihagiographique de Vircondelet. D'autre part, dit-il, réaliser la biographie du vivant de quelqu'un le fait glisser dans l'autocensure :

« Si Marguerite Duras n'était pas vivante, mon livre serait différent. Moins respectueux, bien que je ne lui épargne pas mes critiques. Ce que j'ai écrit, c'est le maximum de ce qu'on peut dire d'elle de son vivant. Mais ma biographie étant ouverte, elle est conforme à l'esthétique durassienne. Cela dit, ma recherche n'a pas été facile. Marguerite a brouillé les pistes en voulant bâtir sa légende et en faisant un mythe d'elle-même. »¹⁹³²

En quoi une biographie soumise à l'« esthétique durassienne » consiste-t-elle en fin de compte ? N'est-il pas question ici de trop s'appuyer sur ce que Duras dit d'elle-même ? Vircondelet s'essaie en effet à l'exercice discret de faire des « révélations » sur Duras

¹⁹³⁰ Voir à ce sujet « L'écrit et la mouche » par Enrique Vila-Matas, *Le Magazine Littéraire*, n° 452, avril 2006, pp. 30-32

¹⁹³¹ Emmanuel Loi, *Une Dette. Deleuze, Duras, Debord*, Seuil, 2007 Emmanuel Loi, auteur d'une quinzaine de livres, dont *La Vie périmée* (Editions 1, 2000), *Les Mains en l'air*, (Léo Scheer, 2002) et *Peine capitale*, (Flammarion, 2003), écrit ce récit-« Dette » qui est un récit à caractère autobiographique où il explique, entre autres, l'influence de Marguerite Duras sur sa future carrière d'écrivain. Il ne se déclare pas biographe de Duras, quoiqu'il trace quelques jalons dans la vie et l'œuvre de l'écrivain. En effet, son livre est intéressant sous l'angle du rapport écrivain-lecteur, puisqu'il s'agit ici d'une métamorphose qui concerne Emmanuel Loi l'individu et son devenir écrivain. Il raconte sa timidité, sa peur d'être refusé dans ses demandes de rendez-vous auprès de Duras, leurs sujets de discussions « à bâtons rompus », la tolérance et la douceur avec laquelle Duras le reçoit chez elle, lui, « un porteur de valise », un « aventurier » arrivé à sa porte tout juste « après son élargissement de la citadelle » qui s'encadre à merveille dans les goûts durassiens : « En 1982, après mon élargissement de la citadelle, quand j'ai retrouvé le monde libre et l'air du même nom, au téléphone elle demande : "Répondez-moi, au fond, est-ce que vous êtes prêt à recommencer ? Est-ce que vous pensez y retourner, au trou ?" Curiosité ou angoisse, je ne sus sur l'heure ce qui motivait son interrogation. D'un coup était remise en lumière ma dissimulation par rapport aux revenus, aux voyages, aux fringues, l'étalage d'une certaine aisance. "De quoi vivez-vous ?" A plusieurs reprises, une investigation douce que je mettais sur la différence d'âge, Marguerite aurait pu être ma mère. Et le mensonge imbécile en retour, qui n'avait pas prise sur elle : "de ma grand-mère", sans qu'elle le prenne pour elle, cela restait désobligeant, menterie bidon, protocole de la dérobade. [...] Je croisais en venant la visiter d'autres protagonistes pas du tout rieurs. Jaune de jalousie à la vue d'un autre que lui dans les parages, en veste de velours et pantalon de cuir noir, rue Saint-Benoît – eh oui ! –, Benoît Jacquot sifflait entre ses dents, se voulant drôle, que je m'étais échappé d'un film de Marguerite. Agressivité latente et récurrente. Le goût de Marguerite pour la flambe, les porteurs de valise, les aventuriers, dérangeait le désordre sage de certains petits maîtres de la chose cinématographique ou de la romance. [...] » *Op. cit.*, p. 74-75

¹⁹³² « Les pistes brouillées » *entretien d'Alain Vircondelet avec Pierre Assouline, Lire, octobre 1991*

sans pour autant nuire à son image, car, dit-il, Duras « a toujours peur qu'on dise du mal d'elle. »¹⁹³³ Il évite, par exemple, de parler de sa fortune ou de sa sexualité. Il ne donne pas de noms, d'autant que certains écrivains ou gens de cinéma sont célèbres. Ce genre d'autocensure que s'impose Alain Vircondelet le fait chercher en Duras l'« image d'ensemble », celle d'un écrivain qui utilise en permanence les moments de l'Histoire pour sa propre histoire, qu'est l'écriture, son seul engagement, comme le souligne le biographe. A défaut de pouvoir influencer le texte, avoue Vircondelet, elle en influence l'illustration de la biographie. Par l'intermédiaire de son fils, le photographe Jean Mascolo, qui fournit au biographe des images familiales exceptionnelles, elle fait retirer une photo d'identité datant de sa jeunesse. D'ailleurs, Alain Vircondelet tient à préciser que son livre est moins celui d'un historien que celui d'un écrivain. Il ne s'agit pourtant pas d'une biographie romancée, car « tout y est vrai »¹⁹³⁴. Mais on s'interroge alors comment arriver à connaître la « vérité » sur Duras, sans consulter les témoins importants de sa vie (compagnons de résistance, éditeurs etc.), sans fouiller sa correspondance, sans consulter les archives et surtout en se fiant totalement à son œuvre. Ce biographe dit en effet que c'est l'œuvre qui tient la vie de Duras et que les témoignages des proches comptent moins dans la réalisation d'une biographie. De plus, cette privation de sources qui seront exploitées plus tard par d'autres biographes durassiens, est délibérée. Il ne veut pas avoir un comportement de flic à son égard, c'est pourquoi il évite toute enquête. Ce qui l'intéresse chez Duras, c'est ce qui échappe aux meilleurs documents : « c'est la faille, ce qu'elle ne dit pas, sa marche dans la mer noire. Il y a une vibration mortifère de l'œuvre de Duras. »¹⁹³⁵

Écrivain déclaré, Vircondelet incline vers la vérité de Duras. Marguerite connaît tellement bien cette vérité qu'elle refuse de lire le récit de sa vie version Vircondelet, comme elle le confie à Pierre Assouline¹⁹³⁶. Pourquoi cette décision de Marguerite Duras ? Parce que ce qu'il y a dans ses livres est plus véritable que l'auteur qui les écrit, dit-elle. Refaire sa vie dans un roman, comme le fait Vircondelet, ne l'intéresse pas. Elle a déjà tout dit dans ses livres. Pourquoi la reprendre ? Jetons pourtant un coup d'œil sur l'initiative d'Alain Vircondelet dont la presse salue les qualités. Un travail d'écriture, une grande familiarité avec l'œuvre, une recherche qui apporte parfois des révélations sur certains aspects dissimulés par l'intéressée, une analyse dense mais légère des livres et des films essentiels, une fascination critique qui confère sa crédibilité à l'ensemble¹⁹³⁷ sont les points forts de l'ouvrage. Ses défauts ? Un style qui parfois oscille entre lyrisme propre à l'auteur et quelques durassismes qui ne sont pas supportables que chez Duras, tel que le « oui » intempestif en milieu de phrases, comme le souligne Pierre Assouline.

1933 Ibid.

1934 Ibid.

1935 Ibid.

1936 « Mes amours, c'est à moi » entretien de Duras avec Pierre Assouline, *Lire*, octobre 1991

1937 « Le roman d'une vie » par Pierre Assouline, *Lire*, octobre 1991

On y rajoute les sources citées globalement plutôt que précisément (hormis quelques-unes tel le témoin Claude Roy, référence permanente de Vircondelet). On lui reproche aussi d'avoir passé sous silence des aspects importants de la vie professionnelle de Duras, telles que ses relations avec les éditeurs etc.¹⁹³⁸ Malgré tout, on admire chez Vircondelet son talent à raconter. On se laisse immerger puis emporter par la vague, même si l'auteur semble parfois tirailler entre la volonté d'écrire le roman d'une vie et la crainte de verser dans la vie romancée. « Tout est exact et vérifié », précise ce biographe, en essayant de crédibiliser son initiative.

Aujourd'hui, comme plusieurs biographies sur Duras sont disponibles, la tendance est de les comparer entre elles. On s'étonne peut-être à découvrir que les biographes se contredisent entre eux, s'« attaquent » ou se complètent suite à des recherches de plus en plus approfondies dans les archives. Tel peut être le cas de la biographie d'Alain Vircondelet, qui n'est pas explicitement critiquée par les versions suivantes des autres biographes, mais à la lecture desquelles on découvre des différences et des reprises. Tel est aussi le cas des révélations que les biographes font sur Duras, mais qui en réalité s'avèrent des faits depuis longtemps connus. Pourquoi parler alors de révélations si les choses sont déjà connues ? Pour vendre ? Pour attirer l'attention ? Pour augmenter l'appétit d'un public friand de « révélations » sur la vie d'une star ? Tel est l'acharnement de l'écrivain et du critique Jacques Henric¹⁹³⁹ qui, en 1998, lors de la parution de la biographie de Duras par Laure Adler, conteste dans un article de journal le bien-fondé du mot « révélations » utilisé par les biographes de Duras ou par la presse lorsqu'une biographie de Duras voit le jour. En effet, Jacques Henric ne conteste pas la vérité historique évoquée, mais l'utilité de toujours revenir sur des faits archiconnus, qui semblent être réutilisés pour décrédibiliser l'écrivain¹⁹⁴⁰. Sinon, pourquoi table sans cesse sur le rôle joué par Duras à la Commission de distribution du papier, organisme sous contrôle allemand, pourquoi insister sur l'« erreur de jeunesse » qu'est le livre écrit

¹⁹³⁸ Ibid.

¹⁹³⁹ « Duras : la bio qui sent le soufre » par François Kasbi, *L'Événement de jeudi*, 25 juin 1998 et « Embarras de mémoire » par Jacques Henric, *op. cit.*

¹⁹⁴⁰ Voici l'article intégral de Jacques Henric agacé par la mémoire labile de certains citoyens : « La France a une mémoire labile. Certains événements de notre histoire ont du mal à s'inscrire sur son disque dur. A peine enregistrés, aussitôt effacés. Ainsi ceux concernant la période de l'Occupation. D'où la nécessité, aujourd'hui, d'y revenir avec insistance pour que l'histoire de cette sombre époque s'écrive enfin sans qu'il soit besoin de mobiliser un surmoi collectif, sans faire appel à un improbable devoir de mémoire et sans susciter d'aussi improbables repentances. Une preuve nouvelle de notre faculté d'amnésie ? A propos de la biographie à paraître de Marguerite Duras, due à Laure Adler, la presse va répétant ces jours-ci : "Des révélations sur Marguerite Duras !" Diable ! Quelles sont-elles ? S'il s'agit, comme certains journaux le laissent entendre, d'informations sur la compromission de la jeune Marguerite Duras avec les services de la Propagandastaffel nazie, force est de se rappeler que les faits étaient connus depuis longtemps. Tout cela a été dit, redit, maintes fois écrit. Dans des ouvrages et des journaux à grands tirages. Dans la biographie de Gaston Gallimard écrite par Pierre Assouline [dans les années 80], dans un des tomes de *l'Histoire de l'édition française*, dans *Libération*... Et pourtant, c'est vari – que de fois l'ai-je vérifié autour de moi ! - , on avait "lu" et aussi vite oublié. Etrange phénomène (qui s'est d'ailleurs reproduit au sujet de Blanchot) que ces fuites de mémoire répétées ! Comme certains trous de notre histoire et de certaines vies sont difficiles à éclairer ! »

avec Philippe Roques, *L'Empire français*¹⁹⁴¹, en 1940, pourquoi lui reprocher d'être un peu trop tard entrée dans la Résistance etc.? Comment Alain Vircondelet peut-il assurer le lecteur de la véridicité des faits évoqués alors qu'il dit n'avoir pas fouillé les archives, seuls, la fréquentation de l'écrivain (sans l'interviewer), l'œuvre durassienne et son propre talent de raconter lui servant de source d'écriture ?

Par ailleurs, il faut remarquer le fait qu'Alain Vircondelet n'a pas le seul mérite de réaliser la « première vraie biographie » de Duras, mais aussi d'être le premier à évoquer le mot « révélations » dans la biographie de cet écrivain. En effet, il faut reconnaître que ces révélations doivent être traitées comme des éléments inévitables de la vie de l'écrivain qu'on ne peut pas cacher. Une biographie les suppose à condition qu'elles soient bien fondées, argumentées ou documentées. Le problème qui se pose dans le cas des biographies de Duras concerne une certaine incongruité visible entre les informations visant quelques aspects de la vie privée de Duras rapportées par les biographes. On a l'impression d'une « querelle » des biographes, qui s'accroît au fur et à mesure que les recherches dans ce domaine s'approfondissent. Alain Vircondelet n'est pas expressément attaqué par les biographes suivants comme se voit corriger dans ses propos Laure Adler¹⁹⁴² par Jean Vallier. Par exemple, ce dernier biographe durassien propose au lecteur une analyse favorable de quelques aspects visant les débuts politiques de Marguerite Duras, considérés, sinon tabou du moins ambigus ou difficiles à digérer. Arrêtons-nous sur un exemple parlant, traité par Vircondelet, Lebelley, Adler et Vallier, et qui porte sur la collaboration de Duras avec les Allemands.

Comment Vircondelet, le biographe officiel de Duras, voit-il l'écrivain du point de vue de la collaboration qu'elle aurait eue avec les Allemands ? Quelle est la « vérité intime »¹⁹⁴³ de Duras, telle que la cherche Alain Vircondelet ? A lire les titres des articles de

¹⁹⁴¹ Dans sa biographie de Duras, Jean Vallier fait le point sur l'« erreur de jeunesse » de Duras que fut *L'Empire français* et parle, comme le titre *Le Figaro Littéraire* du 20 avril 2006, des « aspects positifs » de la colonisation selon Duras. Même si ce texte est connu des spécialistes, il est occulté par l'auteur de *L'Amant*. Vallier dit que Duras aurait préféré renier ce premier texte, le considérant comme une erreur. En vérité, à en croire Jean Vallier, *L'Empire français*, rédigé avec Philippe Roques, alors un proche de Georges Mandel, ministre des Colonies et grand républicain assassiné par la Milice en 1944, n'a rien d'une erreur de jeunesse. Écrit pendant la situation difficile de la France impliquée dans la guerre, cet ouvrage poursuit un objectif : rappeler aux Français de métropole l'importance de l'empire colonial dans le combat contre l'Allemagne. Il s'agit au fond d'une réflexion républicaine pour l'époque. Depuis 1938, Duras travaille au ministère des Colonies où ses talents littéraires lui ont permis de gravir les échelons et devenir la rédactrice des discours politiques du ministre. C'est à cette occasion que Mandel, persuadé que le futur conflit avec l'Allemagne sera mondial, commande à Roques et Duras la rédaction de ce livre dont l'essentiel de la tâche repose sur les épaules du futur Prix Goncourt. S'il s'agit au départ d'un ouvrage de commande, Marguerite Duras s'est faite, comme le note sa biographe Laure Adler, « le soldat zélé de cette propagande militaro-coloniale ». Jean Vallier, repris par Jacques de Saint-Victor dans *Le Figaro Littéraire* du 20 avril 2006, présente Marguerite Duras comme étant « toujours dans le vent de son époque : un parcours sans faute en quelque sorte... » : colonialiste républicaine en 1940, communiste en 1945, anticolonialiste en 1950 et socialiste en 1981. Une seule citation suffirait peut-être pour se faire une idée du caractère de *L'Empire français* : « Par la hardiesse de ses explorations, par la sûreté de son action militaire, par la magistrale administration de son domaine impérial, par toute une série de faits grandioses et positifs, la France a fait ses preuves de grande nation coloniale. » Une vingtaine d'années plus tard, Duras renie ces louanges, déçue par ce pays où elle ne retrouve plus sa place.

¹⁹⁴² Voir des exemples quelques pages plus loin, où nous parlons des biographies de Laure Adler et de Jean Vallier.

journaux qui accueillent la biographie écrite par Vircondelet, on remarque que les mots-clés qui attirent l'attention du lecteur tournent autour de l'idée de mystère, d'ambiguïté, de brouillage de la vérité. Vircondelet passe en 1991 pour un auteur qui a le mérite d'éclairer la question de manière originale, en révélant deux faits méconnus, pour ne pas dire inconnus »¹⁹⁴⁴. Il s'agit en premier lieu des deux années passées par Marguerite Duras au ministère des Colonies de 1937 à 1939, quand Georges Mandel en était le titulaire. Elle a 24 ans et y occupe un poste administratif au Service intercolonial de l'information et de la documentation. Une année plus tard, elle est même nommée au Comité de propagande de la banane française. Il faut croire qu'elle y brille puisque, à deux reprises, elle bénéficie d'une augmentation de salaire. Doit-on en conclure qu'elle était intégrée au puissant lobby colonial ? Alain Vircondelet s'y refuse : « Avec Duras, les trappes sont obscures et profondes ; dans ce choix professionnel, il y a aussi du défi et de la douleur d'exil, des appels de reconnaissance parentale, de la matière équivoque sur laquelle plus tard elle travaillera en romancière. »¹⁹⁴⁵

La deuxième révélation porte sur le livre écrit avec Philippe Roques, *L'Empire français*, paru en 1940 chez Gallimard. Pour le trouver dans les fichiers de la Bibliothèque nationale, il ne faut pas chercher à Marguerite Duras mais à Marguerite Donnadiou, son vrai nom, celui de son père vénéré. Ce n'est pas un roman, mais un essai historique. Si au hasard des chapitres on peut déjà distinguer les contours oniriques de la future « durasie » (le Mékong en majesté, les rues de Saigon, les magasins de Cholon...), l'essentiel du livre n'est pas précisément littéraire. C'est un vibrant éloge de l'armée, du colonialisme et des « trésors de bonté et d'intelligence de la France ». Les auteurs y chantent haut et fort la louange de Lyautey et de Gallieni, sans oublier les réalisations du ministre Georges Mandel et la casquette du père Bugeaud. Pour le biographe, ce texte de Duras ne se comprend que par rapport à son père, directeur de l'enseignement au Tonkin, mort quand elle avait cinq ans¹⁹⁴⁶.

Les révélations sur la vie de Duras ne s'arrêtent pas là. Vircondelet parle du caractère âpre de la mère, mis au compte de la vie dure qu'elle mène en Indochine à cause du manque d'argent et de la ruine où elle tombe en y achetant des terres incultivables. Là encore, Vircondelet et Adler se voient contredits par Vallier, car la mère n'était pas du tout ni âpre, ni ruinée, ni victime de système colonial. On y reviendra plus loin avec plus de précisions.

Mais le point le plus intéressant est celui de la collaboration de Duras avec les Allemands sous l'Occupation. Marguerite Duras travaille au Cercle de la Librairie. Elle exerce la fonction de secrétaire de la Commission de contrôle du papier d'édition, un

¹⁹⁴³ « Le mystère Duras », *Valeurs actuelles*, 19 juillet 1997, p. 56

¹⁹⁴⁴ « Le temps des colonies » par Pierre Assouline, *Lire*, octobre 1991

¹⁹⁴⁵ Alain Vircondelet, *Duras*, François Bourin, 1991, p. 40

¹⁹⁴⁶ La profession du père fait-elle aussi l'objet des contradictions des biographes. La majorité des biographes dit qu'il a été professeur de mathématiques alors que Jean Vallier découvre, après des recherches très approfondies, qu'il a été licencié de sciences naturelles. Cf. « L'Empire de Marguerite » par Claire Devarrieux, *Libération*, 1 juin 2006

cénacle peu connu, créé par un décret signé du maréchal Pétain et composé notamment de personnalités favorables à la Révolution nationale (Paul Morand, Bernard Fay, Ramon Fernandez...) C'est un rôle administratif dans un environnement qui ne l'est pas. Car le papier, explique Vircondelet, est le nerf de la guerre littéraire en cette époque de pénurie et de rationnement. L'attribution des contingents aux éditeurs est en fait supervisée par les Allemands. A leurs yeux, c'est un moyen aussi efficace que la censure des manuscrits pour faire respecter leur politique par d'éventuels éditeurs récalcitrants. Sans papier, pas de livres et sans livres, pas de maisons d'édition. Pierre Assouline reprend Vircondelet et écrit dans son dossier du *Lire* du mois d'octobre 1991 : « Si l'on juge par sa notice autobiographique parue dans la dernière édition du *Who's who*, Duras est fière d'avoir travaillé au ministère des Colonies mais préfère oublier son passage au Cercle de la Librairie. »¹⁹⁴⁷ On dit aussi de Duras qu'elle est entrée assez tardivement dans la Résistance, en septembre 1943, date à laquelle elle rejoint le Mouvement national des prisonniers de guerre, réseau dirigé par François Mitterrand. Après plus de trois ans de présence, l'occupant et ses collaborateurs avaient déjà accompli le pire, au vu et au su de tous. Difficile de dire qu'on ne sait pas, commente Vircondelet, surtout quand on fréquente, comme c'est le cas de Duras, des collaborationnistes aussi informés que Ramon Fernandez. Insensibilité ? se demande le biographe. Opportunisme ? Indifférence ? Egoïsme ? Vircondelet dit que cette prise de conscience assez tardive de la part de Duras provoque chez elle un complexe de culpabilité. Il se manifeste, de 1945 jusqu'à la fin de sa vie, par une identification au sort des Juifs considérés comme des maudits et par le rappel incessant du génocide.

Par ailleurs, en ce qui concerne l'activité politique de Duras, Vircondelet laisse pourtant l'impression de se contredire dans ses propos, car, dans une interview, il parle d'elle comme de quelqu'un de trouble, mais pas politiquement, pour tableur quelques secondes plus tard sur le rôle ambigu qu'elle joue à la Commission de distribution du papier :

« Elle était trouble, mais pas forcément politiquement. Elle était à la recherche des secrets du monde qu'elle voulait toujours tenter de percer en allant au-devant des choses, en les pénétrant. Elle aimait frôler les dangers, flirter avec eux. Quand elle habitait rue Saint-Benoît, un appartement qu'elle n'a jamais quitté jusqu'à sa mort, elle avait comme voisin Ramon Fernandez, un collaborateur notoire, et néanmoins l'un de ses amis à qui elle rendait fréquemment visite. Elle y croisait Drieu la Rochelle, Brasillach et d'autres personnages haut-placés de l'Allemagne nazie. Elle aimait voir ce qui se passait là. Et, chez elle, dans son réseau clandestin, elle recevait des résistants, tel François Mitterrand. Mais l'ambiguïté ne s'arrête pas là puisqu'elle était chargée, par l'administration, de distribuer le papier. Elle avait, en quelque sorte, un rôle de censeur, c'est elle qui décidait à quel écrivain on pouvait, ou non, donner du papier. Duras a toujours été très séduite par la volonté de puissance, par la force. Ce n'est qu'après 42 qu'elle a compris le sens de son rôle et a basculé dans la Résistance. »¹⁹⁴⁸

¹⁹⁴⁷ « Sous l'Occupation », *Lire*, octobre 1991

¹⁹⁴⁸ « Marguerite Duras cherchait les secrets du monde » entretien d'Alain Vircondelet avec Michel Paquot, *Vers l'Avenir*, Belgique, 24 février 1997

Que disent les autres biographes sur ce rôle ambigu joué par Duras sous l'Occupation ? Frédérique Lebelley, dans son chapitre « 1940-1943 : La guerre du papier » de sa biographie de Duras, dit que le rôle de l'écrivain au Cercle de la Librairie en tant que secrétaire de la Commission de contrôle du papier n'est pas décisif, « mais quand même... elle écoute, compréhensive. Souvent on ressort de l'entretien avec plus de chances qu'ailleurs d'obtenir son pesant de papier pour un ouvrage qui ne dénote pas obligatoirement un sens aigu des intérêts allemands. [...] Derrière un bureau surchargé de dossiers, Mme Marguerite Antelme reçoit les auteurs, avocats fervents de leurs écrits. "Du papier, vous voulez du papier ? Qu'est-ce que c'est votre livre ? Une histoire d'amour ?" L'amour, en général, Marguerite n'y résiste pas. Surtout si le troubadour est un joli garçon. »¹⁹⁴⁹ Après des recherches dans les archives, Laure Adler estime que Duras aurait minimisé le rôle qu'elle jouait jusqu'à la fin de 1942 dans cet organisme dirigé par les Allemands¹⁹⁵⁰, comme le souligne *Le Monde* qui insiste à son tour, comme la majorité des journaux, sur le mot « révélations ». En effet, Laure Adler n'épargne pas Duras et dit qu'elle « s'est comportée comme beaucoup de Français, mais elle a toujours affecté de l'oublier. Elle était plutôt propétainiste et a accepté de faire partie d'une commission du livre surveillée de près par les Allemands. Elle était chargée d'attribuer ou non le papier aux éditeurs. Elle a toujours minimisé son rôle, prétendant avoir été une petite secrétaire, mais c'est faux. Jusqu'à la fin 1942, elle a donc collaboré à un organisme dirigé par les Allemands, alors qu'elle a prétendu avoir été une grande résistante. »¹⁹⁵¹ Toute la presse ne l'accuse pas. *L'Événement du jeudi* par exemple s'érige en défenseur de l'image de Marguerite Duras et publie deux témoignages qui plaident pour la cause durassienne : « Cela ne signifie pas que Duras n'a pas été résistante. Cela signifie simplement qu'elle l'a été un peu plus tard qu'on l'a cru. », écrit François Ksabi de *L'Événement du jeudi*.¹⁹⁵² Duras a été une résistante, voire une vraie résistante. Elle a vraiment éprouvé des sentiments de compassion pour les Juifs et a lutté pour soutenir les nouveaux talents dans l'écriture. Le premier témoignage vient de Dionys Mascolo, compagnon de Marguerite Duras pendant quinze ans :

« J'ai connu Marguerite pendant la guerre, en 1942. Je travaillais chez Gallimard, elle était secrétaire de la commission qui attribuait du papier aux éditeurs. Nous avons tout de suite sympathisé dans l'admiration ou le mépris de certains livres. [...] Entre nous, il y a eu une entente sur tout...y compris, je dirais, dans la Résistance. Elle, elle était militante. C'est ça qui a fait entre nous une entente plénière. »¹⁹⁵³

Le second témoignage – qui vient corroborer celui de Mascolo – est plus « catégorique » encore. C'est celui d'Edgar Morin, résistant « au nazisme puis au stalinisme » :

¹⁹⁴⁹ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Grasset, 1994, pp. 111-112

¹⁹⁵⁰ *Le Monde*, 16 juin 1998, « Les révélations de Laure Adler sur Marguerite Duras » par Nicolas Weill

¹⁹⁵¹ Laure Adler, *Lire*, juin 1998, reprise par *L'Événement du jeudi*, 25 juin 1998

¹⁹⁵² "Duras : la bio qui sent le soufre" par François Ksabi, *L'Événement du jeudi*, 25 juin 1998

¹⁹⁵³ *Ibid.*

« J'ai fait partie d'un mouvement de résistance créé par des prisonniers de guerre évadés et rapatriés qui a fusionné en 1943 avec un mouvement d'évadés et de rapatriés également, dirigé par François Mitterrand. A la suite de cette fusion, j'ai eu pour "adjoint" Dionys Mascolo, j'ai rencontré Robert Antelme qui fut par la suite arrêté et déporté à Dachau, puis Marguerite Duras qui s'occupait du service social du mouvement, pour les familles de ceux qui avaient été arrêtés. [...] Nous savions tous qu'elle avait travaillé dans une instance administrative chargée de répartir le papier pour Vichy. Tous les témoignages que j'ai pu entendre m'ont toujours indiqué qu'elle s'efforçait d'aider la publication d'écrivains et poètes qui lui semblaient de qualité. Elle ne fut ni collaboratrice ni pétainiste. »¹⁹⁵⁴

Cette révélation de Vircondelet et de Laure Adler sur la mission de Duras à la Commission de contrôle du papier, qui n'est pas sans effet sur l'image de l'écrivain, fait réagir les journaux, mais aussi, comme l'on peut constater, les autres biographes de Duras. Lebelley romance l'épisode pour atténuer en quelque sorte le dur jugement des autres et minimise le rôle de l'écrivain. Mais peut-être que la position la plus nette et définitive contre cette « fausse » révélation est prise par Jean Vallier qui ne se propose pas de « déterrer les cadavres », mais de trouver la vérité sur ce qu'on dit sur Duras. En effet, il confirme, après des recherches, que ce n'est pas Duras qui décide des attributions à la Commission de contrôle du papier, quoiqu'elle y exerce une certaine influence. Ainsi, en 1944, lorsque les 5000 premiers exemplaires de son livre *La Vie tranquille* sont épuisés, elle fait attribuer à Gallimard le contingent de papier nécessaire à la réimpression de son propre livre, disant à Gaston Gallimard : « Aragon peut attendre, moi pas. »¹⁹⁵⁵

Quoi qu'il en soit, nous revenons sur la question majeure qui justifie ce développement d'idées : à quoi cela sert de revenir et insister sur des faits, que Duras a d'ailleurs regrettés, appartenant au passé éloigné de l'écrivain, et cela dit, pourquoi projeter cette fausse et insistante lumière sur l'image d'un écrivain qui a vécu sa vie comme un mythe ? Ce n'est peut-être pas entièrement la faute des biographes durassiens, qui doivent présenter tout ce qu'ils découvrent sur sa vie, sinon ils risquent de ne pas être lus. C'est en égale mesure la responsabilité de la presse, associée de Duras et son ennemi à la fois, qui met en exergue les points sulfureux de chaque biographie qui paraît à son sujet. Les « révélations » que font les biographes sont des aspects sensibles de sa vie, pour la plupart liés à la politique. Peut-on dire que les corrections apportées par Vallier, le plus récent biographe de Duras, aux informations fournies par les biographes précédents, à commencer par Alain Vircondelet, rendent peu crédibles les autres biographies ? Non, car notre entreprise vise à étudier les diverses manières dont Duras est perçue au fil du temps par ses biographes, ainsi qu'à établir une typologie du genre adapté à la situation de cet écrivain polygraphié.

La vie voulue de/par Duras et les coups de tonnerre...

Après ce débat autour du « roman de la vie » de Duras, réalisé par Alain Vircondelet,

¹⁹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵⁵ « Jean Vallier : *Elle a beaucoup affabulé.* » entretien de Jean Vallier avec Jean-Claude Perrier, *Le Figaro littéraire*, 20 avril 2006

contredit, soutenu ou complété par d'autres propos biographiques plus récents, appartenant à d'autres biographes de Duras, passons maintenant à la biographie très controversée de Duras écrite par Frédérique Lebelley : *Duras ou le poids d'une plume*. Son initiative reçoit plusieurs appellations dans la presse ou dans la critique littéraire: « biographie inventée », « pseudo-biographie », « biographie sentimentale », « reality-show ». Difficile d'être classée, contestée par Duras, très appréciée par quelques journaux, cette biographie est le résultat du travail d'un écrivain et journaliste qui dit dès le début s'intéresser à la « vie voulue »¹⁹⁵⁶ de Marguerite Duras. Vircondelet fait de l'œuvre durassienne l'objet principal de ses recherches. Il satellise l'écrivain, sans avoir accès à sa correspondance, ni aux archives. Lebelley, trois ans plus tard, publie sa version sur la vie de l'écrivain, en disposant à peu près du même matériel que son prédécesseur : ce que Duras a dit, écrit, filmé (70 textes, 19 films, des centaines d'entretiens et d'articles...), ce qui est énorme et public, comme elle-même le souligne. Elle y rajoute l'aventure collective (que ce soit l'histoire de la collaboration, celle de la Résistance, du PCF ou de Mai 68) qui sert de décor à son aventure personnelle. Et pourtant, son livre n'est pas à la hauteur. Il reste dans l'ombre du précédent. On l'apprécie en égale mesure qu'on le critique. Son mérite ? On dit que Lebelley a le courage, dès le vivant de l'écrivain, de raconter tout de suite « son drame, sa détermination, ses ruses. »¹⁹⁵⁷ Rappelons-nous que Vircondelet s'est autocensuré dans sa démarche et a beaucoup protégé Duras.

« Faut-il attendre qu'un auteur ait disparu pour raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, et non telle qu'il la raconte ? »¹⁹⁵⁸ s'interroge l'écrivain Philippe Sollers fasciné par la biographie de Duras écrite par Frédérique Lebelley, que *Le Point* salue comme un « événement considérable »¹⁹⁵⁹. Mais peut-on parler dans le cas précis de Frédérique Lebelley d'une biographie de Duras qui raconte la vie de l'écrivain telle qu'elle l'a vécue ? On s'interroge sur ce point à partir des aveux de la biographe, qui dit avoir raconté dans son livre la « vie voulue de Marguerite Duras »¹⁹⁶⁰, donc la vie telle que l'écrivain la raconte. Sollers se trompe-t-il ainsi dans l'évaluation de cette biographie ? Alain Vircondelet n'enquête pas, n'interviewe jamais Duras pour la retranscrire dans son ouvrage biographique de l'écrivain. Autrement dit, il ne satisfait pas complètement la soif de certains lecteurs pour la vérité racontée par Duras elle-même à son biographe. Dans cette perspective, Sollers trouve inédite l'initiative de Lebelley, dont le livre « passionnant »¹⁹⁶¹, pour les uns, « absurde »¹⁹⁶² pour les autres, raconte une Duras

¹⁹⁵⁶ « Les ambiguïtés de Marguerite D. », entretien de Frédérique Lebelley avec M.-F. Leclère, *Le Point*, 5 février 1994

¹⁹⁵⁷ « La détermination et les ruses d'un grand écrivain. Comment elle est devenue Duras » par Philippe Sollers, *Le Nouvel Observateur*, 3-9 février 1994

¹⁹⁵⁸ Ibid.

¹⁹⁵⁹ *Le Point*, 5 février 1994

¹⁹⁶⁰ Entretien de Frédérique Lebelley avec M.-F. Leclère, *Le Point*, 5 février 1994

¹⁹⁶¹ *Le Nouvel Observateur*, 3-9 février 1994

changée en personnage de fiction. Cependant, ce que Sollers apprécie, d'autres détestent. En effet, peut-on parler d'une biographie si ce qu'on met dans ce livre n'est que ce que Duras raconte ? Et ce que Duras raconte n'est-il pas en fin de compte ce qu'elle écrit dans ses livres ? Peut-on se fier au témoignage de l'écrivain comme à une source qui correspond entièrement à la réalité ? Duras a beaucoup inventé dans ses livres, comme le souligne Lebelley¹⁹⁶³ dans une interview. Il suffit de donner ici un simple exemple qui atteste la transformation de la mère en personnage de fiction. Dans *L'Amant*, en 1984, Duras dit de sa mère qu'elle joue du piano dans un cinéma pour subvenir aux besoins de la famille. La même année, dans l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot¹⁹⁶⁴, l'écrivain nie que sa mère ait jamais joué du piano dans un cinéma et affirme que c'est une autre femme qui le fait en réalité. Bien plus, lors du même entretien de Duras avec Pivot, l'écrivain fait une affirmation qui décourage les chasseurs de bribes autobiographiques dans ses livres. Elle dit : « Mes livres, c'est que des fictions ! Je n'ai rien fouillé dans des armoires ! *Moderato, L'Été 80*, je n'ai connu personne, ce sont des fictions. Beaucoup de lecteurs disent se retrouver derrière Lol, le Vice-consul... »¹⁹⁶⁵ C'est sûrement cette ambiguïté cultivée par l'écrivain qui explique le grand nombre de biographes lancés dans l'aventure d'explorer la vie de Duras. Plus elle ment, plus ses lecteurs sont curieux d'apprendre la « vérité » sur elle.

Comment Frédérique Lebelley arrive-t-elle à écrire une biographie de Marguerite Duras ? La meilleure manière de résumer ce que la journaliste Frédérique Lebelley ressent à l'égard de Duras est l'association inédite de deux termes qui définissent l'état d'âme de la biographe : elle dit se retrouver devant Duras dans un « émerveillement horrifié »¹⁹⁶⁶. Comment la journaliste-biographe explique-t-elle cette association terminologique ? Le travail, cette route de trois ans où elle s'est engagée comme on s'engage dans une histoire d'amour, sans en voir la fin, l'a émerveillée. L'œuvre de Marguerite Duras aussi, alors que la femme ne cesse de la surprendre. Mais, au bout du compte, un autre personnage apparaît devant elle, une femme qui paraît s'éloigner du monde, une femme satellisée « pour laquelle nous sommes tous des abstractions, des êtres inanimés. »¹⁹⁶⁷ Lebelley connaît ses engagements, ses combats politiques et la croit portée par la générosité et la sensibilité. Et pourtant son désarroi est grand lorsqu'elle la découvre recluse en elle-même à un point qui horrifie la journaliste-biographe. En effet, Lebelley rencontre Duras pour un long entretien commandé par *Le Nouvel Observateur* et elles se sont bien entendues. A la parution de

¹⁹⁶² « Pour Duras, romancière française » par Geneviève Brisac, *Le Monde*, 11 février 1994

¹⁹⁶³ *Le Point*, 5 février 1994

¹⁹⁶⁴ *Apostrophes*, 28 septembre 1984, émission réalisée par Bernard Pivot et Jean-Luc Léridon

¹⁹⁶⁵ Ibid.

¹⁹⁶⁶ « Les ambiguïtés de Marguerite D. » entretien de Frédérique Lebelley avec M.-F. Leclère, *Le Point*, 5 février 1994

¹⁹⁶⁷ Ibid.

l'interview, plusieurs éditeurs lui proposent d'écrire une biographie de l'écrivain. En hésitant, dans un premier temps, Lebelley décide d'aller à la découverte de cette femme qui la fascine¹⁹⁶⁸. Ses mots expriment le mieux les difficultés et la motivation de cette aventure :

« Mais il y avait des zones douloureuses : les amours incestueuses avec son jeune frère, l'alcool, la folie, je n'avais pas envie de baigner dans tout cela. Pourtant, c'était cela ou rien. Alors, pourquoi ai-je accepté ? Au départ, parce que c'était difficile, et surtout parce que cette aventure de l'écrire qu'est la vie de Marguerite Duras me fascinait. Sans doute aussi parce que je ressens une sorte de filiation entre elle et moi ; je lui ressemble, je crois. »¹⁹⁶⁹

C'est donc par fascination que Lebelley part à l'aventure d'écrire la vie de Duras et peu importe si ce qu'elle en dit correspond à l'Histoire. A lire son livre, on se rend compte que la journaliste se fie complètement aux aveux durassiens, qu'elle romance ensuite. Des informations concernant l'enfance de l'écrivain (l'inceste, la pauvreté etc.) ou le rôle de Duras à la Commission de contrôle du papier, qui horrifie Lebelley, seront par la suite niées dans la biographie de Vallier. De ce point de vue, toutes les biographies de Duras sont déficitaires, semble-t-il, en matière de recherches par rapport au travail de Jean Vallier. Lebelley considère l'article écrit par Duras sur l'affaire Villemin comme un abus de permissivité pour sa personne dû à sa liberté de transgression que l'écrivain revendique¹⁹⁷⁰. Mais qu'importe ? La journaliste s'identifie à l'écrivain et donc elle revendique à son tour une liberté totale de présenter ses points de vue sur la vie durassienne sur un ton durassien.

Si Duras invente sa vie, Lebelley aussi recourt à l'invention. Elle s'exerce à une forme biographique inédite, basée sur l'invention. Lorsque la « vérité » exposée par Duras, dans ses livres ou dans ses interventions publiques, ne satisfait pas, on invente. Lebelley n'est d'ailleurs pas la seule à être tentée par offrir une version romancée de la vie de Duras. D'autres chercheurs aussi se sont laissé entraîner dans cet exercice. Nous citons ici les « découvertes » faites par deux chercheurs, l'un québécois, l'autre italien, rapportées par Bernard Pivot et Laure Adler. En effet, lors de l'entretien de Duras avec Bernard Pivot à *Apostrophes*, le réalisateur réussit à faire rire l'écrivain en lui racontant qu'au Québec un chercheur fait une thèse où il prouve que le vice-consul est une femme. Impossible, dit Duras, car le vice-consul est un homme. C'est comme ça qu'elle le conçoit, mais elle laisse le lecteur s'identifier à ses personnages à leur gré. L'autre « découverte » appartient à Angelo Morino, que Laure Adler cite dans un article de *Lire*¹⁹⁷¹ de 1998. Après avoir poursuivi en justice Frédérique Lebelley pour sa biographie, après s'être

¹⁹⁶⁸ « Mais en même temps que je protestais, je pressentais déjà le livre inévitable. » Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Grasset, 1994, p. 9

¹⁹⁶⁹ *Le Point*, 5 février 1994

¹⁹⁷⁰ Frédérique Lebelley, *op. cit.*, p. 320

¹⁹⁷¹ « L'impossible vérité sur Marguerite Duras » par Danielle Laurin, *Lire*, juin, 1998 (un témoignage de Laure Adler, biographe de Marguerite Duras)

brouillée avec Jean-Jacques Annaud ¹⁹⁷² à cause de son film tiré de *L'Amant*, film que l'écrivain renie, car elle ne veut pas de cette biographie filmée, comment Duras reçoit-elle la nouvelle qu'un Italien invente encore une fois l'histoire de sa vie ? Adler ose à peine imaginer la réaction de Marguerite au livre qui n'est pas traduit en français *Il Cinese e Marguerite* (Le Chinois et Marguerite) ¹⁹⁷³, où Angelo Morino avance que, contrairement à ce qu'elle écrit dans *L'Amant*, Duras n'aurait jamais eu d'amant chinois lorsqu'elle vivait encore dans son Indochine natale : ce serait plutôt sa mère, la mère folle d'*Un Barrage contre le Pacifique*, qui aurait vécu cette passion extraordinaire : Marguerite serait née de cet adultère-là ! On ne connaît pas la réaction de Duras à cette anecdote, car elle n'en parle jamais. Quant à la mère, les biographes ne s'accordent pas tous sur le

¹⁹⁷² Il est bien connu que Duras a rejeté le film de Jean-Jacques Annaud à cause du caractère autobiographique qu'il attribue à *L'Amant*. Il veut faire la biographie filmée de Marguerite Duras. Dans ce but, demande à l'auteur de travailler à l'adaptation de son propre livre. Duras écrit quatre moutures de son scénario. Transformé à nouveau, il est devenu *L'Amant de la Chine du Nord*, un livre parsemé de notes techniques commençant par ces mots : « En cas de cinéma... » Une manière bien à elle de prendre ses distances avec un film qui en était alors au stade de tournage. Annaud et son complice, le scénariste Gérard Brach, écrivent finalement l'adaptation de *L'Amant*. Même si cette version tient largement compte du script de l'écrivain, la rupture avec Duras était inévitable. Elle lui reproche d'en faire un film à très gros budget, de le tourner à plateau fermé, de ne pas l'informer de l'évolution du projet, de la tenir éloignée de l'entreprise, de confondre son texte avec une simple autobiographie, de ne pas tenir compte de ses indications... (Cf. *Lire*, octobre 1991, « Cinéma, cinémas »)

¹⁹⁷³ La biographie de Duras due à Angelo Morino, *Il Cinese e Marguerite. Una Biografia*, Sellerio, Palermo, 1997, ne fait pas d'échos en France, mais en Italie il passe pour une biographie de Duras qui révèle des choses inédites sur l'écrivain. Le point chaud du livre est la « découverte » que fait Angelo Morino sur Duras. On ne sait pas comment il fait ces découvertes, mais on apprend par Angiola Codacci-Pisanelli (*L'Espresso*, Italie, repris dans *Lire* d'avril 1997, « Marguerite Duras et l'amant chinois de sa mère » par Angiola Codacci-Pisanelli) que l'auteur « devine l'enfance et l'adolescence difficiles » de l'écrivain, ainsi que l'origine mi-française mi-annamite d'après « la peau de la pluie » pareille à celle des Asiatiques. L'histoire que Duras ne raconte pas, c'est Morino qui la narre : l'amant chinois qui a marqué la vie de l'écrivain français aurait été non le sien – celui immortalisé dans *L'Amant* – mais l'amant de sa mère. Lequel aurait été le véritable père de Marguerite, née au Vietnam en 1914. Vérité ou fiction ? Qui faut-il croire ? Est-ce en France ou en Indochine que Marie Legrand, la mère, rencontre « leur père, le seul homme qu'elle avait aimé » ? C'est sur mille indices subtils de ce type, note Angiola Codacci-Pisanelli, que s'appuie Angelo Morino dans sa quête du père de l'écrivain, qui finit par investir toute l'œuvre littéraire et cinématographique de Marguerite Duras. Les photographies de l'écrivain sont très parlantes pour Morino. Le secret qu'il dévoile se cache derrière des phrases et des demi-phrases des livres durassiens, ainsi que dans les interviews accordées par Duras. Tout cela se retrouve confirmé par les photos. Duras serait née d'un adultère consommé par sa mère en l'absence du père, cet Henri Donnadiou dont l'auteur ne veut pas porter le nom. L'amant de la mère est un asiatique. Un Chinois, peut-être, comme celui avec lequel la toute jeune Marguerite, réexplorant inconsciemment la passion à laquelle elle devait sa naissance, vécut sa première histoire d'amour. En tout cas, comme l'explique Angelo Morino, on « devine un enfance et une adolescence difficiles, avec pour toile de fond une société coloniale prodigue en gestes humiliants à l'égard d'une jeune fille dont l'aspect trahissait une origine métisse. » (Cf. Angiola Codacci-Pisanelli, *op. cit.*) Bien plus, Marguerite n'aurait pas été le seul fruit de cet amour adultère, son frère aussi aurait été issu de cette liaison – Paul, son cadet, avec qui elle entretenait des liens étroits, incestueux même (l'inceste, à en croire Duras, n'a jamais eu lieu). Contrairement à Pierre, son frère aîné, Paul avait comme Marguerite la « peau de la pluie » et l'aspect asiatique. Des traits qui faisaient murmurer aux gens. A ces insinuations répondrait, selon Morino, son visage, qui devenait de plus en plus chinois au fur et à mesure qu'elle vieillissait. Comme si, écrit Morino, « avec l'âge et le passage progressif de la censure à la révélation, les traces de cet autre père avaient affleuré peu à peu pour ressortir sur le corps de sa fille. » (Cf. traduction de Angiola Codacci-Pisanelli, *op. cit.*)

tempérament, la richesse, les terres inondables ou la ruse des agents cadastraux. Duras prête à la fiction...

