



[www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)

**André Durand présente**

**Marguerite Donnadiou  
dite**

**Marguerite DURAS**

**(France)**

**(1914-1996)**



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres  
qui sont résumées et commentées  
(surtout '*Un barrage contre le Pacifique*',  
roman étudié dans un dossier à part).**

**Bonne lecture !**

Quelques semaines avant que n'éclate la Première Guerre mondiale, elle naquit le 4 avril 1914 à Gia-Dinh, une localité de la banlieue nord de Saïgon où elle vécut jusqu'à l'âge de sept ans, ses parents, qui étaient enseignants, étant venus dans la Cochinchine française (qui fait partie aujourd'hui du Viêt Nam) parce qu'ils avaient été séduits par le mirage des colonies. Elle présenta ainsi sa mère : *«Fille de paysans, elle avait été si bonne écolière que ses parents l'avaient laissée aller jusqu'au brevet supérieur. Après quoi elle avait été institutrice dans un village du nord de la France. On était alors en 1899. Certains dimanches, à la mairie, elle rêvait devant les affiches de propagande coloniale : "Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend." À l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que les indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux. Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle, se mourait d'impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti !.»*

C'était Henri Donnadiou, professeur de mathématiques originaire de Villeneuve sur Lot qui fit carrière au Tonkin, en Cochinchine et au Cambodge, fut nommé directeur de l'enseignement en Cochinchine. Mais, victime d'une dysenterie amibienne, il fut rapatrié en France. Après son départ, la vie de sa femme, Marie Legrand, et de leurs enfants, Pierre (qu'elle adorait), Paul et Marguerite, alors âgée de quatre ans, changea dramatiquement : ils ne pouvaient plus demeurer dans une maison de fonction luxueuse et s'installèrent à Sadec où leur vie, précaire et difficile, devint celle des «petits blancs», guère meilleure que celle des indigènes qui les entouraient, desquels ils se sentaient plus proches que des riches coloniaux. La mère, institutrice, accepta des postes dangereux dans la brousse. Une petite mendicante de dix-sept ans lui donna son bébé malade avant de disparaître, et Marguerite fut terrifiée par ce geste qui résonna dans son oeuvre

Après la mort du père, le 4 décembre 1921, la famille vint s'établir en France, à Platier, commune de Pardaillan, où il possédait une vieille maison de famille. La mère s'essaya à la viticulture. En 1924, ils retournèrent en Indochine où, économe et obstinée, elle réussit à acheter une petite concession au Cambodge, à Prey Nop (qui est aujourd'hui Sihanoukville), entre Réam et Kampot, sur le golfe de Siam, qu'elle se proposait de mettre en valeur, sans avoir conscience, parce que trop naïve, de la corruption de l'administration et sans comprendre qu'il n'y a pas de concession cultivable sans dessous-de-table. Pendant une dizaine d'années, elle tenta de survivre sur un domaine qui était incultivable parce que inondé chaque année. Elle se ruina en construisant des barrages pour protéger en vain ses rizières. Elle fut obligée de donner des leçons de français et, comme elle était pianiste, de jouer dans un cinéma pour payer l'éducation de ses enfants auxquels elle avait peu de temps à consacrer, excepté l'aîné, son préféré. Marguerite et le plus jeune frère vivaient librement, jouant avec leurs amis annamites dans la jungle et dans les marais.

À cause de son mauvais comportement, le frère aîné, que Marguerite Duras appelait *«le dévoyé»*, fut renvoyé en France. Elle devint pensionnaire au lycée Chasseloup-Laubat de Saïgon (aujourd'hui Ho Chi Minh-Ville). Elle fut alors frappée par la beauté d'une Européenne, Élisabeth Striedter, femme fascinante qui était la mère parfaite d'une de ses compagnes de classe et, en même temps, une musicienne accomplie : elle provoqua chez elle, dans une sorte de «scène primitive», un choc émotionnel qui allait résonner dans toute l'oeuvre. Surtout, en 1930, elle rencontra un Chinois de Cholon qui devint son amant, auquel sa mère lui demanda de se vendre pour satisfaire les besoins de son frère aîné qui se droguait. Du moins, le prétendit-elle car, pour Angelo Morino, auteur de *«Il cinese e Marguerite»*, ce fut sa mère qui eut un amant chinois, qui aurait vécu cette passion extraordinaire d'où serait née Marguerite !

Ayant, en 1932, obtenu son baccalauréat, elle quitta l'Indochine, passa à Calcutta qu'elle vit pendant les deux heures de l'escale (mais qu'elle n'oublia jamais et à partir de laquelle elle se composa une Inde) et arriva en France. Bien qu'elle voulait déjà devenir écrivaine, forcée par sa mère, elle commença, à Paris, des études de droit, de mathématiques et de sciences politiques à la Sorbonne. Elle obtint une licence en droit et un poste au ministère des Affaires Coloniales.

Le 3 septembre 1939, elle envoya au poète Robert Antelme, mobilisé à Rouen, ce télégramme : *«Veux t'épouser. Reviens à Paris. Stop. Marguerite.»* Et ils se marièrent.

Pendant l'Occupation, elle travailla dans le Comité d'organisation du livre qui, dirigé et surveillé par les Allemands, était chargé de l'attribution du papier aux éditeurs. En 1940, fut publié un ouvrage de

commande et de propagande qu'ardente partisane du colonialisme elle écrivit en collaboration avec Philippe Roques : *“L'empire français”*. En 1942, elle eut un enfant qu'elle perdit à la naissance, et rencontra Dyonis Mascolo qui, comme Robert Antelme, travaillait chez Gallimard ; ils sympathisèrent tout de suite dans l'admiration ou le mépris pour certains livres, et devinrent amants. La même année, Paul mourut à Saïgon, ayant été laissé sans médicaments par son frère aîné.

Décidée à se consacrer à la littérature, comme elle détestait le nom de son père et estimait qu'*«un écrivain ne peut écrire sous le nom du père»* mais comme elle était attachée à la terre où il était né, elle choisit comme pseudonyme le nom du village du Lot-et-Garonne, près de Marmande, d'où il était originaire : Duras. Elle écrivit d'abord des romans de facture encore classique que Raymond Queneau, impressionné par ce jeune talent (*«Ne faites rien d'autre dans la vie que ça, écrire.»*), fit publier chez Gallimard :

---

---

### ***“Les impudents”***

(1943)

Roman de 245 pages

Quelque part dans le Quercy, la famille Taneran est déchirée par des tensions qui sont perçues par Maud, jeune fille de vingt ans, aux prises avec sa mère, son frère aîné et son amant. La mère, intelligente mais dépressive, est amoureuse de son fils aîné qui, pervers, joueur et voleur, la ruine, trahit constamment son entourage, tandis qu'elle martyrise son cadet et Maud, qui, dégoûtée, révoltée, faisant de la haine un remède à l'ennui, n'arrive pas à quitter ce cercle familial étouffant. Sa mère la destine à un fils de paysans voisins, mais elle tombe amoureuse d'un intellectuel gentleman-farmer qu'elle guette en secret, la nuit, avant de s'offrir à lui et de goûter la volupté. Bientôt, elle attend un enfant et l'avoue à sa mère qui l'envoie à l'homme qui l'a déshonorée, afin de vivre tranquillement son amour impudique pour son fils.

### Commentaire

D'abord intitulé *“La famille Taneran”*, ce premier roman de Marguerite Duras laissait peu présager ses livres à venir. D'une facture traditionnelle, il présente un « climat » qui se situe du côté de François Mauriac ou de Julien Green, et on a l'impression qu'il a été écrit en les imitant. On y retrouve la propriété du père, les paysages du Lot-et-Garonne, la rivière, le Dropt. Encore englué dans le réalisme, dans la longue description de sensations, il déroule une prose effilochée et lourde, montre un style contourné. Mais il est psychologiquement passionnant car on en retient l'espèce de fascination qu'exerce le héros sur sa sœur. Cette histoire de famille est doublée de l'exposé d'une crise sentimentale dans une âme de jeune fille.

