

Québec français



Marguerite Duras

Madeleine Borgomano

Number 72, December 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58604ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Borgomano, M. (1988). Marguerite Duras. *Québec français*, (72), 78–80.

ÉCRIVAINS DE PARTOUT

Marguerite Duras

Madeleine Borgomano

L'œuvre de Marguerite Duras occupe une place désormais considérable dans la littérature française. Elle recouvre une bonne partie de notre fin de siècle.

Si ses débuts en 1943¹ restèrent très obscurs et si elle est demeurée longtemps une œuvre confidentielle, elle connaît l'éclat de la célébrité depuis le succès extraordinaire de *l'Amant*², en 1984. Elle compte, en 1988, plus de soixante titres, romans et nouvelles, pièces de théâtre, scénarios et films. Cette classification ne convient guère, d'ailleurs, à des textes inclassables puisqu'ils ignorent délibérément les frontières des genres répertoriés, se dénomment eux-mêmes « textes théâtre film », sont qualifiés par l'auteur d'« hybrides » et ne cessent de connaître des transformations qui les font glisser du livre à la scène, de l'écran à la page.

Controverses

Cette œuvre déclenche les controverses : célébrée presque fanatiquement par ses admirateurs et tenue par eux pour l'une des plus originales de la modernité, elle n'a cessé d'être raillée et dévalorisée par ses détracteurs et sa récente promotion au rang des œuvres notoires (et des meilleures ventes) n'a pas changé ce paysage critique. En témoignent encore, tout récemment, la parution d'un pastiche féroce et réussi³ (consécration d'un auteur ou dévoilement des ficelles de son style ?) et l'âpreté des critiques suscitées dans la presse à cette occasion⁴. Ces réactions passionnées montrent clairement combien l'œuvre durassienne dérange, ce qui ne manque pas de lui conférer une incontestable qualité. Je la présenterai ici à partir de ses caractères provocateurs.

Engouement et hostilité pourraient paraître provoqués par les engagements idéologiques successifs de l'auteur, difficiles à ignorer puisqu'ils ont été rendus publics par de nombreux entretiens et déclarations dont certains font partie de l'œuvre même, en tant qu'essais, comme *les Parleuses* (1974), *l'Été 80* (1980) ou *Outside* (1981)⁵. Ces engagements ont varié avec l'histoire, mais, dans l'ensemble, ils s'inscrivent bien dans l'orientation de ceux que l'on désigne en France, un peu vite, comme les intellectuels de gauche. Marguerite Duras s'est engagée dans la résistance, a été inscrite au Parti communiste, s'en est détachée violemment à la suite des procès de Moscou, a été séduite par le mouvement de Mai 68, a participé aux mouvements féministes, a milité pour toutes les grandes causes « de gauche » et se manifeste actuellement comme sympathisante active du Parti socialiste. Il n'est pas surprenant que ces positions, souvent assorties de déclarations fracassantes et quelque peu simplificatrices, aient contribué à exaspérer alliances et inimitiés, même si tout cela n'a pas grand chose à voir avec la littérature : mais il faut reconnaître que l'œuvre elle-même, en refusant frontières et distinctions, entretient la con-
duras- Car la plupart des prises de position durassiennes ont laissé des marques lisibles dans des textes qui se veulent les témoins de l'histoire de notre temps, ou tout au moins de ses grands scandales.

Marguerite Duras
Dix heures et demie
du soir en été



Prises de position violentes

Dès ses premiers romans, Duras écrit « sous la pression de l'horreur du monde »⁶. Ainsi, *Un barrage contre le Pacifique*⁷ peut être lu comme une violente diatribe contre la colonisation et ses séquelles. Certains passages sont même nettement « déclaratifs » : ils s'indignent de la mort des enfants dans la plaine indochinoise ou ironisent cruellement sur les blancs des grandes villes coloniales. Le roman contient aussi les prémisses du « thème » de la mendicante indienne, figure incarnée de la misère scandaleuse du Tiers Monde⁸. Ce thème, le plus puissant de toute l'œuvre durassienne, sera repris en variations multiples à travers tout un cycle qui de livres en films, du *Vice-consul*⁹ à *India Song*¹⁰ et même jusqu'à *l'Amant* génère les plus belles réussites durassiennes.