Pourquoi dit-on en effet que Lebelley invente la vie de Duras ? Au moment où Frédérique Lebelley publie son livre, Duras a quatre-vingts ans et, comme le note Geneviève Brisac, « on se moque d'elle et de son vieillissement ». ¹⁹⁷⁴ A lire l'article du journal *Le Monde*, écrit par Geneviève Brisac, on pourrait comprendre que l'initiative de Lebelley rejoindrait cette attitude dénigrante. Pourquoi Lebelley ne cherche-t-elle pas à comprendre comment l'histoire de Duras est liée à son parcours d'écrivain ? se demande Brisac. Pourquoi ce livre, qui se veut une biographie, est-il plus proche d'un « reality-show » que de l'enquête biographique (pas d'index, des notes embryonnaires, une bibliographie minimale) ? Ce livre est plutôt adapté aux « shows » de Duras elle-même. Bien plus, Duras peut en être fière, écrit Brisac : elle bat encore un record : « Pas un record de ventes, cette-fois, ni un record d'insolence, ou de transgression. Le record du livre le plus absurde écrit sur un écrivain. » ¹⁹⁷⁵ La pseudo-biographie de Lebelley scandalise Geneviève Brisac. Le nouveau genre que Lebelley inaugure justifie qu'on s'intéresse à son ouvrage. Sa pseudo-biographie de Duras rejoint le pseudo-journalisme, celui des mises en scène et des fausses interviews.

Par ailleurs, le livre de Frédérique Lebelley invente ¹⁹⁷⁶ Duras tout en imitant le style de l'écrivain. Tout le monde n'apprécie pas cette initiative. Selon Brisac, cette biographie sentimentale - kitsch -, serait écrite à dix centimètres de son sujet, prenant ses mots pour les mettre dans d'autres phrases, mélangeant, en toute inconscience, les textes et les descriptions, sans se douter une seconde, du caractère à la fois révoltant et comique du résultat. On reproche à ce type de biographes d'oublier trop souvent qu'avant tout Duras a écrit. Ce constat nous rappelle le nom de Yann Andrea qui, on le verra, subit la même critique. Bien plus, Geneviève Brisac accuse Lebelley de plagiat. Il serait ainsi facile d'en choisir des exemples dans les chapitres consacrés à l'enfance de Marguerite Duras, dans ceux consacrés à sa vie amoureuse ou à l'alcool. Et, « indécemment de s'étendre sur les pages plagiées de *La Douleur*. Contentons-nous de l'écriture », note Brisac. Sans guillemets, Lebelley écrit ces lignes avec des mots empruntés à *La Douleur*, mais agencés de manière à devenir pure banalité, comme le commente Geneviève Brisac:

« De plus en plus ce qu'elle écrit lui échappe. Bientôt elle cessera même de se comprendre. Et se réjouit d'atteindre ce stade de relâchement de la volonté dans l'écriture qu'on pourrait qualifier de pure imbécillité. [...] Après elle se relit [Bravo !]. Moment décisif où l'écrivain devient son premier lecteur. Ou bien L'harmonie de son texte s'impose, ou bien elle le reprend [incroyable !]. Le plus souvent elle le refait interminablement. Elle se méfie de sa trop grande facilité. De cette vulgarité qu'elle a de pouvoir expédier un livre en quelques jours. [Ces phrases ne contiennent que des mots de Duras agencés de manière à devenir pure banalité.] Alors elle s'inflige des relectures inspirées et besogneuses[?!].

¹⁹⁷⁴ « Pour Duras, romancière française » par Geneviève Brisac, *Le Monde*, 11 février 1994

¹⁹⁷⁵ Ibid.

¹⁹⁷⁶ Ibid.

Jusqu'à la correction calamiteuse des épreuves. » ¹⁹⁷⁷

Certes, ces divers commentaires faits par les critiques sur le livre de Frédérique Lebelley sont des points de vue émis par des personnes qui font autorité dans ce domaine. Mais nous lui accordons malgré tout une attention particulière pour sa grande importance qui réside surtout dans le triangle biographe-biographié-lecteur. Lebelley inaugure, pour les biographes durassiens, un effet de lecture digne d'être retenu : lectrice de Duras dans un premier temps, elle en devient le biographe et réalise une biographie romancée inédite dans un style très proche de celui du biographié. Sa biographie de Duras a beaucoup d'inventé et confirme ce que l'écrivain dit d'elle après le succès mondial de *L'Amant* : « Ça commence à s'imiter, Duras... » Lebelley n'est-elle pas plus proche des vœux durassiens que ne le sont les autres biographes ? C'est-à-dire cette biographe respecte le pacte autobiographique conclu par Duras avec elle-même, en racontant la vie voulue par l'écrivain, mais en même temps, en n'hésitant pas à contester ce pacte et en affirmant que Duras ment :

« M.- F. Leclère : avez-vous l'impression qu'elle a beaucoup réinventé sa vie ? Frédérique Lebelley : Elle a beaucoup menti. Mais mon propos n'était ni de juger ni d'apporter des corrections. Ce qui m'intéressait, puisque j'essayais d'approcher ce lieu de l'écrit dont elle parle, c'était la vie voulue de Marguerite Duras. Par exemple, elle s'est vantée d'avoir eu beaucoup d'amants, et je ne pense pas qu'elle en ait eu autant qu'elle veut bien le dire, mais en l'occurrence, sa vérité m'intéresse plus. De même Mme Donnadieu et ses trois enfants n'ont peut-être pas touché le fond de la misère, mais qu'importe... Néanmoins, tout ce que faisait Marguerite en Indochine, pour les Blancs, était extravagant et elle l'a fait. L'amant chinois a bien sûr existé. » ¹⁹⁷⁸

Sans nier les ressemblances de style, ni l'emprunt de mots durassiens auquel recourt Lebelley, et qui sont évidents, nous soulignons encore une fois le pouvoir que Duras exerce sur son lecteur : elle prête à la caricature, à la parodie (le livre de Lebelley pourrait être une reprise parodique de son œuvre, une imitation stylistique), à la biographie, tout cela en précisant que le mot-clé propre à cet écrivain reste l'ambiguïté. Peut-on écrire la biographie de Duras ? Réussit-on jamais à faire concorder les versions des biographes ? Sinon, vaut-il mieux faire le roman de la vie de Duras, comme Vircondelet affirme le faire et qui ne tient pas tout à fait sa parole, car il se lance parfois dans une exploration inavouée de la vie de l'écrivain ¹⁹⁷⁹, ou bien, à l'exemple de Frédérique Lebelley, se

¹⁹⁷⁷ *Ibid.* Geneviève Brisac reprend et commente ici le texte de Lebelley, avec une ironie acide. Ses propos deviennent très agressifs vers la fin de l'article : « Les lecteurs – il y en aura, malheureusement – auront bien du mérite s'ils gardent ensuite du respect pour les livres, la littérature, les écrivains. [...] Et voici que des personnes à qui l'on a fait croire que tout était permis se glissent dans la vie, dans les mots de celui qui écrit, et sans même se douter qu'il s'agit de choses précieuses et délicates – que cela mt du temps, que cela fait du mal – utilisent, en barbares, les formules magiques qu'ils croient pouvoir lire à livre ouvert. Et c'est ainsi qu'au prix d'une compilation, d'un travail qu'on aurait tort de contester, ils obtiennent ce résultat épatant, et qu'on se demande comment en un plomb vil cet or s'est changé ! [...] Et si l'on a en horreur certaines formes contemporaines de bassesse, il devient urgent de protéger l'œuvre littéraire de cet écrivain unique qu'est Marguerite Duras d'un certain genre de biographie, de rappeler sa délicatesse, son sens de la beauté. Contre l'alchimie de la sottise. » *Op. cit.*

¹⁹⁷⁸ *Le Point*, « Les ambiguïtés de Marguerite Duras », entretien de Frédérique Lebelley avec M.-F. Leclère, 5 février 1994

laisser emporter par l'imagination et le style durassiens, quitte à voir son entreprise biographique rejetée par Duras, mécontente que quelqu'un ose écrire comme elle. Le livre de Lebelley est un autre regard sur Duras. A en croire ce biographe, elle ne fait que répondre à la curiosité de l'écrivain de savoir comment les gens la voient :

« Ainsi les textes biographiques sur Marguerite Duras, le plus souvent hagiographiques, abondent : elle observe de loin sa légende se faire, flattée de voir s'étendre son rayonnement, son empire. Dans l'arbitraire, l'approximation, la maladresse, l'ingénuité, la louange ou la critique, avec ou sans talent, tous ces commentaires qui circulent sur elle consacrent sa gloire. L'immortalisent. A cet hommage-là, l'écrivain ne résiste pas. Aussi Duras reviendra-t-elle sur sa réserve de principe pour ajouter : La seule chose dont je suis curieuse, c'est de savoir comment les gens me voient. Votre regard à vous sur moi, ça oui, ça m'intéresse ! »¹⁹⁸⁰

Et pourtant, Duras n'en lit que les premiers chapitres et ne reconnaît rien¹⁹⁸¹ ... Bien plus, les imprécations sont la seule réaction de l'écrivain à cette initiative qui est d'abord un hommage rendu à un écrivain qui fascine. Que dirait-elle aux biographes qui écrivent après sa mort ? Comment envisagent-ils la vie de Duras ?

Portraits Duras en bio-témoignages

A partir de 1997, quatre autres biographies de Marguerite Duras seront écrites dans des styles différents et animées par des motivations différentes. Duras est morte et on n'a plus rien à craindre. Se lancer dans l'exploration de sa vie pour en chercher la vérité devient désormais un grand défi surtout pour les deux derniers biographes de Duras, Adler et Vallier. Mais d'abord qu'en est-il des ouvrages écrits par Michèle Manceaux et Yann Andréa ? Par quoi ces auteurs sont-ils animés ? Pour introduire notre analyse, il suffit de dire que *L'Amie*¹⁹⁸² et *Cet amour-là*¹⁹⁸³ sont des livres écrits par des intimes de l'écrivain. Cette information modifie-t-elle l'horizon d'attente du lecteur durassien ? A quoi s'attend-t-on au juste de ces livres ? Sont-ils des biographies ? Non, ces livres ne rejoignent le genre biographique que de très loin. Il y a des voix qui les considèrent comme des biographies, surtout le livre de Yann Andréa. Mais pour l'ouvrage de Michèle Manceaux, le terme qui convient est celui de récit de vie. La presse le recommande comme un roman. En effet, ce sont des bio-témoignages touchants et chaleureux sur Marguerite Duras, écrits tout de suite après sa mort comme des hommages.

Michèle Manceaux, journaliste et écrivain, connaît Duras en 1955¹⁹⁸⁴, avant qu'elles

¹⁹⁷⁹ Rappelons-nous qu'il dit avoir évité toute enquête sur la vie de Duras.

¹⁹⁸⁰ *Duras ou le poids d'une plume, Frédérique Lebelley, Grasset, 1994, p. 11*

¹⁹⁸¹ *Le Monde*, 11 février 1994

¹⁹⁸² Michèle Manceaux, *L'Amie*, Albin Michel, 1997

¹⁹⁸³ Yann Andréa, *Cet amour-là*, Pauvert, 1999

n'achètent, l'une (Duras en 1958), puis l'autre, en 1964, une maison à Neauphle-le-Château. Le récit de Michèle Manceaux raconte leur amitié d'une trentaine d'années et fait plonger le lecteur dans une atmosphère extrêmement intime. C'est ce regard intime sur la vie de Duras qui attire le lecteur, d'autant plus que Manceaux raconte à la première personne. Dans une interview, Michèle Manceaux avoue : « Intellectuellement, c'est la personne qui a le plus compté dans ma vie. Et c'était toujours un plaisir de la voir parce qu'elle était extraordinairement vivante. »¹⁹⁸⁵ C'est ce côté vivant de Duras que Michèle Manceaux veut faire découvrir à ceux qui n'ont pas connu de près l'auteur de *L'Amant*. Elle contredit en cela Frédérique Lebelley qui parle de Duras comme de quelqu'un de replié sur soi, fermé à l'extérieur, à la communication. On nous dit que Duras écrivait dans la pièce centrale de sa maison, au milieu de ses invités. Elle faisait de la cuisine, de la musique et de la couture. Marguerite disait que, quand on est doué pour une chose, on est doué pour tout. L'entreprise lui réussit à merveille, d'autant plus qu'on ne retrouve dans son livre aucune tendance mimétique, aucune attitude servile à l'égard de l'écrivain. Cette analyse biographique partielle de la vie de l'écrivain, offerte par Manceaux, table sur le rôle que Duras a dans son devenir écrivain. A plusieurs reprises Marguerite exclut Michèle Manceaux de cette dimension. « Marguerite pense que tu n'es pas dans l'écriture. »¹⁹⁸⁶, affirme un jour Yann Andréa. Manceaux accepte. Elle publie pourtant des livres¹⁹⁸⁷ nombreux, reconnus, appréciés, mais « être dans l'écriture » serait se donner entièrement, ce qu'elle a refusé au profit du journalisme et des enfants.

Ce livre s'appuie sur les souvenirs de Michèle Manceaux, des citations tirées de carnets personnels ou de livres et d'interviews de Duras. Il raconte les événements que les deux femmes ont vécus dans une grande proximité, particulièrement ce drame de 1982, quand Duras, envahie par l'alcool, doit être convaincue d'entrer à l'Hôpital américain pour une cure de désintoxication. Manceaux dessine un portrait de Duras où rien n'est celé : la générosité et l'égoïsme, l'humanité et les caprices, le besoin d'être aimée et la tyrannie, toutes les tensions, les paradoxes, la force, les blessures d'une personnalité aussi passionnément admirée que dénigrée ou moquée. Ce livre évoque, comme l'apprécie François Nourissier du *Figaro Magazine*, une Duras vivante, odieuse,

¹⁹⁸⁴ Leur première rencontre date de 1955. Marguerite habite rue Saint-Benoît. Michèle Manceaux débarque à Paris, où elle ne connaît personne, comme une jeune fille de province, lorsque Robert Scipion, jeune homme cultivé, auteur de *Prête-moi ta plume*, un subtil recueil de pastiches couronné par Queneau, lui propose d'aller dîner chez Margot. Manceaux ne garde que peu de souvenirs de cette première rencontre. C'est en 1960 qu'elles se rapprochent vraiment. Duras vient chez Michèle Manceaux pour voir si son petit garçon, François, pourrait jouer le rôle du fils de Jeanne Moreau dans le film que va tirer Peter Brook, de son roman *Moderato cantabile*. L'enfant est en pyjama, déjà couché. Il est encore trop petit pour savoir que Duras a écrit le scénario et les dialogues de *Hiroshima...*, mais il en a entendu des répliques, comme : « Tu me tues, tu me fais du bien. », qui courent partout sur le ton de la dérision depuis la sortie du film. Cf. Michèle Manceaux, *op. cit.*, p. 25-27

¹⁹⁸⁵ *Elle*, 3 mars 1997

¹⁹⁸⁶ *Magazine Littéraire*, avril 1997, « Duras retrouvée » par Aliette Armel

¹⁹⁸⁷ Michèle Manceaux, *Anonymus*, roman, Seuil, 1982 ; *Brèves*, journal, Seuil, 1984 ; *La Vie Violente*, roman, Albin Michel, 1993 ; *Le Fils de mon Fils*, Plon, 1989 ; *Pourquoi pas Venise*, roman, Seuil, 1982 etc.

touchante. Manceaux n'accuse pas, n'absout pas : elle observe, admire, aime, s'amuse : « souvenir ou portrait, son livre est formidablement fidèle ». ¹⁹⁸⁸ On raconte même la fin de cette amitié de trente ans. En effet, Michèle Manceaux écrit en 1984 *Brèves*, une sorte de journal dont la phrase fatidique fut : « Elle a presque soixante-dix ans ; Yann, pas la trentaine. » ¹⁹⁸⁹ Duras l'accuse alors de manquer de finesse et elles ne se reverront plus jamais.

L'Amie est une occasion pour Manceaux de retrouver Duras, de lui déclarer encore une fois sa fidélité, sachant que l'écrivain n'est restée fidèle qu'à « l'amour, à la passion et à l'urgence du désir » ¹⁹⁹⁰. La journaliste s'y lance dès l'instant où elle apprend la nouvelle de la mort de Marguerite. Pourquoi ne l'a-t-elle pas fait avant ? Selon ce qu'elle avoue, l'envie d'écrire sur Duras existait depuis longtemps, mais, tant que l'écrivain était en vie, elle ne s'en sentait pas le droit ¹⁹⁹¹. Question de rupture ? D'orgueil ? Peut-être, car n'oublions pas que Michèle Manceaux trouve en Marguerite Duras quelqu'un qui « redonne, à ceux qui l'entendent, mieux que du courage, de l'orgueil. » ¹⁹⁹² Mises à part les raisons, insignifiantes d'ailleurs, pour lesquelles Manceaux repousse l'écriture de ce livre, nous retenons de son initiative les raisons pour lesquelles elle dédie ce bio-témoignage bouleversant à Duras. Manceaux, amie, lectrice fervente, défenseur de Duras ¹⁹⁹³, disciple, pourrait-on dire, à ses côtés dans le combat politique, subit les influences de l'écrivain et produit cet effet de lecture (non seulement des livres, mais aussi de la vie de Duras) qu'est ce bio-témoignage. Il semble que les lecteurs durassiens attendent depuis longtemps un tel livre qui met en exergue le côté humain, très intime et touchant d'un écrivain à qui le chemin de la gloire a réservé assez d'amertume. L'image de Duras présentée sous cet angle attendrit toutes les catégories de lecteurs durassiens, car l'accueil du livre est unanimement favorable.

Toujours dans le même esprit intime, deux ans plus tard, un autre bio-témoignage voit le jour, venant cette fois de Yann Andréa, « l'amant d'un quart de siècle de Marguerite Duras » ¹⁹⁹⁴, comme l'appelle Emmanuel Lemieux. Pourquoi placer ce détail intime au tout début de l'article de presse qui annonce une nouvelle biographie de Duras du genre « reality-show » ? Il faut peut-être noter que cet ouvrage de Yann Andréa arrive un an après la biographie de l'écrivain écrite par Laure Adler. ¹⁹⁹⁵ C'est un « livre inévitable et

¹⁹⁸⁸ *Figaro Magazine*, avril 1997

¹⁹⁸⁹ « En effeuillant Marguerite » par Claire Devarrieux, *Libération*, 6 mars 1997

¹⁹⁹⁰ *Magazine littéraire*, avril 1997

¹⁹⁹¹ *Elle*, interview de Michèle Manceaux, 3 mars 1997

¹⁹⁹² *Magazine littéraire*, avril 1997

¹⁹⁹³ Michèle Manceaux se retrouve parmi les peu nombreuses personnes qui reconnaissent en Christine Villemin l'une des héroïnes durassiennes.

¹⁹⁹⁴ «Du riffi chez Duras» par Emmanuel Lemieux, *France Soir*, 17 septembre 1999

très sincère »¹⁹⁹⁶, pour les uns, un « monstre »¹⁹⁹⁷, pour les autres, où Yann Andréa raconte en toute lucidité seize ans passés aux côtés de la romancière célébrité de trente-huit ans son aînée, dans le style d'une confession ou d'une lettre. Ce livre ne passe pas inaperçu, bien au contraire, on le regarde comme l'une des « histoires impossibles de la rentrée »¹⁹⁹⁸ 1999. Pourquoi une histoire impossible ? Certainement parce que ce qu'on peut y lire paraît impossible à vivre, à supporter, à croire, à nommer. Tout simplement, c'est un récit d'une vie marquée de passion, de surprise, de violence, de désir.

Dans les années 70, un jeune homme né en 1952, qui ne s'appelle pas encore Yann Andréa et qui est étudiant en philosophie à Caen, lit *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Il n'est pas le seul à être fasciné. Sauf qu'à partir de là, il abandonne « tous les autres livres pour ne lire que des livres d'elle. »¹⁹⁹⁹ Il croise Marguerite Duras lors d'un débat à Caen autour de la projection du film *India Song*, lui fait signer un volume de *Détruire dit-elle* et lui demande son adresse. Il lui écrit, comme tant d'autres. Mais il lui écrit sans cesse, sans attendre de réponse, sans en recevoir. « Un groupie perdu dans la foule de fans ? »²⁰⁰⁰ On ne connaît pas le contenu de ces lettres. Un jour, il cesse d'écrire et reçoit un mot de Duras où elle dit notamment : « Je viens de terminer *Aurélia Steiner* pour le cinéma, je crois que l'un des textes est pour vous. » Ils se rencontrent. Ce pourrait n'être qu'une histoire comme on en connaît, d'un admirateur qui devient un ami. Mais voici que survient cette chose mystérieuse que Yann Andréa tente de restituer. Les mots « coup de foudre », « passion », « amour » ne peuvent pas en rendre compte.

C'est l'été 80. Duras est à Trouville, elle écrit des chroniques pour *Libération*. Yann est convié à « prendre un verre ». Il ne partira plus. Ou ne partira que pour revenir, parfois forcé, les valises jetées par la fenêtre, parfois dans l'impossibilité de supporter l'impossible. Lorsque les chroniques paraissent en livre, elles sont dédiées à Yann – devenu Andréa, Duras ayant remplacé le nom du père par le prénom de la mère. Un mécanisme est en marche, comme le souligne Josyane Savigneau, la prise de possession par un écrivain d'une personne qui y consent. Rien ne peut arrêter cela : « Elle veut être la préférée. La seule. A tous. A tout le monde. Et moi, de la même façon je suis le préféré. » Duras décide de tout : ce qu'on mange, où l'on va, quand on part, quand on rentre, elle est très avare – et quand elle feint de le soupçonner de rester avec elle

¹⁹⁹⁵ Comme *L'Amie* et *Cet-amour-là* revêtent la forme de récits intimes ou de bio-témoignages, nous les traitons ensemble dans cette partie.

¹⁹⁹⁶ *France soir*, 17 septembre 1999

¹⁹⁹⁷ « Un enfer exemplaire » par Nicole Casanova, *La Quinzaine littéraire*, 16 septembre 1999

¹⁹⁹⁸ « Je ne suis pas les veuf » propos recueillis par Philippe Lançon, *Libération*, 2 septembre 1999

¹⁹⁹⁹ Yann Andréa, *Cet amour-là*, Pauvert, 1999, repris dans « L'impossible deuil de Duras » par Josyane Savigneau, (article non daté, sans source, archives Gallimard)

²⁰⁰⁰ Josyane Savigneau (article, non-daté, sans source, archives Gallimard)

pour l'argent, elle répète : « Vous n'aurez rien » - , c'est étouffant, c'est invivable. Yann Andréa le donne à voir, à entendre, mais sans commenter, sans insister, sans juger. Duras le dit aussi de temps en temps : « C'est impossible de vivre avec moi, avec un écrivain, c'est impossible, je le sais ». Il est resté, il est même devenu un personnage de Duras, un livre de Duras, *Yann Andréa Steiner*, alors que lui n'a jamais pu l'appeler par son prénom, ni la tutoyer. Même au plus fort de l'intimité, il ne peut pas y avoir d'intimité véritable avec un écrivain. Même si on est là sans cesse, comme lui avec Duras, on demeure annexe, loin derrière ce qui s'écrit. L'intimité n'existe que par le texte. Yann reste avec Duras jusqu'à la fin de la vie de l'écrivain pour la soigner, faire le secrétaire, le chauffeur. Quelques jours avant sa mort, elle lui caresse le visage, avec force, comme pour le sculpter. Lui, en hommage, lui dédie ce livre qu'on peut lire comme un roman. Il est écrit à la manière de Duras, habité même par un mimétisme littéraire visible, comme le fait remarquer Jean-François Josselin²⁰⁰¹.

Ecrivains et critiques littéraires s'empresent d'accueillir ce livre dans les pages des journaux. Des bruits circulent que Yann n'a jamais aimé Duras, juste son nom²⁰⁰², son écriture et le désir de devenir lui aussi écrivain. « Au fond, cet amour-là c'était une grande aventure ? »²⁰⁰³ demande Jean-François Josselin à Yann Andréa. Non, c'est sa réponse. Il ne s'agit pas d'une belle aventure. C'est quelque chose de plus, de mystérieux, une rencontre. Yann raconte presque tout dans ce « livre étrange où les aveux affleurent mais éclatent aussitôt sur la page comme des bulles »²⁰⁰⁴ : le désir désespéré, le plaisir impossible, la jalousie forcenée, les balades en voiture le long des fleuves, l'alcool, les errances vagabondes, les rires fous, le travail dévorant. Les mots « mystère », « humilité » et « tyrannie » peuplent ce récit de leur vie commune, et il suffit peut-être d'un extrait du livre pour en ressentir le caractère dramatique, touchant, impressionnant et les accents durassiens :

« Je vous porte dans la baignoire. Vous criez : Vous voulez m'assassiner ou quoi. C'est votre genre de tuer les vieilles dames. Vous êtes dans l'eau. Je frotte le dos, les seins, les fesses, les pieds, je lave les cheveux, vous criez assassin, je l'ai toujours su que je serai tuée par vous, je continue, je ne dis rien, je sens la peau, la maigreur de la peau, la maigreur de l'enfant au bord du Mékong, la maigreur vue et aimée par le jeune amant de la Chine du Nord. Je vous porte hors de l'eau. Vous dites, je crève de froid, je vais mourir de froid, c'est sûr. J'essuie tout le corps, je le fais le plus vite possible. Je vous mets un T-shirt long et on va dans votre chambre et je vous sèche les cheveux. [...] Vous dites très vite : comment

²⁰⁰¹ « Le dernier amant » par Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, 26 août 1999, p. 8

²⁰⁰² Yann Andréa explique d'ailleurs dans son livre son attachement au nom de Duras : « Et cette impossibilité de nommer, je crois que ça vient de ceci : j'ai d'abord lu le nom, regardé le nom, le prénom et le nom. Et ce nom m'a immédiatement enchanté. Ce nom de plume. Ce nom d'emprunt. Ce nom d'auteur. Tout simplement ce nom me plaisait. Ce nom me plaît infiniment. Voilà... » *Op. cit.*, p. 12

²⁰⁰³ « Elle était d'une jalousie atroce » propos recueillis par Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, 26 août 1999

²⁰⁰⁴ Ibid.

faire pour se débarrasser de Yann, ce n'est pas possible, je n'en veux pas de ce type, c'est bien ma chance de tomber sur un mec pareil, qui reste là à ne rien faire. Une buse. Aucune dignité, on le fout à la porte avec ses valises, il revient. Il reste. [...] Je suis là pour vous maintenir en vie, pour aimer aussi bien, vous et les mots des histoires. Je ne me prends pour personne...[...] »²⁰⁰⁵

Les gens se sentent attirés par le génie d'écriture que Duras possède incontestablement. Toucher Duras, sa vie, suffit, dit-on, pour devenir à son tour écrivain. Légende ou fiction ? C'est en tout cas ce que laisse entendre le vœu peu confiant et non dépourvu d'ironie que Nicole Casanova fait à Yann Andréa à la fin de son article de *La Quinzaine littéraire* : « Reste une question. Et ensuite ? Yann Andréa va-t-il se conquérir une écriture ? On le lui souhaiterait volontiers. »²⁰⁰⁶ Pourquoi pas, pourrait-on répondre, car, comme l'on peut constater à regarder la vie de l'écrivain, Yann n'est pas le seul disciple de Duras. Cinéastes, écrivains, hommes de théâtre, journalistes ont cherché Duras parce qu'ils avaient senti qu'elle avait quelque chose à leur apprendre²⁰⁰⁷. En 2001 déjà, Yann Andréa publie son quatrième livre, *Dieu commence chaque matin*, chez Boyard²⁰⁰⁸. Quant à *Cet amour-là*, il est à lire comme une « longue lettre »²⁰⁰⁹, ainsi que le désire son auteur. Il n'est pas à juger, ni à interpréter, car rien n'est interprétable. C'est écrit dans une simplicité dévorante, dans un style emprunté à celle à laquelle cet ouvrage est dédié. A peine peut-on l'appeler une biographie partielle, mais ce serait dommage peut-être d'en rester là. Le simple fait de raconter des faits réels ne justifie pas l'encadrement de ce livre dans le genre biographique. Comment nommer ce récit de vie qui concerne deux êtres, un homme et une femme, bien réels, devenus personnages l'un de l'autre ?

C'est vrai d'ailleurs que la presse hésite dans son classement. C'est un livre inclassable, dit-on, un bio-témoignage, un « monstre » qui n'a rien à faire avec « la très intelligente biographie que Laure Adler »²⁰¹⁰ a consacré à Duras une année plus tôt. Pourquoi un monstre ? Nicole Casanova l'appelle de cette manière après la lecture qui la laisse effarée. Comment un jeune homme comme Yann Andréa, apparemment sans méchanceté, faible et doué d'un certain charme peut-il accepter de subir tant

²⁰⁰⁵ Yann Andréa, *Cet amour-là, Pauvert, 1999, pp. 78, 150, 210*

²⁰⁰⁶ « Un enfer exemplaire » par Nicole Casanova, *La Quinzaine littéraire*, 16 septembre 1999

²⁰⁰⁷ Nous recommandons dans cette perspective la lecture, dans *Cahier de l'Herne* (n°86, 2005, dédié à Marguerite Duras), des témoignages faits par ceux (artistes, cinéastes, gens de théâtre, écrivains) qui ont approché l'écrivain (Claire Deluca, Michael Lonsdale, Emmanuelle Riva, Benoît Jacquot). Le numéro 921-922 de la revue *Europe* du janvier-février 2006, dédié à Duras, offre d'autres témoignages aussi enrichissants, tels ceux d'Ami Flammer, Jacques Lassalle ou Paul Otchakovsky-Laurens. Dans *Le Nouvel Observateur* du 6 juillet 2006, on a l'occasion de lire le témoignage émouvant de Eric Vigner qui met en scène *Pluie d'été à Hiroshima* pour le Festival de Théâtre d'Avignon 2006.

²⁰⁰⁸ Il est également l'auteur de *M.D.*, Minuit, 1983, livre qui raconte la cure de désintoxication de l'écrivain et que Duras l'apprécie comme un livre complet qui dit tout d'elle et qui remplace toute biographie faite à son nom.

²⁰⁰⁹ « Yann Andréa : l'éternité commence... » par Laurence Liban, *Lire*, octobre 1999

²⁰¹⁰ *La Quinzaine littéraire*, 16 septembre 1999

d'humiliation ? A son avis, il attendait une « transsubstantiation magique » entre son esprit et celui de Duras écrivain, un transfert de génie. Il ne se serait pas produit, considère Casanova, puisque, « Yann n'est pas devenu écrivain, il écrit du sous-Duras. »²⁰¹¹ Dans quelle catégorie classer ce livre ? Ou peut-être faut-il d'abord se demander s'il est vraiment nécessaire de le faire. Le livre de Yann Andréa confirme que Duras entre avec ses lecteurs dans une relation qui s'appelle parfois biographique, parfois tout simplement bibliographique, amicale, politique etc., mais d'où le lecteur sort toujours enrichi, sinon transformé. Le triangle écrivain-œuvre-lecteur reste toujours à la base de cette relation, dont les actants sont en permanente métamorphose. Inutile donc de comparer l'ouvrage de Yann Andréa à la biographie très prisée que Laure Adler dédie en 1998 à Marguerite Duras. Ce sont des rapports différents dans lesquels ces deux lecteurs durassiens entrent avec leur source d'inspiration et objet d'écriture

Au cœur du biographique : *Marguerite Duras* de Laure Adler

L'année 1998 inaugure une nouvelle étape dans la réception de Marguerite Duras, par la parution de la biographie de l'écrivain écrite par la journaliste et historienne Laure Adler. De nouveaux regards sur Duras sont présentés au public grâce surtout à l'ouverture des archives de l'écrivain, qui comprennent la correspondance avec les éditeurs et les dix-huit cartons de papiers non classés, que personne n'avait jamais lus, mis à sa disposition par Jean Mascolo. Adler consulte aussi les archives de Gallimard et part aussi sur la piste d'autres archives, en France et au Vietnam²⁰¹². La curiosité du public connaisseur de Duras augmente. De nouvelles révélations sur l'écrivain ? La presse table sur ce mot-clé et promet au lecteur la « vérité » sur Duras. Va-t-il l'apprendre ? Mais d'abord comment Laure Adler explique-t-elle son initiative à l'égard de Marguerite Duras ?

Laure Adler raconte qu'elle a découvert Duras quatorze ans auparavant, par hasard, en prenant dans la bibliothèque d'une maison de vacances *Un Barrage contre le Pacifique*. Ce n'est pourtant pas le premier contact avec cet écrivain. Elle en a bien sûr lu d'autres livres qui lui avaient plu, « sans plus ». ²⁰¹³ Cet été-là, elle se trouve dans une souffrance atroce, elle vient de perdre un enfant. La lecture de ce roman suspend le temps, dit la biographe, l'emmène ailleurs : « Ce personnage qui arrive à transformer sa solitude en liberté m'a permis d'entrevoir le lendemain. » ²⁰¹⁴ Impressionnant cet aveu intime évoqué par les lectrices de Duras ! Les femmes qui l'approchent, à l'image de Frédérique Lebelley, Laure Adler, Michèle Manceaux ou Xavière Gauthier ont le sentiment de lui ressembler ou se retrouvent parfois derrière les personnages durassiens. Ce que Duras écrit est fait pour les femmes, pour la Femme du monde. Trois de ces noms de femmes évoqués ci-dessus ont écrit la vie de Duras. Certes, chacune le fait à sa manière,

²⁰¹¹ Ibid.

²⁰¹² « L'impossible vérité sur Marguerite Duras » par Pascale Frey, entretien de Laure Adler, *Lire*, juin 1998

²⁰¹³ Ibid.

²⁰¹⁴ Ibid.

selon la perception personnelle de sa relation à l'écrivain. Mais ce qui est important à signaler c'est cet effet de lecture que Duras produit sur elles. L'idée d'écrire une biographie de Duras est venue à Laure Adler alors qu'elle se trouve un jour chez Gallimard avec Isabelle Gallimard et Teresa Cremisi, toutes deux grandes lectrices de Duras. Elles évoquent à cette occasion son côté à la fois insupportable et touchant, se demandant qui elle était vraiment²⁰¹⁵. Laure Adler désire avant tout comprendre d'où vient son écriture en permanente métamorphose. « Cela ressemble à un écrivain qui aurait changé de peau. », affirme Laure Adler. Ensuite, sa démarche est motivée par le manque d'une vraie biographie de Duras. C'est-à-dire, elle considère que les ouvrages écrits sur Duras se font plutôt l'écho de ce que disent ses romans, à l'exception de celui de Frédérique Lebelley, qui, à son avis, est un essai sur la vie de l'écrivain. Laure Adler rencontre donc Duras qui la prend en affection. Pendant des mois, elles ont des discussions en tête-à-tête, suivies de quelques conversations téléphoniques, vu l'état détérioré de la santé de l'écrivain.

Peut-on écrire la biographie de Marguerite Duras ? se demandait sur un ton sceptique Pierre Assouline²⁰¹⁶ lorsque paraissait la vie de Duras version Vircondelet, en 1991. En quoi consiste en fin de compte la vérité sur Duras telle que la dévoile Laure Adler ? « Il ressort de votre biographie un personnage ambigu, dont l'attitude politique ou personnelle n'a pas toujours été limpide. Sur le colonialisme par exemple... »²⁰¹⁷ lui dit Pascale Frey dans une interview, en essayant d'obtenir, paraît-il, une confirmation sur l'impossibilité de donner une version définitive sur la vie de Duras. Comment la donner si l'écrivain même ne la détient pas ? On sait bien comment Duras parle dans ses livres de l'errance d'une terre à l'autre, d'un personnage à l'autre, sans jamais aboutir à s'identifier à qui que ce soit et en affirmant à la fois qu'elle est Lol V. Stein, Anne Marie Stretter, la Pute de la côte normande qui touche de ses pieds les eaux du Mékong en regardant les embouchures de la Seine... Et pourtant ce brouillage volontaire des frontières provoque l'acharnement de ses biographes. Laure Adler s'y met très confiante et réussit à entamer un ouvrage de 620 pages qui constitue une référence pour les chercheurs durassiens.

On apprécie l'originalité de son livre qui est de confronter deux vérités, celle, imaginaire, de l'écrivain et celle de l'historienne. Adler dit dans un entretien au journal *Le Monde*²⁰¹⁸, qu'elle est partie sur les traces de quelqu'un qui par définition est inconnaissable, car tout se trouve dans l'insoupçonné. En outre, cette biographie est un événement sociologique, estime le même journal : « Duras est une star. Dans le monde moderne des stars, il n'y a pas beaucoup d'écrivains, la profession ne s'y prête guère, les livres n'y suffisent pas. La plupart des auteurs qui ont accepté de se plier aux lois mystérieuses de la mécanique des étoiles y ont perdu leurs plumes d'écrivains. Pas Duras. »²⁰¹⁹ Il est certainement important de dire que la tâche de Laure Adler n'est pas

²⁰¹⁵ Lire, juin 1998

²⁰¹⁶ « La vraie vie de Marguerite Duras » par Pierre Assouline, Lire, octobre 1991

²⁰¹⁷ Lire, juin 1998

²⁰¹⁸ Le Monde, 26 août 1998, « Derrière les masques de Duras, la soif d'amour de Marguerite », par Pierre Lepape

facile. Duras n'aime pas l'idée qu'on puisse écrire sa biographie. Elle s'en charge exclusivement, jalousement. La vérité de sa vie, c'est ce qu'elle en écrit. Sa vérité c'est son écriture. Laure Adler est d'accord avec Duras, mais prend conscience de la difficulté de sa mission. L'image que Adler se forme de Marguerite Duras est celle d' « une experte en mensonges », « une professionnelle de la confession inexacte, un peintre surdoué de la fausse perspective, de l'aveu truqué et du passé recomposé »²⁰²⁰ ; au point parfois de ne plus savoir faire la différence entre ce qu'elle avait vécu, ce qu'elle avait cru vivre et ce qu'elle avait écrit. « De quoi agacer le biographe et le transformer en redresseur de torts, en chevalier blanc de la vérité démolissant les châteaux d'illusions construits par son personnage »²⁰²¹, commente Pierre Lepape du *Monde*. Mais Laure Adler n'accuse jamais²⁰²² Duras dans sa biographie, n'importe la défend. Elle l'aime, la respecte et rend les informations telles qu'elle les découvre dans les archives ou sur le terrain.

La nouveauté que propose Laure Adler est d'offrir dans son livre une place à tous ceux qui ont entouré Duras et une tribune à la défense, à tous ceux qui ont quelque chose à dire pour se justifier : « Tout le monde a la parole dans mon livre, explique Laure Adler, y compris Jorge Semprun. Je n'ai cherché à nuire à personne. Qu'on lise mon livre avant de porter un jugement. Jorge Semprun a raison de s'indigner. Parler de dénonciation à son sujet est très maladroit. Ce mot n'est pas le plus approprié. Il est connoté de manière très lourde. Il faut se replacer dans le contexte. Mais il est vrai que c'est une période tabou. »²⁰²³ Les révélations de Laure Adler vont faire des vagues, annonce *L'Événement du jeudi* en juin 1998.²⁰²⁴

La tribune à la défense accordée par Adler n'est, bien sûr, pas sans risque : elle peut créer des polémiques à la parution du livre surtout sur le terrain politique où Duras s'est engagée. En écrivant sur le rôle joué par Jorge Semprun en 1949 dans l'exclusion de Duras, de Dionys Mascolo et de Robert Antelme du PCF, ou bien sur le rôle joué par

²⁰¹⁹ Ibid.

²⁰²⁰ Ibid.

²⁰²¹ Ibid.

²⁰²² Une seule réserve s'impose en ce qui concerne le ton accusateur de la biographe. Dans le livre elle reste neutre, peut-on dire, mais, dans une interview qu'Adler accorde, elle laisse l'impression d'enfiler l'habit du procureur lorsqu'il s'agit de l'épisode concernant le rôle joué par Marguerite Duras à la Commission du contrôle du papier. C'est en tout cas ce qu'on peut comprendre du ton de la biographe : « *Lire* : Pendant l'Occupation, son comportement ne fut guère plus clair. *Adler* : Là encore, elle s'est comportée comme beaucoup de Français, mais elle a toujours affecté de l'oublier. Elle était plutôt propétainiste et a accepté de faire partie d'une commission du livre surveillée par les Allemands. Elle était chargée d'attribuer ou non le papier aux éditeurs. Elle a toujours minimisé son rôle, prétendant avoir été une petite secrétaire, mais c'est faux. Jusqu'à la fin 1942, elle a donc collaboré à un organisme dirigé par les Allemands, alors qu'elle a prétendu avoir été une grande résistante. » *Lire*, « L'impossible vérité sur Marguerite Duras » par Pascale Frey, juin 1998

²⁰²³ « Les amants de Staline » par Joseph Macé-Scaron, *Le Figaro*, 13 juillet 1998

²⁰²⁴ *L'Événement du jeudi*, 25 juin 1998

l'écrivain à la Commission du contrôle du papier, « Laure Adler n'avait certainement pas conscience de s'attaquer à un tabou », note *Le Figaro*²⁰²⁵. L'enquête qu'Adler mène, en tant qu'historienne, pour éclaircir les coins sensibles de la vie durassienne ne fait que déclencher une vague de débats dans la presse qui revient sur ces points chauds du passé politique de l'écrivain et sur « la nostalgie de la posture révolutionnaire de beaucoup d'intellectuels français »²⁰²⁶. Même l'écrivain Jorge Semprun, incriminé dans l'affaire de l'exclusion du PCF de Duras, Antelme et Mascolo, prend position dans *Le Monde* juste avant la parution de cette biographie de Duras, très indigné qu'on revienne toujours sur cette affaire dont il est, inexplicablement, à son avis, le bouc-émissaire.²⁰²⁷

Enfin, on apprécie l'enquête de Laure Adler comme impeccable²⁰²⁸. Elle recoupe les sources, confronte les témoignages, quitte à les retranscrire tels quels, lorsqu'ils sont irrémédiablement contradictoires. Elle parle, comme les autres biographes de Duras, du fameux amant chinois, de la mère très autoritaire qui la vend pour l'agent nécessaire à son frère aîné qui se drogue, de la vie de la jeune étudiante débarquée à Paris, de la Résistance, de la trouble affaire Delval, du retour des camps de Robert Antelme, des passions durassiennes et de l'incessante quête d'amour de Marguerite, de la période communiste, de mai 68 et du mouvement féministe, des relations avec les éditeurs, de tout ce qui aurait pu constituer un terrain de recherche de la source d'écriture.