Le roman n'eut que peu de succès, et Marguerite Duras elle-même le jugea *«très mauvais»*. Mais elle avait ainsi exorcisé certaines peurs de la fin de son adolescence.

---

---

Ayant emménagé dans un appartement au 5 rue Saint-Benoît où elle voisinait avec Sartre, Marguerite Duras vivait dans le bouillonnement créatif de Saint-Germain-des-Prés et était déjà, à l'âge de trente ans, une vedette de l'intelligentsia parisienne.

À son retour d'Angleterre, François Mitterand fit entrer dans la Résistance Robert Antelme, Marguerite Duras et Dionys Mascolo. Elle y fit la connaissance, entre autres, du philosophe Edgar Morin. Quand leur groupe tomba dans un guet-apens, elle réussit à se sauver grâce à l'aide de François Mitterand, mais Antelme et sa soeur, Marie-Laure, furent arrêtés puis, le 1 juin 1944, envoyés dans des camps de concentration. Celle-ci y mourut. Marguerite Duras ne cessa pas de chercher où se trouvait son mari, de vouloir savoir s'il était vivant ou mort ; prête à tout pour avoir le moindre petit renseignement sur lui pour cela, elle pratiqua un rôle d'agent double, elle utilisa tous ses atouts, y compris son charme et sa séduction, devint la maîtresse même d'un officier de la Gestapo.

Dans le même temps, elle fit paraître :

---

**“La vie tranquille”**  
(1944)

Roman de 150 pages

Vivant dans une ferme avec son frère, le beau Nicolas, et ayant avec lui une relation perverse, Françoise, dite Francou, qui a vingt-six ans, aime se baigner et monter à cru sa jument. Mais, un jour, surgit, comme une apparition, un ami de son frère, un beau garçon appelé Tiène qui lui fait découvrir «*le puits de fraîcheur*», un amour physique débordant. Cependant, comme elle est dotée d'une méchanceté naturelle, elle provoque directement ou indirectement trois morts.

Commentaire

Ce court et curieux roman paysan est divisé en trois parties correspondant aux trois morts qui le jalonnent. Ce second roman est, lui aussi, assez mauriacien ou greenien, avec son domaine des Bugues (qui ramenait à Platier, aux souvenirs de ce monde rural, aux impressions d'enfance) perdu dans une campagne provinciale, les drames couvant sous la cendre, les violences secrètes et les passions amoureuses qui débouchent finalement sur la mort. Il est quelque peu autobiographique : Francou, c'est Marguerite, et Tiène, c'est Dionys. Francou est bien déjà un personnage de Marguerite Duras. Comme l'héroïne des “*Impudents*”, elle est soumise à la fascination qu'exerce sur elle son frère. Ses états d'âme sont analysés de façon détaillée. Elle est en proie à l'ennui : «*Il reste l'ennui. Rien ne peut plus surprendre que l'ennui. On croit chaque fois en avoir atteint le fond. Mais ce n'est pas vrai. Tout au fond de l'ennui, il y a une source d'un ennui toujours nouveau. On peut vivre d'ennui. Il m'arrive de m'éveiller à l'aurore, d'apercevoir la nuit en fuite désormais impuissante devant les blancheurs trop corrosives du jour qui vient. Avant le cri des oiseaux entre dans la chambre une fraîcheur humide, irradiée par la mer, presque étouffante à force de pureté. Là, on ne peut pas dire. Là, c'est la découverte d'un ennui nouveau. On le découvre venu de plus loin que la veille. Creusé d'un jour. Je m'enfermai dans mon palais de solitude avec l'ennui pour me tenir compagnie.*» Ce que Paul Valéry appelait «*l'ennui de vivre*» et que découvre Francou constituera l'un des thèmes profonds de l'œuvre de Marguerite Duras. Et Francou sait bien, comme le sauront aussi les autres héroïnes de la romancière, que, pour la femme, il n'y a qu'une seule issue à «*l'ennui de vivre*» : l'amour, cet amour qui la jette vers Tiène, qu'elle aime de tout son être, de tout son corps de femme. Ce deuxième roman n'eut que peu de succès.

---

Après la fin de la guerre, François Mitterand, qui avait accompagné les Américains à l'ouverture des camps, retrouva Robert Antelme à Dachau et arrangea son retour à Paris. Dionys Mascolo alla le chercher. Marguerite Duras avait déjà l'intention de quitter son époux, mais demeura encore auprès de lui jusqu'à l'année suivante pour le soigner car il était très éprouvé. Il fit le récit de son aventure dans “*L'espèce humaine*” (1947), livre qui parut dans une indifférence presque générale.

Dionys Mascolo, Robert Antelme et Marguerite Duras adhèrent au Parti communiste français. Se consacrant à des activités de militante, comme la vente de “*l'Humanité*” et à la vie à trois, pendant plusieurs années, elle ne publia pas. Mais elle fonda, en 1945, avec Robert Antelme, une maison d'édition, “*La cité universelle*”. Le couple divorça en 1946, et, en 1947, elle eut un fils de Dionys Mascolo, Jean, alias Outa. Cela n'empêcha pas, Marguerite Duras, Robert Antelme et Dionys Mascolo de rester inséparables.

Se retrouvaient chez eux des intellectuels intransigeants et chaleureux : Raymond Queneau, Michel Leiris, Maurice Blanchot, Maurice Merleau-Ponty, Boris Vian, Clara Malraux, Jacques Audiberti, Jacques Tati, Edgar Morin, Dominique Desanti, Jacques Lacan, Francis Ponge, Claude Roy, qui lui fit rencontrer Elio Vittorini auquel elle allait emprunter sa technique de la répétition, du retour incantatoire

des mots. Devenue journaliste, activité qu'elle n'abandonna jamais complètement, elle y était animée d'un souci de justesse et de justice. Elle consacra alors des textes à l'Indochine.

En décembre 1949, sur dénonciation, ils furent exclus du parti communiste ou poussés à s'exclure. En janvier 1950, dans sa lettre de démission, elle, qui avait déjà souffert d'une forme d'exclusion en Indochine, exprima le grand «*dégoût*» qu'elle éprouvait à l'égard des dirigeants de sa cellule. Marguerite Duras, Robert Antelme et Dionys Mascolo ne cessèrent d'accuser leur camarade de section, Jorge Semprun, qui nia toujours avoir été mêlé à leur exclusion.

L'écoeurement et le désengagement du parti la conduisirent à s'investir davantage dans l'écriture.

Entre 1943 et 1947, elle avait rédigé un journal dans quatre cahiers qu'après sa mort on a retrouvés, serrés dans une large enveloppe de papier kraft, dans «*les armoires bleues de Neauphle-le-Château*», des placards humides. Certains avaient déjà servis à la rédaction de «*La douleur*» qui n'était qu'un fragment retravaillé. Mais l'ensemble était beaucoup plus vaste. Cela donna, en 2005, la publication par l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine de :