*Le Marin de Gibraltar*¹¹ suggère déjà une valorisation de la liberté sexuelle et du détachement qui préfigure certaines proclamations de Mai 68. *Détruire*, dit-elle s'inscrit nettement dans l'esprit de mai, en instaurant, à travers les deux personnages de Stein et d'Alissa, le désir d'une « destruction capitale » et en inscrivant dans son texte même des formules percutantes cueillies sur les murs de mai. *Abahn, Sabana, David* et le film *Jau-ne le soleil*, qui en reprend le texte¹³, opèrent une sorte de syncrétisme entre toutes les grandes causes, mais, comme il arrive souvent pour la littérature trop « déclarative », ne réussissent qu'à être obscurs et ennuyeux, justification de toutes les parodies futures. *Le Camion*¹⁴, moins nettement déclaratif, n'échappe cependant pas au même défaut ; même si la proclamation provocante de la vieille femme (d'ailleurs invisible dans le film et représentée seulement par la voix de Duras) : « Que le monde aille à sa perte ! » n'est, en toute rigueur, attribuable qu'au personnage, non à l'auteur, il reste que le glissement d'attribution est ici largement sollicité et entretenu.

Mais certaines œuvres durassiennes parviennent à intégrer bien plus harmonieusement une prise de position très violente dans une œuvre d'art réussie. J'en donnerai des exemples, choisis, évidemment, avec partialité. Le film *Hiroshima, mon amour*¹⁵, fruit, il est vrai d'une collaboration avec Alain Resnais, metteur en scène, mais dont Duras a écrit le scénario, réussit à être un chef-d'œuvre et un remarquable réquisitoire contre le scandale de la guerre et de la bombe atomique. La série des *Aurélia Steiner*¹⁶, avec moins d'éclat et beaucoup plus d'austérité, élève un cri violent contre les camps de concentration et le risque de les oublier. Enfin, en publiant, en 1985, *la Douleur*¹⁷,

dont la rédaction est donnée comme contemporaine de la fin de la Dernière Guerre, l'écrivain nous offre, en même temps qu'un récit littéraire, une réflexion sur la collaboration, la vengeance et le pouvoir. On voit qu'il n'est pas aisé, quand il s'agit de Marguerite Duras, de dissocier les positions affirmées par l'écrivain du contenu de son œuvre et que cette confusion est certainement la source, pas toujours avouée, de bien des dissensions.

Mais il est évident qu'indépendamment de ces positions idéologiques, l'œuvre durassienne se montre souvent provocante, subversive. Loin de chercher à combler les attentes du public, elle ne cesse de surprendre et de choquer, adoptant ainsi un caractère « absolument moderne », ou peut-être, si l'on en croit la théorie de la réception, remplissant simplement la fonction essentielle de toute œuvre d'art.

Histoires banales

Cependant, l'œuvre de Duras déçoit et subvertit d'une manière tout à fait originale. Même si, un moment, on a pu l'assimiler aux expériences un peu abusivement groupées sous le nom de « nouveau roman », elle se distingue très largement des tendances de ce groupe. Elle ne se livre jamais à d'audacieuses recherches formelles : au contraire, elle s'acharne dans la banalité et vise, littéralement, un « degré zéro de l'écriture » en même temps qu'un degré zéro du récit.

Les histoires racontées dans les livres et les films durassiens, pour autant qu'on puisse encore parler d'histoires, sortent tout droit du fonds romanesque le plus mélodramatique. « Histoires à quatre sous », comme le dit la Française d'Hiroshima. Un meurtre au fond d'un café du port produit *Moderato cantabile*¹⁸ ; un crime passionnel dans la touffeur de l'été espagnol engendre *Dix heures et demie du soir en été*¹⁹ ; un horrible fait divers (le cadavre d'une femme, coupé en morceaux, reconstitué grâce à un recouplement ferroviaire) produit la pièce, *les Viaducs de la Seine et Oise*²⁰, puis *l'Amante anglaise*, sous forme d'abord de roman, puis de théâtre²¹ ; ce ne sont que des exemples de cette écriture du fait divers et du quotidien.

La banalité des histoires est encore accentuée par l'accompagnement musical souvent présenté comme un leitmotiv du texte : des rengaines sentimentales redoublent les stéréotypes. « *Quand le lilas fleurira, mon amour* » rythme le long après-midi où M. Andemas est abandonné par sa fille Valérie²² ; la chanson d'Édith Piaf, « C'est fou c'qu'j'peux t'aimer » donne le ton de *Savannah Bay*²³. De plus, si l'on envisage l'œuvre dans son ensemble, l'impression de banalité monotone est encore accrue par ce que j'ai appelé « une hypertextualité illimitée²⁴ » : l'œuvre durassienne se plaît à tourner inlassablement autour des mêmes thèmes et des mêmes histoires, jamais épuisées, dans un ressassement incessant.