A lire les six cents pages de biographie, on se demande si enfin on arrive à avoir la vérité sur Duras. Oui et non à la fois. Certes, la parution même de la biographie récente

²⁰²⁵ *Le Figaro*, 13 juillet 1998

²⁰²⁶ « Stéphane Courtois : *L'aveuglement des intellectuels français* » propos recueillis par Joseph Macé-Scaron, *Le Figaro*, 13 juillet 1998 L'historien Stéphane Courtois explique, dans les pages du *Figaro*, le cadre politique des années 47-49 quand le système stalinien fondé sur la soumission absolue pénètre le PCF et le divise : « J. M.-C. : Nous avons du mal à comprendre l'atmosphère de cette époque, c'est-à-dire comment les intellectuels se font exclure en 1949 sur des plaisanteries de bistrot alors qu'il y avait bien d'autres enjeux... Stéphane Courtois : Ceux qui représentaient, en effet, la Mecque intellectuelle, la cellule de Saint-Germain-des-Prés, n'avaient pas compris que, dès 1947, on était entré dans une autre logique. La création du Kominform [Bureau d'information des partis communistes] avait conclu à l'existence de deux camps, le camp impérialiste et le camp socialiste. Il n'y avait pas d'entre-deux possible. [...] En 1948-1949, on ne pouvait plus accepter des gens qui discutent, qui doutent, qui tergiversent, qui posent des questions. D'où le retour à des pièges extrêmement classiques dans le parti stalinien Dès qu'un individu commence à émettre des doutes, un responsable arrive et, sur un ton très amical, lui dit "Camarade, tu n'as pas l'air d'être tout à fait d'accord". " Non, je ne suis pas tellement d'accord", lui répond invariablement celui-ci. "Très bien camarade, parlons-en, exprime-toi, fais un rapport". L'impétrant tout fier et tout content qu'on fasse appel à ses lumières fait le rapport, évidemment, il fournit ainsi toutes les bases qui vont le faire condamner, c'est très exactement ce qui est arrivé à Dionys Mascolo. J. M.-C. : Au fond, les intellectuels français n'ont-ils pas intériorisé des méthodes staliniennes ? Stéphane Courtois : D'une certaine manière oui. Les intellectuels fonctionnent par coteries ? Il y a toujours aujourd'hui des phénomènes de groupe. Mais certains ont vite compris qu'il y avait là, rhabillée d'une autre manière, une technique magnifique. Le plus étonnant est que celle-ci est tolérée voire acceptée. Il suffit d'un signal pour qu'on stigmatise un individu, pour qu'on recherche dans sa vie antérieure ce qu'il a fait, ce qu'il a écrit. Ce sont très exactement des méthodes staliniennes où l'on reconstruit la vie de l'adversaire avant d'instruire son procès. »

²⁰²⁷ Voir *Le Monde*, 26 juin 1998, « Je n'ai pas dénoncé Marguerite Duras », par Jorge Semprun

²⁰²⁸ « Derrière les masques de Duras, la soif d'amour de Marguerite » par Pierre Lepape, *Le Monde*, 26 août 1998

de Duras par Jean Vallier fait penser à un besoin insatisfait de connaissance. Ce dernier biographe durassien prouve qu'il faut encore creuser pour avoir la vérité profonde sur cet écrivain et se propose de réviser tout ce qu'on a dit sur Duras jusqu'ici, surtout dans la biographie de Laure Adler²⁰²⁹. Mais le mérite de Laure Adler est incontestablement celui d'offrir une clé de la vérité sur l'écriture durassienne : l'amour. Le récit de vie qu'elle propose sur Duras, où elle combine le style journalistique à celui de l'historienne, arrive à créer une image émouvante²⁰³⁰ de l'écrivain qu'on peut lire comme un roman passionnant²⁰³¹, selon Maurice Nadeau. La vie de Duras émeut, mais aussi la manière d'Adler de raconter les événements, de les lier entre eux, est émouvante. « Dites-moi que vous m'aimez », implore sans cesse Marguerite Duras dans les lettres fiévreuses qu'elle expédie à Dionys Mascolo, l'un des grands hommes de sa vie. Il ne le lui dit jamais assez. Personne ne le lui dit assez, assez fort, assez longtemps. Ni sa mère, ni ses frères, ni ses amis, ni ses amants, ni ses éditeurs, ni même ses lecteurs. C'est pourquoi, la soif d'amour et le chant de la passion, que Duras décrit sous tant de formes deviennent le centre de sa vie et de son œuvre, la seule clé, peut-être, de lecture, et l'une des plus importantes sources d'écriture. Laure Adler réussit en cela à poursuivre le but de sa recherche et son initiative est, au moins de ce point de vue, appréciable.

La biographe ne romance pas la vie de Duras. Elle argumente ce qu'elle écrit en se servant de notes très bien documentées, puisées dans les archives de l'écrivain ou dans les témoignages des proches de l'écrivain. L'œuvre durassienne n'est pas une source prioritaire pour la biographie que réalise Adler, sachant que Duras met dans ses livres la version voulue de sa vie²⁰³². Adler raconte tout ce qu'elle découvre sur Marguerite Duras, sans trier les informations, comme le fait Alain Vircondelet, pour épargner l'image de l'écrivain. Que dire de l'épisode sur l'erreur judiciaire et la fusillade de Charles Delval ?²⁰³³ Ce n'est qu'un exemple du livre d'Adler qui passe pour émouvant. Adler elle aussi sait raconter et projeter Duras dans une lumière différente : la lumière et l'ombre ne font qu'un. Cette biographie sur Duras est-elle la première tentative de dire la vérité sur cet écrivain tellement ambigu ? C'est bien ce que certains lecteurs pensent, à l'image du journaliste Hervé de Saint Hilaire, qui, motivé, paraît-il, par la chasse aux révélations détractrices sur Duras, laisse entrevoir dans son article une profonde satisfaction à voir « Patatras ! L'idolâtrée, la légende vivante, la pythie, la reine Marguerite »²⁰³⁴ choir de son trône. Certes, chaque lecteur peut tirer de l'ouvrage de Laure Adler les informations qui

²⁰²⁹ « Les archives Duras ou le travail de la vérité » par F. C., *Livres Hebdo*, n° 538, 12 décembre 2003

²⁰³⁰ Pierre Lepape, *Le Monde*, 26 août 1998

²⁰³¹ « Journal en public » par Maurice Nadeau, *La Quinzaine littéraire*, 1-15 octobre 1998

²⁰³² Mis à part les objections faites par la critique à sa biographie, liées à son contenu très peu documenté ou à sa technique d'écriture sans guillemets, qui paraît être du recopiage, Frédérique Lebelley a raison d'écrire le roman de la vie voulue de Duras. Lebelley se sert de l'œuvre durassienne aussi pour interpréter la vie de l'écrivain. Laure Adler, en revanche, se méfie d'y faire appel et précise souvent que Duras mêle fiction et vérité dans ses livres. Adler dit de *La Douleur* par exemple, que c'est « une recomposition littéraire, une traversée dans le temps, une mise à l'épreuve d'elle-même ». Ce n'est pas un journal transcrit tel quel, comme elle l'a affirmé dans sa préface. Cf. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 282

l'intéressent. Mais Hervé de Saint Hilaire laisse l'impression de n'y voir que les « choses peu sanctifiantes » de la vie de l'écrivain, tel le « dérapage » de l' « insensé et irresponsable *forcément sublime* qualifiant Christine Villemin » et d'autres « bien belles sur celle qui posa si souvent à la statue du Commandeur, à la Mère Courage, Madame Style et Madame Morale. »²⁰³⁵ Seule qualité de cet écrivain « monstrueux », selon ce journaliste ? Son œuvre donne envie d'écrire : « Laure Adler confesse qu'elle a écrit ce livre parce qu'un livre, *Un Barrage contre le Pacifique*, l'avait aidée à surmonter un deuil. Un écrivain, même monstrueux, même ridicule, un écrivain donc dont un livre a une fois consolé ne fût-ce qu'une seule personne ne saurait être tout à fait mauvais. »²⁰³⁶, écrit Hervé de Saint Hilaire à la fin de son article. Et pourtant un coup d'œil sur les témoignages de ceux qui ont écrit sous l'influence de Duras aurait pu déterminer ce journaliste à parler au pluriel de ceux qui se trouvent consolés par cet écrivain ou son œuvre.

Il semble pourtant que la réaction d'Hervé de Saint Hilaire n'est pas singulière à l'égard de Duras racontée par Adler. L'écrivain Philippe Sollers, après lecture de la biographie de Laure Adler, dresse le portrait profond, logique, terrible, d'une Marguerite Duras dont, dit-on, « il fut haï et qu'il apprécia peu »²⁰³⁷. La biographie de Laure Adler

²⁰³³ Le 1^{er} juin 1944, le mari de Marguerite Duras, Robert Antelme, est arrêté lors d'une réunion de résistants, en compagnie de sa sœur, Marie-Louise Antelme, et d'un couple d'amis. L'homme qui a piégé le réseau-dépendant du Mouvement national des Prisonniers de Guerre et Déportés, dont François Mitterrand, alias Morland, est le chef – s'appelle Charles Delval. Marguerite Duras le rencontrera quelques jours plus tard dans des circonstances dramatiques. Elle attendra 1985 pour publier le récit de cette aventure extraordinaire. Ce sera *La Douleur* que beaucoup considèrent comme l'œuvre maîtresse de l'auteur de *L'Amant*. Marguerite Duras affirme dans un préambule que « tout est vrai » dans son récit. Que le romanesque n'y tient aucune place. Et si, en effet, ses multiples rencontres avec Delval – Rabier dans *La Douleur* -, son jeu du chat et de la souris avec le gestapiste, l'arrestation de ce dernier, l'interrogatoire et les tortures à lui infligés par Duras elle-même, le retour d'Antelme de Buchenwald, puis le procès, la condamnation à mort et l'exécution du traître sont d'une vérité atroce, il y manque des pans entiers d'une réalité que la romancière, plus de quarante ans après, a voulu occulter. Laure Adler a reconstitué le puzzle face aux témoignages des protagonistes (Mitterrand, ses camarades du MNPDG, Dionys Mascolo, la veuve de Delval, dont Duras ignorera jusqu'à sa mort qu'elle fut après la guerre la maîtresse de Mascolo et qu'ils eurent ensemble un fils... Ce chapitre sur *La Douleur* est sans doute le plus saisissant de la biographie de Adler, mais aussi il contient les passages les plus émouvants, car d'un dramatisme extrême, qui existent sur la vie de Duras. La mort de Delval en est un exemple parlant : « Delval fut condamné à mort à cause d'une femme qui vint témoigner à charge contre lui – “ Je ne sais même pas s'il n'a pas dit *une folle*”, se souvenait Mitterrand. Oui, une folle. Un jour elle est venue dire qu'il avait fait ceci et le lendemain cela. “Je n'en suis jamais revenu”, confiait Floriot à Mitterrand. Charles Delval a été fusillé au début de l'année 1945. Son avocat était à ses côtés. Il lui confia une lettre pour Paulette dans laquelle, avant de mourir, il l'assurait de son amour. Le fils de Paulette Delval et de Dionys Mascolo est né six mois plus tard.» Cf. *Le Nouvel Observateur*, 20-26 août 1998, p. 15

²⁰³⁴ « Duras, les ombres d'une vie engagée » par Hervé de Saint Hilaire, *Le Figaro*, 27 août 1998

²⁰³⁵ Ibid.

²⁰³⁶ Ibid.

²⁰³⁷ « Duras par Sollers : Elle a hypnotisé tout un pays...mais elle sonne faux », *L'Edi*, du 3 au 9 septembre 1998, propos recueillis par Jean-François Kervéan, pp. 92-95

rend encore plus tranchée l'opinion qu'il a sur Duras. A son avis, les révélations de cette biographie ne font qu'accentuer le pourquoi et le comment du passé politique de Duras, dont il ne partage pas la vision du monde. L'affaire Delval laisse, selon Sollers, une image trouble de Duras. Il dit :

« Delval sera pourtant fusillé, en partie à cause du témoignage à charge de Duras... Tout cela est bizarre... Dans quel espace imaginaire vivent ces gens et en quoi est-ce lié à une certaine vision politique ou morale du monde. [...] Vous pouvez vomir Céline, mais il ne vous a jamais menti... Duras est une bonne occasion de faire le point. C'est un écrivain fort, avec de moyens considérables de révélation, au sens médiumnique du mot. Sa littérature relève davantage de la prédication de voyance que de l'exercice conscient du langage. Il y a chez elle une force, d'où son emprise hypnotique, qui lorsqu'elle est portée à l'écran dans *India Song* ou *Hiroshima mon amour* atteint d'ailleurs un tel ridicule, un tel pathos, qu'il suffirait qu'un enfant se lève pour dire que le roi est nu. Je suggère une parenté entre un comportement hiératique et une façon de s'hypnotiser et d'hypnotiser tout un pays, ce qui n'est pas rien. [...] Ce que j'entends chez Duras, c'est quelque chose de puissant, de très insistant, d'autoritaire, d'instrumentalisé, mais qui, à mon oreille du moins, sonne faux. » ²⁰³⁸

Ce qu'il n'aime pas chez Duras ? Saspéculation sur le malheur pour se faire le représentant autoproclamé de la souffrance, son bavardage, sa tentation de se raconter des fables sur sa propre existence, des romans familiaux ou des histoires avec un faux amant chinois, sans oublier son goût pathologique pour la torture, sa volonté de domination ou son narcissisme exagéré. Tout cela relève à son avis d'une littérature qui n'a rien avoir avec le verbe « penser ». « Duras est exemplaire, sa légende, son art, c'est un art indubitablement de l'emprise, presque de l'intoxication, moi je suis au contraire pour un effet de distanciation, d'ironie, un effet critique », affirme Sollers qui prévoit à son tour à Duras et à son œuvre un mauvais avenir : « Je crois que cela vieillira mal. Les films sont déjà invisibles. Les livres seront atteints de la même façon, un jour ou l'autre. C'est une littérature qui me paraît artificielle, gonflée, dans la répétition. » ²⁰³⁹ A quoi cela sert, se demande-t-on, de revenir sur la question du rapport de la vie de Duras à son œuvre, alors que cet aspect est depuis longtemps classé ? Le seul rapport est peut-être celui que voit Jean-Jacques Brochier : Marguerite Duras est riche quand elle meurt, en 1996 ²⁰⁴⁰. Après dix ans de la prévision de Sollers, on est heureusement encore dans l'attente que ces faits se produisent. La malédiction prononcée sur l'œuvre durassienne est retardée par l'intérêt qu'on porte encore à cette « femme de fiction, imaginaire, comme son nom » ²⁰⁴¹. Duras suscite, encourage encore à écrire sur elle, comme le note Jean-François Josselin dans un article accueillant la biographie réalisée par Laure Adler ou bien comme le prouve la première partie de la grande biographie de Duras commencée par Jean Vallier

²⁰³⁸ Entretien de Philippe Sollers dans *L'Edi*, du 3 au 9 septembre 1998, propos recueillis par Jean-François Kervéan

²⁰³⁹ Ibid.

²⁰⁴⁰ « Pour ou contre Sainte-Beuve ? » par Jean-Jacques Brochier, *Le Magazine littéraire*, octobre 1998

²⁰⁴¹ « Duras la vérité » par Jean-François Josselin, *Le Nouvel Observateur*, 20 août 1998

en 1996 et parue en 2006.

Six ans de recherches pour Adler²⁰⁴² et dix autres pour Vallier sont la preuve que la vérité sur Duras n'est pas facile à trouver, ni à raconter. Laure Adler choisit de jouer successivement le pour et le contre²⁰⁴³ pour avouer finalement que la vérité est introuvable. Duras a-t-elle torturé, collaboré dans un organisme dirigé par les Allemands, eu un amant chinois ? A-t-elle été vendue par sa mère ou été dénoncée par Semprun ? Voilà des questions qui laissent pourtant le lecteur sur sa soif. Sur la torture, Adler dit : « Elle m'a dit l'avoir fait mais aucun témoin direct ne l'a raconté »²⁰⁴⁴. La biographe admet que la vérité est introuvable. « Elle n'a jamais torturé », affirme Jean Mascolo, le fils de l'écrivain. « Je suis la pudeur, le silence le plus grand. Je ne dis rien. Je n'exprime rien. De l'essentiel rien. Il est là, innommé, inentamé », dit Duras citée par sa biographe qui reconnaît que « des secrets pourtant demeurent » et que « c'est peut-être mieux ainsi. »²⁰⁴⁵

« Du travail de Laure Adler, on ne peut penser que du bien. Solide, complet, bien écrit. Impitoyable aussi »²⁰⁴⁶, note Jean-Jacques Brochier, malgré les quelques imprécisions relevées par Claire Devarrieux dans *Libération*²⁰⁴⁷, liées par exemple au nom de Paul Rembauville-Nicolle, cité par Adler au titre de cousin des Antelme, alors qu'il s'agit du « cousin de Paris », côté Legrand, mentionné dans *L'Amant*. Comme l'on peut lire sous la plume de Jean Vallier dans sa biographie de Duras, le témoignage de ce cousin de Marguerite Duras s'avère très précieux pour le dernier biographe de l'écrivain.

Comment la Duras de Laure Adler se révèle-t-elle ? Le portrait que sa biographe dresse d'elle est celui d'un personnage paradoxal qui « regorge de contradictions et d'ambiguïtés »²⁰⁴⁸. On est tenté de donner raison à Claire Devarrieux lorsqu'elle dit que Laure Adler ne fait pas de révélations dans sa biographie, mais apporte des précisions²⁰⁴⁹. Dans le temps, on a beaucoup dit et écrit sur Duras. Bien plus, Duras s'est construit elle-même de son vivant une « image figée comme une statue »²⁰⁵⁰ qu'Adler ne se propose en aucun cas de démolir. Ce n'est peut-être pas un hasard si la biographe choisit

²⁰⁴² « Ombres et lumières de Marguerite » par Martine de Rabaudy, *L'Express*, 27 août 1998, p. 82

²⁰⁴³ *Magazine littéraire*, octobre 1998, « Pour ou contre Sainte-Beuve ? », par Jean-Jacques Brochier

²⁰⁴⁴ *La République des Lettres*, jeudi 20 août 1998

²⁰⁴⁵ Ibid.

²⁰⁴⁶ Jean-Jacques Brochier, *op. cit.*

²⁰⁴⁷ « Marguerite romance » par Claire Devarrieux, *Libération*, 27 août 1998

²⁰⁴⁸ *Lire*, juin 1998, « L'impossible vérité sur Marguerite Duras », par Pascale Frey

²⁰⁴⁹ *Libération*, 27 août 1998

²⁰⁵⁰ « Passé le barrage » par Michèle Gazier, *Télérama*, n° 2843, 7 octobre 1998

pour exergue à son livre l'aveu émouvant d'August Strindberg dont les mots-clés sont « fiction, vie, rêve, ombre, lumière » :

« Je me fais l'impression d'un somnambule ; c'est comme si fiction et vie se mêlaient. En écrivant beaucoup, j'ai fait de ma vie la vie d'une ombre ; j'ai le sentiment de ne plus me déplacer sur terre mais de flotter sans pesanteur dans une atmosphère qui n'est pas faite d'air mais de ténèbres. Si la lumière pénètre dans ces ténèbres, je tomberai écrasé. »²⁰⁵¹

Laure Adler sait, parce qu'elle est d'abord sa lectrice conquise, combien l'auteur de *L'Amant* se cache plus qu'elle ne s'expose dans ses livres. Combien elle estompe constamment les contours de son être et recompose une image qui, à bien des égards, se rapproche de l'« ombre » qu'évoque Strindberg. Comme le note Michèle Gazier dans son article de *Télérama*²⁰⁵², Duras joue au jeu de la vérité en choisissant sans cesse le camp du mensonge. Parfois, peut-être, parce que la vérité est très dure, il faut l'amender. Le plus souvent Duras est tentée de brouiller les pistes, voiler son image et devenir ainsi inaccessible au malheur. Ecrire sur Duras consiste donc à percer l'écran des mots, parlés ou écrits, à ne pas se laisser piéger par leur force de plus en plus incantatoire au fil des ans et à mener une enquête serrée, rigoureuse. Vircondelet et surtout Adler engagent une enquête, rencontrent les amis, les proches etc. Adler dépouille les archives (menus objets, textes divers, journaux que Duras conserve dans ses tiroirs). On a tout fait pour découvrir la vérité sur Duras, si vérité il y a. On a espéré la retrouver au carrefour de tous les témoignages. Avec une remarquable honnêteté intellectuelle, Adler fournit les pièces du dossier, parfois contradictoires, souvent surprenantes. Au lecteur de conclure, de comprendre la vie de Duras. Et pourtant, au terme des six cents pages de cette biographie, ce n'est pas une autre image de l'écrivain qui prend forme. Son image est par définition immobile, figée dans le sublime des mots, comme l'est une statue dans le bronze ou le marbre. Voici le portrait de Duras, tel qu'il est vu par Michèle Gazier, après lecture de cette biographie d'Adler qui découvre que le mot-clé de la vie et de l'oeuvre durassiennes est l'amour :

« La femme écrivain que nous révèle Adler est autrement vivante et libre. Elle bouge, rit, aime, pleure, enfante, cuisine, gueule, se bat, se trompe, ment, boit, revendique et écrit avec rage, passion, pour qu'on l'aime, qu'on le lui dise, le lui répète jusqu'à plus soif. Dans le fond, tous ses livres le clament ou le susurrent, plus qu'une quête de soi, l'écriture pour Marguerite Duras est une quête d'amour. »²⁰⁵³

Laure Adler part pour cette aventure de la découverte de la source d'écriture de Duras. Elle n'en revient pas déçue, comme se déclare Frédérique Lebelley, car elle découvre que ce qui définit Duras est l'amour par excellence, sous toutes ses formes de présence ou d'absence. Mission accomplie donc pour Adler, mais reprise et par ailleurs révisée par Jean Vallier.

²⁰⁵¹ August Strindberg, *Correspondance*, repris par Laure Adler, Marguerite Duras, Gallimard, « Folio », 1998

²⁰⁵² Michèle Gazier, *op. cit.*

²⁰⁵³ *Ibid.*

Le travail incessant de la vérité et la « biographie authentique »²⁰⁵⁴ de Duras

Qu'est-ce qui anime Jean Vallier, qui lui donne la force de recommencer la biographie de Duras ? Que pourrait-il encore dire pour attirer le lecteur, sachant que sa biographie de Duras paraît après celle que Laure Adler dédie à l'écrivain ? Ses mots sont plus que parlants pour expliquer ce qui se trouve à l'origine de son entreprise qui s'étend sur dix ans et qui est une approche essentiellement historique de la vie de Marguerite Duras :

« N'importe quoi circule encore sur Marguerite Duras, même après le travail de défrichage que Laure Adler a eu le mérite de lancer. Sa figure survit dans des légendes, ou rabaissée à ce personnage pittoresque que la médiatisation des dernières années de sa vie avait contribué à créer. Mais il ne faut pas oublier qu'à cette époque elle avait déjà énormément souffert, notamment à cause de l'alcoolisme, et que ce prix Goncourt tardif décerné à L'Amant a déclenché un phénomène hors du commun. Je l'avais rencontrée beaucoup plus tôt, à New York en 1969²⁰⁵⁵, par le biais du cinéma et du théâtre.²⁰⁵⁶ J'ai donc voulu montrer le personnage dans sa vérité plutôt que dans ses excès et ne pas le trahir. Pour autant, quand j'ai entrepris d'écrire cette biographie, je n'ai pas adopté une attitude de témoin mais de chercheur, d'historien. J'ai reconstitué la trame factuelle, en la confrontant à ce que Duras elle-même disait de sa vie. Il a fallu dix ans de recherches – un vrai luxe ! – pendant lesquels j'ai tâché de ne rien prendre pour argent comptant. »²⁰⁵⁷

Indignation ? Dette morale ? Amitié ? Soif de vérité ? Tout cela se réunit, peut-on dire, et le motive dans son entreprise. Jean Vallier veut aller au-delà de la fable pour mettre au jour une vérité historique. Il commence cette recherche obstinée, de la précision et de la vérité historique, peu après la mort de l'écrivain, événement qui, avoue-t-il à Aliette Armel, le touche beaucoup.²⁰⁵⁸ Il relit alors l'œuvre de Duras et ce qui avait été écrit à son propos et il est frappé par l'absence d'informations précises concernant sa vie : les faits, tels qu'ils étaient avant d'être éventuellement repris dans ses livres, ne sont pas établis. « Comment alors expliquer ses choix littéraires et cinématographiques, sa passion pour des causes successives, du communisme au féminisme, de Castro à la Chine, avant

²⁰⁵⁴ L'expression de « biographie authentique » est attribuée par Alain Robbe-Grillet au travail biographique de Jean Vallier. Cf. « Les archives Duras ou le travail de la vérité », *Livres Hebdo*, n° 538, 12 décembre 2003

²⁰⁵⁵ Jean Vallier connaît Duras en 1969 à New York où elle présente au festival du film *Destroy She Said*, le film qu'elle avait réalisé d'après *Détruire dit-elle*. Leur relation amicale s'est poursuivie jusqu'à la mort de l'écrivain en 1996. Cf. *Le Magazine Littéraire*, n° 452 avril 2006, « Un personnage héroïque », entretien avec Jean Vallier, propos recueillis par Aliette Armel, p. 36

²⁰⁵⁶ Jean Vallier passe trente années à la direction du French Institute de L'Alliance française à New York, où il fonde aussi un ciné-club et exerce comme critique de cinéma.

²⁰⁵⁷ « Marguerite Duras, inoubliable » propos recueillis par Fabienne Dumontet, *Le Monde*, 31 mars 2006

²⁰⁵⁸ Entretien d'Aliette Armel avec Jean Vallier, *Le Magazine littéraire*, n° 452, avril 2006

d'aboutir à une désillusion totale ? »²⁰⁵⁹, se demande Jean Vallier. Il veut donc savoir comment cette vie s'intègre dans tout ce qu'elle traverse : deux continents, des périodes politiques très différentes. Il croit qu'une approche purement historique de la vie de Marguerite Duras aide à mieux comprendre l'œuvre et l'auteur. Il veut se démarquer des ouvrages où résonne toujours la voix de Marguerite Duras. Elle a si souvent parlé de sa vie que la majorité de ceux qui ont écrit sur elle sont guettés par le danger de se laisser porter par son imaginaire et d'emprunter le même chemin. Jean Vallier prouve l'autofiction durassienne.

Les nombreuses notes explicatives qu'on retrouve dans l'ouvrage de Jean Vallier créent l'impression d'un travail très documenté, crédible. Vallier ne fait pas l'analyse critique de l'œuvre de Duras et n'offre que quelques photographies, pour la plupart déjà exploitées. Encore faut-il préciser que l'impression générale qu'on a à la lecture de ce livre est celle d'assister à un essai de réhabilitation de l'écrivain qui, selon ce biographe, avait laissé d'elle une image « détestable »²⁰⁶⁰ en France²⁰⁶¹. Jean Vallier s'érige ainsi en avocat de Duras, quoiqu'il n'émette aucun jugement personnel, et consacre, par exemple, tout un chapitre (le 19^{ème}) de son livre à défendre et à éclaircir l'épisode sur le rôle de Duras au Ministère des colonies, ainsi que sur le livre *L'Empire français*. Les zones d'ombre de la vie de Marguerite Duras sont elles enfin et mieux éclairées ?

Quand il confronte l'œuvre à la vie, le biographe n'est pas là pour reprendre à son compte des jugements tirés de l'œuvre même. Ainsi, le portrait que Marguerite Duras fait de sa mère, cet extraordinaire personnage littéraire, est, selon Vallier, « caricatural et repose sur des relations complexes, nourries d'une passion exclusive et de la certitude concomitante de n'être pas aimée. »²⁰⁶² Le biographe affirme que cette femme n'était pas issue d'une famille d'agriculteurs, mais plutôt de propriétaires terriens respectés. Et la pauvreté de la famille est en bonne partie une légende, tout comme l'histoire tragique de la concession ruineuse en Indochine. Autre exemple qui concerne *La Douleur* : les « Cahiers de la guerre » de Marguerite Duras, conservés aujourd'hui à l'IMEC, ne sont sans doute pas, selon Jean Vallier, à prendre comme des journaux intimes. « Ce sont plutôt des brouillons d'écrivain, où Duras, déjà romancière, regarde sa vie comme une source possible d'inspiration. »²⁰⁶³

En effet, au fur et à mesure que ses recherches avancent, Jean Vallier se rend

²⁰⁵⁹ Ibid.

²⁰⁶⁰ *Le Figaro Littéraire*, 20 avril 2006

²⁰⁶¹ Cette image « détestable » dont Jean Vallier parle n'est pourtant nullement involontaire chez Duras. Comme le prouve un texte inédit remarquable datant des années d'après guerre, intitulé « Le Cachet d'aspirine » du « Cahier Théodora » rendu public par Sophie Bogaert, Duras avoue qu'elle veut agacer : « Il est peut-être temps que je m'y mette. Je dois vous agacer. □ a ne me déplaît pas. Ceux qui écrivent ont de ces masochismes curieux. Je vous agace. Pas encore assez, attendez, je vais vous servir le vin de l'oubli. » Cf. *Le Magazine Littéraire*, n° 452, avril 2006, p. 44

²⁰⁶² *Le Monde*, 31 mars 2006

²⁰⁶³ Ibid.

compte que rétablir des faits biographiques vient confirmer l'œuvre plutôt que jeter le soupçon sur elle. Ils éclairent – même s'ils n'expliquent pas – le déclic de sa création, sans en perdre la fraîcheur. Qui se penche sur la genèse de cette œuvre voit tout ce qu'elle doit à des moments de « génie incontrôlés, associés à une volonté tenace d'arriver à quelque chose », avoue le dernier biographe de Marguerite Duras. Jean Vallier désire apporter une base de travail solide à tous les chercheurs qui travaillent sur l'œuvre durassienne, par exemple en établissant une chronologie fiable et détaillée de la vie de l'écrivain. Ses travaux font référence, surtout le livre de photographies *Marguerite Duras. La vie comme un roman*, que Joëlle Pagès-Pindon apprécie comme un livre qui « séduit d'emblée » dès la couverture qui se sert d'une photographie de Duras à quarante ans, couleur sépia, évoquant un visage souriant et épanoui²⁰⁶⁴ de l'écrivain. Cet album se veut une biographie en images de Duras et complète le travail proprement-dit de la vérité sur Marguerite Duras. Les deux ouvrages sont d'une importance incontestable pour la recherche. Déjà le premier est cité dans la bibliographie de quelques parutions récentes sur Duras : tel est le cas du *Cahier de l'Herne Duras*²⁰⁶⁵, du *Dossier de presse sur Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*²⁰⁶⁶ de Sophie Bogaert ou du numéro spécial *Marguerite Duras* du *Magazine littéraire* coordonné par Alette Armel, d'avril 2006.

Laure Adler, dans sa biographie de Marguerite Duras, dit avoir cherché en vain dans quel lycée celle-ci avait préparé la première partie du bac. Jean Vallier a trouvé. C'est à Auteuil, à l'Ecole Scientia. *C'était Marguerite Duras*, première partie, apporte des précisions sur la préhistoire durassienne. « Une mine n'avait pas été exploitée »²⁰⁶⁷ par Adler, explique *Libération* du 1^{er} janvier 2006 : les souvenirs de Rembauville-Nicolle, le cousin Paul, témoin important de la jeunesse, viennent compléter les confidences de Marguerite Donnadiou à son « petit journal », « inédit pêché dans les archives de l'IMEC »²⁰⁶⁸. Selon Jean Vallier, Duras doit au cousin Paul, fou amoureux d'elle, la découverte de la côte normande au début des années 30. « L'amant de Neuilly », futur vice-consul, celui que Duras nomme Freddy dans son entretien de 1984 avec Dominique Noguez²⁰⁶⁹, s'appelle en réalité Frédéric Max, comme le découvre Jean Vallier. Auparavant, Marguerite Donnadiou tombe enceinte l'année de ses 18 ans d'un dénommé Lecoq. Comment ils réussissent à faire passer l'avortement pour une appendicite auprès de Mme Donnadiou mère, laquelle, soit dit en passant, accepte sans vergogne l'argent que donne Lecoq à la petite, on a du mal à le comprendre, note *Libération*.

²⁰⁶⁴ « Duras en images » par Joëlle Pagès-Pindon, publié sur *Acta*, le 1^{er} mai 2006

²⁰⁶⁵ Dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, 2005

²⁰⁶⁶ Présenté par Sophie Bogaert, IMEC-10/18, 2006

²⁰⁶⁷ « L'empire de Marguerite » par Claire Devarrieux, *Libération*, 1^{er} juin 2006

²⁰⁶⁸ Ibid.

²⁰⁶⁹ Cf. « La couleur des mots », entretien de Marguerite Duras avec Dominique Noguez, réalisation Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, Bureau d'animation culturelle du ministère des Relations Extérieures, 1984

Jean Vallier refuse la psychologie. Il ne se fie pas non plus aux textes ou aux déclarations de l'intéressée, « sourd au mélange d'affabulation et de détails pratiques, souvent calqués sur le réel »²⁰⁷⁰ qui a, selon lui, piégé les biographes précédents. Marguerite « prostituée » par la mère lors de l'épisode de l'amant chinois, Marguerite « battue », il n'y croit pas²⁰⁷¹. Pas plus qu'à l'inceste avec le petit frère. Jean Vallier montre enfin que Mme Donnadieu n'a pas été ruinée par les agents du cadastre dans l'affaire du *Barrage*. Elle avait acheté sa concession du Cambodge à un Vietnamien. Elle a certainement perdu de l'argent, mais pas sa fortune²⁰⁷².

Si l'ouvrage de Laure Adler se lit comme un roman, il n'en est rien pour celui de Jean Vallier qui s'en tient au déroulement linéaire. Pas une branche ne manque à l'arbre généalogique, travail qui n'a pas été fait. Par exemple, les jeunes sœurs de Mme Donnadieu, née Legrand, s'appellent Marguerite et Thérèse. Elles étaient jumelles, la petite Marguerite est morte, on donne son nom à la nièce. Chaque congé en métropole (six mois souvent prolongés, traversée payée en première, solde assurée) est noté. Toute la carrière des parents de Duras est ainsi reconstituée. Ils ont beaucoup déménagé. Henri Donnadieu, licencié de sciences naturelles a fini directeur de l'Enseignement primaire au Cambodge. Il est mort en France en 1921, quelques semaines après avoir acheté (comptant) la maison du Lot-et-Garonne, source de bisbille entre les enfants du premier lit et sa veuve, apprend-t-on (Duras y a puisé son nom de plume et la matière de ses premiers livres).

Par ailleurs, ce qui est à remarquer chez Jean Vallier, c'est surtout sa tendresse particulière pour les photographies. Il a d'ailleurs signé l'album *Marguerite Duras. La vie comme un roman*²⁰⁷³, dans la collection « *Passions* », paru chez Textuel, en 2006. Dans *C'était Marguerite Duras*, on assiste à la « plus belle trouvaille »²⁰⁷⁴ : Jean Vallier décrit

²⁰⁷⁰ Jean Vallier repris par *Libération*, 1^{er} juin 2006

²⁰⁷¹ Jean Vallier affirme que la mère de Duras avait un grand amour de ses enfants et pour la fille. Mais l'écrivain a beaucoup inventé et transformé en épopée ce que sa mère a vécu. Elle en a fait un personnage proche de la folie. Or Marie Donnadieu a assumé une carrière très honorable. Dans des petits postes comme Sadec ou Ving-Long, une directrice d'école indigène était un personnage respecté. Elle se dévouait à ses élèves, sans distinction de race ni de classe : elle était l'institutrice de la Troisième République qui assumait sa mission jusqu'au bout, pas du tout une personne déclassée. Elle-même se voyait d'ailleurs comme une bourgeoise. Mais l'image déformée que Duras donne de sa mère a à l'origine, selon Vallier, le manque d'élégance de cette dernière qui fait souffrir la jeune Marguerite, élève au lycée de Saigon, en 1928, au milieu de filles de la grande bourgeoisie coloniale. Cf. Entretien avec Jean Vallier, *Le Magazine Littéraire*, avril 2006, p. 38

²⁰⁷² A propos de l'affaire du *Barrage*, Jean Vallier fait des recherches approfondies qui lui permettent de contredire ce que Duras et les biographes antérieurs (surtout Laure Adler) affirment sur la ruine matérielle de la mère : « En ce qui concerne la mère de Marguerite Duras, elle ne pouvait en aucun cas "de par ce décret, obtenir immédiatement une concession de trois cents hectares gratuitement" comme le lui attribue un peu rapidement Laure Adler dans sa biographie en ajoutant : "l'administration lui offre, tout de suite, trois hectares de terre où elle veut" (p. 53). Cela a peut-être été imaginé par sa fille, mais ne correspond pas du tout à la réalité. » Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, Tome 1, Fayard, 2006, p. 342 Jean Vallier démolit en quelque sorte le travail de Laure Adler. Il n'hésite pas à accentuer les endroits où les détails rapportés par Adler sont erronés. Il apporte aussi d'autres données que celle de Laure Adler sur le revenu de la mère qui gagne 11.000 F par an (et non les 10.000 F par mois que lui attribue la biographe précédente à la page 48 de son ouvrage. Cf. Jean Vallier, *op. cit.*, p. 341

la photo de mariage des Delval, portrait gardé par Mascolo et « mis à l'abri par Marguerite »²⁰⁷⁵. La mariée est en noir, triple fourreau de tulle. « J'ai déjà vu cette robe quelque part... », se dit le biographe. C'est la robe d'Anne-Marie Stretter dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Simple coïncidence de faits ou utilisation volontaire de bribes de réalité dans l'œuvre de Marguerite Duras ? Jusqu'où peut-on impliquer l'histoire dans l'interprétation d'une œuvre littéraire ? La vérité n'appartient qu'à celui qui en est le propriétaire. Elle n'est pas introuvable, mais difficile à trouver et à prouver. Jean Vallier, quant à lui, gagne surtout sur le plan affectif dans ce défi : « J'ai pour elle une grande affection et beaucoup de respect. J'ai pris conscience de la lutte qu'a représenté sa vie d'écrivain : contre la page blanche, contre la critique, mais aussi contre elle-même, contre la folie et l'alcoolisme. Elle est devenue pour moi un personnage héroïque et son œuvre m'émeut maintenant beaucoup plus qu'au départ. »²⁰⁷⁶

Peut-on écrire la biographie de Marguerite Duras ? Les sept livres que nous avons présentés prouvent que oui. Mais la question qui se pose à la fin de cette analyse du biographique durassien porte sur l'utilité de ce geste critique. En quoi le lecteur se sent-il enrichi dans sa vision sur le monument que représente Marguerite Duras ? Certes, la lecture de ces ouvrages, dont la réalisation n'est pas chose facile pour les biographes, car Duras brouille toujours les pistes et ce qu'elle écrit se retrouve à mi-chemin entre la vérité et la fiction, sensibilise le lecteur devant une vie tellement riche en douleur et en amour. Mais le lecteur se forme-t-il une image différente de Duras ? Ou bien prend-il davantage conscience que l'œuvre et la vie durassiennes sont des réalités qui s'entrecroisent parfois, mais qui s'éloignent de plus en plus, comme si elles ne dépendaient nullement l'une de l'autre. L'image de Duras reste donc inchangée, malgré les « révélations » et les interprétations le plus souvent subjectives des biographes, qui ne rapportent que des tranches d'une vie qui, comme toute autre vie, comporte des erreurs et des moments honorables. Il a peut-être raison Jean Pierrot de s'excuser pour les possibles erreurs d'interprétation. La sincérité de Frédérique Lebelley est déconcertante : elle n'a pas pu écrire la biographie de Duras basée sur l'Histoire, mais la vie voulue de celle-ci. Les bio-témoignages de Michèle Manceaux et de Yann Andréa dévoilent le côté très humain de l'écrivain et émeuvent le lecteur par leurs récits. Il faut d'ailleurs noter que ce genre de bio-témoignage est pratiqué aussi par d'autres auteurs après la mort de l'écrivain et que l'œuvre de Marguerite Duras donne envie d'écrire à partir d'elle. Nous citons ici quelques noms, tel celui de Dominique Noguez²⁰⁷⁷ qui fait autorité en matière d'exégèse

²⁰⁷³ Jean Vallier, *Marguerite Duras . La vie comme un roman*, collection « Passions », Editions Textuel, 2006. Dans cet album, Jean Vallier se demande comment « raconter » Marguerite Duras. Dans un premier temps, il trouve que la meilleure possibilité est de « regarder » sa vie en images. Il invite donc le lecteur désireux de connaître Duras, à feuilleter son livre comme un album de famille, ouvert sur le monde extérieur. Images, pour la plupart déjà vues, et commentaires s'emmêlent, dans une rétrospective par années, pour démêler le fil de la vie durassienne.

²⁰⁷⁴ *Libération*, 1^{er} juin 2006

²⁰⁷⁵ Laure Adler en parle d'ailleurs dans sa biographie de l'écrivain, sans pour autant rendre publique la photographie.

²⁰⁷⁶ *Le Magazine littéraire*, n° 452, avril 2006

durassienne, mais aussi ceux de Pascale Nottet²⁰⁷⁸, Brigitte Giraud²⁰⁷⁹ ou encore celui de Bernard Sarrut²⁰⁸⁰, certains d'entre eux peut-être moins connus, mais qui ont dédié à Marguerite Duras des pages sublimes que nous avons découvertes dans la bibliothèque de l'IMEC. Nous reviendrons plus loin sur ces pages. Quant aux ambitieuses biographies de Duras réalisées par Alain Vircondelet, Laure Adler et Jean Vallier (dont les renseignements sur la vie durassienne coïncident parfois, les deux derniers ayant effectué des recherches sérieuses dans les mêmes archives, tous les trois ayant visité les mêmes endroits où l'écrivain a vécu, ayant interrogé l'écrivain elle-même ou des personnes de son entourage), on peut dire qu'elles offrent les segments d'un puzzle que le lecteur doit mettre en place. En attendant le deuxième volume de la biographie de Duras par Jean Vallier, on se demande si d'autres chercheurs peuvent se montrer désireux de s'aventurer dans l'exploration de la vie de ce grand écrivain. Que pourraient-ils dire de nouveau sur Duras ? Reste-t-il encore des choses à révéler sur sa jeunesse, sachant que Vallier s'est arrêté à l'année « charnière » 1945 ? « J'aimerais vous répondre que non », dit très confiant Jean Vallier à Jean-Claude Perrier du *Figaro littéraire*, le 20 avril 2006. Peut-on tout connaître d'elle ? A quoi bon de fouiller sa vie ? Peut-on se baser sur ces révélations pour comprendre l'œuvre de l'écrivain ? Dans quelle mesure ce biographe éclaire-t-il les « zones d'ombre »²⁰⁸¹ de la jeunesse durassienne, comme il se le propose en démarrant cette aventure ? Certes, les réponses à ces questions sont à donner par chaque lecteur à part, selon la curiosité qui l'anime et le degré de satisfaction de son horizon d'attente. Mais une chose est à préciser : l'ouvrage de Jean Vallier est censé être un hommage. Il arrive au moment où l'on se prête à commémorer le dixième anniversaire de la mort de l'écrivain. On ne peut pas oublier Duras. Colloques, expositions (au Centre Georges Pompidou ou à l'IMEC), numéros spéciaux de revues, multiples publications...pour les dix ans de sa mort, l'auteur de *L'Amant* est célébré comme une star.

Déclarations d'amour... « M'écrire, dit-elle »

Durant la vie de l'écrivain, il est impossible de ne pas penser à elle, tellement son image publique, son œuvre et la star que Duras devient dans les années 80 invitent à l'aimer ou à la détester. « Je pense que l'écriture de Marguerite Duras ne laisse au lecteur que deux possibilités : l'aimer ou la détester »²⁰⁸², affirme en 2006 Enrique Vila-Matas, disciple et grand admirateur de Duras. Elle ne laisse personne indifférent. Après son

²⁰⁷⁷ Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Flammarion, 2001

²⁰⁷⁸ Pascal Nottet, *Vigilance des somnambules dans l'amour fou*, Les éditions de l'Ambedui, Bruxelles, 2002

²⁰⁷⁹ Brigitte Giraud, « Marguerite Duras » dans *Le Jardin d'Essai. Lectures. Ecritures. Vie littéraire*, revue trimestrielle de littérature, janvier-mars 1997, n° 4, publiée avec le concours du Centre National du Livre, pp. 8-12

²⁰⁸⁰ Bernard Sarrut, *Marguerite Duras à contre-jour*, Collection privée, Les Editions Complicités à Grignan, 2004

²⁰⁸¹ « Duras, état des lieux » entretien de Jean Vallier, propos recueillis par Jean-Claude Perrier, *Le Figaro Littéraire*, 20 avril 2006

« passage vers un autre degré », comme elle appelle la mort dans *C'est tout*, des pages entières sont couvertes d'hommages par des gens qui l'ont côtoyée, lue, aimée, appréciée, mais qui n'osent pas faire ce geste du vivant de l'écrivain. Il ne s'agit pas ici de biographies, plutôt de récits empreints de nostalgie, de pages écrites sous l'influence directe, fortement visible, que la lecture de l'œuvre durassienne ou le contact personnel avec l'écrivain exercent sur quelques personnes. Ces pages témoignent du désir violent d'écrire sur Duras, par amour pour elle, tout en lui empruntant parfois son style. Ce sont des effets de lecture incontestables censés prolonger la vie de l'œuvre durassienne, après la mort de Marguerite. Comme si écrire l'amour qu'on a pour Duras ne suffisait pas, deux gestes particuliers rendent hommage à l'écrivain après sa disparition : donner son nom à un prix littéraire et à une place du Lot-et-Garonne.

Dominique Noguez et Bernard Sarrut : bio-récits-hommages

La première fois que Dominique Noguez, écrivain et universitaire, entend parler de Marguerite Duras, c'est à l'époque d'*Hiroshima mon amour*. La première fois qu'il la rencontre, c'est en 1975, au Festival du Cinéma différent, à Toulon²⁰⁸³. Tous deux font partie du jury. Michael Lonsdale sert d'intermédiaire : « Marguerite Duras aimerait faire votre connaissance. Elle est là, elle vous attend. »²⁰⁸⁴ Dominique Noguez invite le lecteur à imaginer la scène : la voiture arrêtée en pleine rue, portière ouverte, « Duras un peu maffieuse »²⁰⁸⁵ derrière son volant et Noguez plié en quatre, plongeant pour aller lui serrer la main. Ce n'est pas l'intention de l'auteur de colorier son livre d'images comiques sur Duras. *Duras, Marguerite*²⁰⁸⁶ est un portrait critique approfondi fait par quelqu'un qui côtoie Duras, l'interviewe et l'admire.