---

---

### «*Cahiers de la guerre et autres textes*»

Le premier cahier, soixante-dix pages écrites presque sans rature, d'une coulée et d'une fluidité magiques, est le plus surprenant. On apprend la vérité toute crue sur l'enfance et l'adolescence de Marguerite Donnadiou en Indochine, les douleurs, les humiliations, les violences infligées par une famille qui était laminée par sa honte de la pauvreté sur une concession inexploitable. Âgée de quatorze ans, elle fut littéralement cognée par son grand frère, paresseux, désœuvré et belle gueule, puis frappée par sa mère. On l'insultait : «*fumier*», «*morpion*», « *salope*», «*ordure*». «*Je croyais que mon frère allait me tuer*», écrit-elle. Au lycée, à Saigon, elle fut prise en grippe. Elle vécut dans un état de culpabilité permanent. Quant à l'«*amant*» qui, dans le roman de ce titre, est sur le bac entre Sadec et Saï, habillé en tussor de soie grège, porte un diamant et roule dans une Léon Bollée, il n'était pas un Chinois, mais un Annamite «*nettement plus laid que l'Annamite moyen*». Lorsque la famille découvrit que ce Léo tournait autour de la jeune fille, elle décida de lui faire cracher de l'argent. Il entretint la famille, «*trimbalait*» la mère et les deux frères à Saigon «*pour faire la bringue*». La manière dont Duras raconte le maquereautage de Léo par la famille Donnadiou, la manière dont on la surveille sont époustoufflantes de cruauté. Les scènes de danse de tango sous le regard de la famille expliquent l'alternance de désir et d'interdit qui court dans bien des pages. On le laissa la convoiter à l'infini. Ils se frottaient l'un à l'autre, mais il n'était pas question d'aller plus loin. La scène du premier baiser ressembla à un viol : «*Tout d'un coup, je sentis un contact humide et frais sur mes lèvres. La répulsion que j'éprouvai est proprement indescriptible. Je bousculai Léo, je crachai, je voulais sauter de l'auto [...]. J'avais été embrassée par un foetus, la laideur était rentrée dans ma bouche, j'avais communiqué avec l'horreur.*»

Le deuxième cahier propose un morceau de roman inachevé et tarabiscoté, «*Théodora*», qui fut repris dans «*Détruire, dit-elle*». Les autres pages nous ramènent en avril 1945, alors que, dans une ambiance crépusculaire, alors que Berlin brûle sous le feu russe, Marguerite Duras attendait le retour de son mari en allant chaque jour au centre de tri des déportés d'Orsay, vivait rue Saint-Benoît, entre chien et loup. Elle vit l'apparition spectrale de Robert Antelme réduit à son ombre, puis son miraculeux retour à la santé. Le fait que de Gaulle se soit emparé de la France provoqua sa rage, des jets de haine. Ces passages furent adoucis, voire gommés, dans «*La douleur*». Elle évoque aussi la mort de Hitler, parle de la responsabilité nazie.

Le plus beau des cahiers est sans doute le troisième. On y trouve un texte nu, très, très rude, sur la mort de son enfant : «*L'enfant était sorti. Nous n'étions plus ensemble. Il était mort d'une mort séparée. Il y avait une heure, un jour, huit jours, mort à part, mort à une vie que nous avons vécue de neuf mois ensemble et qu'il venait de mourir séparément. Mon ventre était retombé lourdement, floc, sur lui-même, comme un chiffon usé, une loque, un drap mortuaire, une dalle, une porte, un néant que ce ventre.*» Puis on lit le récit du premier été d'après-guerre qui fut marqué par des vacances en Italie sur une plage avec Robert Antelme et l'amant Dionys Mascolo (dont elle aura un fils, Jean), avec aussi le grand écrivain Elio Vittorini et sa femme. Dans une prose tactile, effervescente, une chaîne de

phrases parfaites, elle décrivit les bains de mer, les bains de soleil, la beauté alanguie des corps, la lumière, les nuits tièdes, le grand large, les figuiers, les citrons, le pastis, la vie dénouée, épanouie. Ces pages saturées de parfums, vives, ondoyantes, altièes sont un chant sensuel, un hymne à la vie. Plus tard, dans *“Les petits chevaux de Tarquinia”*, elle reprit le récit de cet été-là.

Sous l'appellation *“Les autres textes”*, on trouve des notes, essais, fragments, bribes. Le chapitre *“L'enfance illimitée”* est magnifique : *« Ma mère a été pour nous une vaste plaine où nous avons marché longtemps sans trouver sa mesure. »* La mère est donc, comme chez Proust, la clé de l'œuvre de Marguerite Duras.

### Commentaire

On sort abasourdi de la lecture de la coulée de lave en fusion que sont ces cahiers qui dormaient depuis 1947 dans la maison de campagne de Marguerite Duras. On y trouve des révélations biographiques capitales, les sources, parfois sordides, de son oeuvre de l'écrivaine dont on voit l'envol car, en pleine guerre, une inconnue de trente ans trouva et affirma son ton dans ce journal intime, devint la Duras en se délivrant de ce qui la hantait : l'Indochine. On tient la « matrice » d'où sont sortis tous ses grands romans, depuis *“Un barrage contre le Pacifique”* et *“Le marin de Gibraltar”* jusqu'à *“L'amant”*. On assiste à la « scène primitive » qu'est le tango où Marguerite fut offerte à Léo. On voit comment, tout au long de son oeuvre, elle repassa, rejoua ce couple enlacé surveillé par une famille perverse, mais l'idéalisa. On pénètre dans le secret de la fabrique durassienne, ce ton fait de modulation, d'appel au paroxysme, d'ambiance fin du monde. Absence, cri, pâmoison, solitude : tout y est. On se dit, en se souvenant de *“L'amant”* : quelle puissance de travestissement et d'ennoblissement d'une humiliation primitive.

On voit avec quelle économie elle veilla à ce qu'aucune situation ne se perde, pour tout exploiter, explorer, fouiller. Ce qui était une impression, sur sa méthode de travail, est confirmé par l'ouverture de ces armoires bleues. »

Reste un mystère. Qu'elle ait gardé pendant plus de quarante ans ces cahiers sans précaution particulière, dans une maison régulièrement inondée, en dit long aussi sur ce perpétuel balancement chez elle entre conservation et destruction, entre mémoire et oubli. Elle dira : *«Ça rend sauvage, l'écriture.»*

---

Marguerite Dura récrivit trois fois un roman qui parut après six ans de silence littéraire, et où s'affirmait la veine autobiographique :

---

### ***“Un barrage contre le Pacifique”***

(1950)

Roman de 360 pages

À la fin des années vingt, dans une région du Sud de l'Indochine appelée *«la plaine de Ram»*, une institutrice française vit avec ses deux enfants, Joseph, qui a vingt ans, et Suzanne, qui est une belle adolescente, dans une concession au bord du Pacifique dans l'achat de laquelle elle avait investi toutes ses économies, mais qui lui avait été vendue par de malhonnêtes agents du cadastre qui ne lui avaient pas dit que le terrain était inondé par l'eau salée à chaque grande marée et que toute culture y était impossible, tandis que le bungalow, à moitié achevé et sans balustrade, était attaqué par les vers. Elle s'était alors lancée dans une lutte vaine contre le cadastre, puis avait tenté, avec l'aide de paysans de la région et, en particulier, de son fidèle *«caporal»*, un Malais, de construire des barrages contre la mer. Mais *«en juillet, la mer était montée comme d'habitude à l'assaut de la plaine. Les barrages n'étaient pas assez puissants. Ils avaient été rongés par les crabes nains des rizières. En une nuit, ils s'effondrèrent»*.

Or passe par la piste, qui est l'unique attraction de cette morne plaine, M. Jo, un jeune homme riche, vêtu d'un costume de tussor et qui conduit une splendide voiture. Mais il est laid et Joseph le juge ainsi : «*Merde quelle bagnole... Pour le reste, c'est un singe*». Il tombe amoureux de Suzanne que sa mère semble prête à donner à cet homme, non sans rétribution. Mais il a beau lui rendre visite tous les jours, faire preuve de beaucoup de délicates attentions, il n'obtient d'elle que la possibilité de la voir nue alors qu'elle se lave. Le cadeau d'un diamant achève paradoxalement de compromettre ses chances auprès d'elle. Il est prié de ne plus venir, tandis que la mère s'apprête à vendre le diamant à la ville.