Organisée autour d'éléments aussi simples, cette œuvre a pourtant longtemps été tenue pour difficile, voire illisible, réservée à quelques intellectuels pervers. Étrange effet de réception où il apparaît à l'évidence que rien n'est plus obscur que l'extrême clarté ni plus difficile que l'extrême simplicité ! Car, s'appuyant sur des données narratives élémentaires, Duras ne s'applique pas, comme ont pu le faire certains nouveaux romanciers, à les déconstruire et à en tirer un savant puzzle. Tout au contraire, elle s'emploie à les simplifier et à les réduire encore par tous les moyens. L'histoire racontée est toujours passée, elle n'est transmise que par ouï-dire : « L'histoire, dit-elle ». Les personnages ne la connaissent qu'à peine, ils en restent à distance et bien plus encore le lecteur : elle se réduit à quelques bribes incertaines et largement fictives. Les textes durassiens ne nous racontent pas des histoires, ils nous racontent l'effet des histoires, les ondes, les remous provoqués par des traces d'histoire. *Moderato Cantabile* n'est pas le récit du meurtre dans le café, ni le roman de sa reconstitution. Les personnages du livre ne sont pas les protagonistes, mais seulement des spectateurs qui ne savent rien. Le roman raconte leur tentative, purement verbale, pour mimer l'histoire. Dans les romans postérieurs, l'histoire centrale se trouve encore plus épurée et réduite, jusqu'à disparaître presque entièrement, dans les textes limites, comme *l'Amour*²⁵. Tout se passe comme si l'œuvre progressait vers sa propre exténuation, se vidant de plus en plus de matière.

En même temps, elle s'acharne à sa propre destruction : c'est la fonction du cinéma, auquel Duras s'adonne en priorité à partir des années 1970. Pour elle, le cinéma est une entreprise de mise à mort aussi bien de « l'écrit » que des personnages : « pour détruire ce qui est écrit et donc ne finit pas, il me faut faire un film : 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 cessé²⁸ ».

Les films durassiens, non contents de s'employer à tuer l'écriture, pratiquent sur eux-mêmes une entreprise de dénudation et d'évidement semblable à celle que mène l'écriture. De plus en plus pauvres et dépouillés, ils finissent par aboutir à l'écran noir de *l'Homme Atlantique* (27).

Cette attirance pour le vide, cet acharnement à conduire sur soi-même une « destruction capitale » fascine les uns et exaspère les autres, attirant fortement les dissensions : elle parvient même à fasciner et irriter en même temps. Cette ambivalence, soigneusement cultivée, pourrait bien être aussi à la source de l'accueil partagé reçu par l'œuvre durassienne. Mais elle constitue sa profane originalité et sa véritable audace. Peu d'œuvres littéraires ou cinématographiques ont poussé leur passion pour le dénuement jusqu'aux frontières du suicide, peu d'œuvres ont aussi complètement programmé leur propre disparition.

L'Amant : un grand succès

Mais une telle analyse ne vaut que jusqu'à un certain moment de l'évolution : tout change avec *L'Amant*. La transformation ne vient pas du caractère autobiographique déclaré de ce livre : la plus grande partie du contenu des textes précédents n'était pas moins autobiographique, sans l'avouer explicitement, il est vrai, mais sans que nul ne puisse l'ignorer à la lecture de nombreux commentaires et interviews. Elle ne vient pas non plus de la plus grande audace des aveux : depuis *Un barrage contre le Pacifique*, les temps et le langage ont beaucoup acquis de tolérance ! Elle ne vient pas non plus du succès éclatant, mais elle en est peut-être l'une des causes.

L'Amant semble d'abord s'inscrire encore une fois dans le grand ressassage, la grande répétition qui caractérise Duras. Mais il le fait différemment : au lieu d'offrir des thèmes réitérés une version épurée et appauvrie, il en propose un enrichissement et surtout une synthèse. *L'Amant* offre à ses lecteurs une

histoire tout aussi mélodramatique que les autres, assaisonnée de l'exotisme et de l'érotisme qu'il faut pour plaire, mais surtout il raconte vraiment une histoire, avec un début et une fin. Ce livre est une belle réussite, mais il constitue une sorte de trahison par rapport au reste de l'œuvre : il consent, délibérément, à plaire, en utilisant à cette fin les moyens nécessaires, ceux qui ne déçoivent pas le public, mais le comblent. Malgré son désordre apparent, sa chronologie bouleversée, ses ruptures de personne grammaticale, *L'Amant* réintègre le régime narratif-représentatif de la littérature de consommation. Il n'est plus l'ultime production d'une œuvre qui tendait sans cesse à sa propre fin : il est un livre achevé, d'une certaine et peu durassienne façon, un livre parfait. Plaisant au grand public, il déçoit les fidèles.