La première fois que Bernard Sarrut²⁰⁸⁷ entre en contact avec Marguerite Duras, c'est par un livre et c'est pendant son adolescence. « Par esprit de contradiction, de rébellion ou tout simplement de recherche après tout »²⁰⁸⁸, il se dirige vers tous les auteurs passés pour « difficiles » : Nietzsche, Joyce, Saint-John-Perse... A cette époque de sa vie, tous les « donneurs d'avis » qui l'entourent disent Marguerite Duras « difficile », « pour intellectuels » et dans leurs bouches c'est comme une « infamie ».²⁰⁸⁹ Pour

²⁰⁸² « L'écrit et la mouche », par Enrique Vila-Matas, *Le Magazine littéraire*, n° 452, avril 2006, dossier Duras réalisé par Alette Armel, p. 30

²⁰⁸³ « Noguez effeuille sa Marguerite » par Claire Devarrieux, *Libération*, le 22 mars 2001

²⁰⁸⁴ Ibid.

²⁰⁸⁵ Ibid.

²⁰⁸⁶ Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Flammarion, 2001

²⁰⁸⁷ Bernard Sarrut est pharmacien des Hôpitaux de Paris. Eprouvant depuis fort longtemps une passion pour le cinéma, il tourne quelques courts-métrages et écrit des articles sur le cinéma, notamment sur les films de Duras.

²⁰⁸⁸ Bernard Sarrut, *Marguerite Duras à contre-jour*, Les Editions Complicités à Grignan, Collection Privée, 2004

Bernard Sarrut, la rencontre avec Duras est la rencontre avec l'amour, livre et recherche du sentiment, dont l'écrivain est un exemple :

« Je me précipite donc. Je prends le premier livre qui se trouve classé à Duras sur le rayonnage de la bibliothèque. C'est L'Amante anglaise. Je lis d'une traite comme un roman policier, un fait divers. C'est très vivant. Ce n'est que de la parole. Ça parle voilà. C'est un interrogatoire de police et c'est tout à fait limpide. Ça fait peur, ça remue des idées de meurtres aveugles en soi. Du temps passe encore et j'enchaîne d'autres livres mais irrégulièrement, pas d'ordre chronologique ni exhaustif. Mes préférences iront bien vite au cours des années – j'allais dire automatiquement ou pire "normalement" – directement vers les plus "hard" : L'Amour, Détruire, dit-elle. Toujours cette envie de se faire du mal quand on est jeune et on continue après. L'Amour restera toujours pour moi le plus beau livre de Marguerite et ceci après avoir tout lu et relu d'elle. Plus de vingt ans après, dans une grande surface de Barneville-Carteret dans la Manche, je trouve en livre de poche L'Amour (aucun autre livre d'elle n'est présent, même un, pour grand public, comme on pourrait s'y attendre : Un Barrage contre le Pacifique ou L'amant par exemple). J'offre le livre à Nicolas qui m'accompagne ce jour-là. Je suis particulièrement heureux de l'apparente discordance entre le lieu et cet objet singulier qui s'y trouve. Ce livre qui appelle le feu sur terre, la destruction de tout et la folie comme seule issue est logé dans ce supermarché grand désert de la pensée. Je pense que cela aurait plu à Marguerite et ça prouve aussi que d'une certaine façon elle a gagné. Ensuite, et ce ne sera que des années après, seulement quand Marguerite se mettra à faire du cinéma, que je retrouverai le contact avec son œuvre. [...] C'est son cinéma qui lancera la lecture exhaustive de son œuvre et ma rencontre avec Marguerite Duras en personne. »²⁰⁹⁰

En 1983, Noguez réalise quatre grands entretiens avec Duras sur son travail de cinéaste, tous repris dans le livre *La Couleur des mots*.²⁰⁹¹ « Elle fut l'Edith Piaf de la littérature », affirme Dominique Noguez dans son avant-propos. Mêmes caprices, mêmes injustices, même humour vachard, même démesure. « A la fois témoin et victime »²⁰⁹² dans son ouvrage, il nous en apprend encore sur le « despotisme de la reine Margot, quand on croyait tout connaître avec la biographie fouillée de Laure Adler. Cinq ans ce mois-ci qu'elle repose au cimetière du Montparnasse, avenue du Boulevard, 21^e division, et la diablesse tourmente toujours la mémoire des uns et des autres », écrit en 2001 Martine de Rabaudy de *L'Express*, qui accueille ces pages de Dominique Noguez conviant le lecteur à une balade nostalgique à travers les chemins de l'amitié de l'auteur avec Duras, dès l'origine jusqu'à la tombe aux initiales M.D.

Parallèlement, dans un style différent, le livre de Bernard Sarrut, paru trois ans après

²⁰⁸⁹ *Op. cit.*, p. 6

²⁰⁹⁰ Bernard Sarrut, *op. cit.*, p. 6-7

²⁰⁹¹ *La Couleur des mots*, entretiens avec Dominique Noguez, éd. Benoît Jacob. Dans *Duras, Marguerite*, on apprend que Duras avait conçu le projet de publier ces mêmes entretiens, en supprimant les questions de son interlocuteur.

²⁰⁹² « Dure Duras » par Martine de Rabaudy, *L'Express*, le 8 mars 2001

celui de Dominique Noguez, évoque une relation étroite et privilégiée, longue de plus de vingt ans, entre l'auteur et l'écrivain-cinéaste Marguerite Duras. Son témoignage singulier parle d'abord et surtout de cinéma et plus précisément du cinéma durassien. Le portrait de Duras brossé par Bertrand Sarrut dévoile une femme dont l'existence est construite sur des transgressions. L'auteur raconte comment on vit à Neauphle-le-Château ou rue Saint-Benoît à Paris. Il évoque les lieux importants, la cuisine ou la chambre de Marguerite. Ce texte composé de souvenirs, tels des séquences cinématographiques, met Marguerite Duras en scène : Duras dans la cuisine, Duras et la chambre d'écriture, Duras entourée d'homosexuels²⁰⁹³, elle qui ne l'est pas, Duras en train de tourner *Le Navire night*²⁰⁹⁴, Duras et son public d'admirateurs, Duras et l'amour, Duras avec son fils, Duras et la maladie, Duras au restaurant à Paris, Duras dans le jardin de Neauphle, Duras et la mort... Sarrut expose des images très intimes parfois, que d'autres n'auraient pas révélées, mais qui rendent plus présente, à nos yeux, cette petite femme sans âge. Ces découpages sont autant de tranches de vie de l'écrivain racontées par Bernard Sarrut à la première personne, ce qui crée un effet de réel inédit et rend vivante l'écrivain. Le premier coup de téléphone, la première journée chez Duras, le premier repas sont autant de moments inoubliables dont Sarrut parle avec émotion. Il parle des lettres qu'il envoie à Duras sans jamais recevoir de réponse, de la nourriture que Duras aime faire et dévorer, de la dédicace tirée de *L'Amant* qu'il demande à Duras de lui écrire sur un livre²⁰⁹⁵, des désirs et de la confusion qu'elle fait dans ses livres entre amour, sexe et mort,

²⁰⁹³ « Après ma première rencontre avec Marguerite à Digne, où elle me donne son téléphone, j'attends quelques semaines avant de l'appeler. Allongé sur mon lit, à côté du téléphone, j'hésite. Je suis anxieux, ému. J'ai peur de tout, d'être ridicule, de l'importuner, qu'elle ne me reconnaisse pas. J'appelle. C'est elle qui décroche. Par la suite quand j'appellerai à Neauphle, c'est souvent quelqu'un d'autre qui répondra et me demandera de la part de qui. J'apprends avec amusement et attendrissement que comme la maison à l'époque connaît deux Bernard – le deuxième Bernard je ne saurai jamais qui c'est d'ailleurs – mon interlocuteur annonçait à Marguerite "c'est Bernard". Elle disait "lequel ?" et puis elle ajoutait : l'homosexuel ?" au cas où l'autre personne ne l'avait pas devancée. Moi qui à cette époque croyait que cela ne se voyait pas tant que ça, c'est dire dans quelle naïveté j'étais. » Bernard Sarrut, *op. cit.*, p. 49

²⁰⁹⁴ « Dehors des gélatines modifient la lumière extérieure. Marguerite lit à la table avec l'autre narrateur Bernard Jacquot le texte qui mêle l'amour fou, le sexe, la richesse et la leucémie dans un Neuilly mortifère. Tout le monde doit sa taire. Il faut aussi souvent se baisser pour ne pas être dans le champ, se refléter dans les vitres, êtres pris tel un insecte dans le faisceau de lumière d'un panoramique. Plusieurs prises sont faites. Le chef opérateur qui officie est l'un des meilleurs du moment : Pierre Lhomme. Marguerite vérifie systématiquement le cadre. Elle n'a aucune hésitation. Elle sait parfaitement ce qu'elle veut. Elle arrive toujours à ses fins, à imposer sa vision. Elle décide – et souvent ce n'est pas une mince affaire – ses acteurs à prendre des postures qu'ils ne désiraient pas au début (je pense en particulier à une posture un peu impudique qui gênait Bulle Ogier). Les réglages des éclairages sont ce qu'il y a de plus long et, pour un observateur extérieur comme moi qui assiste à un premier tournage, souvent fastidieux. Mais je comprends le soin tout particulier de Marguerite, cette obsession de la lumière exacte qu'il doit y avoir dans un film. Elle aime le moindre élément constitutif de l'œuvre en cours. Elle aime d'amour la douceur d'une lumière, le moindre éclat de tissu d'une robe, la moindre hésitation et surtout le moindre trouble de ses comédiens. [...] Le tournage dure plusieurs jours. Je suis hébergé chez Michèle Manceaux, voisine et amie de l'époque car la maison de Marguerite est bien entendu pleine à craquer. [...] Sur le tournage bien sûr j'essaie de m'effacer au maximum. Je n'ai pratiquement pas d'échanges verbaux avec Marguerite (je la quitte avant le soir où elle va voir les rushes de la journée précédente). Je sais qu'elle a besoin de réfléchir, d'organiser la suite pour le lendemain. [...] » Bernard Sarrut, *op. cit.*, p. 32-33

de leurs moments intimes, à deux, de son envie de la serrer la plupart du temps dans ses bras, de l'alcool, pour finir par se recueillir sur sa tombe qui passe inaperçue pour la plupart de ceux qui se promènent.

De la même manière, le livre de Dominique Noguez est vu comme le journal intime d'une amitié douce-amère entre lui et Duras. Elu un temps, puis banni²⁰⁹⁶, « régime commun de ceux qui l'approchèrent de trop près »²⁰⁹⁷, l'auteur se donne à retracer sans retenue le trajet qu'ils parcourent ensemble autour de la littérature et du cinéma. Le récit-hommage de Noguez est conçu en deux parties : *Duras* analyse l'œuvre, *Marguerite* rassemble des fragments de journal intime où l'auteur se montre également partagé. Comment concilier « la meilleure personne du monde » et la star infréquentable à l'« égoïsme ressassant » ? De l'amie Marguerite on apprend à cuire les lentilles et à faire son lit tous les jours. Dominique Noguez remarque aussi : « Rarement, en tout cas, un être m'a fait mieux éprouver, dans ses tenants et aboutissants (regards, gestes, mots), l'enveloppement de cette négativité : n'être pas aimé. »²⁰⁹⁸

Jusqu'à la fin des années 70, Dominique Noguez envoie des lettres à Duras (certaines recopiées dans son livre) du genre : « Chère Marguerite, je porte votre film en moi ; je le promène avec moi de ville en ville ; je me l'explique, je le déplie. »²⁰⁹⁹ L'éloignement commence en 1983, avec les entretiens mémorables sur l'œuvre cinématographique de Marguerite Duras : « Journée du *Camion*. Epique. Réussie. Pourtant comment dialoguer avec quelqu'un qui commence par dire d'une de ses propres œuvres : *Ce film est complètement génial !* »²¹⁰⁰.

Noguez admire le cinéma durassien, mais aussi l'arsenal rhétorique qu'elle déploie dans l'écriture (parataxe, antonomase, hypallage etc.). « On sent, à le lire, que Dominique Noguez est lui-même concerné de près par ce cheminement-là. »²¹⁰¹, note Claire Devarrieux en faisant référence aux influences stylistiques de l'écriture durassienne sur celle de Noguez. Surnommé par Robbe-Grillet « grand prêtre du culte »²¹⁰², il continue de la célébrer, de la courtiser, risible lorsqu'il évoque ses dons de cuisinière : « On dit que

²⁰⁹⁵ Duras ajoute quelques phrases du préambule pour introduire le texte et cela donne : « *Pour Bernard Sarrut, avec mon amitié, M. Duras Paris Mai 86* Voici la phrase que tu voulais voir réécrire par moi ici : "...c'est un homme qui a peur ; il doit faire beaucoup l'amour pour lutter contre la peur ..." *Op. cit.*, p. 79

²⁰⁹⁶ Dominique Noguez met en exergue ce côté violent de la personnalité de Duras et écrit dans son bio-récit : « du jour au lendemain sur un petit élément significatif pour elle, peut avec une violence inattendue rejeter complètement quelqu'un (la liste noire comme je l'appelle !). *Op. cit.*, p. 69

²⁰⁹⁷ *L'Express*, le 8 mars 2001

²⁰⁹⁸ Dominique Noguez, *op. cit.*, p. 159

²⁰⁹⁹ *Libération*, 22 mars 2001

²¹⁰⁰ *Ibid.*

²¹⁰¹ *Libération*, le 22 mars 2001

j'ai une des meilleurs tables de France. » Ailleurs, ému, il révèle cette confiance de Claude Régy : « Marguerite se sent plus menacée par la folie que par la mort. » Son livre est finalement dissécable en deux mouvements opposés : l'analyse de la rhétorique stylistique, qui est réalisée d'une manière « universitaire, savante, subtile et brillante »²¹⁰³, et le récit intime, évoquant une fois de plus la figure personnelle de l'écrivain. C'est un livre touchant, un bio-témoignage semblable à celui de Michèle Manceaux ou de Bernard Sarrut. La relation du côté intime de leur amitié n'est pas sans surprises. Noguez, comme Sarrut, évoque à nu autant ses rêves érotiques, que ses espoirs déçus, ses joies aussi, ses relations mondaines ou encore des événements vécus en commun, telle l'élection de François Mitterrand.

Pourquoi en effet écrire ces bio-récits touchants ? Bernard Sarrut, sur la dernière page de son livre, l'explique clairement, en guise d'hommage et de reconnaissance:

« Marguerite, je continue tout le temps inlassablement à parler de toi au gré des rencontres, dans des maisons, des trains, des cafés, des soirées. Je leur parle de toi. On me dit souvent que c'est ce dont je parle le mieux. Je veux que les gens te découvrent, qu'ils t'aiment, que cela change leur vie, tes livres, tes films. Je ne veux pas qu'ils passent à côté de toi. Je continue à offrir tes livres, à faire écouter ta voix, les musiques de tes films, à monter tes films. Pour toi j'ai écrit, filmé, rêvé. J'ai imaginé une réalité autre, en fait ma véritable réalité qui n'a rien à voir avec quoi que ce soit et à peine avec ce monde. Comme tu le disais si bien : "Il faut bien se rendre à l'évidence, ce monde, on a essayé mais ça a raté, ça n'a pas marché, regardez autour de vous ce ratage, il vous crie au visage". J'ai connu la volonté de transgression, le sexe, la prétention de me croire autre car illuminé dans ton sillage, la fierté d'être à tes côtés. J'ai connu tous les sentiments du haut et du bas. J'ai connu la jalousie et le bonheur, la possession et l'intelligence. J'ai vu une force et, un courage bien plus grand que le mien. Je me suis cru investi d'une aura, marqué du signe fabuleux de t'avoir rencontrée. J'ai éprouvé tout cela par toi et pour toi. [...] »²¹⁰⁴

En quoi consiste l'importance d'un bio-témoignage pour le lecteur durassien d'aujourd'hui ? Plus qu'une biographie, peut-être, qui est un regard extérieur d'un lecteur durassien, un bio-témoignage comme celui de Michèle Manceaux, Yann Andréa ou encore comme celui de Dominique Noguez ou de Bernard Sarrut, offre une vision à chaque fois différente, personnelle, fortement subjective sur Duras, puisque chacun raconte ce qu'il vit. En outre, la théorie de l'effet de lecture se voit une fois de plus confirmée. Ces pages qui contiennent, tour à tour, douleur, rancœur, obsession et affection ne sont, au final, qu'une preuve du pouvoir que l'œuvre et la femme Marguerite Duras exercent sur tous ceux qui les ont connues. Elles sont aussi la preuve de la liberté de Marguerite Duras d'écrire, d'aimer,,,,,, de rejeter à son gré, mais aussi de la liberté qu'elle inspire aux autres, au lecteur, qu'il s'agisse d'un critique littéraire, universitaire ou journaliste, d'un cinéaste, d'un historien ou encore d'un simple admirateur. Cette liberté

²¹⁰² L'Express, le 8 mars 2001

²¹⁰³ « Duras , Marguerite de Dominique Noguez » par Hugo Bélit, Bref, mars 2001

²¹⁰⁴ Bernard Sarrut, op. cit., pp. 106-107

qu'on apprend d'elle fait écrire à son tour en empruntant parfois les mêmes chemins de l'amour, de la folie, du courage d'être autrement, de ne plus taire le silence, mais de l'exprimer par l'écriture ou le cinéma.

A toi et par toi, Marguerite Duras !

Chez quelques-uns de ceux qui ont connu Duras, qui l'ont aimée ou simplement lue et admirée, on remarque un phénomène de transsubstantiation au sens de transfert ou d'échange du plaisir d'écrire. Loin d'offrir ici une analyse exhaustive des gestes critiques de réception par des hommages écrits, car nombreux sont surtout les articles-hommages produits pour le dixième anniversaire de la mort de l'écrivain²¹⁰⁵, nous désirons nous arrêter quelques instants seulement sur deux articles remarquables (l'un d'Enrique Vila-Matas, « L'écrit et la mouche »²¹⁰⁶, l'autre de Brigitte Giraud, intitulé simplement « 3 mars 1996, Marguerite Duras »²¹⁰⁷) et sur un livre moins connu de Pascal Nottet, *Vigilance de somnambules dans l'amour fou*.²¹⁰⁸ Ce sont des productions littéraires qui prennent vie après la mort de l'écrivain et à partir de son œuvre.

Le texte de Brigitte Giraud est une lamentation. « Comment parler de Marguerite Duras maintenant qu'elle n'est plus ? » On ne peut pas faire mieux que de lui écrire à partir de son œuvre. Le meilleur hommage est peut-être une incursion dans l'écriture durassienne, pour y puiser les thèmes majeurs. C'est ce que fait Brigitte Giraud : « Que dire après *C'est tout*, son dernier livre, sinon que les mots, ces mots-là qui depuis accompagnent mon existence, avec du blanc et des dates pour les rythmer et faire silence, sont plus proches du sommeil que jamais, dans la juxtaposition du désir et de la mort, dans l'immobilité du corps qui se détache de lui-même et "ne tient plus ensemble" ? »²¹⁰⁹ Mots, existence, silence, sommeil, désir, corps, folie, mort forment le matériel d'écriture de Duras. Ces mots parlent encore. Ils sont une voix qui dit toujours « quelque chose au plus fort de l'abstraction, presque fière », comme l'entend Brigitte Giraud. « L'écriture de Marguerite Duras est une voix au bord du gouffre de la folie, une obsession nécessaire, un lieu hanté, soustrait aux lois du romanesque, où les échos du désir ont d'infinies variations. »²¹¹⁰ note cette admiratrice de Duras.

²¹⁰⁵ Voir par exemple le site contenant un dossier Marguerite Duras pour la commémoration de sa mort du 3 mars 2006 sur www.remue.net.

²¹⁰⁶ « L'écrit et la mouche » par Enrique Vila-Matas, *Le Magazine littéraire*, n° 452, avril 2006, n° spécial Duras réalisé par Alette Arnel

²¹⁰⁷ « 3 mars 1996, Marguerite Duras » par Brigitte Giraud, *Le Jardin d'Essai. Lectures. Ecritures. Vie littéraire*, revue trimestrielle de littérature, janvier-mars 1997, publié avec le concours du Centre National du Livre

²¹⁰⁸ Pascal Nottet, *Vigilance de somnambules dans l'amour fou*, Les Editions de l'Ambedui, Bruxelles 2002

²¹⁰⁹ Brigitte Giraud, *Op. cit.*, p. 8

²¹¹⁰ *Ibid.*, p. 9

Brigitte Giraud pénètre d'abord dans un parc, celui d'*India Song*. Elle y voit au loin une forêt, celle de *Détruire dit-elle*, et atteint ensuite un espace sans couleur, presque blanc. Ici, elle ressent la solitude de la maison de Neauphle, lieu d'écriture de Marguerite Duras. De la Chine du Nord à Paris, en passant par Nevers, ce n'est jamais que le même décor ou presque. Ce n'est qu'un détail dont l'importance est moindre. « La lèpre du cœur est une maladie qui ne connaît pas la géographie. La chair du style quitte ses oripeaux, elle se dépouille ; les mots peuvent maintenant claquer en plein cœur : Dans le désastre. L'essentiel, c'est ça : l'écriture de Duras, sèche, nue, terrible. »²¹¹¹ Les mots de Marguerite Duras ne sont pas bavards. Ils vont à l'essentiel, dans des dialogues qui se prolongent d'un livre à l'autre, sans interruption, entre des personnages qui changent à peine de nom, ivres de passion ou en quête d'amour. Duras les investit en « donneurs » de mort (Anne-Marie Stretter) ou en « mendiants » d'amour (tous les autres), elle-même étant passée par ces étapes existentielles. Elle a vaincu la peur de l'écriture. Elle écrit sans se fixer de limites et en donne sa lecture personnelle. « Qu'importent les adjectifs entrés dans l'histoire ou les rencontres hasardeuses, elle reste toujours écrivain. »²¹¹²

La mort de Marguerite Duras n'a pas encore, pour Brigitte Giraud, de réalité tangible. L'écrivain est pour toujours dans la « possession illimitée » de la mer écrite. Y accéder reconforte et bouleverse en égale mesure. Au point de réagir en écrivant à son tour, à la manière de Duras, comme Brigitte Giraud ou encore comme Pascal Nottet. Les mots-clés de l'univers littéraire de Duras deviennent les pièces d'un puzzle qu'on peut manipuler et assembler dans n'importe quel ordre. Ils feront sens, car il n'y pas de consigne précise donnée par l'écrivain à ses lecteurs qui veulent entrer dans ce jeu. Pascal Nottet part à l'aventure, « bouleversé, intrigué et questionné » par un nom qui fait naître deux livres : Yann Andréa. *Cet Amour-là* et *Yann Andréa Steiner* sont les fils rouges qui le font entrer dans l'œuvre de Marguerite Duras, en 2000. Le résultat est un essai, *Vigilance de somnambules dans l'amour fou*, tourbillon de mots durassiens mêlés à l'inspiration de l'essayiste « devenant somnambule dans la vigilance même des écritures de l'amour fou. »²¹¹³ :

« L'épingleage des textes de Duras, ou commentaires par Duras de ses textes, sur lesquels aura rebondi ma lecture, affleure suffisamment dans ce qui s'en écrit pour ne pas devoir en faire ici la citation. Que leur lecture par contre en soit requise, puisse-t-il l'être en même temps comme nécessaire et comme impossible – devenant somnambule dans la vigilance même des écritures de l'amour fou. »²¹¹⁴

Pascal Nottet offre à Duras un texte-hommage, à mi-chemin entre poème et essai. Le régime d'adresse durassien, les noms de ses personnages, limités parfois à un simple

²¹¹¹ Ibid., 10

²¹¹² Ibid., p. 11

²¹¹³ « P. N. - janvier 2001 » par Pascal Nottet, *Vigilance de somnambule dans l'amour fou*, Les éditions de l'Ambedui, Bruxelles, 2002

²¹¹⁴ Ibid.

« vous » ou à de simples initiales, en passant par les indéfinis « l'un » et « l'autre », mais tous à la consistance de la pierre, « Steiner », tout cela inspire Pascal Nottet qui note :

« Que peut séparer dire, entre le vous d'une adresse au lecteur, et cet objet direct qui fait l'objet d'un livre ? – et que le livre nomme, ou que les livres nommeraient Yann Andréa Steiner ? Et que pourrait encore séparer dire entre le vous d'une adresse inconnue mais précise, Yann Andréa Steiner, et l'absence de tout objet – laissant ainsi le verbe dans l'absolue syntaxe de sa faute inaudible ? Ou davantage encore dire est-il généreux ? Et l'apostrophe de vous étant question de vous quand elle s'adresse à vous, est-il ici question, Yann, Andréa, Steiner, de vous aimer sans votre nom parmi les noms de votre nom ? Yann Andréa Steiner ; ce n'est pas tout à fait votre nom ; et Marguerite est un prénom qu'elle n'aimait pas – pas tout à fait. Et pourtant ce pas-tout-à-fait-votre-nom est vraiment votre nom, et plus que votre nom. Et le prénom de Marguerite est resté pris dans la prise du nom d'emprunt que nous lui savons tous. L'un et l'autre, l'un avec l'autre, l'un l'autre – s'aiment-ils ? Ils aiment – au revers des noms tels qu'ils se défont dans les noms du nom. »²¹¹⁵

Steiner reste à l'origine de l'écriture, pierre du *Barrage*...au bord du gouffre de la mer d'écriture durassienne, mais aussi matière originelle pour dire l'impossible amour de Yann Andréa, de Lol V. Stein ou encore d'Aurélia Steiner, « trois fois nommée : depuis *Melbourne* et *Vancouver* disant nulle part l'endroit dont *Paris* n'est ainsi pas l'envers. »²¹¹⁶ . Steiner-pierre fait aussi l'objet de l'essai de Pascal Nottet sur l'œuvre qui « dure de Duras », écrit sur la pierre tombale de l'écrivain. « Car les pierres ne fleurissent pas – il arrive parfois que nous les fleurissions. », écrit l'essayiste à Marguerite, « ce jeu terrible d'effeuillage d'amour, entre comptine et chant – jusqu'en l'absence de tout pétale pour nos enfances de toujours. »²¹¹⁷ Pascal Nottet écrit aussi à Duras, ému par le livre de Yann Andréa, *Cet amour-là*, paru après trois ans de solitude désespérée en l'absence de celle qui écrit à son tour, « avec le Pacifique contre le Pacifique », sur les « pierres inespérées du sans-espérance », et par « devoir-espérer-sans-espérance d'un désespoir inespéré »²¹¹⁸ .

Cet essai de Pascal Nottet est très suggestif de la vision que cet auteur a sur l'écriture durassienne. C'est indubitablement une écriture qui charme le lecteur, l'enivre et puis l'entraîne dans un tourbillon sans fin de mots, d'idées, d'amour, de mort, d'immobilité de pierre et d'écoulement de la mer dans un océan de solitude et de silence. L'œuvre de Duras s'avère infiniment prodige pour le « fils prodige » que fut Pascal Nottet²¹¹⁹ .

Très récemment, en 2006, le romancier espagnol Enrique Vila-Matas, qui fut autrefois le locataire de Marguerite Duras à Paris, apprend d'elle les mystères de l'écriture et se lance dans la rédaction d'un article-hommage, à dix ans de la mort de celle qu'il « connut

²¹¹⁵ Pascal Nottet, *Op. cit.*, pp. 2-3

²¹¹⁶ Ibid., pp. 4-5

²¹¹⁷ Ibid., p. 10

²¹¹⁸ Ibid., p. 11

sans parvenir à la connaître. »²¹²⁰ Comment écrire sur Marguerite Duras, son maître, qu'il admire tant - bien plus, qu'il adore, car « elle a la beauté de ce qui est littérairement infini » ? La poésie de son écriture le fascine et elle l'a parfois ému ou fait pleurer. A dix ans de sa mort, Vila-Matas tient à lui avouer son amour et sa fascination pour les grands écrivains, c'est-à-dire ceux qui innovent ou prennent des risques et qui ne plaisent pas à tout le monde. Il tient aussi à lui avouer son regret de ne pas être resté plus près d'elle et ne pas lui avoir tenu davantage compagnie dans les années 70 quand elle vivait dans une constante amertume qui « la faisait précisément tant et si tristement rire. »²¹²¹ Cet article-essai, visiblement rempli de nostalgie, veut rompre le silence et laisser son auteur dire, jamais trop tard, le regret d'avoir connu Duras sans la connaître :

« La maison de l'écriture, l'avait-elle appelée le jour où elle m'avait offert des traductions de ses livres en espagnol dont elle ne savait ni quoi faire, ni à qui les donner : ces publications que j'ai lues, ces derniers temps, avec nostalgie et dont je regrette parfois égoïstement qu'elles n'aient pas de dédicace d'elle, à vrai dire je ne le regrette pas vraiment et de moins en moins, parce que je sais que la seule chose à faire pour en savoir un peu sur elle, c'est lire ces livres, maintenant qu'il y a déjà dix ans que tout a pris fin, maintenant qu'il est trop tard pour tout, sauf pour la lire et désirer – comme elle disait – que tout s'écrive autour de nous et pouvoir dire ainsi, par exemple, que je l'ai connue sans la connaître, et l'écrire pour ne pas me taire, surtout parce que j'ai besoin de ne pas me taire et d'écrire sur elle, je ne peux pas passer sous silence Son nom de Venise dans Calcutta désert : Marguerite Duras. »²¹²²

De son maître, Enrique Vila-Matas apprend à mieux écrire sur la mort de la mouche. « La mouche écrit », phrase célèbre de Marguerite Duras de son livre *Ecrire*, est longtemps considérée par Vila-Matas comme une phrase comique de l'écrivain. A dix ans de sa mort, l'écrivain espagnol reprend la lecture de ce livre et découvre l'aspect éminemment tragique de cette phrase. Il lit derrière ces mots un grand silence, celui qui dessine l'itinéraire d'une mouche dans le ciel bleu et immortel de Neauphle-le-Château ou dans le grenier de la maison de l'écrivain, que Vila-Matas visite souvent. « On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. On a le droit de le faire. » note Duras dans *Ecrire*. Ce jour-là, où Duras parle à Michelle Porte de la mort de la mouche, Enrique Vila-Matas sort de Neauphle-le-Château « comme on sort d'une phrase », cinq livres durassiens

²¹¹⁹ Pascal Nottet est un des pseudonymes de Rascal, né en Belgique, le 24 juin 1959. Il passe son enfance à Namur. Il a toujours détesté l'école, préférant l'école buissonnière. C'est ainsi qu'il devient autodidacte. Après avoir travaillé dans la publicité, réalisé des affiches pour le théâtre, et fait plusieurs métiers, il décide de se consacrer aux livres pour enfants. Il est à la fois auteur et illustrateur mais écrit le plus souvent des histoires pour d'autres artistes. Il vit à la campagne. "...Rascal suscite toujours la rêverie ou l'interrogation. Cet auteur d'albums esquisse en peu de mots, le rapport de soi au monde, de soi à soi." (Extrait du bulletin de l'Office du livre en Poitou-Charentes, mars 2000) Rascal a également écrit des histoires sous le nom de Marie Ghislain. (www.ecoledesloisirs.fr)

²¹²⁰ « L'écrit et la mouche » par Enrique Vila-Matas, *Le Magazine littéraire*, n° 452, avril 2006

²¹²¹ Enrique Vila-Matas, *Op. cit.*

²¹²² *Ibid.*, p. 31

traduits en espagnol sous le bras. Il apprend à écrire sur le silence de la mouche moribonde. Duras écrit : « Mes livres sortent de cette maison. De cette lumière aussi, du parc. De cette lumière réverbérée de l'étang. Il m'a fallu vingt ans pour écrire ça que je viens de dire là. » Enrique Vila-Matas lui confie : « Et moi, il m'en a fallu trente pour dire quelque chose d'aussi banal que ceci : je suis sorti de chez elle avec cinq livres traduits en espagnol par les Editions Seix Barral et je ne savais pas à l'époque que je mettrais autant de temps à les lire en profondeur. Je sors maintenant de ce fragment comme on sort d'une phrase. »²¹²³

Le plaisir que procure aux chercheurs durassiens, admirateurs de l'écrivain, la découverte de tels textes, est énorme. D'abord parce qu'ils ne restent plus cachés dans les rayonnages des bibliothèques, comme c'est le cas de l'essai de Pascal Nottet, que nous avons découvert dans la bibliothèque de l'IMEC, endroit malheureusement peu fréquenté par le public. Ensuite, le chercheur ne peut que se réjouir devant la découverte de tels effets de lecture durassienne, apparus après la mort de l'écrivain, mais ayant pris racine durant la relation de ces lecteurs avec Duras. L'œuvre de Duras vit encore grâce à ses lecteurs et reste vivante dans leurs souvenirs. Ces productions littéraires de Dominique Noguez, Bernard Sarrut, Pascal Nottet ou Enrique Vila-Matas sont incontestablement des hommages rendus à celle qui est leur amie, leur maître ou tout simplement leur égérie. Mais puisqu'on parle d'hommages, geste critique qui témoigne de l'admiration qu'on ressent à l'égard de cet écrivain au fil du temps, on ne peut pas se passer de parler aussi d'autres gestes remarquables censés garder en mémoire l'image de celle qui « fait la littérature ».

Place, Prix et Exposition Marguerite Duras

Alain Vircondelet et Dominique Noguez accordent une importance majeure à Marguerite Duras et à son œuvre, dans le paysage littéraire français. Biographe, écrivain et universitaire, Alain Vircondelet s'attache au nom de Duras et outre les livres qu'il dédie à l'écrivain, il organise en 2001, en tant que président d'honneur de l'Association Marguerite Duras, la création du Prix littéraire Marguerite Duras, en collaboration avec le conseil général de Lot-et-Garonne. Depuis 2002, ce prix est remis au mois de mai, lors du salon du livre de la ville de Duras, et récompense alternativement un livre, une pièce de théâtre et une œuvre cinématographique²¹²⁴. Il faut aussi noter qu'Alain Vircondelet participe en 1997 à un autre événement à caractère d'hommage rendu à Duras : l'auteur de *l'Amant* donne son nom à la place du presbytère du village de Lot-et-Garonne où se trouve la maison de son père Emile Donnadiou. « C'est à quelques kilomètres d'ici, au lieu-dit Le Platier, à Pardailan, que se trouvait la maison de son père Henri Emile Donnadiou, un instituteur. Aujourd'hui en ruines, elle pourrait être rachetée à son propriétaire par les dix-sept communes du canton pour en faire un lieu de pèlerinage » est le message du conseil général du Lot-et-Garonne du 27 avril 1997, à l'occasion où, en présence d'Alain Vircondelet et d'Yvette Amelin-Barreau, amie d'enfance de la romancière qui habite

²¹²³ Ibid.

²¹²⁴ Voir le site de l'Association Marguerite Duras : www.marguerite-duras.org

toujours à Pardaillan, le maire dévoile la plaque commémorative : « Marguerite Duras a vécu au Platier de 1922 à 1924. Dans son premier roman *Les Impudents* elle décrit minutieusement l'endroit. C'est son livre que je préfère. »²¹²⁵

C'est un geste qui témoigne de l'amour et de l'admiration dont Duras jouit de la part d'un public anonyme peut-on dire, du lecteur commun²¹²⁶, qui ne l'a peut-être jamais connue, mais qui sait qu'elle tire son nom de ce pays. Toujours lié par une grande admiration pour Marguerite Duras, Dominique Noguez organise la première grande exposition consacrée à l'écrivain : « Marguerite Duras, une question d'amour », présentée par l'IMEC à l'Abbaye d'Ardenne, à Caen, du samedi 4 novembre 2006 au 21 janvier 2007. C'est un parcours dans l'œuvre et la vie de l'écrivain qui propose la découverte des manuscrits de quelques-uns de ses livres devenus célèbres, traduisant le souci constant de l'écriture.²¹²⁷ Elle en évoque aussi les variations amoureuses et affectives à travers des documents d'archives, des photographies, des extraits de films et d'entretiens, retraçant un parcours fait de passions, rencontres, amitiés et engagements. Dominique

²¹²⁵ « Marguerite trouve sa place à Duras », *Le Figaro*, 26 avril 1997

²¹²⁶ Après la mort de l'écrivain, les gestes admiratifs à l'égard de Marguerite Duras ne cessent d'apparaître tant de la part de lecteurs avisés, connus comme des analystes de son œuvre faisant autorité (biographes, écrivains, universitaires, artistes), mais aussi de la part de lecteurs anonymes, comme cette lettre ouverte à Marguerite Duras, écrite avec une tendresse infinie par Christine Brulé. Ses propos empreints de nostalgie, ainsi que d'une touche légèrement critique, ne nécessitent aucun commentaire, tellement ils sont clairs, sincères, vivants : « Je vous ai aimée, madame. Passionnément. *Le Barrage contre le Pacifique*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*... J'ai vite rattrapé le retard entre les années où vous avez commencé d'écrire et les années où j'ai eu l'âge de vous lire. Vous écriviez si bien. J'aimais tant votre univers. Vous écriviez la nuit et j'imaginai les bleus sombres, tous ses mystères et ses chuchotements. Vous écriviez le fleuve et j'entrevois les touffes de l'Asie, la boueuse lenteur du Mékong. Vous écriviez la mère et je souffrais à vos côtés de la misère, de l'eau qui envahissait les rizières, de la folie qui guettait, de l'amour qu'elle vous refusait. Nous étions quelques copines à attendre vos livres, vos films, et la voix grave et délicieusement affectée de Delphine Seyrig qui disaient vos mots comme s'ils nous sortaient du cœur. Parfois, notre impatience à vous lire était déçue. "Tu as lu le dernier Duras... Tu as compris quelque chose ?" Et il fallait bien répondre, en tiédissant notre passion, aux copains qui se moquaient : "Duras ? Mais c'est à peine un écrivain !" Vous nous gêniez à la fin, à vous répandre dans les journaux, pour donner votre avis sur tout et n'importe quoi. A interroger Mitterrand, Platini, et à accuser Christine Villemin d'avoir tué son gosse. Arrogante, perdue d'alcool. Quel Gâchis ! Vous nous faisiez mal. Forcément mal. Alors vint *L'Amant* et revint votre simplicité à dire les choses. Presque un roman à l'eau de rose, ce récit... Mais bon ! Vous écriviez "Le Chinois" et nous nous retrouvions si proches de la petite fille maigre que vous avez été, pauvre et sensuelle, barbouillée de rouge à lèvres et titubante sur des souliers pointus, magnifiques, mais trop grands, offerte par sa mère pour de l'argent. Et nous nous mettions à désirer, à votre image, l'Amant tellement élégant et déchiré, les rencontres à ras la rue derrière les persiennes closes. Et cette fois, nous vous partagions. Contentes, quand même, que vous receviez enfin le Goncourt, même si ce n'était pas pour le meilleur de vos écrits. Et puis vint *La Douleur* et nous étions à vos côtés, comme vous l'étiez trente ans auparavant, à attendre votre mari, Robert Antelme, de retour des camps. Et l'on vous découvrait violente, ivre de vengeance. Mais nous retrouvions votre "folie d'écrire". Il y avait alors un autre homme dans votre vie. Un tout jeune homme, malgré votre visage de vieux Chinois, vos jupes informes et vos bottes inélégantes. Sans doute vous aimait-il pour toutes les raisons qui nous avaient fait vos fidèles : pour votre talent à magnifier votre vie, à recomposer le passé et à dire toujours que vous vouliez être aimée. Désespérément. Christine Brulé » Lettre parue dans *Ouest France* le 7 février 1999 sous le titre « Chère Marguerite Duras... »

²¹²⁷ « Marguerite Duras à l'Abbaye Ardenne », *Le Figaro*, 10 novembre 2006

Noguez retrace le portrait de l'écrivain sous l'angle de l'amour, sentiment qui définit la vie et l'œuvre de Marguerite Duras :

« Il y a, bien sûr, plusieurs formes d'amour : celui qu'on attend et celui qu'on obtient, celui qu'on donne et celui qu'on reçoit, celui qu'on éprouve au sein de la cellule familiale et celui qu'on trouve très loin d'elle, l'amour chaste et l'amour physique, le grand amour ou les amours passagères ; enfin, quand il manque, tout ce qui peut en tenir lieu : formes atténuées (tendresse, compassion, camaraderie, amitié, convivialité) ou substituts (la gloire). Duras, au cours de sa riche existence et dans ses œuvres de papier, de théâtre ou de pellicule, en a connu et représenté toutes les modalités. »²¹²⁸

Cette exposition a lieu alors que les éditions POL, avec l'IMEC, publient *Cahiers de la guerre et autres textes*²¹²⁹. Dix ans après sa mort, « la grande dame des lettres françaises revient plus alerte que jamais avec ces quatre petits *Cahiers de la guerre*, ainsi baptisés par la romancière elle-même »²¹³⁰. Rédigés entre 1943 et 1949 et réunis dans une simple enveloppe longtemps nichée dans les fameuses armoires bleues de Neauphle-le-Château, évoqués dans le préambule de *La Douleur*, ils font aujourd'hui l'objet d'une remarquable édition dirigée par Sophie Bogaert et Olivier Corpet. On y découvre la matrice d'une œuvre, l'imbrication originelle de l'intime et de la fiction, la circulation permanente, d'un texte à l'autre, des personnages et des lieux.

Un livre issu de l'exposition réalisée par Dominique Noguez est également édité, *Marguerite Duras, l'œuvre matérielle*, par Sophie Bogaert. On a beaucoup écrit sur Marguerite Duras, mais on a besoin aussi de la regarder, de la voir marcher sur les plages, de la voir à sa table d'écriture, de la regarder se faire photographier. On a besoin de voir les manuscrits, « la boue du brouillon », qui permet de découvrir les « repentirs et ratés » comme le note Sophie Bogaert²¹³¹. C'est de ce « ventre de Dieu » que surgit le texte publié, comme « le produit d'un cheminement laborieux »²¹³². Les photographies de manuscrits et de documents inédits, portant l'intervention impitoyable de Duras qui les corrige, ainsi que les photographies de l'écrivain dans diverses hypostases, accompagnées de courts commentaires faits par Sophie Bogaert, invitent le lecteur à redécouvrir Duras. D'autres initiatives existent, qui se veulent une remémoration de la vie de Duras en images, tel le livre d'Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, vérité et légende*²¹³³, ou encore celui de Jean Vallier, *Marguerite Duras. La Vie comme un roman*²¹³⁴,

²¹²⁸ Le site officiel de l'IMEC : www.imec-archives.com

²¹²⁹ *Cahiers de la guerre et autres textes*, par Marguerite Duras. Edition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, POL/IMEC, 2006

²¹³⁰ « Duras, Ecrire, dit-elle » par Marianne Payot, *L'Express*, 22 décembre 2006

²¹³¹ « Les archives ou l'écriture matérielle » par Sophie Bogaert, *Le Magazine littéraire*, n° 452, avril 2006, p. 40, dossier Duras réalisé par Aliette Arnel

²¹³² Ibid.

²¹³³ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, vérité et légende*, le Chêne, 1996

autant de manières de « raconter » Duras.

Le rapport de Duras à l'image nous entraîne dans ce territoire à découvrir qu'est la photographie. Qu'est-ce la photographie pour Duras sinon un autre lieu d'écriture (*L'Amant* a à l'origine une photographie) ? Elle représente pour le lecteur d'aujourd'hui une autre manière de ne pas oublier l'écrivain, de lui rendre hommage, car la photographie est une image souvenante, comme l'appellerait Barthes. Vu l'importance de l'image pour Marguerite Duras, il est temps à cet état de nos recherches d'accorder une place particulière à la photographie et son rôle dans la vie et l'œuvre de cet écrivain, sans pour autant nous éloigner de notre trajectoire d'analyse, qui vise les hommages rendus à Marguerite Duras.