Ils s'y rendent tous les trois pour un long séjour. Tandis que la mère tente une transaction qui est compliquée par le fait que le diamant a un crapaud, Joseph part à la recherche de femmes, et Suzanne, qui a trouvé une amie en Carmen, une tenancière d'hôtel, passe le plus clair de son temps au cinéma. S'intéresse alors à elle un autre homme âgé, Barner, représentant d'une usine de filatures de Calcutta qui, depuis dix ans cherche à «*se marier avec une Française, très jeune et vierge si possible*», mais qui est découragé par tant d'immoralité, la mère essayant de lui vendre le diamant. Cependant, Joseph en obtient vingt mille francs de Lina, une femme qui est amoureuse de lui, qui le lui a acheté et qui le lui a rendu. La mère peut alors payer les intérêts des prêts en retard. Joseph raconte la folle nuit où il a, au cinéma, rencontré Lina et son mari qui fut, au cours de cette nuit de beuveries et ensuite, si indifférent qu'ils firent l'amour et qu'elle promit de venir le chercher. L'attente dure un mois au terme duquel il quitte la concession avec elle. Suzanne espère que s'arrête pour elle un des chasseurs qui passent sur la piste, mais c'est avec un garçon du voisinage, Jean Agosti, le fils d'un contrebandier de pernod, qu'elle perd sa virginité sans toutefois vouloir l'épouser alors qu'il commence à l'aimer, car elle veut partir. La mère meurt. Joseph revient avec sa maîtresse pour l'enterrer, et ils emmènent Suzanne loin de la concession.

Pour une analyse, voir "DURAS - 'Un barrage contre le Pacifique'"

---

L'année même où parut le roman, après la perte par la France de sa colonie d'Indochine, revint définitivement dans la métropole la mère de Marguerite Duras. Elle lui présenta son fils, Jean. Mais elles n'avaient plus rien à se dire, tant la mère avait concentré sa tendresse sur son fils aîné, et elles se virent alors pour la dernière fois. Grâce au collège pour filles qu'elle avait créé à Saïgon, la situation financière de la mère s'était améliorée et elle acheta un petit château délabré où elle commença un élevage de poulets, qui allait échouer à cause de son manque de connaissances. Marguerite Duras habitait avec Dyonis Mascolo, ce qui ne l'empêcha pas d'avoir une série d'amants.

---

### ***"Le marin de Gibraltar"***

(1952)

Roman de 429 pages

Le narrateur était un homme qui n'était pas heureux. Il avait une femme qui ne lui plaisait pas et un travail qui lui faisait horreur. Il était accablé d'une vie dont il voulait changer, une vie lâche, sans histoires et sans amis. Un jour, pourtant, il se fit un ami, le chauffeur d'une camionnette qui le conduisait de Pise à Florence où, arrivé, il sait que «*sa vie ne va pas*», comme le dit le chauffeur. En dépit de la terrible chaleur, il trouve enfin à la force de faire les deux ou trois choses qui devraient lui permettre d'avoir peut-être une histoire. Il décide de quitter son travail et de rompre avec sa femme. Il s'en va passer quelques jours dans un petit village, à l'embouchure d'un fleuve, dont lui a parlé le chauffeur. C'est là qu'il a le courage de décider de sa vie. Et, aussitôt après, alors qu'il est très malheureux, il rencontre Anna, une femme très belle, qui a beaucoup d'argent et qui a un bateau. Elle parcourt les mers à la recherche du marin de Gibraltar, un homme qui incarne la jeunesse, le crime et l'innocence, la mer et les voyages, un homme simple qu'elle a aimé bien des années auparavant et qui a disparu, qui est peut-être mort ou qui se cache.

Le narrateur et Anna se plaisent. L'amour naît entre eux. Elle l'engage sur son bateau et, ensemble, ils cherchent avec scrupule le marin de Gibraltar, parcourant les mers de Sète à Tanger, de Tanger à Abidjan, d'Abidjan à Léopoldville. S'ils le trouvent, ce sera la fin de leur amour, car il est bien entendu que c'est le marin de Gibraltar qu'elle aime.

### Commentaire

Longtemps intitulé "*Le mousquetaire*", ce roman, qui est de la première manière, la plus accessible, de Marguerite Duras, fut remanié après qu'elle eut vu "*La dame de Shanghai*", le film d'Orson Welles dont, cependant, elle transforma la trame. Il portait aussi la trace des récents déchirements amoureux de l'autrice qui, cependant, prit soin d'inverser les sexes. À travers des dialogues touffus, sans directions apparentes, c'est le roman d'une quête inassouvie, la métaphore d'une attente par définition toujours déçue. Anna est déjà l'héroïne typique de Marguerite Duras, perdue dans l'innocence de son désir, abandonnée aux forces de l'amour, poussée dans une quête impossible de l'amour perdu, en attente de l'extase, proie de l'amour-dévoration, de la passion-perdition. Aussi Raymond Queneau a-t-il trouvé le roman trop inspiré de la littérature romantique. Il a été adapté à l'écran par Tony Richardson en 1967.

---

En dépit de ses dénégations, sous l'influence du Nouveau Roman, Marguerite Duras allait faire plus ou moins disparaître de son oeuvre la structure de l'histoire et commencer à expérimenter avec la forme.

---

### **"Les petits chevaux de Tarquinia"** (1953)

#### Roman de 176 pages

En Italie, au bord de la mer, dans la chaleur de l'été, sous un soleil si fort qu'il embrume le paysage, Sara, mère d'un petit enfant, qui vit dans la folie et l'angoisse permanentes, et son compagnon, Jacques, philosophe ironique et mordant, passent ensemble les vacances. Mais entre eux règne la menace d'une séparation imminente. *«Car Sara ne désirait plus les maisons à elle, les appartements, la vie commune, avec un homme. Jeune, elle les avait désirés.» «Il me semble que je pourrais faire l'amour avec cinquante hommes»* dit-elle à son amie, Gina qui, elle, attend avec impatience le moment où elle n'en aura plus envie avec son homme. Elle voudrait vivre à l'hôtel, loin de Jacques : *«Tu en as marre de moi. Il se mit à rire. Elle rit avec lui. Comme moi de toi, ajouta-t-il. On n'y peut rien.»* Alors, pour oublier, on boit du Campari, on s'allonge dans la mer, on danse dans les guinguettes sous le ciel étoilé.

Autour de ces deux couples qui s'aiment et se détestent sans pouvoir se quitter, gravitent une femme, Diana, et un homme musclé mais à la conversation peu brillante, qui ne fait pas partie de la petite bande et qui, aux yeux de Diana, n'est pas digne d'elle, aucun homme ne l'étant d'ailleurs, car elle se fait une trop haute idée de l'amour. Aussi, même si *«aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour»* comme le prétend Jacques, est-ce Sara qui le trompe avec cet inconnu, qui tombe dans ses bras et se laisse faire l'amour sur les dalles de la véranda après une soirée bien arrosée : *«Elle s'émerveilla d'être l'objet de son désir. Elle s'était d'ailleurs toujours émerveillée du désir des hommes à son égard.»* La brûlait le désir d'un autre corps que celui de son mari ; elle l'attendait pour être libérée de la monotonie, de l'ennui dans lequel s'enlise sa vie conjugale. Mais l'ennui fait aussi partie de l'amour. *«L'amour, il faut le vivre complètement avec son ennui et tout, il n'y a pas de vacances possibles à ça»*, lui dit Ludi. Alors, à quoi bon suivre l'inconnu? Cette aventure n'aura pas de lendemain.



## Commentaire

Ce roman figé dont l'action est volontairement réduite à de menus incidents, qui montre des affrontements larvés entre les cinq personnages, l'amertume de l'amour, le déclin de l'amitié, la solitude en commun et l'ennui, est né de la réalité vécue par le couple de Marguerite Duras et de Dionys Mascolo avec le couple de Ginetta et Elio Vittorini (auquel il est dédié). L'atmosphère est celle du désarroi psychologique, de la somnolence des corps accentuée par la chaleur torride, de la vacance des sentiments, des interrogations sur l'inanité de l'existence, des conflits larvés entre un homme et une femme. Les personnages (qu'on devine être des « intellectuels de gauche » dont elle sut transcrire la langue, les codes) philosophent fort peu. S'ils parlent, c'est pour ne rien dire (comme des intellectuels en vacances). Leurs dialogues ne sont que remarques anodines, demi-aveux, allusions, réticences, silences. Marguerite Duras décrit admirablement le vieillissement programmé de l'amour, l'écoeuement et la morosité de la vie conjugale. Le roman est le constat de l'échec de la vie à deux. Les personnages sont emprisonnés en un lieu qui est un cul-de-sac, la seule échappée possible étant la mer. Ils sont destinés à être immolés dans le brasier de leur vérité. La patience est la seule arme pour venir à bout de ce malaise qui tourne.