Les textes publiés à la suite de *L'Amant* déçoivent beaucoup plus encore. Plus de films. Des livres : *les Yeux bleus cheveux noirs*²⁸, *la Pute de la côte normande*²⁹, *Emily L.*³⁰. Par leur manière et leur écriture, par le caractère allusif et absent des pseudo-histoires qu'ils racontent, ces livres pourraient paraître retrouver la veine du *Navire Night*³¹, d'*Agatha*³² ou de *la Maladie de la mort*³³, avec lesquels ils entretiennent quelque ressemblance. Mais la magie est perdue : la machine semble tourner à vide, les tics de l'écriture se montrent à nu. Il n'est pas surprenant que pastiche et parodie surgissent alors. Il est regrettable que cette œuvre, l'une des plus réellement extraordinaires de notre temps, s'achève dans cette dérision, propre, évidemment, à conforter les critiques de ses ennemis. Cette opinion sévère doit être relativisée : Duras déclare : « *Je crois n'avoir jamais aimé un livre comme j'aime Emily L.* » et le critique du journal *la Croix* écrit : « *Après la magie de l'Amant et le désespoir extrême des Yeux bleus cheveux noirs, voici une nouvelle réussite, d'une forme pure, musicale, comme la couleur très précise d'un moment et d'un lieu que rien ne peut effacer*³⁴ ».

Pour ma part, je préfère ignorer cette « fin de règne » et considérer le feu d'artifice de *L'Amant* comme l'éblouissant apogée d'une œuvre passionnante. Mais, malgré tout, l'œuvre durassienne reste inachevée et l'auteur affirme, dans *Emily L.*, à travers un personnage qui la représente elle-même : « *Je ne peux pas m'arrêter d'écrire. Je ne peux pas* ». Aussi risque-t-elle encore de nous surprendre.

1. *Les Impudents*, roman, Plon, 1943.
2. *L'Amant*, Éd. de Minuit, 1984.
3. *Virginie Q.* de Marguerite Duraillé, présenté par Patrick Rambaud, Baland, 1988.
4. Voir *Le Monde*, 1^{er} avril 1988, « les Trucs et les Tics de la reine Margot », P. Lepage.
5. *Les Parleuses et l'Été 80* aux Éditions de Minuit, *Outside*, aux Éditions Albin Michel, P.O.L.
6. Selon la formule d'une de ses critiques, Marcelle Marini.
7. *Un barrage contre le Pacifique*, roman, Gallimard, 1950.
8. Voir Madeleine Borgomano, « l'Histoire de la mendicante indienne », *Poétique*, n° 48, le Seuil, 1981, et « À propos de l'engagement en littérature : l'œuvre de M. Duras et les problèmes du Tiers Monde », *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, 1983.
9. *Le Vice-consul*, roman, Gallimard, 1965.
10. *India Song*, film, 1975.
11. *Le Marin de Gibraltar*, roman, Gallimard, 1952.
12. *Détruire, dit-elle*, Éd. de Minuit, 1969.
13. *Abahn, Sabana, David*, Gallimard, 1970, *Jaune le soleil*, film, 1971
14. *Le Camion*, film (puis texte) 1977.
15. *Hiroshima, mon amour*, 1960.
16. *Aurélia Steiner, I, II et III*, textes, Mercure de France et films.
17. *La douleur*, Éd. P.O.L., 1985.
18. *Moderato Cantabile*, roman, Éd. de Minuit, 1958.
19. *Dix heures et demie du soir en été*, roman, Gallimard, 1960.
19. *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, théâtre, Gallimard, 1959.
21. *L'Amante anglaise*, roman, Gallimard, 1967, théâtre, Cahiers du T.N.P., 1968.
22. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, récit, Gallimard, 1970.
23. *Savannah Bay*, théâtre, Éd. de Minuit, 1983.
24. Madeleine Borgomano, « *L'Amant* : une hyper-textualité illimitée », *Revue des sciences humaines*, Université de Lille, n° 202 (1986).
25. *L'Amour*, Gallimard, 1971.
26. M. Duras, interview par Benoît Jacquot, Art Press, oct. 1973 (jaquette du livre *Nathalie Granger et la Femme du Gange*, Gallimard, 1973. Voir Madeleine Borgomano, *l'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Albatros, 1985).
27. *L'Homme Atlantique*, film, 1981.
28. *Les Yeux bleus cheveux noirs*, roman, Ed. de Minuit, 1986.
29. *La Pute de la côte normande*, Éd. de Minuit, 1986.
30. *Emily L.*, roman, Éd. de Minuit, 1987.
31. *Le Navire Night*, film et texte, Mercure de France, 1979.
32. *Agatha*, texte, Éd. de Minuit, 1981, et *Agatha ou les Lectures illimitées*, film, 1981.
33. *La Maladie de la mort*, récit, Éd. de Minuit, 1982.
34. J. M. de MONTREMY, cité dans le dossier des Éditions de Minuit sur *Emily L.*