Hommage de l'image : Duras et la photoréception

Titres, préfaces, dédicaces, pseudonyme, radio-télévision sont autant de pistes de lecture de Duras par elle-même, ou autant de manières de se découvrir soi-même auprès du public. Chez Marguerite Duras, la photographie joue, elle aussi, un rôle d'autolecture et de lecture à la fois. Elle parle de l'importance que l'écrivain elle-même et les autres prêtent à son image (vie et œuvre prises ensemble). En effet, ce qui nous intéresse est la façon dont Duras s'est rapportée à l'art photographique durant sa vie, surtout dans son écriture et dans quelle mesure l'art de la lumière constitue un moyen d'autolecture durassienne. Ou encore qu'est-ce que Duras nous fait lire dans les photos où son visage apparaît en premier plan et à la réalisation desquelles elle participe pleinement ? Peut-on parler dans cette perspective d'une photoréception, au sens où la photographie constitue un geste critique auquel les biographes de Duras ont recours pour assaisonner les écrits sur la vie de l'écrivain ? Peut-on parler aussi d'une manière personnelle de se rendre hommage par la photographie devant laquelle l'écrivain revient souvent pour s'admirer et trouver ainsi une source d'inspiration ? Duras se rend, à elle-même, un culte, devant l'icône ou le temple qu'est sa vie ou son œuvre. Peut-on lire à travers ce geste un certain « photocentrisme »²¹³⁵ durassien ? Duras s'adore, s'admire, s'aime et ce n'est pas rare que la presse parle, avec une certaine ironie, de ce côté narcissique que l'écrivain n'hésite d'ailleurs pas à confirmer. Ne le dit-elle pas à Pierre Assouline, avec nonchalance, « tant pis si on dit que je suis d'un orgueil démesuré »²¹³⁶ ? Pierre Assouline, choisit d'ailleurs une photographie de l'écrivain, à l'âge où elle touche au plus haut de la célébrité, défiant le monde de par son regard, et la met au tout début de son dossier. Pourquoi Alain Vircondelet, Jean Vallier, Sophie Bogaert et Dominique Noguez, même Laure Adler, quoique en moindre mesure, accordent-ils une place privilégiée à l'image de Marguerite Duras prise en photo dans leurs démarches biographiques, en

²¹³⁴ Jean Vallier, *Marguerite Duras . La Vie comme un roman*, collection « Passion », les Éditions Textuel, 2006

²¹³⁵ Le terme nous a été inspiré par Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Editions Jacqueline Chambon, 2002, p. 14

²¹³⁶ « La vraie vie de Marguerite Duras », entretien de Marguerite Duras avec Pierre Assouline, *Lire*, octobre 1991

éditant des livres d'images sur l'écrivain ou en rajoutant à leurs livres quelques pages avec des photographies de l'écrivain ? Il faut dire que l'œuvre et la vie de Marguerite Duras, écrivain qui aime tellement l'image photographique ou cinématographique, doivent être illustrées d'images de son visage, de sa chambre d'écriture, de la mer, de ses manuscrits, de ses lieux d'écriture, car elles peuvent offrir des pistes de lecture. Mais avant tout, les livres d'images qui existent sur Marguerite Duras sont un hommage à l'écrivain. Après la disparition de la personne, ses livres et ses images restent à jamais. Ensuite, ils peuvent être lus, surtout *La Mer écrite*²¹³⁷, réalisé par Hélène Bamberger, avec la complicité de Yann Andréa et bien sûr de Marguerite Duras, comme une autre forme d'expression durassienne et de communication avec ses lecteurs. Effets visuels et effets « personnage » sont au fur et à mesure poursuivis dans ce livre où les images sont à lire et le texte est à déchiffrer à travers elles.

La photographie et l'oubli

Entre la photographie absolue de *l'Amant* (1984) et la suite de photographies de *La Mer écrite* (1996), on assiste à un processus incessant de (re)construction/déconstruction de l'image de l'auteur et du monde par le biais de la photographie prise par l'autre, mais avec la collaboration directe de Duras, et de l'écrit. La manière même d'écrire change. Si au début la photographie donne vie à un récit autofictif (*L'Amant*), elle crée ou est accompagnée des années plus tard de « mots » qui parfois ne traduisent en rien l'image. (*La Mer écrite*). *Les Yeux verts*²¹³⁸, autre livre d'images autour de Duras, la principale réalisatrice du numéro de juin 1980 des *Cahiers du cinéma*, précède *L'Amant* et *La Mer écrite*, tout en annonçant en quelque sorte l'incongruité future entre image et texte. Mais le cinéma durassien n'est-il pas célèbre pour l'incongruité que ce cinéaste produit entre image et son ? Le film *India Song* en est très parlant. *Les Yeux verts* constitue une sorte d'album photographique très personnel, hommage de la cinéaste Duras, où l'on retrouve mêlées des photos de famille, de sa mère, des photos de ses films, des photos des films d'autres cinéastes, des photos d'inconnues, des photos d'elle. Comme le dit Jérôme Beaujour :

« Toutes ces photos apparaissent sans légende et elles ne revoient que très rarement et très indirectement au texte en regard, leur circulation est libre, les identités flottent, se perdent, ou plutôt, ont l'air d'aller s'exiler sur des visages qui tout en leur prêtant des traits où ils pourraient reconquérir une identité nouvelle, achèvent de l'anéantir. Ils ne sont que des indications pour se perdre à nouveau. »²¹³⁹

D'ailleurs, il faut noter dès le début que le rapport de Duras à la photographie reste assez ambigu. L'écrivain dit à une occasion qu'on ne peut pas avoir une véritable photographie de soi si l'on est photographié « professionnellement ». La vraie photographie de soi est prise dans une inconscience de l'acte. Elle dit : « J'ai une tête très différente en écrivant

²¹³⁷ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996

²¹³⁸ Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Ed. Cahiers du cinéma, juin 1980

²¹³⁹ « L'oubli et la photographie », par Jérôme Beaujour, *Le Magazine littéraire*, juin 1990, p. 49

ou en dormant. Je suis au plus loin de moi-même, dans l'oubli total. Je ne m'en reconnaîtrais pas dans une photo. C'est différent d'une glace. On peut photographier des animaux, mais pas des êtres humains. Les vraies photos de moi sont celles où on photographiait mon fils. »²¹⁴⁰

En effet, la relation écrivain/photographie ne peut être lue qu'à travers l'écriture. Duras croit à la force du mot qui dit plus que mille images. Le mot et l'image photographique ou cinématographique forment chez Duras des « constellations » où, comme le note Jérôme Beaujour, il est souvent difficile de se repérer : « Ils sont des états comme la glace est un état de l'eau, inséparables les uns des autres, enfouis les uns dans les autres, ouvrant même les uns pour les autres des couloirs de trahison. »²¹⁴¹ *L'Amant* est né à partir d'une image qui n'a jamais été prise, qu'elle appelle « l'image absolue ». D'après le témoignage de l'écrivain, son fils a eu l'idée de soumettre à un éditeur d'art un projet de livre de photographies autour de l'enfance de l'écrivain. Elle devait en faire le texte, commenter les photos. Une fois le projet terminé, l'éditeur a trouvé que le livre tel quel n'avait pas lieu d'être édité. Toutefois, raconte-t-elle, Jérôme Lindon, des Editions de Minuit, a aimé ses commentaires, ses méditations autour de ce temps révolu. Mais il trouvait, curieusement, les photographies sans intérêt. C'est l'histoire du livre *L'Amant*. La relation de Duras écrivain avec la photographie tourne autour de sa conviction que la photographie « capte le temps en le détruisant, encercle le souvenir et l'appauvrit. Loin d'être une illustration du souvenir, la photographie anéantit le passé »²¹⁴² à cause de sa « puissance mortifère »²¹⁴³ qu'elle déploie.

La photographie et l'écrit

Entre l'écriture et l'art de l'image (photographie, cinéma) il y a un rapport mutuel d'invention. « C'est la littérature qui donne du sens à la photographie », dit Jérôme Thélot dans son livre *Les Inventions littéraires de la photographie*²¹⁴⁴, au sens où finalement « c'est la littérature qui a inventé la photographie »²¹⁴⁵. D'un côté, explique Jérôme Thélot, la littérature invente la photographie : elle en imagine les fictions vraies, elle l'érige en questions subjectives et lui attribue des valeurs. C'est ce qu'on peut appeler chez Duras l'autofiction photographique. D'un autre côté, la photographie invente la littérature :

²¹⁴⁰ Cf. L'émission « Le bon plaisir de Marguerite Duras » du 20 octobre 1984

²¹⁴¹ « L'oubli de la photographie » par Jérôme Beaujour, *Le Magazine littéraire*, juin 1990, dossier Duras réalisé par Alette Armel, p. 49

²¹⁴² Cf. une réponse que Duras offre à la question : « Dans votre récit *L'Amant* comme dans votre vie, la photographie semble tenir une place importante... Quel est son rapport à l'écriture ? » Voir www.dialogus2.org/DUR/laphotographie.html

²¹⁴³ Jérôme Beaujour, *op. cit.*, p. 50

²¹⁴⁴ Jérôme Thélot, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Presses Universitaires de France, 2003, p. 1

²¹⁴⁵ *Ibid.*

elle la redétermine de part en part, l'oblige à une expérience inédite, bien plus, « la somme de se ressaisir à nouveaux frais devant elle »²¹⁴⁶. Si ce raisonnement est vrai, lorsqu'on parle de Marguerite Duras, il faut pourtant effectuer non pas un changement de fond, mais de forme en ce qui concerne le processus de création.

En effet, il s'agit d'inverser l'ordre des événements : la photographie, existante ou absente, est dans un premier temps à la base de la littérature, et non l'inverse. C'est l'image qui produit l'œuvre littéraire. Prenons l'exemple de *L'Amant* qui est structuré autour d'un trou central représenté par l'image absente, qui est purement imaginaire, de Duras à quinze ans, lors de la traversée du Mékong. Duras évoque le « pouvoir latent de l'image absente »²¹⁴⁷ exprimé par Alain Robbe-Grillet sous cette forme : « C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur »²¹⁴⁸. En effet, Marguerite Duras raconte à Bernard Pivot que *L'Amant* avait été conçu sous la forme d'une série de commentaires sur des photographies autobiographiques, et qu'il aurait, à l'origine, porté le titre de *La Photo absolue*²¹⁴⁹. Chez Duras, l'image ne peut pas exister sans texte. Ils sont indissociables, quoique parfois sans aucun lien apparent. Mais l'un fait exister l'autre. L'image même imaginaire, fait exister le texte. Mais aussi le texte s'associe à l'image pour parfaire l'œuvre. Le nom de Duras est composé de ces deux instances créatives, écrit et image, comme le prouve si bien son livre *La Mer écrite*. C'est la raison aussi pour laquelle les biographes durassiens rendent une version en images de sa vie ou Dominique Noguez organise une exposition pour le dixième anniversaire de la mort de l'écrivain.

Dans *L'Amant*, c'est la représentation textuelle des images absentes ou imaginaires de l'écrivain à différents stades de sa vie qui crée la dynamique centrale du roman. Le roman commence par une description tridimensionnelle du visage de Duras. On fait connaissance dans un premier temps avec le visage de Duras, au moment de la rédaction de *L'Amant*, que l'écrivain compare à son visage de jeune fille. Cette comparaison est réalisée par un admirateur : « J'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté »²¹⁵⁰. Ensuite, on admire le visage de l'écrivain à l'âge de dix-huit ans, peu de temps après les événements racontés dans le livre. Enfin, la dernière description porte sur la « photographie absolue », et il s'agit d'une juxtaposition de ces deux images précédentes (Duras à l'âge de la vieillesse et à dix-huit ans) avec Duras à quinze ans et demi, quand elle a rencontré l'amant chinois pour la

²¹⁴⁶ Ibid., p. 3

²¹⁴⁷ Julia Waters, « Marguerite Duras ou l'enchantement : l'angoisse de l'influence chez Alain Robbe-Grillet », in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Alpes et du Centre Culturel de la Tourette, PUL, 2005, pp. 269-277

²¹⁴⁸ Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1987, p. 18, cité par Julia Waters, *op. cit.*

²¹⁴⁹ Cf. Julia Watres, *op. cit.*: ailleurs, dans un entretien avec Hervé Le Masson, « Inconnue de la Rue Catinat », *Le Nouvel Observateur*, 28 sept. 1984, Duras donne comme titre original *L'Image absolue*.

²¹⁵⁰ Marguerite Duras, *L'Amant*, Minuit, 1984, p. 9

première fois. Cette dernière mise en image, de l'écrivain à quinze ans, est une photographie très réussie, exploitée par tous les biographes de Duras. Toutes les galeries photographiques sur Duras commencent par cette image de l'écrivain à l'âge de l'innocence. Son visage déborde de beauté et de jeunesse. On lit déjà dans ses yeux et sur ses lèvres la vie future, la douleur et la jouissance, la souffrance et le plaisir de vivre, l'acharnement contre l'injustice et l'audace d'une écriture différente. Pourquoi mettre dès les premières pages d'un livre cette photographie de la jeune fille au visage innocent, mais qui cache derrière « la bohème »²¹⁵¹ ? C'est peut-être un essai d'innocenter l'écrivain qui reste fidèle à elle-même et à sa jeunesse jusqu'au dernier moment de sa vie, mais aussi c'est pour dire que l'œuvre durasienne a comme point de départ le temps originaire de l'enfance. Photo et œuvre chez Duras deviennent mythe.

Dans *La Mer écrite*, ouvrage de petit format paru chez Marval en 1996, il semble qu'on assiste à une invention réciproque de la photographie et du texte. En fait, on n'est pas très sûr de l'ordre des choses. Il est possible que la création littéraire et photographique ait eu lieu simultanément, car Duras écrit les « mots » du texte qui accompagne les photos « comme si elle voyait pour la première fois »²¹⁵². Cette phrase ambiguë nous fait donc penser à la simultanéité de l'écrit et de ce premier regard jeté sur le monde, quoique écrire ne veuille pas automatiquement dire transcription du voir. Autrement dit, la lecture de la réalité par Duras ne produit pas forcément les « mots » du livre. Comme le dit Danièle Méaux dans un article portant sur la mise en regard des mots dans *La Mer écrite*, « il y a une différence fondamentale entre le visible et le lisible »²¹⁵³. Les photos sont ici des « signifiants à signifiés inattendus »²¹⁵⁴. Pourtant, derrière ce divorce dramatique entre le lisible et le visible, au cœur des images, se cache une secrète unité qui a pour but de mettre du sens dans les images. Le livre se situe à mi-chemin entre image et réalité.

A une analyse plus attentive du témoignage que Yann Andréa fait à la fin du livre, on peut aussi conclure que l'acte d'écriture est postérieur à l'acte de la prise photographique :

« Été 1980-1994. Pendant ce temps de tous ces étés, les promenades dans l'automobile noire. Hélène Bamberger photographie ce qu'elle voit, elle, M. D. On ne comprend pas toujours les circuits, ce qu'il faut voir. On obéit. Hélène photographie. Moi, je conduis l'automobile. On oublie. Et puis pendant l'été 94, elle écrit ces mots comme si elle voyait pour la première fois. Et nous, Hélène et moi, et elle, M. D., on est enchantés. On croit comprendre quelque chose. Des mots. Des images. »²¹⁵⁵

²¹⁵¹ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 484

²¹⁵² Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 68

²¹⁵³ Cf. Danièle Méaux, « La mise en regard des mots et des images (A propos de *La Mer écrite* de Marguerite Duras et Hélène Bamberger), in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Alpes et du Centre Culturel de la Tourette, PUL, 2005, pp. 281

²¹⁵⁴ Cf. Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, José Corti, 2002, p. 322

C'est Duras qui voit, qui aide Hélène Bamberger à positionner l'appareil photo, qui cadre les choses. Autrement dit, elle joue le rôle de « médiateur », pour emprunter ce mot à Roland Barthes²¹⁵⁶, d'intercesseur dans la prise de vue ou encore d'« interprétant photographique »²¹⁵⁷, modélisant le regard du photographe. Par un déséquilibre voulu entre photographie et écriture, Duras travaille le réel par des indications techniques et métamorphose la réalité par l'écrit. C'est une mise à nu du réel photographié dans le texte. Cette mise à nu du réel traduit la propension de Duras à transformer le réel, à le projeter dans le mythe à travers l'écriture. La relation entre les photos et le commentaire écrit n'empêche pas pourtant les images de former un ensemble d'effets qui leur appartiennent en propre. « Souvent elle me dirigeait et parfois se mettait en scène » avoue Hélène Bamberger. « Avant de la connaître », poursuit-elle, « je n'aurais jamais eu l'idée de photographier un paysage, et encore moins une flaque d'eau »²¹⁵⁸. Hélène Bamberger raconte comment Duras lui apprend à regarder le monde photographiquement, pour en extraire la beauté qui n'est souvent pas facile à saisir :

« Les premiers jours quand elle m'emmena en voiture pour photographier ce qu'elle voulait, elle m'avait dit : "Tiens, prends-moi ça", c'était une flaque d'eau sur le côté de la route, rien, et je lui ai dit : "Vous croyez vraiment ?", et elle m'a coupée, elle m'a dit : "Fais vite, tu vois bien que le nuage s'en va", et je me suis alors penchée tout contre son épaule, je me suis penchée à la hauteur de ses yeux, et c'était vrai, de là apparaissaient, dans cette eau, des frisations d'arc-en-ciel et le cerne du nuage, et à partir de ce soir là, lorsque ce n'était pas évident, je me penchais pour voir moi aussi ce qu'elle, si petite, voyait. »²¹⁵⁹

Comment ne pas rendre hommage à un artiste qui dispense de cette manière généreuse son savoir-faire pour apprendre aux autres à regarder le monde ? Voilà donc une autre Duras, qui voit le monde photographiquement, selon son imaginaire à elle et repère dans le monde extérieur des images qui siègent déjà dans son monde intérieur, dans son esprit. Ceci nous fait penser à une préexistence de l'image pas encore matérialisée, une image universelle, mythique au sens de construction de l'esprit, qui ne repose pas forcément sur un fond de réalité²¹⁶⁰, mais qui peut y trouver des racines. Dans cette perspective, on peut dire que la postériorité de l'acte d'écriture ne signifie pas automatiquement chez Duras reproduction de la réalité ou *mimesis*. Cela entraîne un renversement de l'ordre des événements qui nous dit que l'antériorité de l'acte d'écriture par rapport à l'acte photographique dans *La Mer écrite* n'est pas exclue. Les images du livre existaient déjà dans l'imaginaire durassien, les informations y siégeaient « comme un

²¹⁵⁵ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 68

²¹⁵⁶ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* 3, Cahiers du cinéma Gallimard/Seuil, 1980, pp. 21-22

²¹⁵⁷ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, éd. Jacqueline Chambon, 2002, p.21

²¹⁵⁸ Hélène Bamberger, *Marguerite Duras de Trouville*, L'Yeuse, 2004

²¹⁵⁹ « Marguerite a dit, tu vois, c'est l'Intelligence », propos recueillis par Michel Cournot, *Le Monde*, 12 avril 1996

²¹⁶⁰ Cf. la définition du *mythe* telle qu'elle est donnée par *Le Petit Larousse*

discours oublié »²¹⁶¹ et n'attendaient que le moment opportun pour se matérialiser, pour prendre le corps des mots dans ce livre en tant qu'accompagnateurs des photos.

Le lecteur et les effets photographiques

La photographie est pour Duras un déclencheur de discours et pas forcément son objet. Quel que soit le rapport temporaire entre l'acte d'écriture et l'acte photographique, l'importance de la photographie réside de son pouvoir (re)créateur. Elle fait vivre la personne disparue dans la conscience de ceux qui l'admirent (fonction d'hommage), autrement dit elle en recrée le portrait et lui donne vie (effet visuel garanti), mais la photographie chez Duras a une fonction sous-jacente dominatrice, peu visible pour ceux qui ne connaissent pas l'écrivain. Pour elle, la photographie est une manière de contrôler le lecteur, de lui guider les pensées, sinon de les lui contrôler, car le texte échappe à l'image. Ce geste commence dès la prise photographique, lorsque Duras commande et conseille aux photographes de *La Mer écrite*, par exemple, les images qu'ils doivent saisir. On parle dans cette perspective d'un effet « médium » et d'un effet-personnage qui existent parallèlement dans le rapport de Duras à ses lecteurs. Ses photographes sont d'abord ses lecteurs. Pourquoi Yann Andréa et Hélène Bamberger se laissent-ils entraîner par Duras dans la prise photographique, en lui obéissant jusqu'aux moindres détails, eux, qui avouent à la fin avoir cru comprendre quelque chose à leur acte : des mots, des images ? Peut-on parler ici également d'une volonté de l'écrivain de s'emparer du monde réel pour le transformer en mythe par le biais de la photographie et de l'écriture ? Pourquoi alors photographier la Seine comme si elle était le Mékong ? Pourquoi Alain Vircondelet, Jean Vallier ou encore Dominique Noguez s'emparent-ils des images de l'écrivain pour réaliser des photo-biographies : livres et exposition, dont l'effet-personnage ne cesse d'émouvoir, de révolter et de réveiller l'intérêt du lecteur, malgré l'effet répétitif des images ? Qu'est-ce qu'on aime chez Duras pour qu'on continue de la regarder ?

Certainement, la volonté que Duras manifeste, de mélanger la vérité et l'imaginaire, charme le lecteur et l'attire sans cesse vers son univers autofictionnel. C'est ici qu'il faut chercher la source de l'effet visuel et de l'effet-personnage de *Marguerite Duras. Vérité et légendes* d'Alain Vircondelet, de *Marguerite Duras. La vie comme un roman* de Jean Vallier ou de l'exposition *Une question d'amour, Marguerite Duras* réalisée par Dominique Noguez à dix ans de la mort de l'écrivain : rétrospective de la vie de Marguerite Duras et hommage à celle qui « fait la littérature ». Quant à Yann Andréa et Hélène Bamberger, ils vont à la cueillette d'images, animés par Duras elle-même qui transforme les clichés en mythe par la force du mot. Peut-on parler dans cette perspective de photogénie chez Marguerite Duras ? La manière dont elle regarde le monde à travers la photographie ou l'écriture, mais aussi la manière dont elle se met en scène elle-même (l'effet personnage) pour la prise photographique confirment son talent à manipuler l'art de l'image afin de tout ramener à elle et à son œuvre écrite. L'histoire d'écriture des livres durassiens a déjà été transformée en mythe par leur auteur lorsqu'elle dit à Aliette Armel avoir vécu le réel comme un mythe²¹⁶². L'enfance, l'amour, la mort, la passion, la mer forment le bagage thématique récurrent de l'écriture de Marguerite Duras. Les mêmes thèmes reviennent

²¹⁶¹ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 23

aussi dans son œuvre photographique ou sont repris par les réalisateurs de livres d'images sur Duras. Dans ces albums, une place importante est accordée aux photographies de ses manuscrits. Quel intérêt le lecteur pourrait-il avoir à regarder ces images de brouillons ? Les photos des manuscrits durassiens montrent des pages pleines de ratures et de corrections, qui en réalité ne sont que l'image de ce mythe durassien qu'est l'écriture. Ces photos deviennent donc des mythes durassiens. Ces lecteurs de Duras, photographes ou biographes, se laissent emporter par ce mythe et réalisent des œuvres à fort caractère répétitif, à partir de la figure de l'écrivain et de sa propre œuvre. Mais l'idée de puiser aux mêmes sources et de reprendre les mêmes images n'ennuie jamais le lecteur, comme la reprise incessante des mêmes thèmes chez Duras ne finit jamais d'attirer des lecteurs. Chez les biographes durassiens, les images s'entremêlent, se complètent et donnent l'impression de reprendre à l'infini le fil de la vie de l'écrivain, pour la faire vivre sans limites. La pluralité photo-biographique durassienne crée cet effet intertextuel qui se retrouve dans ses textes.

Photographie et effet intertextuel

L'intertextualité chez M. Duras est d'ailleurs un phénomène bien fréquent. *La Mer écrite* ne fait, bien sûr, pas exception. Formant l'intertexte ou le « travail de deuil »²¹⁶³, ces images récurrentes chez Duras « infiltrent » l'écriture et la « stimulent »²¹⁶⁴. Ainsi, l'enfant (aux yeux bleus) au bord de la mer (« Le bleu reste là. Acharné. Le bleu des enfants comme celui d'un ciel. »²¹⁶⁵) renvoie à l'enfant aux yeux gris de *L'Été 80*. Le jeune aviateur anglais, la mer, le vent, le petit bac, les arbres, les morts « épousent et accompagnent un travail de deuil » tout en inclinant à une réflexion sur « le lent travail de l'oubli, une rêverie sur la fuite du temps »²¹⁶⁶. Dans *La Vie matérielle*, Marguerite Duras dit que la photo aide à l'oubli, mais elle ne dit pas que l'image photographique aide à oublier : « Je crois qu'au contraire de ce qu'auraient cru les gens, et de ce qu'on croit encore, la photo aide à l'oubli. Elle a plutôt cette fonction dans le monde moderne. »²¹⁶⁷ C'est le contraire d'oublier, car la photographie fait vivre celui qui meurt et confirme en même temps la disparition²¹⁶⁸. Duras dit : « A la fin du XIXe siècle, on allait se faire

²¹⁶² *Le Magazine littéraire*, juin 1990, « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel

²¹⁶³ Cf. Stéphane Patrice, « Photo et cinéma » in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Alpes et du Centre Culturel de la Tourette, PUL, 2005, pp. 265-268

²¹⁶⁴ Ibid.

²¹⁶⁵ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 25

²¹⁶⁶ Cf. Stéphane Patrice, « Photo et cinéma » in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Alpes et du Centre Culturel de la Tourette, PUL, 2005, pp. 265-268

²¹⁶⁷ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L., 1987, p. 112

²¹⁶⁸ Ibid., p. 113

photographier chez le photographe du village comme dans *L'Amant*, les habitants de Vinh Long le faisaient – cela pour exister davantage »²¹⁶⁹. C'est à partir de ces images préexistantes que Duras en construit d'autres, les « mots » de *La Mer écrite*, simultanées peut-être à l'acte photographique. Chez Duras, la photographie sert à rappeler que le temps passe, que les êtres passent avec le temps, mais elle offre aussi la possibilité de revivre le passé par le regard des images prises lors de l'acte photographique et par la lecture des pages que ces images peuvent produire. La photographie rejoint le corps de l'écriture de Marguerite Duras et le nourrit par son caractère récurrent et souvenant.

L'image et l'écriture : l'infidèle fidélité

L'analyse du rapport texte-image n'est pas facile à construire. Ainsi, d'une part, dire qu'un texte « donne à voir », sur le modèle d'une photo ou d'un tableau, explique Philippe Ortel dans son livre *La littérature à l'ère de la photographie*²¹⁷⁰, paraît métaphorique. D'autre part, dire qu'une image se réduit à signifier, c'est faire peser sur elle le modèle linguistique, alors qu'une partie de ses pouvoirs tient justement à ce qui, en elle, échappe à la discursivité. Bernard Vouilloux, cité par Ph. Ortel, affirme que le carrefour théorique où texte et image se croisent relève d'une « topographie incertaine »²¹⁷¹. Chez Duras, qui n'est pas seulement une passionnée des caméras de télévision, mais aussi de l'appareil photo, la photographie représente et crée un nouvel espace de communication. Par l'image combinée à l'écriture, Duras réalise la photomorphose²¹⁷², c'est-à-dire, la transfiguration du réel photographique par l'acte de l'écriture.

Images et texte, tout est prêt à signifier dans *La Mer écrite*, même les blancs. Les vues de petit format (10 X 6,6 ou 6,7 cm, sauf la dernière 3 X 4,5 cm) sont entourées d'une large marge blanche. En vis-à-vis, quelques phrases brèves se détachent sur la page: « c'est dire combien le blanc prend d'importance »²¹⁷³, explique Danièle Méaux, lectrice de *La Mer écrite*. Loin de correspondre à un vide, il possède une certaine densité et participe à une évocation du silence, silence des paysages fixés par la photo, silence si cher à Duras et qui peuple toute son œuvre. Duras se met à l'écoute de ce que taisent les images. Leur silence laisse percer l'essentiel, il provoque une fascination qui ne parvient pas à épuiser son objet. Il faut remarquer le fait que le texte ne rejoint pas toujours les images apparentes : « Elle est là comme un discours oublié. Bleue. Elle est. C'est indéniable. C'est bleu. »²¹⁷⁴, alors que dans le cliché cette couleur est absente. Ce n'est

²¹⁶⁹ Ibid., p. 112

²¹⁷⁰ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, éd. Jacqueline Chambon, 2002, p. 9

²¹⁷¹ B. Vouilloux, « Le texte et l'image : où commence et où finit une interdiscipline ? », *Littérature*, n° 87, oct. 1992, p. 95-98, cité par Philippe Ortel, *op. cit.*

²¹⁷² Le terme de « photomorphose » appartient à R. Barthes, repris par Jean Delors dans *Roland Barthes et la photographie*, Créatis, 1980

²¹⁷³ Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 282

d'ailleurs pas le seul exemple de ce genre, car, plus loin, Duras note : « Ça c'est la capitale des mouettes »²¹⁷⁵ sans toutefois pouvoir discerner sur l'image aucun oiseau. Images et textes paraissent donc tout à la fois étroitement liés et profondément autonomes. Comme le note Alain Buisine, « le seul (non-) rapport possible entre le texte et les photos est de mettre en scène leur impossible rencontre »²¹⁷⁶. Si une image était juste une image chez Duras, elle ne serait pas une « image juste », car pour l'écrivain, la réalité photo n'est pas assujettie à la notion de ressemblance : le rapport à la réalité n'est pas la réalité photo. Il n'y a pas de règle d'interprétation dans l'image, il n'y a que de l'imaginaire. Quel rapport Duras entrevoit-elle alors entre les images et le texte ?

Si pour Roland Barthes, la photographie est une image sans code²¹⁷⁷, pour Duras la photographie est la liberté. La liberté de dire, de voir à son gré la réalité. Il n'y a pas de code préétabli. Car la photographie, comme le disait Barthes dans ses notes sur l'art de la lumière, n'est pas une « copie » du réel, mais une « émanation du réel passé »²¹⁷⁸. Duras s'approprie une image de manière à entremêler jusqu'à l'indistinction parfois, ce qui relève de la théorie, de la spéculation, de l'autobiographie, du commentaire libre et de la rêverie. Il y a une différence considérable entre ce que Duras voit dans une photo et ce qu'elle en ressent. Duras ne se trouve pas engagée dans une problématique de la fidélité de l'écriture par rapport à la photographie. La photo constitue pour elle une source d'écriture. Renvoyée à son statut « spectaculaire »²¹⁷⁹, elle tombe dans le genre littéraire, celui d'une parole muette, concise, parsemée, comme on l'a déjà vu, de blancs. Duras écrit le texte poussée par la violence de la photographie qui « lui emplit de force sa vue », car « en elle rien ne peut se refuser ni se transformer. Qu'on puisse parfois la dire douce ne contredit pas sa violence »²¹⁸⁰.

La violence exercée par l'image apparente sur la vue donne naissance au texte qui n'est pas complètement assujetti au réel. Il se veut tantôt commentaire de l'image photographique, tantôt production intellectuelle d'un réel passé et stocké dans la conscience de l'auteur. Ainsi, « le pont de Tancarville franchissait le Mékong, les prés salés devenaient des rizières, on traversait "les forêts du Canada..." »²¹⁸¹. Dans *La Mer*

²¹⁷⁴ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 22

²¹⁷⁵ Ibid., p. 66

²¹⁷⁶ Alain Buisine, « Tel Orphée... », *Revue des Sciences Humaines*, n° 210, *Photolittérature*, 1988, p. 149, cité par Danièle Méaux, *op. cit.*

²¹⁷⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire* 36, Cahiers du cinéma Gallimard/Seuil, 1980, pp. 138 et 139

²¹⁷⁸ R. Barthes, *op. cit.*, 36, pp. 138-139

²¹⁷⁹ Jean Delord, *Roland Barthes et la photographie*, Coll. L'encre et la lumière, Créatis, 1980, p. 19

²¹⁸⁰ R. Barthes, *op. cit.*, 37, pp. 143

²¹⁸¹ Hélène Bamberger, *Marguerite Duras de Trouville*, L'Yeuuse, 2004

écrite, Duras passe de l'image au texte par la transformation du réel. D'ailleurs, ce n'est pas la première fois que Duras « devient l'ambassadrice d'une Indochine perdue »²¹⁸², car elle conseille à Laure Adler : « Tu ne trouveras rien au Vietnam. Yann va t'emmener sur les bords de la Seine, à trente kilomètres de Paris, là où elle fait une boucle et où les feuilles font un lit sur la rive et où la terre devient spongieuse. C'est pas comme le Mékong. C'est le Mékong. »²¹⁸³

Par l'écriture photographique, Duras se découvre elle-même comme un écrivain qui aime inventer. Les deux « couches sémiotiques »²¹⁸⁴ de l'image, l'iconique et le symbolique, sont accompagnées par l'imagination dans son commentaire photographique. Les images entretiennent avec le texte durassien les rapports les plus troubles, élaborant, comme le dit Daniel Grojnowski, ce « troisième sens », le « sens obtus » que R. Barthes situe « en dehors du langage (articulé) »²¹⁸⁵. Duras garde l'iconique, comme support de son écriture, tout en le transformant en symboles. Le symbolisme est obtenu par une mise en configuration sémantique du réel. Les images délivrent un savoir sur le monde plutôt qu'un sens. Ainsi, l'ombre du balcon, prise en image, qui « nous rappelle rien », devient symbole du « Tout », du fer, de l'absence, du vide et mène en fin de compte à un « état avancé de désespoir »²¹⁸⁶. Ou bien l'image d'un pont « ouvert sur les marais de la Seine comme sur l'espoir des enfants qui passaient par là » devient le symbole de la vie, de l'espérance : « Lire ça : qu'on est en vie »²¹⁸⁷. Encore plus loin, un mur effondré renvoie directement « au désordre de la nature, à sa folie »²¹⁸⁸. L'intensité inédite de ces images, à la fois picturales, photographiques et imaginaires par la reconstruction effectuée lors de l'acte d'écriture, incite le lecteur à une relecture des œuvres durassiennes. Vincent Josse, de France Inter, dit en 2004 :

« Regarder ces photos quand on a aimé ses romans, c'est éprouver instantanément l'envie de les relire, de retrouver la musique Duras, son intelligence lumineuse, cette vie intense qu'elle portait haut. Regarder ces photos, c'est éprouver le sentiment de prolonger la lecture d'une Duras. Honnêtement, sans excès, la mémoire de son écriture saute aux yeux, dans ces photos superbes d'Hélène Bamberger »²¹⁸⁹.

²¹⁸² Laure Adler, *Marguerite Duras*, coll. Folio, Gallimard, 1998, p. 23

²¹⁸³ Ibid.

²¹⁸⁴ Cf. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, éd. Jacqueline Chambon, 2002, p. 126

²¹⁸⁵ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, José Corti, 2002, p. 309

²¹⁸⁶ M. Duras, H. Bamberger, *op. cit.*, p. 21

²¹⁸⁷ Ibid., p. 29

²¹⁸⁸ Ibid., p. 51

²¹⁸⁹ Vincent Josse, *France Inter*, 8 déc. 2004

Chez Duras, dans une photographie, l'« objet » ou le « référent photographique »²¹⁹⁰ n'est pas toujours nommé, mais il est donné. Moins donné à voir, comme le dit Barthes, que donné à lire dans cette « présence » immédiate au monde. L'écriture de la lumière n'est pas une écriture essentiellement référentielle chez Duras. Pour elle, comme pour Barthes, la photographie est subordonnée à l'intuition. « Pour moi », dit Barthes, « les photographies de paysage (urbains ou campagnards) doivent être habitables et non visitables. Ce désir d'habitation est fantastique, relève d'une sorte de voyance qui semble me porter en avant, vers ces temps utopiques, ou me reporter en arrière, je ne sais où de moi-même... Telle serait alors l'essence du paysage (choisi par le désir) : heimlich, réveillant en moi la Mère (nullement inquiétante) »²¹⁹¹. Les paysages projetés dans des temps utopiques, aux dimensions mythologiques, dont parle Barthes semblent trouver des échos dans les photographies de Duras et d'Hélène Bamberger. Duras s'exerce à l'analyse de photos qui participent aux mythologies de la vie quotidienne. Les émotions de l'expérience personnelle font naître l'écriture. En interrogeant la fonction du message linguistique dans son rapport à l'image photographique dans *La Mer écrite*, on découvre un vrai « discours » de l'image sur le temps. Plus précisément, le réel passé incite ici, comme le suggère Danièle Méaux, « à une rêverie sur la fuite du temps »²¹⁹² et à « un lent travail de l'oubli ». Car, si pour Roland Barthes, « les photos réussies sont des souvenirs », et « quelquefois des témoignages de la réalité »²¹⁹³, pour Duras la photographie « capte le temps en le détruisant, encercle le souvenir et l'appauvrit ».

Ainsi, d'une part, des vestiges des combats de la seconde guerre mondiale, tels les clichés qui montrent champs de bataille, cimetières ou tombes²¹⁹⁴ se combinent à une photo d'un Christ crucifié et invitent les lecteurs à faire travailler leur mémoire contre l'oubli. D'autre part, la vue d'un mur fissuré, progressivement mangé par la végétation²¹⁹⁵, renvoie directement à l'idée du passage irréversible du temps. Aux vestiges de la guerre s'adjoignent les traces les plus diverses : jeux d'ombres²¹⁹⁶, traînées de peinture sur des pans de murs ou des rondins de bois²¹⁹⁷, signes d'usure²¹⁹⁸. La manière dont Hélène

²¹⁹⁰ Roland Barthes appelle « référent photographique » non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif faute de quoi il n'y aurait pas de photo. Le référent ne fait qu'exprimer cette présence « obligatoire ». (*Chambre claire*, 32, p. 120)

²¹⁹¹ R. Barthes, *op. cit.*, 16., pp. 67-69

²¹⁹² Danièle Méaux, *op. cit.* p. 284

²¹⁹³ R. Barthes, *op. cit.*, 16, pp. 67-69

²¹⁹⁴ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, pp. 15, 17, 43 et 51

²¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 21, 22, 29, 31, 59, 65 et 68

²¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 39, 47, 49 et 61

²¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 35

Bamberger raconte l'aventure de ces photos est très touchante. Elle confie au journal *Le Monde* l'image de Marguerite Duras en train d'immortaliser des choses qui frôlent la mort, surtout l'ancienneté des pierres grises des murs caressés par le silence du vent :

« C'était une petite chapelle, à Vauville, vers le soir. Dedans il faisait encore assez clair. Marguerite Duras avait voulu entrer, elle s'est arrêtée, elle a tendu la main vers la surface nue du mur. Elle m'a dit : "Tu fais la photo, là." Le mur était resté tel quel depuis longtemps. Il y avait sur la patine orangée, ocrée, des taches inégales, noires, des épaisseurs de suie, usées, et des granules de champignons, presque blancs, et aussi de griffures, comme dans les grottes. Le fond orangé formait, sur un autre fond plus clair, une ligne d'horizon, courbe comme font les longs horizons. Marguerite Duras restait clouée devant ce fragment de mur, très beau, elle ne disait pas un mot, alors que d'habitude, quand elle s'arrêtait, comme là, elle disait quelque chose, très court, très simple, et qui illuminait tout. Par exemple, juste avant d'approcher de Vauville elle avait demandé à Yann d'arrêter la voiture, elle était descendue, elle était revenue quelques pas en arrière, c'était un massif de fleurs d'un bleu très clair, très mat, qui se découpait sur le granit neutre d'un mur gris. Marguerite avait dit : "Tu vois, c'est l'intelligence." Je sais, à raconter comme ça, il manque tout pour revivre cette seconde, pour sentir à quel point ces mots étaient flagrants, incontestables, la voix de Marguerite Duras qui était encore d'une telle clarté d'enfance : "Tu vois, c'est l'intelligence", la découpe bleue, nette, vivante, modeste, sur l'ancienneté de la pierre grise, le silence qu'un vent caressait à peine. »²¹⁹⁹

Les lieux photographiés sont pour la plupart des espaces désertés par l'homme. Bien plus, Duras même n'apparaît nulle part dans les images de *La Mer écrite*. C'est dans le texte qu'elle fait signe de présence par le pronom personnel « je » et l'indéfini « on » : « On regarde, on lit les noms, l'âge du mort, l'ombre des croix dans l'eau du fleuve. Puis on parle de la mort. Puis on se tait. [...] J'y ai vu le Gange la première fois. A cause du ciel, sans doute décoloré. »²²⁰⁰

En revanche, le livre de photos réalisé par Hélène Bamberger, *Marguerite Duras de Trouville*²²⁰¹, montre la Normandie par les yeux de Duras dont le portrait apparaît souvent comme si cette fois il était indispensable dans le paysage. Un cortège de trente photographies couleur en quadri au format carte postale. La place où court l'enfant aux yeux gris, Yann Andréa Steiner comme en miroir derrière une fenêtre en 1990, Yann et Marguerite à Etretat en 1980, la Seine qui ressemble au Mékong : c'est du Duras et sa légende de Trouville. La plupart de ces photographies sont reprises par les biographes de l'écrivain. Aux Roches Noires, comme à Neauphle et rue Saint Benoît, l'écrivain a eu le goût des jolies choses. On peut vérifier que, dans la chambre, où elle travaille, le lit est fait. Dans chaque pièce, des fleurs, y compris sur la table de la cuisine. Sur le rebord

²¹⁹⁸ Ibid., p. 51, 59, 63 et 65

²¹⁹⁹ « Marguerite a dit, tu vois, c'est l'Intelligence » propos recueillis par Michel Cournot, *Le Monde*, 12 avril 1996

²²⁰⁰ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, pp. 44 et 37

²²⁰¹ Hélène Bamberger, *Marguerite Duras de Trouville*, L'Yeuise, 2004

d'une fenêtre, un bois d'épave supporte un bonhomme de galet. Tout est surpris jusqu'au moindre détail, et on s'interroge : « Qu'est-ce qui est calé entre la boîte géante de pastilles Vichy et l'*Atlas historique et géographique* ? Un chéquier ? »²²⁰². C'est Duras de Trouville, c'est du Duras et c'est précieux.

Rien de neuf pourtant, des images qui se retrouvent aussi dans *La Mer écrite*, sans toutefois être accompagnées de texte. Juste quelques mots au début, sur la première page, quelques mots qui précèdent l'image destructrice de l'oubli et du souvenir. Rien ne remplace le vrai paysage. Ni même la photographie, car, dit Duras, « dès que je m'éloigne de Trouville, j'ai le sentiment de perdre de la lumière »²²⁰³. L'image en lumière (la photographie) ne crée qu'une impression de réalité, elle appauvrit le souvenir, mais enchante la vue. Ce qui reste pourtant à la photographie c'est son pouvoir d'offrir la jouissance qui compense la perte des « ciels qui sortent de dessous l'Atlantique, ces ciels voyageurs *long distance* »²²⁰⁴. Mais surtout c'est la possibilité qu'elle offre à ceux qui aiment Duras de lui rendre hommage par des livres d'images qui se donnent à voir et qui gardent longtemps l'image de l'écrivain dans la conscience des lecteurs.

Mais quel rapport y a-t-il entre texte, image photographique et l'écrivain elle-même ? En quoi la photographie participe-t-elle à un autodévoilement de Duras ? Que lit-on encore à travers les photographies et qui contribue à la construction de l'image de l'écrivain ?

Lire l'effacement

Simultané, antérieur ou postérieur à l'acte photographique, le texte ne se fait pourtant pas commentaire des images dans *La Mer écrite*, tandis que celles-ci n'illustrent pas l'écrit. « Le livre paraît pluriel, dans sa substance comme dans son mode de fabrication, et la lecture nécessite de continuels efforts d'accommodation entre deux réalités hétérogènes »²²⁰⁵. Ou encore le texte n'apparaît pas du tout, comme dans le livre de photos *Marguerite Duras de Trouville*. Ce rapport ambigu de Duras à la photographie nous laisse comprendre qu'une interprétation des photographies est difficile, sinon impossible. Il est pourtant « nécessaire de les déchiffrer, ruminant des formes »²²⁰⁶, comme le dit Jean Delord en reprenant Barthes. Il est intéressant de voir ce que fait Duras avec les photographies. Elle participe à leur réalisation, accepte leur existence, mais pour les « interpréter » ou pour les lire, elle se rend compte qu'il faut absolument faire un

²²⁰² Claire Devarrieux, *Libération*, vendredi 3 décembre 2004

²²⁰³ Hélène Bamberger, *Marguerite Duras de Trouville*, L'Yeuuse, 2004, p. 35

²²⁰⁴ Ibid.

²²⁰⁵ Cf. Danièle Méaux, « La mise en regard des mots et des images (A propos de *La Mer écrite* de Marguerite Duras et Hélène Bamberger), in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Alpes et du Centre Culturel de la Tourette, PUL, 2005, pp. 281

²²⁰⁶ Jean Delord, *Roland Barthes et la photographie*, Coll. « L'encre et la lumière », Créatis, 1980, p. 14

détour de la vie dans la mort. Autrement dit, elle lit les photos les yeux fermés, comme si elle simulait l'état de non-existence. Elle « outrepassa »²²⁰⁷ le visible. Le regard est à la fois effet de vérité et de folie. L'image vue diffère de l'image pensée. La vraie photo totale accomplit la confusion de la réalité et de la vérité : « Elle devient à la fois constative et exclamative, l'affect (l'amour, la compassion, le deuil, le désir) est garant de l'être »²²⁰⁸.

Dans la vision de Barthes, la photo approche de la folie, rejoint la « vérité folle ». Il ne faut pas oublier que l'« affectif », selon Barthes, signifie le « sentimental ». Il imagine une autre temporalité pour la « jouissance », qui est celle du plus ou du moins de tension : celle du « supplément fou », de la « transgression de la transgression »²²⁰⁹. Dans cette perspective, Duras voit l'invisible et dit l'innommable. Les photos doivent être lues comme des moments d'aveux et de réflexion. Elles « fixent la part de l'indicible, elles captent des choses tues »²²¹⁰. La force constative du discours durassien, qui sillonne le texte accompagnant les images, rejoint les exclamations non marquées de l'écrivain devant le paysage.