On reprocha à Marguerite Duras de se répéter sans innover, de s'inspirer de techniques américaines, d'écrire du roman psychologique féminin à la Hemingway, d'employer des mots ignobles, de violer les règles grammaticales, de montrer beaucoup d'amoralisme. Et le livre fut un échec.

---

---

Le groupe d'intellectuels qui se réunissait chez Marguerite Duras protesta contre la guerre d'Indochine puis, quand se déclencha la guerre d'Algérie, protesta contre sa poursuite et soutint même le F.L.N.. Elle publia :

---

---

***“Des journées entières dans les arbres”***  
(1954)

Recueil de nouvelles de 233 pages

---

---

***“Des journées entières dans les arbres”***

Nouvelle de 56 pages

Après de longues années à l'étranger, une mère ostensiblement riche, qui ressent une excitation quasi sexuelle à gagner de l'argent, mais qui est seule, qui a tout dévoré : l'amour de ses enfants, la considération qu'on pouvait encore avoir pour elle, veut, une dernière fois avant de mourir, revoir son fils adoré, un quinquagénaire vivant d'expédients, et acheter avec lui le lit où elle veut mourir. Comment va-t-il faire pour la supporter chez lui pendant quelques jours? À partir de quel moment osera-t-il, lui qui n'est qu'un gigolo qui, dans une boîte de nuit minable, fait danser des femmes sur le retour d'âge, lui demander ou lui voler de l'argent? *«Je ne veux jamais de bien à personne, jamais. Je suis méchant»*, dit le fils. *«Je suis à l'article de la mort, seule comme un chien»*, lui rétorque la mère. *«Je ne peux plus rien pour ma mère, pensait-il, que de l'inviter à manger avant de mourir.»* Champagne, gâteries, soirées, rien ne changera cette vieille sorcière accrochée à ses sous. Il souhaite qu'elle parte au plus vite. Enfin, au coeur de la nuit, elle s'endort et il peut lui dérober ses bracelets en or, non sans un irrépressible chagrin : *«Il ne pleurait plus, mais à la place de son coeur, une pierre dure et noire battait.»* L'argent volé est tout de suite dépensé dans une salle de jeu. *«Il rentra à l'aube, léger et libre, nu comme un ver, adulte enfin rendu, cette nuit-là, à la fatigue des hommes.»* La mère repart chez elle, ne s'étant rendu compte de rien, si fière de son fils qui déjà, tout petit, passait *«des journées entières dans les arbres»*.

### Commentaire

Pour la première fois, Marguerite Duras, se mit du côté de ce frère abhorré pour mettre en scène la lourdeur de cet amour envahissant et obscène que la mère dévoreuse avait pour le fils voyou. Mère avec laquelle elle prenait enfin ses distances, qui ne cesse de parler, si ce n'est pour manger, pour dévorer avec une avidité qui intéresserait un psychanalyste.

En 1965, Jean-Louis Barrault en fit une adaptation théâtrale avec Jean-Pierre Aumont et Madeleine Renaud dont la rencontre fut déterminante pour la romancière : la comédienne, s'identifiant pleinement à cette mère, comprit très vite son amour dément pour le fils, sa folie naissante, l'amertume de cette fonctionnaire brisée, sa chute dans le désespoir. Ce fut un triomphe. Le texte fut publié en 1967.

En 1977, Marguerite Duras en fit un film de 1h35, une captation et non du théâtre filmé, où elle éclaira peu pour que le spectateur ne s'attache pas aux images mais plutôt à la prolifération des paroles, ajoutant cependant, pour augmenter l'intensité dramatique, des silences qui agaçaient Madeleine Renaud ; cependant, elle rendait bien la mère de l'écrivaine, avec son manteau trop grand, son chapeau biscornu, ses bas de coton.

---

### ***“Le boa”***

Nouvelle de 10 pages

---

### ***“Madame Dodin”***

Nouvelle de 32 pages

Concierge de son métier, haute en couleur, pleine de bagout, elle se plaint tout le temps : de la lourdeur des poubelles, de la saleté de ses locataires, de la hauteur des escaliers. Mais elle a de l'amitié pour un balayeur.

### Commentaire

La nouvelle fut inspirée par la vraie Madame Dodin, concierge de Marguerite Duras.

Dans ce chef-d'oeuvre d'humour, petit traité des banalités de la vie quotidienne, elle reproduisit le langage populaire.

---

### ***“Les chantiers”***

Nouvelle de 30 pages

Du début à la fin, il n'y a rien d'autre que l'évocation minutieuse, opaque et envoûtante de l'attente d'un homme et d'une femme. Ils se savent destinés l'un à l'autre, ils se voient, s'épient, s'imaginent quatre jours durant avant l'inéluctable rencontre.

### Commentaire

Cette longue nouvelle sans action, à deux personnages aux amours naissantes et indicibles, est un texte initiatique car il a pour thème l'attente, tous les personnages de Marguerite Duras allant vivre dans l'attente, qui est promesse d'espoir. Il annonce *“L'après-midi de Monsieur Andesmas”*.

Il fut repris, déconstruit puis reconstruit pour donner *“Détruire dit-elle”*.

---

---

“Le square”  
(1955)

Roman en forme de dialogue, de 150 pages

Dans un square, pendant tout un bel après-midi d'un samedi de printemps, elle, une jeune bonne toute fraîche qui surveille l'enfant d'une autre, qui souffre du sort qu'elle doit subir mais a la certitude qu'elle s'en sortira en trouvant un mari, et lui, un voyageur de commerce un peu avachi, qui fait son métier avec humilité, étant revenu de tout mais sans se plaindre, parlent. D'abord de leur métier respectif : lui s'en contente, elle n'aspire qu'à en changer ; de leurs conditions différentes : l'un n'a pas d'attaches, l'autre en a trop ; de leurs aspirations : elle veut s'établir, trouver un mari, tandis qu'il fait l'amer constat du leurre qu'est le couple ; du monde : le poids de la solitude, l'envie d'en finir et d'en trouver la force, le courage de reconnaître qu'on est lâche. En fait, ils parlent pour exister : *«Cela fait du bien, oui, c'est après que c'est un peu ennuyeux, après qu'on ait parlé. Le temps devient trop lent. Peut-être qu'on ne devrait jamais parler.»* Le square va être fermé. À la fin, la jeune fille parle à l'homme du bal où elle se rend tous les samedis soirs, dans l'espoir d'y trouver quelqu'un qui l'épouserait et apporterait le seul changement qu'elle envisage à son état intenable. Elle lui demande d'y venir, mais il répond qu'il ne peut encore savoir s'il viendrait ou non :

*«- Je vous dis au revoir, Monsieur, peut-être donc à ce samedi qui vient.*

*- Peut-être, oui, Mademoiselle, au revoir.*

*La jeune fille s'éloigna avec l'enfant, d'un pas rapide. L'homme la regarda partir, la regarda le plus qu'il put. Elle ne se retourna pas. Et l'homme le prit comme un encouragement à aller à ce bal.»*

Commentaire

Les dialogues sont seulement interrompus par une quinzaine de notations brèves et récurrentes, qui signalent les variations météorologiques, les silences et les reprises de la conversation (à la manière de didascalies). Répétitives, avec des variantes, elles introduisent aussi un rythme, et un effet poétique :

- *«La brise s'était levée. On devinait à sa tiédeur l'approche de l'été. Elle balaya les nuages et la chaleur nouvelle se répandit sur la ville.»*

- *«La brise qui s'était assoupie s'éleva de nouveau, balaya de nouveau les nuages et, à la tiédeur soudaine de l'air, on devina encore une fois les promesses d'un proche été.»*

Ces « refrains » suggèrent une évolution du jour et du climat en contrepoint avec la rencontre : *«Ils se turent encore une fois. Cette fois, le souvenir de l'hiver revint tout à fait. Le soleil ne réapparut plus. Il en était à ce point de sa course que la masse de la ville, désormais, le cachait. La jeune fille se taisait. L'homme recommença à lui parler.»*

“Le square” serait donc un roman, même si sa forme est plutôt dramatique : *«Ai-je voulu faire une pièce de théâtre en écrivant “Le square” ? Non. Je n'ai voulu ni faire une pièce de théâtre ni, à vrai dire, un roman. Si “roman” figure sous le titre du livre, c'est par étourderie de ma part, j'ai oublié de le signaler à l'éditeur. Et puis des critiques ont dit qu'il s'agissait là de théâtre, qu'il ne fallait pas s'y tromper.»* a déclaré Marguerite Duras qui, se refusant à classer, délimiter, définir, ou redéfinir, ne rangeait pas son texte dans des catégories exclusives : pour elle, il n'est ni roman, ni pièce de théâtre et il est en même temps les deux à la fois. Double exclusion qui ne tranche pas, laisse les deux genres interférer et situe ce texte dans un «non lieu» générique.

Marguerite Duras, par l'extrême délicatesse de son attention, a cherché et peut-être saisi le moment où les êtres deviennent capables de dialogue : il y faut la chance d'une rencontre fortuite, la simplicité aussi de la rencontre (dans un square, quoi de plus simple?) qui contraste avec la tension cachée à laquelle ces deux êtres ont à faire face. Ils ont des situations sur bien des points semblables : ce sont des humbles, particulièrement démunis, des individus anonymes et *«que rien ne signale à l'attention»*, ce que Musil appelait des gens «sans qualité». Ils font *«un tout petit métier [...] insignifiant»*. *«Nous sommes les derniers des derniers»*, dit-elle. *«Nous sommes abandonnés»*, dit-il. Mais ils ne sont pas

tout à fait des égaux. La condition de la jeune fille est un peu plus désespérée : *«Est-ce parce que les femmes sont différentes?»* : *«Ah ! monsieur, si vous dites cela, c'est qu'aujourd'hui, pour vous, est quand même assez plein pour vous distraire de demain. Pour moi, aujourd'hui ce n'est rien, un désert.»* Elle se juge, en tant que femme, encore plus démunie : *«Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est que de n'être rien»*, dit-elle.

La réédition de la pièce (dans "Folio") fut précédée d'un préambule écrit par Marguerite Duras en 1989, dans lequel elle annihilait l'identité de ses personnages en les mettant au pluriel : *«C'étaient des bonnes à tout faire, les milliers de Bretonnes qui débarquaient dans les gares de Paris. C'étaient aussi les colporteurs des petits marchés de campagne. [...] Le seul souci de ces gens c'était leur survie [...] C'était aussi de temps en temps, au hasard d'une rencontre, PARLER [...] Sans quoi, disaient ces gens, ils n'auraient pas pu survivre à leur solitude.»* Et, dans "Les parleuses", elle déclara : *«"Le square", c'est la théorie des besoins»*. Cet élargissement et cette dépersonnalisation très explicites renvoient nettement à une interprétation exclusivement sociologique et, ainsi réduite, la pièce perdrait l'émotion première qui la rendait (selon Beckett) «merveilleuse».

Mais ces gens modestes et effacés, qui, d'ordinaire n'ont pas la parole et n'intéressent personne, ne parlent pas comme le feraient dans la vie les personnages qu'ils incarnent. Bien plutôt, à leur façon qui n'est jamais pompeuse, ni solennelle, mais touchante de maladresse et de bonne volonté, comme des héros de tragédie, avec le même cérémonial verbal, ils usent d'un langage digne et stylisé, se parlent avec une exquise politesse en un langage soigné et recherché :

*«Oui, Monsieur, sans doute, mais voyez-vous, d'aller de ville en ville, comme ça, sans autre compagnie que cette valise, moi, c'est ça qui me rendrait folle.*

*- On n'est pas toujours seul, je vous ferai remarquer, seul à devenir fou, non. On est sur des bateaux, dans des trains, on voit, on écoute. Et ma fois, si l'occasion de devenir fou se présente, on peut se faire à l'éviter.»*

Dans un entretien radiophonique, Marguerite Duras déclara : *«Quand on me dit que la bonne 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 cerné de tous les côtés. C'est terminé.»*

Le dialogue entre ces deux parleurs qui n'ont pas de rôle prédéfini, pas de modèle convenu de conversation, qui n'est en rien imitation d'une parole réelle, qui est délibérément artificiel, littéraire, leur permet d'échanger des paroles «vouées à l'essentiel» (Maurice Blanchot).

Il leur sert à explorer des tréfonds, des gouffres, des abîmes, mais en feignant de faire autre chose. Ainsi, l'homme évoque à demi-mots une expérience à la suite de laquelle il a voulu mourir. Mais aussi, à plusieurs reprises, un inexplicable moment de bonheur intense dans une ville étrangère : *«Eh bien, j'ai été tout à coup aussi à l'aise dans ce jardin que s'il avait été fait pour moi autant que pour les autres.[...] Je ne pouvais pas me décider à quitter ce jardin. La brise s'était donc levée, la lumière est devenue jaune de miel, et les lions eux-mêmes, qui flambaient de tous leurs poils, bâillaient du plaisir d'être là. L'air sentait à la fois le feu et les lions et je le respirais comme l'odeur même d'une fraternité qui enfin me concernait. Tous les passants étaient attentifs les uns aux autres et se délassaient dans cette lumière de miel. Je me souviens, je trouvais qu'ils ressemblaient aux lions. J'ai été heureux brusquement.»* La jeune fille, elle, beaucoup plus révoltée, n'a aucune expérience heureuse à raconter, bien qu'elle désire ardemment *«s'en sortir»* et *«connaître l'amertume du bonheur»*. Mais elle avoue ses rêves de meurtre contre une très vieille femme dont elle a dû s'occuper, en même temps que son incapacité à devenir une meurtrière.

Le dialogue leur sert aussi à philosopher, si l'on appelle philosopher (et pourquoi pas?) leurs tâtonnements vers une définition de ce qu'est leur vie. Ils tentent d'accoucher d'eux-mêmes, mais 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. Se retrouveront-ils le samedi suivant? On l'ignore. Chacun retourne à ses rêves, est renvoyé à sa solitude.

Dans cette cérémonieuse et déchirante allégorie, les deux personnages sont dans l'attente. Attente de quoi? De quel espoir? C'est ce que leur dialogue tente d'élucider. Dialogue ambigu, pathétique dans sa détresse, qui ne mène à rien sinon à nous rendre sensibles notre propre solitude et notre

propre inanité. À travers lui, ils essaient de formuler ce que représente la vie pour eux, ce qu'ils en attendent, ce qu'elle leur a apporté et ce qu'elle ne leur a pas apporté. Le livre disserte sur la question : la vie vaut-elle vraiment la peine d'être vécue? Est perceptible l'irrépressible ardeur à vivre de la petite bonne : «*Mais je suis sûre, Monsieur, dit-elle à son compagnon, que la vie est bonne. Sans ça, allez, je ne me donnerais pas tant de peine.*» Mais il n'y a pas d'espoir à la fin.

Volontairement très prosaïque, le texte montre la langue quotidienne usée et recrée par ceux qui l'utilisent. Il comporte cependant des illuminations poétiques, des hallucinations, des rêves prémonitoires.