C'est ici qu'intervient le rôle du lecteur. En regardant ces photographies, il doit imaginer l'écrivain contempler et transformer en mythe les paysages ou les images photographiques, tout en se servant de son imaginaire. Inflation d'exclamations devant le bleu du ciel, des enfants et des fleuves (« C'est à crier, tellement c'est bleu...Le bleu des enfants comme celui d'un ciel. »²²¹¹), devant les arbres et les larmes non enterrées, devant l'honneur américain et la mort du jeune aviateur anglais dans la forêt normande, devant l'immobilité du temps et le calme du blanc (« le reste est le temps »²²¹²), devant l'effondrement de tout, sauf du désordre de la nature, dont on a gardé la folie...Mais aussi inflation d'interrogations rhétoriques le plus souvent sur la vie, sur la mort, sur le passage du temps, sur l'espoir :

« C'est un très petit pont ouvert sur les marais de la Seine comme sur l'espoir des enfants qui passaient par là. Tout doit être cassé autour. Tout va mourir ? Tout va-t-il finir ? S'arrêter ? Aussi bien les larmes, l'amour, la mort ? Le sentiment ? On ne sait plus. C'est un mauvais jour ? Serait-ce cela ? Seulement ça, un mauvais jour ? On ne sait plus rien de façon claire. On a 100 ans tout à coup. On pleure. On voudrait pleurer davantage, et puis non, c'est trop, mais personne ne le dit. Les cris des femmes, ceux des enfants ? Ça continuerait encore ? [...] »²²¹³.

²²⁰⁷ Ibid., p. 13

²²⁰⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, 46, Cahiers du cinéma Gallimard/Seuil, 1980, pp. 175 et 176

²²⁰⁹ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 70

²²¹⁰ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, José Corti, 2002, p. 304

²²¹¹ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 25

²²¹² Ibid., p. 43

²²¹³ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 29

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que l'œuvre littéraire a son origine dans le regard que l'auteur porte sur le monde, comme le dit Iser. Il « perce les représentations du monde, les systèmes, les interprétations et les structures »²²¹⁴. Bien plus, Duras comprend que le regard dépasse ou « outrepassé » l'immanent, le visible et les préjugés des divers lecteurs. C'est pourquoi, dès la première phrase qui introduit *La Mer écrite*, Duras prône le rôle du regard qui rend possible la transgression du visible : c'est le pouvoir constatif du regard qui voit l'invisible et le nomme : « Chaque jour on regardait ça : la mer écrite »²²¹⁵. Admirative, Duras outrepassé le réel, la vie immédiate et voit au-delà. Elle veut être unique dans sa démarche : « C'est la mer. Elle a tout pris. Elle a cassé la forêt de marbre. Elle garde aussi. Christ, elle garde aussi. Et rien, elle garde aussi, elle se trompe la mer. Elle marche avec le temps, tout comme si c'était possible. »²²¹⁶ Duras parle ici indirectement de la mort, « la forêt de marbre » renvoie au cimetière, et l'image de la mer qui marche avec le temps nous fait penser à une autre temporalité durassienne, qui a pour unité de mesure la « photofolie ». C'est la folie de la photo qui met en spectacle, comme le dit Barthes en parlant de la « transgression de la transgression », l'absence de la présence ou la présence insoutenable de l'absence.

On peut pourtant s'interroger si derrière ce titre, *La Mer écrite*, Duras cache quelque chose. Comme la photographie peut être une image vivante d'une chose morte (Barthes), la mer écrite devient le symbole de la Mère prise en image. *La Mer écrite*, peut donc être lu « La Mère écrite ». Par cette ambiguïté issue de ce parallélisme-fusion d'images, Duras laisse comprendre que la mer, invisible et éternelle en même temps, image primitive de la vie, est l'endroit où l' « on revient toujours, pour voir si on est encore vivant face aux mouettes »²²¹⁷. De la même façon, on reste devant la photo de la Mère, comme devant un miroir. Quête de soi, de son origine ? La Mère et la mer : mythes de l'écriture durassienne ? Barthes voit dans l'image un miroir où s'engage la quête de soi, car une image peut faire surgir dans la mémoire de l'écrivain le souvenir d'une chose du passé vécu. « Au plus profond de l'image », dit Barthes, « gît l'aveu d'une souffrance intime »²²¹⁸. En parlant des photographies familiales de Marguerite Duras, Laure Adler note : « De ces photographies familiales émane une impression tenace de mélancolie, de destin qu'il faut vaincre. »²²¹⁹ L'absence de la Mère est donc vaincue par la présence de la mer. La mer écrite devient donc le symbole d'une chose morte qui n'existe que dans l'imaginaire durassien. Il lui suffit de regarder, les yeux fermés ces photos pour voir au-delà, pour outrepasser le réel et discerner quelque part, au plus profond de son

²²¹⁴ W. Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, éd. Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976, p. 9

²²¹⁵ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 7

²²¹⁶ Ibid., p. 9

²²¹⁷ Ibid., p. 67

²²¹⁸ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 18

²²¹⁹ Laure Adler, *Marguerite Duras*, coll. Folio, Gallimard, 1998, p. 26

inconscient la figure de la Mère, « principe d'une harmonie préétablie entre les photos »²²²⁰ et soi-même. La mer/Mère devient ainsi « territoire de l'écriture »²²²¹ et la « garantie » de la validité des photos. En même temps, c'est une preuve d'existence de l'écrivain : « Les photos devenaient des preuves d'existence qu'elle envoyait à la famille en France. »²²²² Rien ne nous empêche donc de voir comment la médiation de Duras dans la prise photographique devient le reflet du miroir imaginaire de la médiation maternelle.

En outre, si l'on en croit Jean Delord, la photographie n'est qu'un porte-voix, un miroir des chagrins. L'absence de la Mère, image primitive et objet référentiel à la fois, signifiant perte de repères et perte de soi, impose la recherche d'un objet substituable. C'est la mer, l'eau, principe de vie, la seule qui peut remplacer l'absence de la Mère. C'est le masque parfait, sachant qu'un « masque photo c'est une "figure" de rien »²²²³. Ce choix du mot « mer » n'est donc pas un hasard. Ce masque laisse la possibilité d'interpréter les photos et permet une infinité de lectures.

C'est pourquoi Duras voit ce qu'un autre admirateur ne peut pas voir et lit ce qu'un autre lecteur ne peut pas lire dans une photo. La folie photo est pour elle « ce moment tellement affecté qu'en lui s'aboliraient la vie et la mort, la nature et la culture »²²²⁴. On assiste ainsi à un effacement du temps et des choses réelles, car l'écrivain nous invite à vivre « dans l'immobilité du temps »²²²⁵. C'est sur le fond de cette immobilité temporelle que dans « les champs du Débarquement des armées françaises les morts sont invisibles. Là. »²²²⁶. Ils existent, on en suppose l'existence comme d'ailleurs celle du jeune aviateur anglais à la vue de la chapelle de Vauville ou la présence absente du vent qui a été photographié. Tout est possible par le regard, source de jouissance pour le lecteur. Le plaisir qu'il procure, compte tenu de la liberté dont il dispose, est incommensurable. On regarde ce qu'on veut, on voit ce qu'on veut, comme on veut : « On regardait, nous, c'est tout, assez longtemps, pour voir s'effacer toute trace de vie »²²²⁷. C'est sur ce fond d' « absence vivante de la présence » et de « présence vivante de l'absence »²²²⁸, constituant la ressource réelle de l'écriture durassienne, qu'on est

²²²⁰ Jean Delord, *Roland Barthes et la photographie*, coll. « L'encre et la lumière », Créatis, 1980, p. 85

²²²¹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 159

²²²² Laure Adler, *op. cit.*

²²²³ Jean Delord, *op. cit.*, p. 124

²²²⁴ *Ibid.*, p. 16

²²²⁵ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 35

²²²⁶ *Ibid.*, p. 45

²²²⁷ *Ibid.*, p. 53

²²²⁸ Jean Delord, *op. cit.*, p. 116

projeté dans le mythe. La découverte dans l'herbe par Marguerite Duras de la tombe du jeune aviateur anglais est racontée avec grande émotion par Hélène Bamberger, à son tour émue devant cet acte accompli par l'écrivain :

« Nous nous sommes retrouvés à l'air libre, Marguerite s'apaisait, elle s'en allait doucement vers une tombe, dans l'herbe, à l'écart du cimetière, la tombe de l'aviateur anglais qui avait été abattu là, dans les champs du village, il n'avait que dix-huit ans. Marguerite Duras avait eu un choc lorsqu'elle avait vu, la première fois, cette tombe, le nom et les dates, elle s'était enquis, les habitants du village avaient dit qu'un militaire anglais était venu, après la guerre poser des fleurs sur cette tombe, puis il n'était plus revenu, il avait dit que cet aviateur était un enfant sans famille, et Marguerite Duras a écrit, a inventé, toute l'histoire de l'aviateur anglais abattu là. Chaque fois qu'elle imaginait, elle était lancée par une chose vraie. »²²²⁹

La photo donne à voir le réel comme l'œil ne le perçoit jamais. Elle est rendue lisible par sa référence à une imagerie et à une mythologie pré-existantes. Le bonheur de la présence débouche sur la douleur de l'absence. « Il faut que l'image échappe au regard pour qu'on puisse accéder à sa plénitude : son essence ne se révèle que dans l'absence », dit D. Grojnowski²²³⁰. Duras assimile le monde visible à l'invisible. L'image photographique ne laisse percevoir qu'une vérité *in absentia*. Dans cette perspective, pour Duras, la photographie sert le plus souvent de prétexte et de temps en temps de « pré-texte ». Laure Adler dévoile en quelque sorte ce rapport de l'écrivain à la photographie dans un témoignage à caractère anecdotique portant sur une visite rendue à Duras au moment où elle commence à en écrire la biographie. Ainsi, Adler note qu'à partir d'une photographie de son petit frère épinglée au-dessus de son bureau, Duras est partie très loin : « De sa voix rauque et inimitable, dans sa langue cassée, elle m'a parlé d'Indochine, de son enfance, des trahisons qu'elle avait subies tout au long de sa vie, et de la peur surtout, cette peur qui ne l'a jamais quittée »²²³¹.

Duras joue avec les images, qui ne sont ni mensongères, ni dissimulatrices, elles font juste revenir toujours et toujours, dans l'évocation du réel, des formes, des objets et des êtres, qui renvoient à l'image primitive (Barthes), source de l'œuvre. C'est en ce sens peut-être que Barthes considère la photographie comme « l'autre nom de la mémoire ». Chez Duras, les images sont renforcées par l'effet émouvant des mots qui touchent le lecteur et l'émeuvent, comme l'avoue Hélène Bamberger : « Je lui ai apporté, un matin, juste trois images, et là, en prenant chaque photo en main, elle a dit des mots... c'était tellement elle, si beau, si secret. Yann et moi nous en tremblions. Des fois elle écrivait dans les marges, contre la photo. »²²³²

²²²⁹ « Marguerite a dit, tu vois, c'est l'Intelligence », propos recueillis par Michel Cournot, *Le Monde*, 12 avril 1996

²²³⁰ D. Grojnowski, *op. cit.*, p. 314

²²³¹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 18

²²³² *Le Monde*, 12 avril 1996

Lire l'infini de la lecture photographique

Par ailleurs, la photo pour Duras, comme pour Barthes, est l'affectivité mise en sens, une image pensive, source de lecture et d'interprétation, « présence de l'absence de ce présent passé »²²³³. Le plaisir de voir, la jouissance devant la photo, cette espèce de « machine sémiotique »²²³⁴, n'a pas de limite chez Duras, car dans la photographie on retrouve mille possibilités d'interprétation. C'est ce que Barthes appelle « une inflation radicale de la vie signifiante »²²³⁵. C'est ainsi que dans une image figurant un rondin de bois, Duras avoue n'avoir rien compris la première fois, après « j'ai commencé à voir une femme française. La femme française a dû tomber dans la même erreur »²²³⁶, mais elle aurait encore pu voir autre chose si elle avait continué de chercher. Duras nous fait donc comprendre l'infini de l'image. « Je ne sais plus rien. C'est peut-être le Chili ou le Japon très revu et très corrigé. Ça dépend de vous, cher spectateur. »²²³⁷ Elle avertit en quelque sorte le lecteur sur la possibilité de commettre une erreur si l'on tente d'interpréter les photos. C'est aussi, nous semble-t-il, la vision que Daniel Grojnowski a de la photographie lorsqu'il dit que l'image ouvre au regard un espace ludique de libre rêverie²²³⁸, « un rêve d'une autre vie »²²³⁹, peut-être. Le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, « tout comme », ajoute Grojnowski, « le marin dirige l'esquif sur une mer incertaine »²²⁴⁰.

Pourtant, « aussi véristes soient-elles, les images induisent à l'erreur et les photographies les plus justes du monde ne vaudront jamais celles qui se dérobent à la vue »²²⁴¹. Finalement, pour accéder à la réalité dont elles portent la marque, il faut fermer les yeux, conseille Barthes : « Cependant, fermez les yeux : les arbres restent, éblouissants dans notre tête, gravés à l'intérieur de nos paupières. »²²⁴² Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que Duras contemple et nous fait remarquer l'infini des possibilités d'interpréter un fait artistique ou ordinaire, une histoire de vie, par exemple.

²²³³ R. Barthes, *op. cit.*, 32, p. 120

²²³⁴ *Ibid.*, p. 17

²²³⁵ *Ibid.*, p. 16

²²³⁶ Marguerite Duras, Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Marval, 1996, p. 49

²²³⁷ *Ibid.*, p. 27

²²³⁸ Cf. Daniel Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, José Corti, 2002, p. 330

²²³⁹ Jean Delord, *op. cit.*, p. 16

²²⁴⁰ Daniel Grojnowski, *op. cit.*

²²⁴¹ *Ibid.*

²²⁴² R. Barthes, *La Chambre claire*, 4, Créatis, 1977, p. 88, cité par D. Grojnowski, *op. cit.*

Ainsi, dans *Le Navire Night*, où il est question d'une image en mouvement (le tournage d'un film), Duras dit à propos de J.M., celui qui lui a fourni le texte « de sa propre aventure », « qu'il devait découvrir que d'autres récits de son histoire auraient été possibles, qu'il les avait tus parce qu'il ne savait pas qu'ils étaient possibles comme ils étaient possibles de toute histoire. »²²⁴³

Moyen de lire le monde extérieur selon l'univers intérieur peuplé de silences et d'une soif inassouvie de tout connaître, la photographie constitue pour Duras une voie d'autotémoignage et de découverte de soi auprès des autres et à soi même. La photographie est aussi pour l'écrivain une manière de rester en contact avec ses lecteurs, de leur « dominer » les pensées, de les leur guider à son aise tout en leur offrant la liberté de la vision. Elle représente aussi pour les biographes un moyen de rendre hommage à l'écrivain, car l'image réveille le souvenir et l'imagination.

Pour conclure notre analyse de la réception de Marguerite Duras par diverses catégories de lecteurs, de son vivant et de manière posthume, nous allons consacrer quelques pages à l'hommage rendu à Duras par la psychanalyse dont la figure de Jacques Lacan se distingue grâce au remarquable article critique qu'il dédie en 1965 à l'écrivain. Certes, il n'est pas le seul psychanalyste à s'attaquer à l'oeuvre durassienne, mais son hommage rendu à Duras, de son vivant, célèbre la « mort » de l'écrivain qui se « tue » à chaque ligne qu'elle écrit. Comment Duras est-elle perçue par les psychanalystes ? Leurs interprétations contribuent-elles à recréer l'image de l'écrivain, à la transformer ou à l'éclairer ? Comment Duras se rapporte-t-elle aux interprétations psychanalytiques de son oeuvre ? Quel est le rapport de l'écrivain à la psychanalyse ? Ces quelques questions nous guident dans notre analyse de la perception psychanalytique de l'oeuvre de Marguerite Duras.

Hommage de la psychanalyse

L'énigme du ravissement

En 1964, Michèle Montrelay, membre de l'École Freudienne de Paris, commence à assister aux séminaires de Jacques Lacan. Ils deviennent proches. Elle lui présente le texte de Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, et en fera un commentaire à son séminaire. Lacan, lui, de son côté, écrira un texte intitulé « Hommage à Marguerite Duras ».²²⁴⁴ Psychanalyste, continuateur de la pensée de Freud dans de nouvelles voies, créateur d'une théorie centrée sur la détermination du sujet par le langage, fondateur en 1964 d'une école de psychanalyse (L'École freudienne de Paris²²⁴⁵), Jacques Lacan jouit alors d'un immense prestige dans le milieu universitaire et intellectuel. *Le Ravissement de*

²²⁴³ Marguerite Duras, *Le Navire Night*, coll. Folio, Mercure de France (1979), 1986, p. 8

²²⁴⁴ « Hommage à Marguerite Duras », par Jacques Lacan, in *Cahiers Renaud -Barrault*, n° 52, Ed. Gallimard, décembre 1965 et Omicar n° 34, Ed. Navarin, Paris 1985,

²²⁴⁵ Cf. Sophie Bogaert, *Dossier de presse : Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras*, Editions de l'IMEC/10-18, 2006, p. 14

Lol V. Stein bénéficie amplement de la reconnaissance de cette autorité intellectuelle. Pourquoi Jacques Lacan s'intéresse-t-il particulièrement à l'œuvre de Marguerite Duras et surtout au livre *Le Ravissement de Lol V. Stein* ? Dans son étude du roman de Duras, et dans un style qui paraît hermétique²²⁴⁶, il souligne d'abord la dimension paradoxale du personnage de Lol, à la fois détruite et destructrice, « figure de blessée, exilée des choses qu'on n'ose pas toucher, mais qui vous fait sa proie ». ²²⁴⁷ Le psychanalyste et universitaire Jacques Lacan, dont le texte ne s'inscrit pas dans la réception journalistique ordinaire, mais auquel reviendrait la palme de la critique, comme l'apprécie *Le Monde*²²⁴⁸ du 31 mars 2006, voit en effet dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* une profondeur et une complexité à la mesure des explorations freudiennes de l'inconscient : son article range ce livre durassien parmi les œuvres les plus marquantes de son temps et contribue à en faire un des classiques du XXe siècle. Nous rappelons que l'article hommage de Lacan arrive au moment où un tournant se produit dans l'écriture durassienne : c'est la délivrance des obsessions. Ce tournant est confirmé deux ans plus tard, en 1966, par un autre livre, *Le Vice-Consul*. « Objets peu maniables, qui résistent à l'analyse et se prêtent aux hypothèses les plus opposées »²²⁴⁹, comme l'écrit Sophie Bogaert, les deux romans, tout en ne contredisant rien des livres qui les avaient précédés, manifestent une grande audace narrative et un abandon résolu à certaines intuitions psychologiques. Cette audace effraie plus d'un critique²²⁵⁰ et en surprend d'autres.

Ce n'est pas un hasard si nous réservons les dernières pages de notre analyse de la réception de Marguerite Duras à cet hommage retentissant rendu à l'écrivain dans les années 60. Lacan fait le tour de l'œuvre durassienne et trace le contour de la toile d'araignée, avec les principaux nœuds, sur laquelle l'œuvre s'est tissée et continuera de se construire. Au centre des débats psychanalytiques se trouve la relation mère-fille²²⁵¹, située par Lacan du côté du « ravage » et par Freud du côté de la « catastrophe »²²⁵², afin de qualifier le fond tourmenté et obscur des relations archaïques existant secrètement entre une mère et son enfant-fille, en référence au complexe oedipien. Chez Marguerite Duras, le « ravage » est une porte d'entrée privilégiée dans son univers personnel ou littéraire. Duras se sert du cadre de ses livres pour cerner cet inexprimable au-delà d'un recours personnel à la psychanalyse. Lacan se sert à son tour de cet enjeu durassien pour mettre en exergue le talent de « clinicienne » sans le savoir de Marguerite Duras et pour lui en rendre ainsi hommage. Tout au long de sa carrière littéraire, Duras invite le lecteur à discerner ce ravage primaire ininterrompu, parfois traduit, en ce qui la concerne, par des relations quelquefois « catastrophiques » aux hommes ou par une maternité malade²²⁵³, qui alimentent l'œuvre (voir *Moderato cantabile*).

²²⁴⁶ Cf. Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Ellipses, 2001, p. 43

²²⁴⁷ Lacan, op. cit.

²²⁴⁸ « A la lumière de Lol V. Stein », par P. K., *Le Monde*, 31 mars 2006

²²⁴⁹ Sophie Bogaert, op. cit., p. 16

²²⁵⁰ Dans cette perspective, se reporter à notre analyse de la réception du chapitre précédent du présent ouvrage.

2251

Il faut d'ailleurs noter ici que Lacan n'est pas le seul psychanalyste à se montrer intéressé par l'œuvre de Marguerite Duras. Loin d'offrir une liste exhaustive de psychanalystes s'ayant intéressé à l'œuvre durassienne, nous citons ici les noms de Michel David et de Julia Kristeva. Membre de l'Association de la Cause Freudienne à Paris, Michel David consacre à Duras deux livres (*Le Ravissement de Marguerite Duras*, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2005 et *Marguerite Duras – Une écriture de la jouissance*, Desclée de Brouwer, Paris, 1996) et un article récent (« L'amour illimité de Marguerite Duras », in *Les Cahiers de L'Herne*, sous la direction de Bernard Alazet et Christian Blot-Labarrère, avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de L'Herne, 2005, n° 86) qui offrent une vision psychanalytique personnelle sur l'œuvre durassienne. Michel David entre dans l'univers de Marguerite Duras, peuplé d'héroïnes sublimes et paradoxales, et côtoie là le ravissement même de Duras par l'écriture. On l'accompagne dans sa recherche littéraire sur elle-même et on lit dans sa féminité et son écriture une infinité de pistes qui la mènent vers l'épuration de l'être et du langage. A l'origine de toute approche psychanalytique se retrouve, comme l'on s'y attend d'ailleurs, la classique relation mère-fille, qui sature l'œuvre de Marguerite Duras. Il est, comme le note Michel David, « le matériau inaugurant le roman familial et le mythe de l'auteur ». (Cf. (« L'amour illimité de Marguerite Duras », in *Les Cahiers de L'Herne*, sous la direction de Bernard Alazet et Christian Blot-Labarrère, avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de L'Herne, 2005, n° 86, p. 99) Julia Kristeva, elle, dédie à Marguerite Duras un chapitre de son livre *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (Gallimard, 1997), intitulé « La maladie de la douleur : Duras ». Elle parle de la constante passion douloureuse et meurtrière chez Duras, de la mutilation des sentiments liée à l'existence d'Hiroshima, qui implique l'absence de tout artifice rhétorique dans les livres, de la femme-tristesse (Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein et Alissa) marquée par l'abandon, ce traumatisme infligé par la découverte de l'existence d'un « non-moi » innommable, que Duras appelle ailleurs « l'im-personnalité ». (Ce concept durassien est analysé dans un article aux connotations psychanalytiques réalisé par Marie-Magdeleine Lessana, « La raison de Lol », qui accompagne les entretiens de Duras avec Pierre Dumayet, réunis dans un livre sous le titre *Dits à la télévision*, Collection *atelier*, E.P.E.L., 1999, p. 51-78) L'abandon de soi ou la perte de vue de soi est défini par Duras comme l'état de ravissement. (Cf. A ce sujet, Laure Adler fait état des notes préliminaires trouvées dans les archives personnelles de Duras, dans *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 387) L'abandon de soi, ou l'abandon de la fille par la mère ou encore l'abandon de la femme par l'être aimé, constitue chez Duras, comme le dit Marcelle Marini, un autre psychanalyste durassien, « la force d'oser un discours entre le charme qui agirait en délivrant et le coup de foudre, mais suicidaire pulsion de mort où s'originerait ce qu'on appelle la sublimation. » (Cf. Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Editions de Minuit, Paris, 1977, p. 56) Enfin, pour résumer les concepts-clés de la psychanalyse durassienne, on cite ici des termes comme : ravissement, abandon (oubli) de soi, remplacement synonyme d'« im-personnalité », ravage (Lacan), catastrophe (Freud), relation mère-fille, castration.

2252

A titre informatif, nous rappelons que Freud qualifie de « catastrophe » la sexualité féminine de la petite fille prise dans sa relation inconsciente à sa mère lors du complexe de castration, avant le moment même où elle se détourne d'elle pour s'orienter vers le père. Selon Freud, le « phallus » en tant que symbole répartiteur de la différence des sexes est la référence du sujet afin de réguler le problème de la relation à l'Autre. C'est en outre en 1923 qu'il découvre l'existence chez la fillette d'une phase phallique animée par un intense désir de possession du pénis. S'il constate que définir une femme est une « tâche difficilement réalisable », il préfère plutôt cerner « comment elle le devient ». (Cf. Freud repris par Michel David, « L'amour illimité de Marguerite Duras », in *Les Cahiers de L'Herne*, sous la direction de Bernard Alazet et Christian Blot-Labarrère, avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de L'Herne, 2005, n° 86, p. 100). Freud observe souvent chez ses patientes une résurgence systématique du lien archaïque à la mère, même si la voie vers la féminité passe par le complexe oedipien. La fille quitte la mère et l'amour primordial se transforme en haine, amenant la fille à se tourner vers le père, pour trouver ainsi une issue au complexe de castration. La haine vient donc du sentiment du manque de jouissance que la fille reproche à sa mère. La « catastrophe » freudienne devient le « ravage » lacanien, l'énigme et la part de la jouissance secrète, « Autre », comme il dit, de la femme.

2253

Le thème de l'enfant mort, ou plus exactement l'enfant qui ne vivra pas, est un vecteur actif dans l'écriture du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul*. Marguerite Duras a perdu deux enfants : à dix-douze ans, la fille abandonnée par la mendicante, et à vingt-huit ans, un fils à la naissance.

Claude-Noële Pickmann découvre des liens étymologiques entre les termes « ravage » et « ravir ». ²²⁵⁴ Ainsi, le terme « ravage » est inusité dans le champ de la psychanalyse jusque en 1972 lorsque Lacan l'élève au statut de quasi concept analytique. Il est, par contre, un terme de la langue courante qui vient du verbe « ravir » dont l'étymologie latine « rapere » signifie « enlever de force », mais qui, au sens figuré, devient « transporter d'admiration, de joie ». Ce terme reçoit la définition suivante dans *Littré* : « dégât fait avec violence et rapidité ». Mais aussi « destruction par quelque chose qui se propage comme un flot impétueux ». Au XI-ème siècle, « flot impétueux » et ravage étaient équivalents. ²²⁵⁵ On peut donc décliner différentes figures du ravage à partir de l'éventail de sens qu'offre le verbe « ravir » qui vont du « ravissement à l'engloutissement en passant par le ravinement, le rapt et la dévastation. » ²²⁵⁶ Dans l'œuvre de Duras, le thème du ravage traverse les livres, dès *Un Barrage contre le Pacifique*, en passant par *Le Ravissement de Lol V. Stein* auquel Lacan rend cet hommage retentissant en 1965 et ne s'arrête qu'au moment où la plume durassienne cesse d'écrire. Duras avoue écrire à partir de son propre ravage qui a à l'origine la relation assez trouble avec sa propre mère : « seule l'écriture est plus forte que la mère » dit-elle lors d'une interview télévisée. ²²⁵⁷ A une autre occasion, Duras parle d'une certaine catastrophe de l'enfance qui l'aurait poussée vers l'écriture :

« C'est très certainement la peur de l'enfance que je raconte dans *l'Amant*, cette peur de mon grand frère et la folie de ma mère qui m'ont fait écrire. La pétrification des sentiments face à la peur ou la force de l'autre, découvrir sous le visage calme de la mère un torrent, un volcan, ou pire, une absence, une glace gelée qui ne bouge plus mais vous fait hurler, crier de peur. L'écriture fut la seule chose à la hauteur de cette catastrophe d'enfant ». ²²⁵⁸

Toute chaîne signifiante engendre une signification et la signification surgit du jeu phonétique, de la batterie consonantique, dit Esther Tellermand lors d'une intervention présentée dans le cadre d'un séminaire sur les problèmes cruciaux pour la psychanalyse. ²²⁵⁹ C'est pour cela qu'en début de son article, et même au fur et à mesure qu'il l'écrit, Lacan entre dans une sorte d'incantation produite par les jeux de mots et de jeux phonétiques, tels que : « On répond : o, bouche ouverte, que veux-je à faire trois bonds sur l'eau, hors-jeu de l'amour, où plongé-je ? » ²²⁶⁰ , « ...ne nous vient-il pas de lui faire dire un *je me deux*, à conjuguer *douloir* avec Apollinaire ? » ²²⁶¹ ou encore « mais la

²²⁵⁴ « L'hystérique et le ravage », par Claude-Noële Pickmann, in *Actualité de l'hystérie*, sous la direction d'André Michels, éd. Erès, mars 2001

²²⁵⁵ Ibid.

²²⁵⁶ Claude-Noële Pickmann, op. cit.

²²⁵⁷ A l'émission de Bernard Pivot, *Apostrophe*, du 28 sept. 1984

²²⁵⁸ *Interview de Sinclair Dumontais avec Marguerite Duras, oct 1999, sur www.dialogues2.org*

²²⁵⁹ « Autour de la lecture de Michèle Montrelay et Jacques Lacan de L.V.Stein de Marguerite Duras », par Esther Tellermand, AFI, 2001, sur www.freud-lacan.com

charité sans grandes espérances dont vous les animez n'est-elle pas *le fait de la foi* dont vous avez l'objet à revendre, quand vous célébrez les noces taciturnes de *la vie vide* avec l'objet indescriptible. »²²⁶²

Pourquoi l'hommage de Lacan est-il particulièrement apprécié ? Le ton poétique qu'il insère dans son article y est-il pour quelque chose ? Former de tels jeux est un art dont Duras aussi est porteuse, comme le fait remarquer Lacan, en déchiffrant le nom de Lol V. Stein, conçu non sans intentionnalité : « Lol. V. Stein : ailes de papier, V ciseaux, Stein, la pierre au jeu de la mourre tu te perds »²²⁶³. Le nom de Lol V. Stein est étudié comme une sorte de formule poétique, avec ce jeu sur les signifiants sonores et graphiques, et une signification symbolique du mot « stein » (pierre, en allemand). La musique est sens, dit Lacan, en analysant les deux vers de Racine au début du Séminaire XII, vers qu'il met en exergue à la première leçon : « Songe, songe Céphise, à cette nuit cruelle / Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle. »²²⁶⁴

L'œuvre de Duras donne envie de réagir par la poésie. Lacan conçoit son message psychanalytique qu'il adresse à Duras d'une manière essentiellement poétique²²⁶⁵. La poésie produit du sens, et la qualifier d'hermétique est absurde, puisque ce sont des réseaux signifiants que surgit la signification. Parler de « nuit cruelle » dit Lacan, n'est pas moins étrange que parler de « nuit éternelle », mais le sens, montre-t-il dans ces deux vers, l'émotion qui s'en dégage, vient du jeu de résonances des quatre « s » sifflants, du « phi » de Céphise dans fut, du retour des « t » et des « m », mais aussi de l'utilisation de ce passé simple du verbe être, dans sa contradiction d'action accomplie, avec l'infini évoqué dans « la nuit éternelle », qui vient, par une torsion, produire un ravissement, celui d'entendre — arrêté dans ce « fut » — ce qui ne se laisse pas saisir — cette « nuit éternelle » — l'objet insaisissable surgi dans l'espace du vers.²²⁶⁶

« Il faut que ça passe », répète Lacan après l'intervention de Michèle Montrelay, en lisant de larges extraits du *Ravissement de Lol. V. Stein*.²²⁶⁷ « Ça », les signifiants où un sujet vient à pulser, où s'écrit sa division. « Que la pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient »²²⁶⁸, voici ce dont Lacan veut témoigner, en rendant hommage à Marguerite Duras, dans son texte de 1965 publié en annexe au Séminaire, et où nous entendons la place donnée à la littérature, ici par le biais du texte de Duras, où, dit-il, «

²²⁶⁰ « Hommage à Marguerite Duras », in *Cahiers Renaud -Barrault*, n° 52, Ed. Gallimard, décembre 1965, p. 7

²²⁶¹ Ibid.

²²⁶² Lacan, op. cit., p. 15

²²⁶³ « Hommage à Marguerite Duras », in *Cahiers Renaud -Barrault*, n° 52, Ed. Gallimard, décembre 1965, p.7

²²⁶⁴ La citation est faite par Esther Tellermand, op. cit.

²²⁶⁶ L'analyse appartient à Esther Tellermand.

²²⁶⁷ « Autour de la lecture de Michèle Montrelay et Jacques Lacan de L.V.Stein de Marguerite Duras », par Esther Tellermand, AFI, 2001, sur www.freud-lacan.com

elle s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne »²²⁶⁹. Certes, le psychanalyste ne cherche pas à déposséder Marguerite Duras de sa création puisqu'il admet que, depuis Freud, dans les rapports entre psychanalyse et littérature, entre psychanalyste et artiste, « l'artiste toujours le précède ».²²⁷⁰ Quel est au juste l'objet de l'hommage lacanien ? Pour résumer son message qu'il adresse à Duras, on va dire qu'il tourne autour du mot génie, que Lacan utilise sans réserve à l'égard de l'écrivain. Il appuie sa critique sur la vertu des moyens durassiens : « Que la pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient, est tout ce dont je témoignerai en lui rendant hommage. »²²⁷¹

²²⁶⁵ Dans cette perspective, il semble que Jacques Lacan n'est pas le seul lecteur de Duras à ressentir l'impulsion de rendre hommage à l'écrivain en termes poétiques. Nous signalons ici le poème que Sheila Concarì (artiste plasticienne italienne, qui travaille à l'interaction du traitement électroacoustique de la voix, de l'art vidéo et de la performance) dédie à Marguerite Duras, en guise de commentaire critique de son œuvre, paru dans le numéro 921-922 de janvier-février 2006, de la revue *Europe*, dont voici un extrait : « [...] Quand on écoute Duras parler, on a l'impression que l'harmonie dans sa voix est un artifice : elle sonne faux. Comme si Elle était à la recherche d'une forme sonore, Et comme si sa voix n'était pas vraiment sa voix à elle, mais une voix malgré elle qu'elle essaie de plier à un modèle idéalisé. Comme si Elle était en train de la déguiser, De chercher une allure molle, Un filtrage Une lumière moins directe, Des ombres moins dures. Elle s'entend, elle s'écoute. Et parle, Toujours en quête de sa voix. Les phrases s'enchaînent comme les formes déformées des corps dans les scènes d'ensemble des maniéristes, Les mots se suivent comme les mains qui sortent de poignets Irréels, Les pieds de chevilles trop fines. Dans la suite des phrases, des mots, des hésitations, les temps se superposent et se découpent Comme si la présence d'un point, d'une virgule n'était pas Suggérée par les inspirations Mais par des mécanismes mentaux. [...] Camoufler la voix c'est alors Camoufler la douleur de l'abandon, Dont le désespoir résonne dans la mélodie lacérée et lacérante D'un piano dans une grande salle de mort, Espace habité d'une tendre hallucination désespérée. L'onde anormale des eaux de la mère se brise contre L'impossibilité de tout contact vrai : Les larmes de Marcelle sont les larmes de Marguerite, Toujours à l'écart, Toujours transparente. [...] Elle peut se taire quand Lol crie. [...] » Un autre exemple parlant est l'article de Mireille Calle-Gruber (lectrice de Duras, écrivain et Professeur de littérature française à l'Université Paris VIII, directrice du Centre de Recherches en Etudes féminines), « La peine de la littérature », paru dans *Cahiers de l'Herne*, n° 86, octobre 2005, où l'auteur formule son approche critique de *La Pluie d'été* de Marguerite Duras dans un style proche de celui de l'écrivain, enrichi de jeux de mots surprenants : « Gravité – ou gravitude. Ce serait le mot qui le mieux désignerait le sérieux d'Ernesto, l'enfant immense de *La Pluie d'été*. Sa peine, immense à appeler l'abandon par son nom. Son nom d'Ernesto. Ne sachant pas savoir que c'est son nom, Ernesto, l'abandon. Puis le sachant. Le mot désignerait la vérité de la peine d'Ernesto, plombant la marche syntaxique d'une incertitude oraculaire. Indissociable, indéchiffrable, ininterprétable sentence, une phrase double : Il a dit : Je ne retournerai plus jamais à l'école parce que à l'école, on m'apprend des choses que je sais. et l'a dit : Je ne retournerai plus jamais à l'école parce qu'à l'école, on m'apprend des choses que je ne sais pas. (p. 28 et 29) [...] Le récit de la genèse selon Ernesto c'est, *ex nihilo*, la création parfaite ; mais ce parfait est sans avenir et la peine à la dire est immensurable. L'énonciation laborieuse, à l'imparfait, de la perfection de l'univers, révèle la magnitude de la gravité de la révélation d'Ernesto, ainsi qu'une endémique vanité de l'existence de toutes choses. [...] La littérature est ainsi requise d'écrire le Livre des Vanités, le manque-à-parler, le manque-à-nommer qui n'est pas rien, justement. La vanité du monde, chez Duras, pèse du poids de la pensée des mots, y compris des mots *in absentia*. Ecrire ce n'est rien, si ce rien n'est pas : écrire rien. Rien de rien, rien du rien. [...] » (p. 129-130)

²²⁶⁸ « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol. V. Stein* », par Jacques Lacan, in *Cahiers Renaud -Barrault*, n° 52, Ed. Gallimard, décembre 1965

²²⁶⁹ Ibid.

²²⁷⁰ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, ed. Ellipses, 2001, p.44

Cet article-hommage ouvre la voie à toute une série de lectures psychanalytiques de l'œuvre de Duras, lectures qui explorent la notion complexe et problématique de « féminité » : névrose féminine, écrivain féminin, écriture féminine, lecture féministe.²²⁷² Quelle est la réaction de Marguerite Duras vis-à-vis des approches féministes de son œuvre et surtout de l'interprétation psychanalytique de Lacan ? Quant au féminisme, Duras n'en accepte pas l'étiquette, mais elle aime écrire sur les femmes et surtout les soutenir dans leurs luttes. En ce qui concerne la psychanalyse, Duras ne montre jamais un intérêt particulier vis-à-vis de cette science de l'inconscient, mais Lacan prouve un certain penchant de l'écrivain pour l'exploration de l'univers intérieur féminin, en relation avec l'enfance. Duras est-elle clinicienne sans le savoir ? Son écriture guérit en vérité beaucoup de femmes et d'hommes. Il suffit de lire dans cette perspective les témoignages de Laure Adler ou de Michèle Manceaux, par exemple, que nous avons évoqués dans les chapitres précédents de notre ouvrage, pour constater que l'écriture durassienne a des vertus cliniques. En lisant ses livres, les lectrices de Duras oublient leur peine. Tout se joue autour du mot psychanalytique « remplacement ». S'identifiant aux personnages durassiens, le lecteur guérit de sa propre souffrance.

Quoique Duras ne soit pas une psychanalyste déclarée, elle en détient le secret et l'utilise dans sa littérature pour guérir soi-même et les autres. En effet, très intuitive, elle dit en 1964 à Pierre Hahn, dans une interview, que « sans l'enfance, il n'y aurait pas de psychanalyse »²²⁷³. Dix ans plus tard, lors de ses entretiens avec Xavière Gauthier, Marguerite Duras reconnaît le rôle que Lacan a eu dans la promotion de son œuvre et de son image d'écrivain : « Et qui a sorti Lol V. Stein de son cercueil ? C'est quand même un homme, c'est Lacan ».²²⁷⁴ Vers la fin de sa vie, en 1993, Duras revient sur les questions de la psychanalyse pour souligner encore une fois et définitivement son éloignement théorique de cette discipline, sans pour autant en contester la valeur clinique. Si elle écrit sur l'enfance, elle le fait par nécessité intérieure, sans connaître d'avance le résultat et l'endroit où l'écriture la mène : « Personne ne peut connaître L.V.S., ni vous ni moi. Et même ce que Lacan en a dit, je ne l'ai jamais tout compris. J'étais abasourdie par Lacan. Et cette phrase de lui : "Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait. Et ça serait la catastrophe." C'est devenu pour moi, cette phrase, comme une sorte d'identité de principe, d'un "droit de dire" totalement ignoré par les femmes. »²²⁷⁵ L'écriture chez Duras reste une énigme. Dans *Ecrire*, elle explique que « l'écriture c'est l'inconnu. Avant d'écrire on ne sait rien de ce qu'on va écrire. Et en toute lucidité. [...] Ecrire c'est tenter de savoir ce qu'on écrirait si on écrivait. »²²⁷⁶

²²⁷¹ Jacques Lacan, *op. cit.*, repris par Sophie Bogaert, *op. cit.*, p. 126

²²⁷² Cf. Joëlle Pagès-Pindon, *op. cit.*, p.43

²²⁷³ « Marguerite Duras : *Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins* », entretien de Marguerite Duras avec Pierre Hahn, *Lettres et médecins*, mars 1964, p. 19

²²⁷⁴ *Les Parleuses*, entretien avec Xavière Gauthier, éd. de Minuit, 1974, p. 161, cité par Joëlle Pagès-Pindon, *op. cit.*

²²⁷⁵ Marguerite Duras, *Ecrire*, éd. Gallimard, 1993, p. 20

Le texte de Duras garde dans l'énigme que tisse une langue à la fois transparente et sans cesse faite de torsions, son incandescence — d'être ce savoir — qui ne se sait pas — sur cet objet incarcéré dans son art, ici sous la forme de l'angoisse. « Ravissement », ce mot est une « énigme », comme le dit Lacan. Les personnages du roman, eux aussi une énigme, rendent « ravies » les âmes des lecteurs, « sa proie », par le biais de la « beauté qui opère. »²²⁷⁷ Le *ravissement* de Lol V. Stein ne peut apparaître que dans les syncopes blanches du texte durassien. Les mots manquent pour dire l'abandon, l'amour, la passion, la mort, la folie. Le mot manque à Lol et à la mendicante pour dire la souffrance. Elles ont perdu ou oublié la capacité de souffrir. Mais c'est de ce mot-trou, marque du manque de la souffrance, que le texte de Duras « prend sa force »²²⁷⁸. Ses textes sont empreints de l'idée d'abandon. Dans *Un Barrage contre le Pacifique* ou dans *Le Vice-consul*, une fille blanche est témoin des abandons - de filles - par des mères : la mère de la mendicante chasse sa fille enceinte, la mendicante veut à tout prix se débarrasser de sa petite dont elle ne sait que faire et qui l'encombre pour marcher. Enfin, la mère blanche se laisse confier l'enfant mourante à contre-cœur, elle n'en veut pas et c'est de l'abandon. Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Lol est abandonnée par son fiancé. Mais elle ne souffre pas de cet abandon, puisque c'est elle qui encourage l'enlèvement de son fiancé par Anne-Marie Stretter. Au moment où Lol voit le regard de son fiancé dirigé vers Anne-Marie Stretter, elle cesse de l'aimer. Cependant, si Lol souffre, c'est parce que sa mère l'enlève à son tour à cet état d'émerveillement. Désormais, Lol s'enfonce dans une sorte d'oubli d'elle-même, attend sans souffrir « son heure »²²⁷⁹, qui est, selon Marie-Magdeleine Lessana, la mort de sa mère : « La mort de sa mère – elle avait désiré la revoir le moins possible – la laissera sans une larme. »²²⁸⁰

Le dépouillement psychanalytique de l'œuvre durassienne, réalisé par Lacan, concerne aussi le regard. Le regard aveugle de Lol V. Stein renvoie à l'impossibilité de nommer le manque d'amour : le désir de Jacques Hold pour Tatiana devient l'image du désir de Lol. L'état de ravissement veut dire aussi remplacement. La dé-personnalisation volontaire de Lol lui permet la survie. En regardant, du champ de seigle, le couple d'amoureux de l'hôtel, elle prend la place imaginativement de Tatiana. La langue de Duras se fait Autre pour dire le désir de Lol : se confronter à l'angoisse, se faire le déchet et l'être de l'enjeu du désir. Lol ne demande rien, elle est cachée en l'Autre, presque hypnotisée devant la scène qui l'a ravie. C'est ça l'amour, dit Lacan, il ouvre à une autre scène que le langage introduit : celle où le sujet "tombe" sous le regard, c'est-à-dire ce point de surgissement, par où ce qui ne peut se traduire dans le langage que par le

²²⁷⁶ Ibid., p. 64-65

²²⁷⁷ Jacques Lacan, in *Cahiers Renaud -Barrault*, n° 52, Ed. Gallimard, décembre 1965

²²⁷⁸ Cf. Esther Tellermand, op. cit.