Marguerite Duras s'étant rendue compte qu'elle avait écrit une pièce de théâtre sans l'avoir voulu, il fallait donc que s'opère le passage au vrai théâtre. Elle a effectué la métamorphose en texte dramatique avec le metteur en scène Claude Martin. Ils ajoutèrent des didascalies, effectuèrent des coupures :

- L'enfant qui rythmait le texte romanesque en arrivant tranquillement du fond du square avec ses exigences élémentaires : «*J'ai faim*», «*J'ai soif*», «*Je suis fatigué*», devint abstrait, le public entendant sa voix, mais ne le voyant pas.

- Toutes les petites notations sur la brise et la douceur du temps, qui rythmaient le texte romanesque, furent entièrement supprimées.

- À la fin, le dialogue reste identique mais le texte théâtral se termine sur cette didascalie : «*La jeune fille s'éloigne d'un pas rapide. L'homme la regarde partir. Elle ne se retourne pas.*» qui ampute le texte romanesque de son aspect suggestif et interprétatif, ne conserve que la notation des actions visibles, efface toute intervention d'un narrateur, la référence discrète et optimiste à l'intériorité de l'homme que suggérait la phrase «*le prit comme un encouragement*».

Ce texte a été porté à la scène le 17 septembre 1956, au Studio des Champs-Élysées. On y a vu une pâle imitation d'«*En attendant Godot*». La pièce fut reprise en avril 1961, avec Édith Scob. Le texte ne fut édité qu'en 1994 dans «*Les cahiers de la Comédie Française*».

À la fin de l'été 1956, fut prise par Marguerite Duras la décision de la rupture définitive avec Dionys Mascolo. Elle rencontra un autre homme, Gérard Jarlot, journaliste de métier, grand reporter, écrivain à ses heures, qui allait l'amener à boire et aussi à effectuer un véritable tournant dans sa création.

Désormais, elle pratiqua la distanciation par rapport au sujet, privilégia les allusions au détriment des descriptions, le non-dit par rapport aux détails, ménagea des répétitions génératrices d'un rythme poétique. Moins proche du Nouveau Roman auquel elle refusa toujours d'être assimilée que de Bataille ou surtout de Blanchot dont elle partageait la préoccupation d'émettre une parole de l'indicible, entre silence et cri, elle allait écrire des oeuvres en apparence statiques où les héroïnes, qui vivent «*sans savoir pourquoi, attendent que quelque chose sorte du monde et vienne à elles*», restent longtemps incapables de vraiment communiquer, le dialogue étant d'une apparente inanité, mais tentent finalement tout de même d'échapper à la solitude pour donner un sens à leur vie par l'amour absolu, le crime ou la folie.

Cependant, s'occupant de son fils, Outa, elle ne put pas écrire pendant un an : «*J'ai vécu un énorme bouleversement dans ma vie quand mon fils, qui était très doué pour la musique, a appris le piano. Pendant un an, je n'ai pas écrit, je n'ai fait que ça : l'accompagner à ses leçons de piano et lui faire faire des exercices.*» Elle fit du journalisme, écrivant, dans «*France observateur*», beaucoup d'articles et d'interviews qui émouvaient avant d'informer ou de faire réfléchir : ils étaient consacrés à des exclus, montraient les conséquences psychologiques de la guerre d'Algérie ; tandis que, dans «*Constellation*», sous son véritable nom, elle signait des articles pour midinettes sur l'amour féminin.

En 1957, mourut sa mère, la plus grande partie de l'héritage revenant à son fils aîné, qui se hâta de tout perdre au jeu.

Le film de René Clément, qui était l'adaptation d'«*Un barrage contre le Pacifique*», ayant reçu un accueil dithyrambique de la critique et le succès public ayant été très grand, les droits et le doublement du tirage initial du livre rendirent, pour la première fois, la romancière indépendante

financièrement, lui permettant d'acheter une maison à Neauphle-le-Château où elle allait goûter une solitude propice à l'écriture, comme elle le confia dans "Écrire". Elle fit paraître enfin un roman :

---

---

**"Moderato cantabile"**  
(1958)

Roman de 105 pages

«*Modéré et chantant*», c'est, dans une atmosphère oppressante, l'injonction que Mlle Giraud, une professeuse de piano, donne à son jeune élève, qui a une dizaine d'années, est doué mais turbulent, talentueux mais buté et peu motivé, au cours de ses leçons du vendredi, où il apprend à contre-cœur une sonatine de Diabelli. Il est le fils d'Anne Desbaresdes, jeune femme blonde, désœuvrée du «*directeur d'Import Export et des Fonderies de la Côte*», qui, dans une petite ville française du bord de la mer, non identifiée, mène une vie si monotone qu'elle est lasse de l'existence. Elle se promène tous les jours avec l'enfant qu'elle adore, dont elle est fière et admirative, pour lequel elle est très indulgente, se laissant déborder par sa violence, lui répondant sans jamais vraiment l'écouter, lui faisant donner des leçons de piano plus pour qu'ils aient tous les deux un but que par véritable amour pour la musique. Mère et fils se moquent des remarques incessantes de la professeuse et ne semblent vivre que selon leur bon plaisir. Rien ne semble devoir briser la monotonie de cette vie qui est cependant rompue, un jour, pendant une leçon, par un cri déchirant sortant du café situé au-dessous : une jeune femme y a été tuée à bout portant par son amant. Anne se mêle à la foule des badauds, voit un homme tenir dans ses bras le cadavre étendu sur le sol en l'appelant calmement «*mon amour, mon amour*», et assiste à son départ dans la voiture de la police. Cet événement marque profondément la jeune femme qui, laissant son fils jouer librement sur le port, avec d'autres enfants, voulant tout savoir sur cette femme morte, prend désormais l'habitude de revenir dans ce café, d'y prendre du vin, comme si le lieu du crime pouvait parler, expliquer, justifier l'injustifiable. Il y a là un habitué, un jeune homme aux yeux bleus qui aurait été témoin du drame. La conversation s'engage. Tout naturellement, ils parlent du crime, du cri poussé par la femme au moment de sa mort. Il lui révèle que l'assassin était épris de cette femme, qu'il l'avait tuée parce qu'elle le lui avait demandé et qu'il est depuis devenu fou de douleur. Toute une semaine, jour après jour, Anne revient avec son enfant et le même dialogue se poursuit, ponctué de verres de vin. Chaque jour, en quelques paroles, elle interroge plus avant ; ils approfondissent ce sujet, inventent l'histoire des deux amants fous. Et sont posées les mêmes questions : l'homme a-t-il tué la femme qu'il aimait parce qu'elle le lui demandait? peut-on tuer par amour? n'y avait-il pas d'autre issue à leur amour? Elle se repaît de cette histoire et croit y éteindre sa soif d'absolu. Cependant, cette enquête à mots couverts devient peu à peu un jeu dangereux. Entre eux, se noue une relation étrange dans l'approche qu'ils ont l'un de l'autre, dans le contenu de leurs conversations ou dans le vide de celles-ci. Chauvin est un ancien ouvrier de son mari, qui a été renvoyé pour indiscipline. Il connaît très bien Anne : il connaît son cadre de vie, une grande maison à l'extrémité du Boulevard de la mer (il a été reçu à une fête de Noël avec les autres ouvriers) ; il sait où se trouve sa chambre ; il connaît le parc qui entoure sa demeure et les parfums entêtants des arbres qui le peuplent. Chaque jour aussi, ils boivent un peu plus de vin blanc, ce que leur entourage désapprouve : pourquoi cette bourgeoise vient-elle s'encanailler avec cet homme, laissant son fils jouer sur le port? Ils sont indifférents à tout. Seule compte leur relation, la similitude de l'amour naissant entre eux et du fait divers tragique s'accroissant de jour en jour. Subtilement, lentement, l'histoire personnelle d'Anne se calque sur le destin de la victime à laquelle elle s'identifie de plus en plus, devenant la femme assassinée par amour (un amour qu'elle ne connaît pas, qu'elle envie), comme elle boit de plus en plus, rentre de plus en plus tard chez elle. Elle devient une autre femme qui échappe à la société riche qui est la sienne, à un mari qui est indifférent. Un soir, elle a oublié qu'il a organisé un grand dîner de quinze couverts qu'elle doit présider ; les invités l'attendent, font des suppositions au sujet de son retard. Lorsqu'elle paraît, les «*ah*» et les «*oh*» fusent de partout. Anne est passablement éméchée, se glisse comme une ombre, inexistante,