²²⁷⁹ Marie-Magdeleine Lessana, « La raison de Lol », *Dits à la télévision*, entretien avec Pierre Dumayet, atelier/E.P.E.L., 1999, p. 60

²²⁸⁰ Marguerite Duras, *Le Ravissement...*, Gallimard, 1964, p. 35

manque, vient à l'être : « ...Ce regard est partout dans le roman. Et la femme de l'événement est bien facile à reconnaître de ce que Marguerite Duras la dépeint comme non-regard. »²²⁸¹ Lol incarne dans son obscurité éblouissante le mot manquant autour de quoi le texte littéraire se tisse. Lacan « enseigne » que la vision se scinde entre l'image et le regard, que le premier modèle du regard est la tache d'où dérive « le radar qu'offre la coupe de l'œil à l'étendue. »²²⁸²

Que retenir du geste lacanien à l'égard de Marguerite Duras ? Jacques Lacan, en rendant hommage à Marguerite Duras, rend hommage à la littérature. Il rappelle Freud qui dit « qu'en sa matière l'artiste toujours précède le psychanalyste ». Et, que Marguerite Duras ne sache pas tout ni de son personnage ni de son texte, pourrait bien au psychanalyste montrer la voie : « s'approcher au plus près de ces dissymétries, de ces bords où s'ouvre l'autre scène »²²⁸³ - cette place de l'Autre - ce lien de pure vacance aux signifiants, cette disponibilité à la trouvaille, à l'inattendu, où le signifiant montre son autre face (la même), où le sujet n'est pas sans savoir assujetti à l'« objet petit a » qu'il ne peut plus espérer positiver. L'« objet petit a », reste d'une surface sans dehors ni dedans, figurée dans le texte de Duras par la position de Lol comme centre des regards, non-regard, qui situe le regard partout dans le roman.

Au cœur de l'histoire, Lacan dégage la figure du triangle, un « nœud » à l'œuvre dans l'ensemble du roman sous des formes diverses. A l'origine, le triangle des trois personnages du bal : « La scène dont le roman n'est tout entier que la remémoration, c'est proprement le ravissement de deux en une danse qui les soude, et sous les yeux de Lol, troisième, avec tout le bal, à y subir le rapt de son fiancé par celle qui n'a eu qu'à soudain apparaître. »²²⁸⁴ Le nœud triangulaire se retrouve dans la relation qui s'instaure entre Lol, Tatiana et Jacques Hold. Enfin, Lacan interprète le titre de son article comme un « dernier avatar de la figure ternaire »²²⁸⁵, comme le dit Joëlle Pagès-Pindon, le personnage de Lol étant « ravi » à son auteur Duras par Lacan dans l'interprétation qu'il en donne : pour le psychanalyste en effet, la « folie » de Lol provient de ce que la scène du bal l'a dépossédée de « l'image de soi dont l'autre vous revêt et qui vous habille » dans l'amour. Privée une fois de ce regard, Lol le réclamera perpétuellement à tous, n'étant elle-même que « non-regard » : « Ce n'est pas Lol qui regarde, ne serait-ce que de ce qu'elle ne voit rien. Elle n'est pas le voyeur. Ce qui se passe la réalise. »²²⁸⁶ Lacan recommande au lecteur de faire attention aux jeux de regards chez Duras. Elle a une préférence pour ce thème d'ailleurs, car dans tous ses romans on constate la présence

²²⁸¹ Jacques Lacan, *op. cit.*

²²⁸² Ibid.

²²⁸³ Esther Tellermann, *op. cit.*

²²⁸⁴ Jacques Lacan, *op. cit.*

²²⁸⁵ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, ed. Ellipses, 2001, p.44

²²⁸⁶ Jacques Lacan, *op. cit.*

obsessionnelle du regard. « Surtout ne vous trompez pas sur la place ici du regard »²²⁸⁷, dit Lacan. Il y devient obsessionnel, angoissant. « Car, continue Lacan, de ce qui vous regarde sans vous regarder, vous ne connaissez pas l'angoisse ». C'est comme si ça s'étalait au pinceau sur la toile : on dit que ça nous regarde, de ce qui requiert notre attention, selon Lacan. Mais c'est plutôt l'attention de ce qui nous regarde qu'il s'agit d'obtenir.

Dans cette angoisse, le texte durassien se tisse autour de la béance ouverte par le récit de Jacques Hold. On peut lire le désir de l'analyste d'occuper ce lieu de l'Autre - ce lieu vide, désarrimé de cet « objet petit a » - qui d'être manquant recèle le désir. Quelle position autre pour l'analyste donc, que cette disponibilité dans l'ordre des signifiants dans laquelle est l'écrivain, qui célèbre par un écrit « les noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible ».²²⁸⁸

Si Lacan s'empare ici de Lol pour en faire un cas clinique, c'est que l'œuvre éveille en lui un « écho personnel et particulier »²²⁸⁹, qui fait quelques connexions. Ainsi, quand, dans la dernière partie de son article, Lacan rapproche de façon assez inattendue Marguerite Duras « d'une autre Marguerite, celle de *l'Heptaméron* » (Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, auteur au XVI^e siècle de poèmes à tendance mystique et de contes amoureux)²²⁹⁰, Joëlle Pagès-Pindon nous suggère de penser à une troisième Marguerite. Il s'agit de la Marguerite que la comparaison explicite de Lacan désigne et dissimule à la fois : cette patiente de l'asile Sainte-Anne qui fournit en 1931 au jeune psychiatre Lacan, un cas clinique dont il rend compte sous le nom de « cas Aimée »²²⁹¹, à partir duquel il élabore une doctrine de la psychose paranoïaque. Elle s'appelle en réalité Marguerite Pantaine, fille de Jeanne...Donnadieu - *Donnadieu* le patronyme réel de Marguerite Duras !

« C'est qu'il me semble naturel de reconnaître en Marguerite Duras cette charité sévère et militante qui anime les histoires de Marguerite d'Angoulême, quand on peut les lire, décrassé de quelques-uns des préjugés dont le type d'instruction que nous recevons a pour mission expresse de nous faire écran à l'endroit de la vérité. »²²⁹²

Comment Lacan aurait-il pu échapper à la fascination que ne pouvait manquer d'exercer cette étrange chaîne menant de Lol V. Stein à Marguerite Pantaine en passant par

²²⁸⁷ Ibid.

²²⁸⁸ Ibid.

²²⁸⁹ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, ed. Ellipses, 2001, p.44

²²⁹⁰ Ibid.

²²⁹¹ Voir Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan – Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Fayard, 1993, p. 55-79, citée par Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, ed. Ellipses, 2001, p.44

²²⁹² « *Hommage fait à Marguerite Duras, du Ravissement de Lol. V. Stein* », par Jacques Lacan, in *Cahiers Renaud -Barrault*, n° 52, Ed. Gallimard, décembre 1965

Marguerite Duras-Donnadieu ? Comment ne pas rendre hommage à un écrivain qui, par intuition, s'avère savoir écrire dans le jargon de la psychanalyse ? Comment ne pas tenir compte, dans notre analyse de la réception de Marguerite Duras, d'un tel hommage rendu par cette autorité intellectuelle qu'est Jacques Lacan, fasciné jusqu'au ravissement par l'œuvre de cet écrivain « difficile » ? Son article est devenu depuis une référence pour la critique. L'œuvre de Marguerite Duras ne cesse jamais de ravir, d'éblouir, d'agacer, de charmer...

Duras prête à tous...les honneurs et les rires

La notoriété de Marguerite Duras est aujourd'hui incontestable. Le fait même de se voir pasticher par les autres est un geste qui prouve que l'œuvre qu'on écrit est très connue, vivante et unique. A l'origine du rire sain ou méchant, qui entoure l'œuvre de ce grand écrivain, se trouve la singularité de l'écriture de Marguerite Duras et de sa personnalité artistique. Surtout que tout écrivain n'est pas la proie des pasticheurs, car tout le monde ne correspond pas aux critères d'éligibilité de cette catégorie de la critique. Duras est un écrivain célèbre, comme le dit Rambaud, très sérieux, extrêmement prétentieux, elle a une enflure de la tête qui donne envie de dégonfler et par-dessus tout, son style d'écriture irrite et énerve à la fois. C'est la raison pour laquelle Patrick Rambaud parodie Duras. Certes, tout le monde ne goûte pas à son exercice de style, mais les deux parodies qu'il écrit répondent en quelque sorte à la soif de vengeance et au désir d'être soulagés de certains détracteurs de Marguerite Duras.

A ce geste mimétique s'ajoute un autre : les caricatures dans la presse. Bien sûr, le degré d'éreintement des caricatures est variable, selon les articles de presse qu'elles accompagnent. Mais elles témoignent d'une permanente envie de la réception critique de déformer, de détruire ou de s'attaquer à l'image de l'écrivain. Parallèlement, il arrive que le mépris et la colère de la critique à l'égard de la notoriété écrasante de Marguerite Duras connaissent des moments de dénonciations excessives. Tels sont la supercherie éditoriale *Margot et l'Important*, censée détruire le tabou critique qui entoure dans les années 90 le nom de Duras, et le dossier d'accusations sévères de Maurice Lemaître sur la manière de Duras de faire du théâtre et du cinéma.

En contrepartie, tout le travail biographique sur Marguerite Duras, écrivain polygraphié, mais dont la vie garde encore bien des énigmes, tous les hommages rendus à l'écrivain par la création d'un prix littéraire ou par l'écriture de livres qui lui sont dédiés, sont autant de gestes critiques qui témoignent sur l'amour qu'on porte à cet écrivain. Sa notoriété fait de l'ombre et agace, mais aussi son œuvre ne cesse jamais de susciter de l'intérêt, de faire le délice de certains lecteurs et de donner envie d'écrire.

Entre la vie voulue de l'écrivain, qui brouille sans cesse les pistes lorsqu'elle parle de sa propre vie, et la vie de l'écrivain voulue par les autres, plusieurs formes d'explorations biographiques s'entrecroisent, dont le résultat ne peut jamais être définitif : Duras est trop ancrée dans son univers d'écriture et elle aime tellement l'ambiguïté que le lecteur n'apprendra jamais la vérité *sur* elle. Les biographies ambitieuses écrites sur Duras par Alain Vircondelet, Laure Adler et Jean Vallier, les bio-témoignages écrits par Yann Andrea

ou par Michèle Manceaux, ou bien les livres dédiés à Duras par Dominique Noguez, Enrique Vila-Matas, Pascal Nottet ou Brigitte Giraud, sont avant tout des hommages rendus à Duras, des manières d'exprimer l'affection et l'amour à cette femme qui, toute sa vie, n'a fait que chercher l'amour. Duras invente à sa manière le mythe de la quête d'amour et l'évoque dans chacun de ses livres. Ces gestes critiques favorables, complétés par la valorisation de l'image de l'écrivain par la photographie et la psychanalyse (Lacan), prouvent l'immense considération dont le nom de Duras jouit de son vivant et surtout après sa mort.

Comment faut-il comprendre le rapport de Marguerite Duras à l'écriture et à ses lecteurs ? Que lit-on à travers ces jugements extrêmes de réception critique, insultes et hommages ? Duras divise la critique, mais c'est grâce à cette division que sa construction identitaire se fortifie. Son image d'écrivain n'est pas détruite par les insultes, ni par les méchancetés de la réception critique. Au contraire, elle reste inaltérée et produit des effets de lecture inédits. Duras est la femme écrivain qui révolutionne la littérature de son temps et « apprivoise » le jugement critique.

Conclusion Un écrivain... la somme de toutes les réceptions

Qui est Marguerite Duras ? Cette question revient à la fin de notre recherche et n'attend qu'une seule réponse : Duras est la somme de toutes les réceptions qu'on lui a faites au fil du temps. Notre but n'a pas été celui de changer l'étiquette d'écrivain « difficile », « impudique », fascinant, aimé, détesté etc. qui est attribuée à Marguerite Duras, mais d'essayer de proposer une nouvelle approche de cette figure tellement controversée en interrogeant directement le lecteur. Duras, la reine Margot, est considérée comme l'un des plus grands écrivains français, « impériale, perturbante, insupportable et envoûtante »²²⁹³ qui doit son succès non seulement au chiffre de vente de ses livres, ou au nombre de distinctions²²⁹⁴ qu'elle reçoit pour ses écrits, mais à sa qualité d' « artiste la plus imprévisible » de son temps. Ce qui a été mis en exergue par la critique, surtout vers la fin de sa vie, c'est ce paradoxe à deux facettes, que l'image de l'écrivain représente pour ses lecteurs : elle est à la fois une artiste inspirée, exigeante, dominatrice, mais aussi une « pythie fumeuse qui crache, dans ses interviews, autant de crapauds que de diamants. »²²⁹⁵ Ce qui attire l'attention et qui donne envie d'une lecture approfondie de la réception de Marguerite Duras au fil du temps, c'est l'intérêt grandissant

²²⁹³ « Duras la reine Margot » par Jacques-Pierre Amette, *Le Point*, n° 1008, du 11 janvier 1992

²²⁹⁴ Prix Goncourt 1984 pour *L'Amant*, Grand Prix de l'Académie du cinéma pour *India Song* (1973), grand prix de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre (1983), Prix Ritz-Paris-Hemingway pour *L'Amant* (1986)

dont son nom jouit à dix ans de sa mort²²⁹⁶, mais surtout la part de moquerie dans sa réception critique, que la presse, même en 2006, ne cesse d'évoquer. Que dit-on dix ans après sa mort au sujet de l'origine des éreintements à son égard, ainsi que de l'image dont elle jouit aux yeux des lecteurs ? Les opinions critiques d'aujourd'hui gardent un caractère partagé comme du vivant de l'écrivain. Si quelques-uns des journalistes mettent en exergue la notoriété grandissante de Marguerite Duras, d'autres, comme Geneviève Brisac du journal *Le Monde*, annonce ironiquement que l'écrivain n'est pas à la mode car elle est « au purgatoire » :

« Il y a peu d'écrivains de cette puissance dont on se sera autant moqué, que l'on aura si peu pris au sérieux, parce qu'elle en disait trop, comme une magicienne qui donnerait les trucs du métier.[...] Marguerite Duras n'est pas à la mode. Son œuvre est passée aux pertes et profits des excès post-soixante-huitards. Son affectivité est embarrassante. Tout juste fait-elle l'objet de colloques universitaires organisés par des fidèles, tels le professeur Claude Burgelin, ou la chercheuse Catherine Rodgers. C'est normal, me dit-on, elle est au purgatoire. Le purgatoire des écrivains morts commence quelques mois ou années après leur disparition, qui a d'abord donné lieu à des agapes commerciales. Et dure un certain temps. [...] Oreille absolue. Insolence toujours dérangeante. Elle avait horreur de la repentance, de la soumission. Le purgatoire lui va très mal. [...] L'esprit d'insoumission. [...] C'est cette grandeur que traque la littérature, que cherche inlassablement Duras, qui donne la chair de poule, cette beauté innommable. Inoubliable. Ce goût de nommer les émotions qui peuvent couvrir des vies entières dans le corps. Le purgatoire, quelle triste obligation, qui prive les lecteurs d'aujourd'hui de la force de cet étonnement intact. »²²⁹⁷

En constatant le « comment elle est, Marguerite Duras » selon les divers articles analytiques et livres critiques parus au fil du temps sur cet écrivain, pour la plupart d'entre eux soumis à l'herméneutique traditionnelle de la critique littéraire, nous nous sommes proposé de trouver le « pourquoi » de toutes ces démarches et de toutes ces perceptions, en les recontextualisant, en confrontant les perceptions sur cet écrivain en synchronie et en diachronie, en écoutant à chaud les diverses voix des lecteurs, en analysant les

²²⁹⁵ *Le Point*, n° 1008, du 11 janvier 1992

²²⁹⁶ *L'Express* du 21 décembre 2006 fait le point sur la notoriété de Marguerite Duras en 2006 et attire l'attention particulièrement sur le fait que tous ses éditeurs se frottent les mains : Marguerite Duras a acquis aujourd'hui le statut de grand classique français. Alors que les lycéens de France décortiquent *L'Amant*, *Moderato cantabile* ou *Un Barrage contre le Pacifique*, les Chinois se délectent d'une grande partie de son œuvre, tout comme les Anglais, les Allemands, les Italiens ... Les ventes réalisées à l'étranger impressionnent (certains de ses livres sont traduits en 35 langues – dont les exotiques géorgien et cinghalais), et, dans l'Hexagone, elles explosent. Chez Gallimard on annonce plus de 4 millions d'exemplaires, toutes éditions confondues, pour 32 titres, avec, comme trio de tête : *Un Barrage* (700000 exemplaires), *Hiroshima* (600000) et *l'Amant de la Chine du Nord* (300000). Aux éditions de Minuit, c'est *l'Amant* qui pulvérise les records : 1,5 million d'exemplaires vendus, sans compter 1 million d'autres « labélisés » France Loisir. Mais tous continuent à vivre, de *Moderato cantabile* (10000 par an) à *La Maladie de la mort* (4800 en 2006) / Même les plus difficiles, comme *Détruire dit-elle*, s'écoulent plus de trente ans après leur parution. Grande satisfaction aussi chez POL, qui réimprime deux fois les *Cahiers de guerre et autres textes* (40000 exemplaires en 2006), exportés dans 13 pays.

²²⁹⁷ « *L'émotion Duras* » par Geneviève Brisac, *Le Monde*, 31 mars 2006

différents effets de lecture que l'œuvre de Duras a produits, en écoutant des témoignages, mais surtout et avant tout, en écoutant Duras parler d'elle-même à travers son œuvre, sa voix, sa présence physique devant le petit écran ou devant l'objectif de l'appareil photo etc. Oui, Duras est la somme de toutes les lectures qui existent sur elle. En affirmant ceci, on reconnaît au lecteur le rôle incontestable qu'il a dans la vie et la mort d'une œuvre et d'un nom d'écrivain. Duras, quant à elle, survit grâce au lecteur. Même passée « vers un autre degré », Duras continue de vivre dans la conscience du lecteur contemporain. Les gestes critiques entrepris au fil du temps à son égard, qu'ils soient des exercices de mise à mort ou d'admiration, mais surtout l'attention qu'on lui accorde aujourd'hui (livres écrits sur Duras, recherches universitaires, manifestations culturelles annuelles, pièces jouées etc.), à dix ans passés de sa mort, prouvent que l'unité de mesure de la valeur d'une œuvre est le lecteur.

Nous avons voulu faire la connaissance du lecteur durassien. Dresser son portrait n'a pas été chose facile, surtout que son identité cache plusieurs facettes. Il a fallu consulter les archives de l'écrivain, les articles de presse écrits au fil du temps sur elle, il a fallu aussi déterminer et analyser les différents effets de lecture que son œuvre a produits chez ses lecteurs. Ainsi, on a pu déterminer une typologie du lecteur durassien et faire la part de l'adulation et de la moquerie suscitées par la personnalité de Marguerite Duras dans la conscience et les manifestations de ses lecteurs, représentatifs de milieux professionnels et de goûts très variés. Charles Dantzig, dans un article récent, réussit à rendre en quelques phrases l'effet-écrivain que fut Marguerite Duras :

« Marguerite Duras a reçu sa part de moquerie de son vivant. A propos de Hiroshima mon amour, Marguerite Yourcenar aurait dit : "Et pourquoi pas Nagasaki, mon chou ?", et au moment de L'Amant, Patrick Rambaud l'a parodiée dans Marguerite duraille. Railleries proportionnelles à l'emphase où elle avait enflé. Eh ! Elle avait vendu un million d'exemplaires de L'Amant, et un fan-club à la Céline Dion lui susurrerait jour après jour une vénération idolâtre. Il faut beaucoup d'esprit pour ne pas en conclure que les critiques sont amères et les ventes méritées. »²²⁹⁸

Notre étude s'est d'abord donné pour visée d'interroger Duras, en considérant que chaque écrivain est le premier et le plus important lecteur de soi-même. On ne lui a pas demandé de dévoiler la vérité historique sur sa vie, car le discours « autobiographique » qu'elle tient à travers les éléments paratextuels suffit pour nous faire comprendre la dimension mythographique de son écriture. Duras est un écrivain ambigu qui aime brouiller les pistes, très narcissique, qui aime filtrer la vie et l'Histoire par son écriture. C'est ici la source de bien des malentendus dans le champ critique, qui n'a pas toujours accepté cette « vérité » de l'écrivain. La réalité immédiate (l'Histoire) et l'art de l'affabulation, de la suggestion, de l'ambiguïté, composent la double face du mythe de Marguerite Duras et du meilleur lecteur d'elle-même, qu'elle-même représente. Il est important de rappeler que Duras participe activement de son vivant à sa construction identitaire. Hormis les titres, les dédicaces, les préfaces, la correspondance, le pseudonyme, la présence de l'écrivain dans l'univers médiatique, sur les plateaux de télévision et à la radio, constitue une manière d'exposition ou d'exhibition de soi, une

²²⁹⁸ « Mitterrand et moi » par Charles Dantzig, *Le Magazine littéraire*, n° 452, avril 2006, p. 65

manière de mieux cacher la vérité sur elle et de mettre en déroute le lecteur par le « moi » trompeur qu'elle affiche. Qu'est-ce que Duras dit-elle d'elle-même à la télévision ou à la radio ? Quelle est l'image qu'elle veut qu'on retienne sur sa personnalité ? Elle s'acharne contre quelques-uns de ses confrères (Sartre, Robbe-Grillet) et en loue d'autres (Blanchot, Bataille, Queneau), elle parle de son cinéma et de son théâtre différents, elle tient des discours autobiographiques, parsemés de silences poétiques et oraculaires, tournés vers le mythe, soumis à son narcissisme déconcertant et au parlécrit durassien dont la principale caractéristique est le désordre intelligent d'idées. On a insisté ainsi sur les particularités de sa personnalité telles que Duras les affiche à travers ces éléments discursifs.

Un autre domaine où Marguerite Duras s'expose et se produit est le journalisme. Son activité dans ce domaine, qu'il s'agisse de la posture d'intervieweuse, d'interviewée ou d'auteur d'articles, est soumise à la logique de son écriture. Ceux qui n'ont pas compris ce déguisement de l'écrivain en journaliste, l'ont mal jugée pour les sujets scandaleux qu'elle aborde et pour le journalisme subjectif qu'elle propose au lecteur. Engagée sur la grande autoroute de la parole, Duras court sur la crête des mots pour les attraper et les insérer dans ce qu'elle appelle « l'écriture courante ». L'article qu'elle écrit sur l'affaire Villemin suit cette logique d'écriture. Duras transgresse les lois du journalisme. Elle est perçue comme une transgresseuse. De même, *L'Été 80* combine l'écriture d'information au conte. Que dire aussi des *Parleuses* ? C'est un livre issu d'un entretien, dont la typographie garde les silences. C'est un livre sur la parole, le livre de la transgression des lois de la littérature par excellence. Son narcissisme fait que tout soit ramené à elle, à son univers personnel et transformé en mythe. L'écrivain qui s'émeut et s'étonne devant sa propre personnalité agace. Duras journaliste déçoit l'horizon d'attente de ses lecteurs, le défie, le transgresse. Le côté fantasmagique de son journalisme lui procure beaucoup d'ennuis et l'image d' « hérétique de la féminité » et d'écrivain impudique. Comment expliquer la part de malentendu dans sa réception par la critique de l'époque ? Comment l'expliquer autrement sinon par son désir de renouveler la conception de l'écriture ?

A partir de l'analyse des articles de presse écrits à l'occasion de la parution de chacun des livres de Marguerite Duras, on a pu observer en détail les courbes du succès de son œuvre, les réactions du public, les silences significatifs de la réception à son égard. On a ensuite pu repérer les moments de rupture ou les tournants dans l'œuvre, réaliser une typologie de ses lecteurs, définir leurs goûts littéraires et reconstituer la toile de fond politique et culturelle de l'époque. On a pu constater aussi les stylographèmes durassiens qui sont les thèmes récurrents et obsessionnels de l'écriture de cet écrivain (la mendicante, l'enfance, la mort, l'amour, l'inceste, le vent, la mer etc.). Mais par-dessus tout, on a vu combien la construction identitaire de l'écrivain est l'œuvre de toute sa vie, marquée par des rapports très tendus avec la critique et par des moments de gloire écrasante. Si dans la première partie de sa carrière d'écrivain Duras se montre très réceptive aux remarques de la critique liées à son manque d'originalité, après 1955, l'écrivain commence à définir et à imposer son style qui ne la quitte jamais, caractérisé par l'ambiguïté de l'écriture, par l'art de la suggestion, par des silences qui irritent, par des bavardages parfois interminables qui agacent. La critique littéraire est dépourvue d'indulgence à son égard et rares sont les livres qui ne reçoivent pas de reproches. En revanche, Duras, dont la notoriété ne cesse de croître, répond par l'entêtement d'écrire à

son goût, en transgressant les lois de la littérature et en défiant ceux qui osent la critiquer. Quant à la critique des années 60 et même des années 80, on constate encore un attachement profond aux critères de l'herméneutique littéraire traditionnelle. On reproche par exemple au *Ravissement de Lol V. Stein* l'absence de jalousie de Lol, la fin indécise du livre, l'absence de chronologie dans le déroulement des faits, le dépaysement du lecteur par des imprécisions géographiques, l'absence d'intrigue linéaire. Dans les années 80, on lui reproche parfois le nombre réduit des pages, la manière d'écrire « sans lever la plume », qui fait que Duras « séduit et estomache » le lecteur au rythme d'un livre par an, mais surtout le recyclage thématique scandaleux (inceste, homosexualité, sexualité). La critique réagit dans les années 70 par un silence très parlant à l'égard de cet écrivain réputé difficile. Duras contre-attaque et se moque à son tour de cette attitude critique. La confiance exagérée en son quasi-génie, le Goncourt et la présence télévisuelle des années 80 font de Marguerite Duras un vrai spectacle médiatique. Des noms lourds de la critique littéraire sont prêts à lui rendre hommage, d'autres la ridiculisent. Comme le disait Claude Mauriac, Duras prépare au roman des voix nouvelles. La critique littéraire reconnaît dans les années 90 être en difficulté devant les livres de Duras. Une sorte d'orage se déchaîne dans le champ de la critique avec *L'Amant de la Chine du Nord*, en 1991 : des blâmes et des éloges se combinent dans les mêmes articles critiques. Comment définir le rapport de Duras à ses lecteurs ? La construction identitaire de l'écrivain a-t-elle souffert suite à ce corps à corps avec la critique ? Si l'accueil aux tout derniers Duras laisse entrevoir un manque d'intérêt profond envers cet écrivain non-conformiste et des éclats d'ironie sévère par des invitations adressées au lecteur de rendre visite au « durasic park » pour voir les « durassottises » d'*Ecrire*, après sa mort on constate un intérêt grandissant de la critique à son égard. Cet intérêt est partagé entre des exercices de démolition et d'admiration qui témoignent du don que Duras a de diviser la critique, mais aussi de l'attirer et de la faire réagir.

Dans le dernier espace de notre travail réservé à la réception de Marguerite Duras, nous avons tenté de repérer différentes manières dont cet écrivain a été perçu au fil du temps et surtout après sa mort. Nous les avons appelées des « effets de lecture », selon la théorie de l'impact de l'œuvre sur le lecteur, soutenue par Iser et Jauss. Nous avons cherché à découvrir des effets de lecture moins exploités par la critique, tels les parodies de Rimbaud ou les écrits-hommages dédiés à Duras par divers auteurs qui l'ont côtoyée et qui ont été ses disciples en matière d'écriture. On constate ainsi que Marguerite Duras divise ses lecteurs, de manière volontaire, entre des adulateurs et des détracteurs. Le délice de notre entreprise a été d'analyser les perceptions de l'écrivain d'une façon spécifique pour chaque catégorie de lecteurs, ainsi que les effets de lecture qui leur sont propres. On s'est ainsi amusé à découvrir Patrick Rimbaud, lecteur déçu, énervé, ennuyé par Duras, et ses deux livres-parodies qui constituent un remarquable exercice de moquerie par la charge. Mis à part ce côté éreinteur du geste rimbaldien, on a pu discerner l'importance de la figure de Marguerite Duras dans le paysage littéraire français, ainsi que l'importance qu'on accorde à son œuvre qui est lue de bout à bout, chose dont l'écrivain est très fière. On a pu constater aussi l'intérêt que l'œuvre de Duras présente dans le milieu universitaire où les étudiants travaillent leur style en s'exerçant à pasticher les livres durassiens.

L'écriture imitative se joint à un autre exercice basé sur la charge : la caricature. On a pu voir combien l'écrivain et son style de vie et d'écriture prêtent à la caricature. Certes, l'intensité de l'éreintement dans le portrait à charge de Duras est variable. Mais on ne peut pas s'empêcher d'y lire des gestes censés déformer la perception sur cet écrivain. On a exploité dans ces portraits le vieillissement de l'écrivain, ses grosses lunettes, son col roulé, ses bijoux, ses traits asiatiques, le côté ambigu de l'écriture, le recyclage thématique, bref, tout ce que la critique reproche et tourne en dérision chez cet écrivain au fil du temps. Mais peut-être que la forme la plus agressive de critique négative appartient à Maurice Lemaître, dont les accusations de plagiat et de manque d'originalité, adressées à Duras, nous ont fait penser sérieusement à l'impact que « le théâtre et le cinéma différents » durassiens ont eu sur le jugement artistique de l'époque, ainsi qu'à l'image que Duras elle-même s'est faite, celle d'un artiste qui fait de l'ombre.

Enfin, la richesse biographique qui existe au nom de Duras, les écrits-hommages de Bernard Sarrut, de Brigitte Giraud, d'Enrique Vila-Matas ou encore de Pascal Nottet, ainsi que les livres sur la photoréception de l'écrivain et l'intérêt de la psychanalyse pour son œuvre, témoignent de l'impact local, individuel, que l'œuvre de cet écrivain a pu exercer sur ses lecteurs. Que peut-on constater après l'analyse de tous ces gestes critiques ? Comment les lecteurs se rapportent-ils à Duras ? Journalistes, écrivains, historiens, universitaires ont été touchés par l'œuvre de Marguerite Duras et ont été suscités à écrire. Les uns se retrouvent dans la situation des personnages durassiens et la lecture des livres de cet écrivain les soulage de leur souffrance et les guérit. Cela confirme le propos lacanien sur la qualité de « clinicienne sans le savoir » de Marguerite Duras. L'effet de lecture est alors la biographie, forme d'hommage et de reconnaissance, qui se propose de trouver la vérité *de* et *sur* celle qui reste à jamais inconnaissable. Les autres attendent de leur rapport à l'écrivain une sorte de transsubstantiation de génie. L'effet de lecture est alors l'écriture de livres très durassiens qu'ils dédient, reconnaissants, à leur égérie. D'autres encore sont charmés par la présence physique de l'écrivain et ils ne peuvent pas faire mieux que l'immortaliser dans des livres conçus à la manière de Marguerite Duras. C'est-à-dire, dans des livres où texte et image s'inventent mutuellement, sans jamais se toucher.

Emu, agacé, vaincu, hésitant, charmé, élogieux, dénonciateur, ennuyé, le lecteur de Marguerite Duras est là pour participer volontairement ou sans son accord à la construction identitaire de l'écrivain, mais aussi pour prolonger la vie de son œuvre monumentale. Notre étude a mis délibérément l'accent sur les questions visant le lecteur et le rapport de Duras à cette instance critique prioritaire, car il nous est apparu que ce type d'approche a été insuffisamment entrepris jusqu'à ce moment. L'image de Duras, écrivain « difficile » et mal jugée, a besoin de cette étude comparée des réceptions qu'on lui a faites au fil du temps. Les gestes critiques toujours divisés entre des adulations et des attaques phobiques sont là pour reconnaître à Marguerite Duras sa graphogénie, sa photogénie, sa télégénie, sa phonogénie. Ils sont là pour reconnaître à Duras qu'elle s'est beaucoup investie affectivement dans la relation avec le lecteur, qu'elle aime séduire, qu'elle aime troubler par son ambiguïté, qu'elle aime choquer et qu'elle aime déranger par son refus des normes.

Notre étude a permis d'éclairer la source des malentendus à son égard en

interrogeant directement ses lecteurs. En même temps, on a désiré rendre accessibles au public des exercices d'admiration et de démolition moins connus et moins exploités, qui risquaient de rester encore longtemps peut-être dans l'ombre. Le renouveau dans l'approche critique sur Marguerite Duras, que nous avons voulu proposer, porte sur le recentrage du regard critique vers la figure du lecteur et sur le rapport de l'écrivain à cette instance. De la confrontation des divers points de vue critiques, ainsi que de l'interaction entre auteur-œuvre-lecteur, on obtient une construction identitaire de Marguerite Duras sinon complète, car la lecture est en soi un univers illimité et donc toute prétention d'exhaustivité serait injuste, du moins proche de la réalité voulue par l'écrivain et par la critique. Réussir cette « confrontation » témoigne d'abord d'une volonté de défier la curiosité scientifique et de prouver que Duras est avant tout un grand écrivain et non seulement objet de recherche, d'écriture, d'éreintement ou d'admiration. Duras n'est d'ailleurs pas un objet, elle une personnalité artistique bien vivante grâce à ses lecteurs. Bien plus, elle est la somme de tous ses lecteurs. En affirmant ceci, nous ouvrons une autre piste de recherche sur Marguerite Duras, qui pourrait compléter incontestablement et de manière enrichissante notre étude : la réception de l'écrivain à l'étranger. Un grand défi, certes, mais toujours envisageable.

Bibliographie

Œuvres de Marguerite Duras

Les Impudents, roman, éd. Plon, 1943 ; rééd. Gallimard, 1992

La Vie tranquille, roman, éd. Gallimard, 1944

Un Barrage contre le Pacifique, roman, éd. Gallimard, 1950

Le Marin de Gibraltar, roman, éd. Gallimard, 1952

Les Petits chevaux de Tarquinia, roman, éd. Gallimard, 1953

Des Journées entières dans les arbres, suivi de : *Le Boa – Madame Dodin – Les Chantiers*, récits, éd. Gallimard, 1954

Le Square, roman, éd. Gallimard, 1955

Moderato cantabile, roman, éd. de Minuit, 1958

Les Viaducs de Seine-et-Oise, théâtre, éd. Gallimard, 1959

Dix heures et demie du soir en été, roman, éd. Gallimard, 1960

Hiroshima mon amour, scénario et dialogues, éd. Gallimard, 1960

Une aussi longue absence, scénario et de dialogues, en collaboration avec Gérard

- Jarlot, éd. Gallimard, 1961
- L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, récit, éd. Gallimard, 1962
- Le Ravissement de Lol V. Stein*, roman, éd. Gallimard, 1964
- Théâtre I : Les Eaux et forêts – Le Square – La Musica*, éd. Gallimard, 1965
- Le Vice-Consul*, roman, éd. Gallimard, 1965
- La Musica*, film, coréalisé par Paul Seban, distribution Artistes Associés, 1966
- L'Amante anglaise*, roman, éd. Gallimard, 1967
- L'Amante anglaise*, théâtre, éd. Cahiers du Théâtre national populaire, 1968
- Théâtre II : Suzanna Andler – Des Journées entières dans les arbres – Yes, peut-être – Le Shaga – Un homme est venu me voir*, éd. Gallimard, 1968
- Détruire, dit-elle*, éd. de Minuit, 1969
- Détruire, dit-elle*, film, distribution Benoît-Jacob, 1969
- Abahn Sabana David*, éd. Gallimard, 1970
- L'Amour*, éd. Gallimard, 1971
- Jaune le soleil*, film, distribution Films Molière, 1971
- Nathalie Granger*, film distribution Films Molière, 1972
- India Song*, texte, théâtre, film, éd. Gallimard, 1973
- La Femme du Gange*, film, distribution Benoît-Jacob, 1973
- Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, éd. Gallimard, 1973
- Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier, éd. Gallimard, 1973
- India Song*, film, distribution Films Armorial, 1975
- Baxter, Vera Baxter*, film, distribution N. E. F. Diffusion, 1976
- Son nom de Venise dans Calcutta desert*, film, distribution Benoît-Jacob, 1976
- Des Journées entières dans les arbres*, film, distribution Benoît-Jacob, 1976
- Le Camion*, film, distribution D. D. Prod., 1977
- Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, éd. de Minuit, 1977
- Les Lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec Michelle Porte, éd. de Minuit, 1977
- L'Eden Cinéma*, théâtre, éd. Mercure de France, 1977
- Le Navire Night*, film, Films du Losange, 1978
- Le Navire Night*, suivi de *Césarée – Les Mains négatives – Aurélia Steiner*, éd. Mercure de France, 1979
- Césarée*, film, Films du Losange, 1979
- Les Mains négatives*, film, Films du Losange, 1979
- Aurélia Steiner*, dit *Aurélia Melbourne*, film, Films Paris-Audiovisuels, 1979
- Aurélia Steiner*, dit *Aurélia Vancouver*, film, Films du Losange, 1979
- Véra Baxter et les plages de l'Atlantique*, éd. Albatros, 1980
- L'Homme assis dans le couloir*, récit, éd. de Minuit, 1980

-
- L'Été 80*, éd. de Minuit, 1980
Les Yeux verts, Cahiers du cinéma, 1980
Agatha, éd. de Minuit, 1981
Agatha ou les lectures illimitées, film, prod. Berthemont, 1981
Outside, éd. Albin Michel, 1981, rééd. P.O.L., 1984
L'Homme atlantique, récit, éd. de Minuit, 1982
Savannah Bay, éd. de Minuit, 1982, 2^e édition augmentée, 1983
La Maladie de la mort, récit, éd. de Minuit, 1982
Théâtre III : La Bête dans la jungle, d'après Henry James, adaptation de James Lord et Marguerite Duras – *Les Papiers d'Aspern*, d'après Henry James, adaptation de Marguerite Duras et Robert Antelme – *La Danse de mort*, d'après August Strindberg, adaptation de Marguerite Duras, éd. Gallimard, 1984
L'Amant, éd. de Minuit, 1984
La Douleur, éd. P.O.L., 1985
La Musica deuxième, éd. Gallimard, 1985
Les Enfants, réalisation Marguerite Duras, Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, film, 1985
Les Yeux bleus cheveux noirs, roman, éd. de Minuit, 1986
La Pute de la côte normande, éd. de Minuit, 1986
La Vie matérielle, éd. P.O.L., 1987
Emily L., roman, éd. de Minuit, 1987
La Pluie d'été, roman, éd. P.O.L., 1990
L'Amant de la Chine du Nord, roman, éd. Gallimard, 1991
Le Théâtre de l'Amante anglaise, éd. Gallimard, 1991
Yann Andréa Steiner, roman, éd. P.O.L., 1992
Ecrire, éd. Gallimard, 1993
Le Monde extérieur (Outside 2), textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, éd. P.O.L., 1993
C'est tout, éd. P.O.L., 1995

Editions posthumes

- La Mer écrite*, photographies d'Hélène Bamberger, éd. Marval, 1996
Romans, cinéma, théâtre – un parcours 1943-1993, éd. Gallimard, coll. « Quarto », 1997
Théâtre IV : Vera Baxter – L'Eden Cinéma – Le Théâtre de l'Amante anglaise.

Adaptations de *Home*, d'après David Storey, de *La Mouetten* d'après Anton Tchekhov, éd. Gallimard, 1999

Cahiers de la guerre et autres textes, édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, P.O.L./IMEC, 2006

Le Bureau de poste de la rue Dupin et autre entretiens, Marguerite Duras, François Mitterrand, présentation et notes Mazarine Pinget, Gallimard, 2006

Numéros spéciaux de revues et ouvrages collectifs dédiés à Marguerite Duras

Cahiers Renaud -Barrault, n° 52, décembre 1965

Magazine littéraire, n° 158, mars 1980 ; n° 278, juin 1990 ; n° 452, avril 2006

L'Arc, n° 98, 1985

Revue des sciences humaines, n° 202, avril-juin 1986

L'Ecole des lettres, n° 6, décembre 1987

Présence. Bulletin annuel de l'Association Marguerite Duras, premier numéro paru en 1998

Marguerite Duras, Editions Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 1979

Marguerite Duras . Pour en finir avec cet escroc et plagiaire généralisée, par Maurice Lemaître, Supplément de la revue *Lettrisme*, n° 15 de la Commission Paritaire de Presse du 11 septembre 1979, éd. Lettristes, pp. 7-64, Bibliothèque de l'IMEC

Marguerite Duras à Montréal, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Québec, Editions Spirale, 1981

Ecrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras, actes du colloque des Universités de Liège et de Bruxelles (avril 1983), textes réunis par Danielle Bajomée et Raphaël Heyndels, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985

Marguerite Duras . Rencontres de Cerisy, actes du colloque de Cerisy6la-Salle, juillet 1993, textes réunis par Alain Vircondelet, Editions Ecriture, 1994

Duras , Dieu et l'écrit, actes du colloque de La Faculté des Lettres de l'Institut catholique de Paris, mars 1997, sous la direction d'Alain Vircondelet, Editions du Rocher, 1998

Lire Duras. Ecriture - Théâtre – Cinéma, ouvrage présenté par Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, publié avec le concours du Centre national du Livre, coll. « Lire » dirigée par Serge Gaubert, Presses Universitaires de Lyon, 2000

Œuvres et critiques, édition spéciale Marguerite Duras, dirigée par Catherine Bouthors-Paillart, Tübingen, Günter Narr, 2003

Cahiers de l'Herne, n° 86, sous la direction de Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de l'Herne, Paris,

2005

Marguerite Duras . Les récits des différences sexuelles, textes réunis et présentés par Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, actes du colloque organisé à l'Université Paris VIII en 2004, *Lettres modernes Minard*, 2005

Europe, n° 921-922, janvier-février 2006

Emissions de télévision

Lectures pour tous, « Le Ravissement de Lol V. Stein », entretien avec Pierre Dumayet, réalisation Jean Prat, INA, 15 avril 1964

Les Lieux de Marguerite Duras, production INA, réalisation Michelle Porte, TF1, mai 1976

Savannah Bay, c'est toi, production INA, réalisation Michelle Porte, 1984

Apostrophes, entretien avec Bernard Pivot, Antenne 2, 28 septembre 1984

Océaniques, rencontre Marguerite Duras – Jean-Luc Godard, émission de Colette Fellous et Pierre-André Boutang, réalisation Jean-Didier Verhaeghe, FR3, 28 décembre 1987

Au-delà des pages, entretien avec Luce Perrot, TF1, 26 juin 3, 10, 17 juillet 1988

Ex-libris, entretien avec Patrick Poivre d'Arvor, TF1, 15 février 1990

Caractères, entretien avec Bernard Rapp, Antenne 2, 5 juillet 1991

Lire et écrire, émission de Pierre Dumayet, sur ARTE, La 7, F comme Fiction/La Sept, octobre 1992, réalisation Robert Bober

Le Cercle de minuit, entretien inédit sur France 2, réalisateur Benoît Jacquot, mars 1996

Enregistrements sonores et vidéographiques

Duras filme, Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, 1981

Œuvres cinématographiques de Marguerite Duras, édition vidéographique critique – complétée par des entretiens avec Dominique Noguez, filmés par Jérôme Beaujour et Jean Mascolo, sous la direction de Pascal-Emmanuel Gallet ; réalisation et publication par le Bureau d'animation culturelle du ministère des Relations extérieures, décembre 1984

Autour du groupe de la rue Saint-Benoît, Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, 1993

Marguerite Duras et le ravissement de la parole, entretiens radiophoniques choisis et

réunis par Jean-Marc Turine, coffret de 4 CD d'archives sonores de l'INA
Radio-France, 1997

Sources manuscrites

« Fonds Marguerite Duras », Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)

Ouvrages critiques généraux sur l'œuvre de Marguerite Duras

- ALAZET, Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras – Ecrire l'effacement*, Presses Universitaires de Lille, coll. « Textes et perspectives », 1992
- ALLEINS, Madeleine, *Marguerite Duras médium du réel*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1984
- ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'Autobiographie*, Le Castor astral, 1990
- , *Les Trois lieux de l'écrit*, Cristian Pirot Editeur, 1998
- BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la Douleur*, Bruxelles, De Boeck Université, 1989
- BARBERIS, Dominique, *Moderato cantabile/L'Amant de Marguerite Duras*, Nathan, coll. « Balises », 1992
- BARDET, Jean, *Un Barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Ellipses, coll. « Résonances », 1998
- BESSIÈRE, Jean, *Moderato cantabile de Marguerite Duras*, Bordas, coll. « ULB », 1972
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959
- , *La Communauté inavouable*, Ed. de Minuit, 1983
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Ed. du Seuil, coll. « Les contemporains », 1992
- , *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1999
- BOGAERT, Sophie, *Dossier de presse : Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-consul de Marguerite Duras (1964-1966)*, 10/18, 2006
- BORGOMANO, Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, 1985
- , *Marguerite Duras une lecture des fantasmes*, Petit-Roeulx (Belgique), Cistre-Essais, 1985
- , *Moderato cantabile de Marguerite Duras*, Bertrand-Lacoste, coll. « Parcours de

- lecture », 1990
- , *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1997
- CARLIER, Christophe, *Hiroshima mon amour*, PUF, coll. « Etudes littéraires », 1994
- CARUGGI, Noëlle, *Marguerite Duras . Une expérience intérieure : le gommage de l'être en faveur du tout*, Ed. Peter Lang, New York, 1995
- COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Droz, 1999
- DENES, Dominique, *L'Amant de Marguerite Duras*, Ellipses, coll. « Résonances », 1997
- GUERS-VILLATE, Yvonne, *Continuité. Discontinuité dans l'œuvre durassienne*, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir – Dépression et mélancolie*, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 123, 1987
- LESSANA, Marie-Magdeleine, « La raison de Lol », *Dits à la télévision – Entretiens de Marguerite Duras avec Pierre Dumayet*, Editions et Publications de l'Ecole Lacanienne, coll. « atelier », 1999
- LOIGNON, Sylvie, *Marguerite Duras*, Ed. Diffusion, coll. « Pour comprendre », Paris, 2003
- MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin*, Ed. de Minuit, 1977
- MERTENS, Pierre, *L'Agent double. Sur Duras , Gracq, Kundera*, Ed. Complexe, 1989
- MONTRELEY, Michèle, *L'Ombre et le nom*, Ed. de Minuit, 1977
- NOGUEZ, Dominique, « Les India Song de Marguerite Duras », *Eloge du cinéma expérimental*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1979
- PAGÈS-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras*, Ellipses, coll. « thèmes & études », 2001
- PATRICE, Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, PUF, 2003
- PICON, Gaëtan, *Les Romans de Marguerite Duras*, Mercure de France, 1958
- RICOUART, Janine, *Ecriture féminine et violence*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1991
- SEYLAZ, Jean-Luc, *Les Romans de Marguerite Duras*, Lettres modernes, 1963
- TISON-BRAUN, Micheline, *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1985
- VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras*, Seghers, 1972
- , *Pour Duras*, Calmann-Lévy, 1995
- , *Marguerite à Duras*, Edition n° 1, 1998

Ouvrages critiques ayant trait à l'œuvre de Marguerite Duras

- BAYARD, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées*, Ed. de Minuit, 2000
LOI, Emmanuel, *Une dette (Deleuze, Duras, Debord)*, Ed. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2007
MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore – Beckett, Céline, Duras ...*, José Corti, 1998
-, *Le livre des hontes*, Ed. du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006

Ouvrages et textes théoriques et critiques sur la lecture et la réception

- BOUILLOUD, Jean-Philippe, *Sociologie et société : épistémologie de la réception*, Paris, PUF, 1997
DUFFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, 1994
ECO, Umberto, *Lector in fabula ...*, Grasset, 1985
GENGEMBRE, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996
ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga, Bruxelles, trad. Evelyne Sznycer, 1976
JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1987
JOUVE, Vincent, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993
PICARD, Michel, *Comment la littérature agit-elle ?*, Paris, Klincksieck, 1995
-, *La Littérature comme jeu : essai sur la littérature*, Ed. de Minuit, 1986
PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Lecteur*, Flammarion, 2002
REBOUL, Jacqueline, *Critique universitaire et critique créatrice*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1986
RIFFATERRE, Michel, *Essai de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971
VERDAGER, Pierre, *Le Sens critique : la réception de Nathalie Sarraute par la presse*, Paris, l'Harmattan, 2001
« Les théories de la réception » in *Réseaux* 68, 1994
Œuvres et critiques, XI,2, *Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes*, textes réunis et présentés par Yves Chevrel, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1986

Autres ouvrages critiques et théoriques de référence

- BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966
- , *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Ed. du Seuil, 1953 et 1972
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », 1975
- , « Littérature et signification » dans *Œuvres complètes*, t. I, 1942-1965 (édité par Eric Marty), Paris, Seuil, 1993
- BOKOBZA, Serge, *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre Le Rouge et le Noir*, Genève, Droz, 1986
- BOUSQUET-VERBEKE, Lysiane, *Les dédicaces. Du fait littéraire au fait sociologique*, l'Harmattan, 2004
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966
- , *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, Seuil, coll. « Poétique », 1982
- , *Seuils*, Ed. du Seuil, coll. « Poétique », 1987
- , *Fictions et diction*, Seuil, coll. « Poétique », 1991
- , *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002
- GOLDENSTEIN, Jean Pierre, *Entrées en littérature*, Paris, Hachette, 1990
- HOEK, Leo, *La marque du titre : dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, éd. La Haye, 1981
- KOHN-PIREAU, Laurence, *Le texte préfaciel*, actes du colloque des 17, 18 et 19 septembre 1999, Presses Universitaires de Nancy, 2000
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948, rééd. « Idées », 1969
- STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1970
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, 1965
- , *Critique de la critique*, Seuil, coll. « Poétique », 1984

Duras et la presse

Entretiens de Marguerite Duras avec la presse autour de son œuvre

- « Une journée étouffante », propos recueillis par C. M., *La Gazette de Lausanne*, 19-20 septembre 1964

- « Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins », propos recueillis par Pierre Hahn, *Lettres et Médecins*, mars 1964
- « Une interview de Marguerite Duras », propos recueillis par Jacques Vivien, *Paris Normandie*, 2 avril 1965
- « C'est fou c'que j'peux t'aimer », entretien de Marguerite Duras avec Yann Andréa, entretien réalisé par Didier Eribon, *Libération*, 4 janvier 1984
- « Ils n'ont pas trouvé de raisons de me le refuser », propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, 13 novembre 1984
- « Duras toute entière...Un entretien avec un écrivain au-dessus de tout Goncourt », propos recueillis par Pierre Bénichou et Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986
- « Marguerite Duras : "La littérature est illégale ou elle n'est pas" », propos recueillis par Gilles Costaz, *Le Matin*, 14 novembre 1986
- « Duras dans les régions claires de l'écriture », *Le Journal Littéraire*, décembre 1987
- « La vie Duras », propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, 11 janvier 1990
- « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Alette Armel, *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 18-27
- « Duras parle du nouveau Duras » (à propos de *La Pluie d'été*), propos recueillis par Pierrette Rosset, *Elle*, n° 2297, 15 janvier 1990
- « Duras dans le parc à amants », propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, 13 juin 1991
- « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », entretien avec Marguerite Duras, propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, *Le Monde*, 13 juin 1991
- « Les nostalgies de l'amante Duras » (à propos de *Yann Andréa Steiner*), propos recueillis par Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel Observateur*, 24 juin-1^{er} juillet 1992

Entretiens réalisés par Marguerite Duras

- « Usine », entretien de Marguerite Duras avec Leslie Kaplan, *Pour Bruxelles*, 13-19 mai 1982

Entretiens et témoignages sur Marguerite Duras

- « Duras-Godard », entretien de Marguerite Duras avec Jean-Luc Godard, propos recueillis par Colette Fellous, *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 46-48
- « Mitterrand : Pourquoi j'aime Marguerite », entretien avec François Mitterrand, *Le Nouvel Observateur*, 3-9 février 1994, p. 11
- « Duras par Sollers », entretien de Philippe Sollers, *L'Événement du jeudi*, propos

- recueillis par Jean-François Kervéan, 5-9 septembre 1998, pp. 92-95
- « Duras mon amour », entretien de Yann Andréa, *L'Evènement*, 7 -13 janvier 1999
- « Robbe-Grillet célèbre inconnu », entretien d'Alain Robbe-Grillet, propos recueillis par Irène Frain, *Lire*, juillet-août 2000
- Entretien de Monique Antelme avec Christophe Bident, *Cahiers de l'Herne*, n° 86, sous la direction de Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de l'Herne, Paris, 2005, pp. 37-39
- « Témoignages de comédiens », *Cahiers de l'Herne*, n° 86, sous la direction de Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de l'Herne, Paris, 2005, pp. 197-208
- « Témoignages de réalisateurs et d'acteurs », *Cahiers de l'Herne*, n° 86, sous la direction de Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de l'Herne, Paris, 2005, pp.260-279
- « La musique immédiate des choses », entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens, *Europe*, 84^e année, n° 921-922, janvier-février 2006, pp. 169-174
- « Duras, vous connaissez ? », témoignage de Jacques Lassalle, *Europe*, 84^e année, n° 921-922, janvier-février 2006, pp. 6-20
- « Le fantasme, pas la connaissance », entretien avec Ami Flammer, *Europe*, 84^e année, n° 921-922, janvier-février 2006, pp. 175-180
- « Jean Vallier : Elle a beaucoup affabulé », entretien avec Jean Vallier, *Le Magazine littéraire*, 20 avril 2006

Articles critiques journalistiques et universitaires sur la présence de Marguerite Duras dans l'univers médiatique

- « Duras démystiphie Duras » par Henry CHAPIER, *Le Quotidien de Paris*, 3 mai 1976
- « Les lieux de Marguerite Duras » par Christine de MONTVALON, *Télérama*, 1^{er}-4 mai 1976
- « Marguerite Duras trahie par ses silences » par Renaud MATIGNON, *le Figaro*, 4 mai 1976
- « L'actualité saisie par l'écriture » par Bernard LOUPIAS (à propos de *Outside*), *Le Matin de Paris*, 3 mars 1981
- « Quand Marguerite Duras parle à la première personne » par G. P., (à propos de *l'Été 80*), *Les Nouvelles Littéraires*, 15-22 janvier 1981
- « Duras journaliste » par Gilles COSTAZ, *Le Matin*, 27 novembre 1984
- « Quand Marguerite Duras scandalise ses consoeurs... » par Jérôme GARCIN, *L'Evènement du jeudi*, 25-31 juillet 1985
- « Quand Duras effeuille Marguerite : quatre heures d'entretiens sur TF1. Elle parle trop. Et c'est pour ça qu'on l'aime », par Marylène DAGOUAT, *L'Express*, 24 juin 1988, p. 132

- « Marguerite en son miroir » par Thomas FERENCZI, *Le Monde*, 26 juin 1988
- « Des journées entières avec Duras » par Jacques-Pierre AMETTE, *Le Point*, 11 juillet 1988, pp. 79-80
- « Marguerite Duras » par Marie-Laure LE FOULON, (à propos de l'émission *Lire et écrire* de Pierre Dumayet), *Télérama*, n° 2245, 20 janvier 1993
- « Les éclats de Marguerite », par Olivier NAIRE, (à propos de l'affaire Villemin), *L'Express*, 7 mars 1996
- « Marguerite et Duras » (à propos de l'émission *Un siècle d'écrivains* de Caroline Champetier), par Jean-François JOSSELIN, *Le Nouvel Observateur*, 7 mai 1998
- « Duras télévisée », par Philippe ROGER, *Lire Duras*, textes rassemblés par C. Burgelin et P. de Gaulmyn, PUL, 2000, pp. 605-618
- « La double vue de Marguerite Duras », par Marie-Claude SCHAPIRA, *Lire Duras*, textes rassemblés par C. Burgelin et P. de Gaulmyn, PUL, 2000, pp. 535-544
- « Le discours de vérité », par Anne COUSSEAU, *Lire Duras*, textes rassemblés par C. Burgelin et P. de Gaulmyn, PUL, 2000, pp. 545-556
- « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras », par Noëlle NEL, *Lire Duras*, textes rassemblés par C. Burgelin et P. de Gaulmyn, PUL, 2000, pp. 583-604
- « L'impudeur : les interventions publiques de Marguerite Duras », par Alain ARNAUD, *Lire Duras*, textes rassemblés par C. Burgelin et P. de Gaulmyn, PUL, 2000, pp. 569-583
- « Radio Duras » par Jean-Pierre MARTIN, in *Les Ecrivains et la radio*, actes du colloque international de Montpellier (23-25 mai 2002) réunis et présentés par Pierre-Marie Héron, Centre d'Etude du XXe siècle, Université Montpellier III / Institut National de l'audiovisuel, 2003, pp. 201-208

Articles de presse sur « les tout premiers Duras »

- ALTER, André, « Des Journées entières dans les arbres de Marguerite Duras », « La mélodie de l'émerveillement », *Cahiers Littéraires*, ORTF, 16 avril 1966, pp. 27-28
- ARBAN, Dominique, « Les chemins de Marguerite Duras », *Le Monde*, 25 août 1966
- AUDRY, Colette, « Marguerite Duras » (à propos des *Petits chevaux de Tarquinia*), *Temps Modernes*, décembre 1958
- BLANZAT, Jean, « *Les Petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *Le Figaro Littéraire*, 31 janvier 1953
- BLANZAT, Jean, « Les romans de la semaine : *Des Journées entières dans les arbres* de Marguerite Duras », *Le Figaro littéraire*, 8 janvier 1955
- BORY, J.-L., « Changer le monde », *Samedi soir*, 22 octobre 1953
- BUENZOO, Emmanuel, article sans titre sur *Un Barrage...*, *Gazette de Lausanne*, 13 novembre 1953, archives Gallimard
- Bulletin des Lettres* (à propos des *Journées entières...*), 15 février 1955, archives

Gallimard

- BURGELIN, Claude, « Duras avant Duras », *Europe*, 84^e année, n° 921-922, janvier-février 2006, pp. 21-38
- BURGELIN, Claude, « Le père : une aussi longue absence », *Lire Duras*, textes rassemblés par C. Burgelin et P. de Gaulmyn, PUL, 2000, pp. 41-61
- CALLAS, André, « Marguerite Duras : Du théâtre malgré moi » (à propos de *La Vie Tranquille*), *Demain*, 20 septembre 1956
- DALMAS, André, « L'humeur des lettres », *Tribune des nations*, 20 novembre 1953
- DORT, Bernard, *Lettres Nouvelles*, (à propos de *Les Petits chevaux de Tarquinia*), mars 1955
- FERNANDEZ, Ramon, article sur *Les Impudents*, in *Panorama*, « Hebdomadaire européen », (dirigé par Pietro Solari et R. Cardinne Petit), n° 15, 27 mai 1943
- FT., R., « La voie au chapitres » (à propos des *Petits chevaux...*), *Le Canard enchaîné*, 25 novembre 1953, archives Gallimard
- HAEDENS, Kléber, « Des Journées entières dans les arbres de Marguerite Duras », *Paris-Presse*, 26 décembre 1954
- HAEDENS, Kléber, article sur *Des Journées entières...*, *Paris Presse*, 26 décembre 1954
- HERMAN, Jean, CHOUBLIER, Claude, « La littérarité des faits » (à propos de *Un Barrage...*), *France Observateur*, 8 mai 1958
- « La Brune de la Dordogne », *Libération*, 27 février 1992, entretien de Marguerite Duras avec Marianne Alphant
- « La mère abusive, la vie quotidienne, l'argent, la foi », *Ronde*, mars 1965 (archives Gallimard)
- L'Observateur*, 17 décembre 1953, (à propos des *Petits chevaux de Tarquinia*), archives Gallimard
- La Revue Critique*, n° 82, « Littérature et beaux-arts », novembre 1953
- Le Nouvel Observateur* (à propos des *Petits chevaux de Tarquinia*), 21 juillet, 1953
- Le Travailleur du Maroc*, article sur *Le Marin de Gibraltar*, 31 octobre 1952 (archives Gallimard)
- LOLOU, E., « Le goût des livres ; Marguerite Duras, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* », émission du 13 novembre 1953, diffusée sur la Chaîne nationale
- NELS, Jacques, article sur *Un Barrage...*, in *Les Annales*, 1^{er} juin 1958
- YOUNG, Serge, « La méditation de Marguerite Duras » (à propos des *Petits chevaux de Tarquinia*), *La Revue Générale Belge*, 19 avril 1960

Articles de presse sur « Du Duras »

- « Anthologie vivante », une émission de Roger Pillaudin, réalisation : Georges Gravier, ORTF, *Information Radio*, 11 au 17 septembre 1966

« L'Amante anglaise par Marguerite Duras », *Magazine Littéraire*, avril 1967 (sans auteur, archives Gallimard)

« *La Pluie d'été* de Marguerite Duras », *Le Monde*, 12 janvier 1990

« Le Vice-Consul », *Indications*, 24^e série (archives Gallimard)

« N'y aurait-il de paradis que perdu ? » (à propos d'*Emily L.*), *Le Monde*, 23 octobre 1987, article sans auteur, archives Gallimard

« Sur la pointe des mots », *Lettres*, 20 février 1962 (article non signé, archives Gallimard)

« Une voix sans issue », *Aux écoutes*, 24 avril 1964 (archives Gallimard)

ALBERTI, Olympia, « Durassik park » (à propos d'*Ecrire*), source inconnue, archives Gallimard

ALPHANT, Marianne, « Avril 45 : nuit et Duras », (à propos de *La Douleur*), *Libération*, 17 novembre 1985

ALPHANT, Marianne, « Duras à l'état sauvage » (à propos des *L'Amant*), *Libération*, 4 septembre 1984

ALPHANT, Marianne, « Le Faux amant » à propos de *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *Libération*, 14 novembre 1986

ALPHANT, Marianne, « Quillebeuf mon amour » (à propos d'*Emily L.*), *Libération*, 15 octobre 1987

ALTER, Jean V., « Le Ravissement de Lol V. Stein », *The French review*, décembre 1964

AMETTE, Jacques-Pierre, « "La" Duras » (à propos de *La Maladie de la mort* et de *Savannah Bay*), *Le Point*, n° 538, 10 janvier 1983

ANEX, Georges, « L'eau fertile », (à propos de *La Maladie de la mort*), *Le Journal de Genève - Samedi littéraire*, 22 janvier 1983

ARBAN, Dominique, « Les chemins de Marguerite Duras », *Le Monde*, 25 août 1966

ARMEL, Alette, « Duras : retour à l'amant », *Magazine Littéraire*, 8 juillet 1991, pp. 62-63

ATTOUN, Lucien, « Duras frappe trois coups » (à propos d'*Agatha* et d'*Outside*), *Arts Magazine*, n° 9, 13 mars 1981

AUBERT, Philippe, « Duras, la vie comme elle va » (à propos de *La Vie matérielle*), *Le Monde*, 10 juillet 1987

BANIER, François-Marie, « Duras l'étrangère », *L'Express*, 24 janvier 1972

BARASC, Katy, « Marguerite Duras : le texte et la béance » (à propos de *L'Homme atlantique*), *Masques*, n° 14, été 1982, p. 147

BARTHE-LHEMY, Christian, (article sur *L'Amante anglaise* dans titre, archives Gallimard), *Le Thyrsé*, mars-avril 1967

BEIGBEDER, Frédéric, « Que dire du dernier Duras en société ? » (à propos de *L'Amant de la Chine du Nord*), *Globe*, juillet-août 1991

BONNIER, Henry, « Le Noir et le Blanc », *Le Provençal*, 20 février 1966

BORY, Jean-Louis, « Le Jeu des regards », *Le Nouvel Observateur*, 16 février 1966

-
- BRAUDEAU, Michel, « Le rap de Marguerite Duras » (à propos de *L'Amant de la Chine du Nord*), *Le Monde*, 28 juin 1991
- BRAUDEAU, Michel, « Les anges de Marguerite » (à propos de *Yann Andréa Steiner*), *Le Monde des livres*, 26 juin 1992
- BREHAL, Nicolas, « Marguerite Duras extravagante forcément » (à propos d'*Ecrire*), *Mercure de France*, n° 784, décembre 1993
- BRISAC, Geneviève, « L'écriture du doute » (à propos d'*Ecrire*), *Le Monde*, 17 septembre 1993
- BRISSON, Danièle, « Duras, l'écrivain du silence » et « La bonne nouvelle » (à propos des *L'Amant*), *Dernières nouvelles d'Alsace*, 13 novembre 1984
- BRUNSCHWIG, Henri, « L'Amante anglaise », chronique radiophonique, ORTF, 19 mai 1967
- BRUNSCHWIG, Henri, « *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* », chronique radiophonique, ORTF, 4 juin 1962
- BRUNSCHWIG, Henri, « Le Ravissement de Lol V. Stein », chronique radiophonique, ORTF, 3 juillet 1964
- BRUNSCHWIG, Henri, « Marguerite Duras : *Abahn Sabana David* », chronique radiophonique, ORTF, 7 octobre 1970
- BYDLOWSKI, M., « Marguerite Duras ; *L'Amant de la Chine du Nord* », émission « Panorama », France Culture, 10 juillet 1991 (compte rendu d'émission, archives Gallimard)
- CAHEN, Cyrille, « Ecrire de Marguerite Duras », *L'Amour des livres* le mensuel, novembre 1993
- CASANOVA, Nicole, « Le film d'une vie en noir et blanc » (à propos des *L'Amant*), *Le Quotidien de Paris*, n° 1499, 18 septembre 1984, pp. 18-19
- CECCATTY, René de, « Duras et les autres », *Le Gai pied*, n° 27, juin 1981
- CECCATTY, René de, « *La Maladie de la mort* par Marguerite Duras », *TEL*, n° 16, 20-26 janvier 1983
- CHAPSAL, Madeleine, « Les femmes folles », *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 avril 1967
- CHAVARDES, Maurice, « Le cas Duras » (à propos des *Yeux bleus...*), *Témoignage Chrétien*, 12-18 janvier 1987
- CLERVAL, Alain, « Marguerite Duras : *Outside* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 340, 1^{er} mai 1981, pp. 118-119
- CLUNY, Claude-Michel, « La petite musique de l'enfance » (à propos des *L'Amant*), *Le Quotidien de Paris*, n° 1499, 18 septembre 1984, pp. 18-19
- CONTRUCCI, Jean, « Un million et demi de lecteurs » (à propos des *L'Amant*), *Le Provençal*, 19 janvier 1992
- COPPERMANN, Annie, « L'Amante anglaise », *Les Echos*, 7 avril 1967
- COSSÉ, Laurence, « La douleur et la force de Marguerite Duras », (à propos de *La Douleur*), *Le Quotidien de Paris*, 9 juillet 1985
- COSTAZ, Gilles, « Au-delà de l'audace » (à propos des *Yeux bleus...*), *Le Matin*, 14

novembre 1986

COSTAZ, Gilles, « Duras sur "l'autoroute de la parole" », (à propos de *La Vie matérielle*), *Le Matin*, 11 juin 1987

COSTAZ, Gilles, « Marguerite et la femme saoule » (à propos d'*Emily L.*), *Le Matin de Paris*, 30 octobre 1987

DENIS, Fernand, « Pourquoi ces coups de revolver à Lahore ? », *Pourquoi pas ?*, n° 2471, 7 avril 1966

DESANTI, Dominique, « Que disent les parleuses ? », *Le Quotidien de Paris*, 13 mai 1974

DEVARRIEUX, Claire, « Duras, elle seule » (à propos d'*Ecrire*), *Libération*, 16 septembre 1993

DEVARRIEUX, Claire, « Signé Duras » (à propos du *Monde extérieur*), *Libération*, 25 novembre 1993

DEVARRIEUX, Claire, « L'Amant de la côte normande » (à propos de *Yann Andréa Steiner*), *Libération*, 25 mai 1992

DIDIER, Jacqueline, « L'écrivain mène l'enquête », *Revue critique*, n° 240, éd. de Minuit, 1967, pp. 433-437

DUVIGNAUD, Jean, « Les Petits consuls de Calcutta », *NRF*, 1^{er} avril 1966, pp. 672-676

ERIBON, Didier, « Comme une messe de mariage » (à propos d'*Emily L.*), *Le Nouvel Observateur*, 16-22 octobre 1987

ERIBON, Didier, « Duras et l'homosexualité » (à propos de *La Maladie de la mort*), *Le Nouvel Observateur*, 26 août 1999, p. 18

EZINE, Jean-Louis, « Asia Song », (à propos de *L'Amant de la Chine du Nord*), *le Nouvel Observateur*, 13-19 juin 1991, pp. 119-120

FABRE, Mad., « L'Amour de Marguerite Duras », *Bulletin du Centre Protestant d'Etudes et de Documentation*, n° 172, 12 septembre 1972

FABRE-LUCE, Anne, « Gravitations », *La Quinzaine littéraire*, 1-15 février 1972

FINKIELKRAUT, Alain, « Sur la formule : "Je t'aime" – Marguerite Duras, *L'Amour* », dans *La Revue Critique*, n° 348, Minuit, mai 1976, pp. 520-537

FORRESTER, Viviane, « Marguerite Duras. La Vie chez les Crespi », *Le Magazine Littéraire*, février 1990

FRERE, Maud, « Les faims terrestres ou Le Vice-Consul », *Le Soir*, 17 février 1966

GALEY, Matthieu, « En savoir de moins en moins », *Arts*, (article sur *Le Ravissement...*), 15-21 avril 1964

GALLOIS, Claire, « La grande magicienne de l'amour-torture » (à propos des *Yeux bleus...*), *Match*, 12 décembre 1986

GARCIN, Jérôme, « Duras : la résurrection » (à propos de *La Pluie d'été*), *L'Évènement du jeudi*, 11 au 17 janvier 1990, pp. 74-75

GARCIN, Jérôme, « Duras, forcément » (à propos de *L'Amant de la Chine du Nord*), *Le Provençal*, 30 juin 1991

-
- GARCIN, Jérôme, « Le masque et la plume », émission de France Inter, 10 octobre 1993
- GAUDEMAR, Antoine de, « Duras, ma parole » (à propos de *La Vie matérielle*), *Libération*, 11 juin 1987
- GAZIER, Michèle, « Le bar des vampires » (à propos d'*Emily L.*), *Télérama*, 2 décembre 1987
- GILLES, Serge, « L'Amante anglaise de Marguerite Duras », *France Nouvelle*, 26 juillet 1967
- GRAINVILLE, Patrick, « Duras : la midinette métaphysique » (à propos des *Yeux bleus...*), *Le Figaro*, 1^{er} décembre 1986
- GRAINVILLE, Patrick, « L'Amant de Trouville » (à propos de *Yann Andréa Steiner*), *Le Figaro*, 29 juin 1992
- GROS, Bernard, chronique « J'ai lu cette semaine », « Le Vice-Consul de Marguerite Duras », du 22 avril 1966, *Bonsoir Madame*, magazine quotidien de Radio Lille
- GUISSARD, Lucien, « Le Ravissement de Lol V. Stein », *La Croix*, 3 avril 1964
- GUISSARD, Lucien, « Triangle sur une plage », *La Croix*, 28 février 1972
- HALLEY, Achmy, « Ecrire, dit-elle » (à propos d'*Ecrire*), *Révolution*, 28 octobre 1993
- HONVILLE, Gérard d', « Lectures romanesques : Dix heures et demie du soir en été », *La Revue*, 214, 15 août 1960
- JAMET, Dominique, « Amants au bord de la mer » (à propos des *Yeux bleus...*), *Le Quotidien de Paris*, 6 janvier 1987
- JAMET, Dominique, « Le ravissement de Marguerite D. » (à propos d'*Emily L.*), *Le Quotidien de Paris*, 13 octobre 1987
- JANS, Adrien, « L'Après-midi de Monsieur Andesmas », *Le Figaro*, 8 février 1962
- JARDIN, Claude, « Marguerite Duras part en guerre contre l'exotisme », *Le Figaro*, 13 janvier 1966
- JOSSELIN, Jean-François, « Ecrire sous la pluie », *Le Nouvel Observateur*, 11 au 17 janvier 1990
- JOSSELIN, Jean-François, « Duras tout entière : Les petits sanglots de Marguerite », (à propos des *Yeux bleus...*), *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986
- JOSSELIN, Jean-François, « Forcément durassien » (à propos de *L'Amant de la Chine du Nord*), *Le Nouvel Observateur*, 13-19 juin 1991
- JOSSELIN, Jean-François, « Le bouquet de Marguerite », (à propos de *C'est tout*), *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1995
- JOSSELIN, Jean-François, « Les bijoux de Marguerite », *Le Nouvel Observateur*, 13 avril 1981
- KANTERS, Robert, « Un bal chez Marguerite Duras », *Le Figaro littéraire*, 8 février 1965
- KANTERS, Robert, « Un somptueux théâtre du silence » (à propos des *L'Amant*), *Le Quotidien de Paris*, n° 1499, 18 septembre 1984, pp. 18-19
- LALOU, Etienne, « L'Amante anglaise par Marguerite Duras », *L'Express*, 27 mars-2

avril 1967

LAMY, Jean-Claude, « L'Amour recommencé », *France Soir*, 29 juin 1991

LAMY, Jean-Claude, « Une sauvagerie à la Piaf » (à propos d'*Ecrire*), *Le Figaro*, 24 septembre 1993

LAPLACE, Yves, « Le Goncourt du silence », *24 Heures*, 13 novembre 1984

LE MARCHAND, Jean, « L'Amour de Marguerite Duras. Un désert », *Le Quotidien du médecin*, 25 janvier 1972

LEROY, Jérôme, « *La Pluie d'été* de Marguerite Duras », *Le Quotidien de Paris*, 3 janvier 1990

LLAMAS, Armando Fernandez, « *Les Parleuses* de Marguerite Duras et Xavière Gauthier », *Combat*, 13 juin 1974

M. E., « Le Vice-Consul par Marguerite Duras », *La Montagne*, 8 février 1966

M., C., « Marguerite Duras : "Une journée étouffante et cruelle" », *Gazette de Lausanne*, 19-20 septembre 1964

M.M., « Drame : L'Amante anglaise », *Le Monde*, 24 janvier 1967

MARAUD, Robert, « Le Vice-Consul », *Combat*, 19 mai 1966

MARCOTTE, Gilles, « Marguerite Duras et les gestes de la misère », *La Presse*, Montréal, samedi 19 mars 1966

MARSAN, Hugo, « Le frère » (à propos de *L'Amant de la Chine du Nord*), *Le Gai Pied*, 4 juillet 1991

MARTIN, Isabelle, « Ecrire l'épouvante d'écrire » (à propos d'*Ecrire*), *Journal de Genève* et *Gazette de Lausanne*, Samedi littéraire, 19 septembre 1993, p. 19

MATTHYS, Francis, « L'amour fou selon Duras » (à propos des *Yeux bleus...*), *La Libre Belgique*, 20 novembre 1986

MATTHYS, Francis, « Un Duras de 24 pages » (à propos des *Yeux bleus...*), *La Libre Belgique*, 18 décembre 1986

MAURIAC, Claude, « La beauté lorsqu'elle déchire » (à propos des *Yeux bleus...*), *Le Matin*, 4 décembre 1986

MAURIAC, Claude, « Marguerite Duras et la nouvelle école du roman français », dans *Le Figaro*, 21 février 1962

MERDIEU, Florence de, « Marguerite Duras : *L'Homme atlantique* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 356, 1^{er} septembre 1982, pp. 157-158

MERIE, Frédérique, « Duras avant la lettre » (à propos de *La Douleur*), *Le Matin de Paris*, 7 mai 1985

MINART, Cella, « *Abahn Sabana David* de Marguerite Duras », chronique radiophonique, ORTF, 18 septembre 1970

MINART, Cella, « L'Amour de Marguerite Duras », ORTF, 11 février 1972

MONTREMY, J.-M. de, « Duras, suite en blanc » (à propos des *Yeux bleus...*), *La Croix*, 15 novembre 1986

MONTREMY, J.-M. de, « Encore Duras » (à propos d'*Emily L.*), *La Croix*, article sans source précisée, archives Minuit

-
- NADEAU, Maurice, *France-Observateur*, (article sur *Moderato cantabile*), 6 mars 1958
- NOURISSIER, François de l'académie Goncourt, « *L'Amant*, de Marguerite Duras », *Le Figaro Magazine*, 20 octobre 1984
- NOURISSIER, François, « Le Vice-Consul roman de Marguerite Duras », *Nouvelles littéraires*, 27 janvier 1966
- NOURISSIER, François, « L'Amante anglaise roman de Marguerite Duras », *Nouvelles Littéraires*, 23 mars 1967
- NURIDSANY, Michel, « Duras dans son intensité » (à propos d'*Agatha* et d'*Outside*), *Le Figaro*, 13 mars 1981
- NURIDSANY, Michel, « L'admirable cantabile de Marguerite Duras » (à propos des *L'Amant*), *Le Figaro*, 17 septembre 1984
- NURIDSANY, Michel, « Un grand écrivain populaire » (à propos des *L'Amant*), *Le Figaro*, 13 novembre 1984
- NURIDSANY, Michel, « Un superbe Duras » (à propos de *L'Homme assis...*), *Le Figaro*, 9 mai 1980
- OLLIVIER, Eric, « Marguerite Duras la déesse platitide », *Le Figaro*, 30 avril 1990
- P., J.-C., « Après *C'est tout c'est fini* », *Livres Hebdo*, 31 août 1999
- PACHE, Jean, « Deux romancières : Marguerite Duras, Nathalie Sarraute », *Feuille d'Avis de Lausanne*, 24 avril 1972
- PARISSE, Jacques, « Etonnante Marguerite Duras », *Combat*, 30 avril 1964
- PARISSIS, Jean-Marc, « Les Goncourt aimaient *l'Amant* de Duras », *Libération*, 13 novembre 1984
- PELLATON, J.-P., « Le Ravissement de Lol V. Stein », *Coopération*, 22 avril 1964
- PEVEL, Henri, « Le Ravissement de Lol V. Stein », *Ecole libératrice*, 12 juin 1964
- PIATIER, Jacqueline, « LA séduction de la folie », *Le Monde*, 29 mars 1967
- PIATIER, Jacqueline, « Marguerite Duras à l'heure de *Marienbad* », *Le Monde*, 25 avril 1964
- PICON, Gaëtan, « Les romans de Marguerite Duras » dans *Mercure de France*, (article sur *Moderato...*), 1^{er} juin 1958, pp. 309-314
- POIROT-DELPECH, Bertrand, « L'art de qui a vu la mort de près, les armes à la main », (à propos de *La Douleur*), *Le Monde*, 19 avril 1985
- POIROT-DELPECH, Bertrand, « L'attention incomparable des gens qui n'entendent pas ce qu'on dit » (à propos de *L'Amant*), *Le Monde*, 31 août 1984
- POIROT-DELPECH, Bertrand, « Quelque chose comme la détresse de jouir » (à propos de *Les Yeux bleus...*), *Le Monde*, 14 novembre 1986
- POIROT-DELPECH, Bertrand, « Scénariste ou écrivain » (à propos de *La Maladie de la mort*), *Le Monde*, 14 janvier 1983
- PREVOST, Claude, « Des éclairs flamboyants » (à propos des *Yeux bleus...*), *L'Humanité*, 19 novembre 1986
- PUDLOWSKI, Gilles, « Duras : confessions d'un monstre sacré » (à propos de *La Vie matérielle*), *Le Point*, n° 769, 15 juin 1987

- RENAUD, Tristan, « La Ravissement de Lol V. Stein », entretien avec Marguerite Duras, *Lettres Françaises*, 30 avril 1964 - 6 mai 1964
- ROCHE, Denis, « Le dur désir de Duras » (à propos des *L'Amant*), *Le Matin des livres*, 4 septembre 1984, p. 22
- ROLLIN, André, « Durassic parc » (à propos d'*Ecrire*), *Le Canard enchaîné*, 6 octobre 1993
- ROUART, Jean-Marie, « L'impératrice du silence » (à propos des *L'Amant*), *Le Quotidien de Paris*, n° 1499, 18 septembre 1984, pp. 18-19
- ROY, Claude, « Barrage contre la solitude », *Le Nouvel Observateur*, 5 avril 1967
- ROY, Claude, « Duras toute entière à la langue attachée » (à propos des *L'Amant*), *Le Nouvel Observateur*, 31 août 1984, pp. 66-67
- SAINT-VINCENT, Bertrand de, « Duras bavarde » (à propos d'*Ecrire*), *Le Quotidien de Paris*, n° 4315, 29 septembre 1993
- SAINT-VINCENT, Bertrand de, « Et soudain, une profonde lassitude... » (à propos de *L'Amant de la Chine du Nord*), *Le Quotidien de Paris*, 12 juin 1991
- SARRAUTE, Claude, « L'Amante anglaise ou la chimie de la folie », *Le Monde*, 20 décembre 1968
- SAVIGNEAU, Josyane, « Au secours de la victoire » (à propos des *L'Amant*), *Le Monde*, 13 novembre 1984
- SAVIGNEAU, Josyane, « Duras prise au piège » (à propos de *C'est tout*), *Le monde*, 3 novembre 1995
- SEBBAG, Georges, « La durée selon Duras » (à propos des *L'Amant*), *Art press*, janvier 1985
- SERREAU, Geneviève, « Le Vice-Consul », *Les Lettres Nouvelles*, mai-juin 1966
- SIMON, Henri de l'Académie française, « L'Amour de Marguerite Duras », *Le Monde*, 21 janvier 1972
- SIMON, Pierre-Henri, « Le Vice-Consul de Marguerite Duras », *Le Monde*, 6 avril 1966
- SION, Georges, « Le Vice-Consul », *Le Phare*, 13 mars 1966
- TREMBLAY, Laurent, « Le Ravissement de Marguerite Duras », *France Observateur*, 14 avril, 1964
- V., S.d., « Le Vice-Consul », *La Libre Belgique*, 25 février 1966
- VENAISSIN, Gabriel, *Combat*, (article sur *Le Square*) 6 octobre 1955
- VILAR, Jean-François, « Vous écrire tout le temps... » (à propos de *L'Homme assis...*), *Rouge*, n° 924, 21-26 juin 1980
- VILLELAUR, Anne, « Quelques miettes de Marguerite Duras » (à propos de *Abahn Sabana David*), *Lettres Françaises*, 19 août 1970,
- VILLELAUR, Anne, article sans titre sur *Le Ravissement...*, *Lettres Françaises*, 7-13 mai 1964 (archives Gallimard)
- VUILLEUMIER, Jean, « L'Amante anglaise », *Tribune de Genève*, 1-2 avril 1967
- VUILLEUMIER, Jean, « L'Amour de Marguerite Duras », *La Tribune de Genève*, septembre 1972

-
- VUILLEUMIER, Jean, « Tordre le cou au social balzacien », *La Tribune de Genève*, 9-10 juillet 1966
- WURMSER, André, « Savoir que dire. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* », (article non daté, archives Gallimard)
- WURMSER, André, « Vertige », *Les Lettres Françaises*, 24 février 1966
- YOUNG, Serge, « La méditation de Marguerite Duras », *Extrait de la Revue Générale Belge*, 19 avril 1960

Duras et la relation biographique

Ouvrages théoriques et articles sur la question (auto-mytho-)biographique

- ADLER, Laure, « Ecrire Duras », *Entretiens sur la biographie*, textes réunis et présentés par Francis Marmande et Eric Marty, Carnets Séguier, éd. Séguier, Paris, 2000, pp. 11-16
- , « Ecrire la biographie d'un biographe », *Entretiens sur la biographie*, Carnets Séguier, Biarritz, Atlantica, 2000, pp. 17-32
- BOYER-WEINMANN, Martine, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Ed. Champ Vallon, 2005
- CLERC, Thomas, *Les écrits personnels*, Hachette, 2001
- LECARME, Jacques, *L'autobiographie*, Ed. Armand Colin, 1997
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975
- , *Je est un autre*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980
- , *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986
- MARTIN, Jean-Pierre, « La curiosité biographique est-elle obscène ? » dans *L'Auteur entre biographie et mythographie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, pp. 37-44
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve, 1908-1910* (précédé de la préface de Bernard de Fallois), Paris, Gallimard, 1954

Articles sur la question (auto-)biographique chez Duras

- « La vraie vie de Marguerite Duras », par Pierre Assouline, *Lire*, octobre 1991
- « Les ambiguïtés de Marguerite Duras », interview de Marie-Françoise Leclère avec

Frédérique Lebelley, *Le Point*, 5 février 1994

« Pour Duras, romancière française » par Geneviève Brisac, *Le Monde des livres*, 11 février 1994

« L'impossible vérité sur Marguerite Duras » par Danielle Laurin, in *Lire*, juin 1998

« La vérité recomposée de Marguerite Duras » par Pascale Frey, *Lire*, juin 1998

« Duras témoin de l'histoire » par Claude Burgelin, in *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Actes du colloque organisé par la BPI les 23 et 24 mars 2001, dans la Petite Salle du Centre Pompidou à Paris, BPI, 2002, pp. 203-214

Biographies et bio-témoignages sur Marguerite Duras

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Gallimard, coll. « Biographies », 1998

ANDRÉA, Yann, *M. D.*, éd. de Minuit, 1983

-, *Cet Amour-là*, Pauvert, 1999

LEBELLEY, Frédérique, *Duras ou le poids d'une plume*, Ed. Grasset et Fasquelle, 1994

MANCEAUX, Michèle, *L'Amie*, Albin Michel, 1997

PIERROT, Jean, *Marguerite Duras*, Corti, 1986

TURINE, Jean-Marc, *5, rue Saint-Benoît, 3^e étage gauche*, Métropolis, 2006

VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras (1914-1945)*, Fayard, 2006

VIRCONDELET, Alain, *Duras*, François Bourin, 1991

Effets de lecture

TEXTES-HOMMAGES DÉDIÉS À MARGUEIRTE DURAS

AUVRAY-NAUROY, Stéphane, *Le Chant d'amour le plus violent que je connaisse*, Séguier, 2007

GIRAUD, Brigitte, « 3 mars 1996, Marguerite Duras », *Le Jardin d'Essai. Lectures. Écritures. Vie littéraire*, revue trimestrielle de littérature, janvier-mars 1997, publié avec le concours du Centre National du Livre

NOGUEZ, Dominique, *Duras, Marguerite*, Flammarion, 2001

NOTTET, Pascal, *Vigilance de somnambules dans l'amour fou*, Les éditions de l'Ambedui, Bruxelles, 2002

SARRUT, Bernard, *Marguerite Duras à contre-jour*, Les éditions Complicités, coll.

Privée à Grignan, 2004

VILA-MATAS, Enrique, « L'écrit et la mouche », Le Magazine littéraire, n° 452, avril 2006

L'ÉCRITURE IMITATIVE

Textes théoriques de référence sur l'écriture imitative

BOUILLAGUET, Annick, L'Écriture imitative. Pastiche Parodie Collage, Nathan, 1996

GENETTE, Gérard, Palimpsestes, la littérature au second degré, Seuil, 1982

IMBERT, Pernelle, Enrichir son style par les pastiches grâce à Maupassant, Balzac..., Ed. Retz, 1991

SANGSUE, Daniel, La Parodie, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994

SCHNEIDER, Michel, Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée, Gallimard, 1985

Duras parodiée

RAMBAUD, Patrick, *Virginie Q.*, roman, de Marguerite Duraile, Balland, 1988

-, *Mururoa mon amour*, JC Lattès, 1996

La photoréception

Ouvrages et textes théoriques sur le rapport photographie-littérature

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Gallimard, 1979

DELORD, Jean, *Roland Barthes et la photographie*, Créatis, 1980

GROJNOWSKI, Daniel, « Roland Barthes et le mystère de *La Chambre claire* » in *Photographie et langage*, José Corti, 2002, pp. 299-332

ORTEL, Philippe, *Le Littérature à l'ère de la photographie. En quête sur une révolution invisible*, Editions Jacqueline Chambon, 2002

THELOT, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, ouvrage publié avec le concours du Centre de Recherche de l'Université de Paris XII : « Poétiques comparées, 1800-2000 », PUF, 2003

Livres d'images sur Marguerite Duras

- BAMBERGER, Hélène, *Marguerite Duras de Trouville*, Minuit, 2004
- BOGAERT, Sophie, Corpet, Olivier, *L'œuvre matérielle*, IMEC, 2006
- SARFATI, Lise, *Post factum*, Ed. X. Barral, 2006
- VALLIER, Jean, *Marguerite Duras, la vie comme un roman*, éd. Textuel, coll. « Passion », 2006
- VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras – Vérité et légendes*, avec des photographies inédites de la collection Jean Mascolo, Editions du Chêne, 1996
- , *Sur les pas de Marguerite Duras*, illustrations d'Anne Steinlein, Presses de la Renaissance, 2006

Articles critiques sur le rapport de Duras à la photographie

- BEAUJOUR, Jérôme, « L'oubli de la photographie » in *Magazine littéraire*, juin 1990, pp. 49-51
- COURNOT, Michel, « Marguerite a dit, tu vois, c'est l'Intelligence » in *Le Monde*, 12 avril 1996
- MEAUX, Danièle, « La mise en regard des mots et des images » in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Aples et du Centre Culturel de la Tourette, PUL, 2005, pp. 279-289
- WATERS, Julia, « Marguerite ou l'enchantement : l'angoisse de l'influence chez Alain Robbe-Grillet » in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, ouvrage publié avec le soutien du LERTEC, de la Région Rhône-Aples et du Centre Culturel de la Tourette, PUL, 2005, pp. 269-277

L'approche psychanalytique de l'œuvre de marguerite duras

- DAVID, Michel, *Marguerite Duras – Une écriture de la jouissance*, Desclée de Brouwer, Paris, 1996
- , *Le Ravissement de Marguerite Duras*, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2005

-
- , « L'amour illimité de Marguerite Duras », in *Les Cahiers de L'Herne*, sous la direction de Bernard Alazet et Christian Blot-Labarrère, avec la collaboration d'André Z. Labarrère, Editions de L'Herne, 2005, n° 86, pp. 99-104
- KRISTEVA, Julia, « La maladie de la douleur : Duras » in *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1997, pp. 227-265
- LACAN, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein », in *Cahiers Renaud -Barrault*, n° 52, Ed. Gallimard, décembre 1965
- LESSANA, Marie-Magdeleine, « La raison de Lol » in *Dits à la télévision*, entretiens de Duras avec Pierre Dumayet, coll. *atelier*, E.P.E.L., 1999, p. 51-78
- MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Editions de Minuit, 1977
- « Autour de la lecture de Michèle Montrelay et Jacques Lacan de L.V.Stein de Marguerite Duras », par Esther Tellermann, AFI, 2001, sur www.freud-lacan.com

Textes critiques sur l'approche psychanalytique

- MOUSTAFA, Safouan, *Lacaniana. Les séminaires de Jacques Lacan (1953-1963)*, Paris, Fayard, 2001
- « L'hystérique et le ravage » par Claude-Noële PICKMANN, in *Actualité de l'hystérie*, sous la direction d'André MICHELS, éd. Erès, mars 2001