sans un mot d'excuse. La soirée est médiocre, aucune conversation n'est suivie, seuls les plats savamment présentés attirent des commentaires. C'est le malaise, le vide autour de la jeune femme qui boit de plus en plus, qui est ivre et en proie au désir. Pendant ce temps, Chauvin rôde autour de la maison, guette les lumières, erre sur la plage. Le surlendemain de cette soirée, Anne se rend pour la dernière fois, sans son enfant, au rendez-vous quotidien dans le café. Au cours de cette impossible nuit d'amour, une seconde seulement elle donne ses lèvres à Chauvin et leurs mains se joignent. Cherche-t-elle à recevoir de lui la mort? Avant que le jeu ne devienne réalité, elle se ressaisit. Tous deux savent que ce geste suffit, que leur amour est consommé, qu'ils ne se reverront plus. La douleur est contenue, non formulée ; seul le long gémissement qu'elle pousse trahit le désespoir latent. Ils décident d'achever leur histoire par une mort symbolique, rituelle : «*Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin. C'est fait, dit Anne Desbaresdes*».

### Commentaire

Le «*moderato cantabile*» du titre de ce livre dédié à Gérard Jarlot est trompeur : c'est une histoire de passion. Sous une apparence banale et avec une grande économie de langage, ce roman est complexe, ambigu. Comme dans «*Hiroshima mon amour*», écrit à la même époque, deux volets se font face : celui du quotidien le plus banal et celui de la tragédie. À la passion s'accrochent, en de savants contrepoints, des motifs signifiants : le vin, la sirène, le soleil couchant ; et des symboles mortifères : les mets présentés lors du dîner, le flétrissement des camélias. Un parallèle est établi entre deux passions : le premier couple qui a joué «*l'amour à mort*» sert en quelque sorte d'exemple au second, celui d'Anne et de Chauvin qui étaient, sans le savoir, en attente d'une rencontre et d'une passion. Il s'agit là d'une mise en abyme, technique chère aux Nouveaux Romanciers (le roman parut d'ailleurs aux Éditions de Minuit où Alain Robbe-Grillet avait attirée l'autrice et lui avait donné des conseils), dans la mesure où le premier récit de passion, enchâssé dans le second, est le reflet des aspirations intimes des personnages. Mais Marguerite Duras ne fut pas du tout une de ces phénoménologues acharnés à porter sur le monde et les êtres un regard objectif et froid qu'étaient les Nouveaux Romanciers : ce qui dominait chez elle, c'était la sensibilité, l'émotion, le murmure savamment réprimé d'une plainte vraiment belle et tout à fait déchirante. Elle mit en valeur le rôle que le destin des autres peut jouer dans notre propre vie ; pour elle, aimer et désirer jusqu'à vouloir mourir n'est pas une réalité qu'on analyse, mais une expérience qu'on ne peut comprendre qu'en la vivant. Le roman se présente comme une sorte de tragédie racinienne où triomphent la solitude et l'absence. Non seulement ce qui se passe n'est pas dit, mais il ne se passe peut-être rien. Le crime n'existe que par la fascination qu'il exerce sur les personnages qui n'en furent même pas les témoins et qui n'en approchent la signification qu'en l'inventant peut-être, à travers l'étrange rêverie qui les possède désormais. Quelle forme le destin donnera-t-il à leur complicité? Tout est suspendu à l'attente d'un évènement qui ne vient pas. Tout fléchit sous le poids d'une passion qui n'accouche pas d'elle-même. Le mystérieux crime passionnel est le simple prétexte romanesque au dialogue des deux personnages, qui, souvent litanique et même harassant, n'est fait que de suppositions, de malentendus, d'esquive. C'est un dialogue banal s'il en est : quotidien, terne, sans aucun souci de style. Et, pourtant, comme à tâtons, dans une demi-obscurité, tel mot nouveau, telle confidence (vraie ou fausse : Anne et Chauvin fabulent) acheminent sûrement le lecteur et les deux protagonistes vers l'inéluctable conclusion.

Sur ce vide cependant, s'échappe le chant, l'art seul se détache, c'est-à-dire cette voix modérée et chantante qui donne son titre au livre. Avec une intensité presque diabolique et, en même temps, une grande économie de paroles, l'essentielle étant dans les silences., la romancière dit en ne disant pas, impose en éludant, forme une espèce de creux où ce qu'elle ne décrit ni ne nomme s'engouffre irrésistiblement. Et, paradoxalement, loin de masquer la passion qui l'anime, cette attitude de retrait la rend présente jusqu'au malaise. Cet art du creux (de l'empreinte pourrait-on dire), où les silences et les vides sont plus éloquents que ce qui est dit, est un art d'une grande rigueur : tout y est exactement calculé, ajusté ; rien n'est laissé au hasard. C'est le triomphe de la litote, de la concision et du dépouillement. Le texte, construit avec une admirable rigueur formelle qui ne laisse pourtant jamais apparaître le souci de l'architecture, est sec, dépouillé, comme évidé, dépourvu d'adjectifs, constitué

surtout de dialogues brefs, entre le professeur de piano et Anne Desbaresdes, à propos de la mauvaise volonté de l'enfant ; entre Anne et Chauvin, où ils sont réduits à une esquisse qui ne serait que le reflet de la passion qui brûle à l'intérieur de la femme, morte, disent-ils, dans l'émerveillement : «*Elle avait beaucoup d'espoir qu'il y arriverait*». - «*Il me semble que son espoir à lui d'y arriver devait être égal au sien. Je ne sais rien.*»

L'écriture montre une extraordinaire discrétion, une grande neutralité. Elle laisse place à un silence qui force le lecteur à se réveiller, à écarter les explications habituelles ou du moins à les vérifier. Ce court récit est rigoureusement construit : d'une quinzaine de pages chacun, les huit chapitres déroulent sept dialogues tâtonnants et un dîner d'une grande perfection formelle. Marguerite Duras voulut montrer l'accélération du temps qui, en dix jours, et cinq rencontres, mène les deux protagonistes à répéter symboliquement l'histoire du couple initial et ce, jusqu'à la mort.

Tout se passe d'une manière indirecte, à travers les réactions d'Anne, en apparence une femme lisse et sage, en fait, une dévoreuse, au récit répété de l'assassinat. Chauvin sent ses attentes, en particulier, celles du désir et de la passion sexuelle. Est-elle une autre Emma Bovary? La nostalgie de l'amour-passion est perceptible derrière la moindre de ses paroles. Est-elle à la recherche d'une liaison? La tristesse de sa vie lui inspire un vague désir de communiquer, par-delà les mots, avec quelqu'un, et pourquoi pas, après tout, avec ce Chauvin qui s'est trouvé là. Est-elle alcoolique? Ses saouleries marquent un brusque désir de rompre avec la vie normale, le vin ayant «*la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue*». Mais l'impossibilité de l'amour est manifeste. Cette impossibilité a plusieurs causes.

L'une est peut-être d'ordre social : la différence de classes qui sépare Anne et Chauvin. Tandis que l'univers tragique et indécent de la passion charnelle, qui ne connaît ni convenance, ni frein, est représenté par le cri, l'univers convenable de la bourgeoisie est représenté par le «*modéré et chantant*» des leçons de piano et par le grand dîner de quinze couverts qui est une espèce de chef-d'oeuvre car apparaît bien la force d'évocation de ce qui est exprimé en creux : aucune description des convives (à peine quelques bribes de phrases ici et là) ; tout le dîner semble être vu, non par les yeux de l'autrice, mais par ceux du saumon en sauce verte et du canard à l'orange qui font les délices des invités ; en adoptant le point de vue de l'objet, elle a réussi à renouveler la vision d'un grand dîner.

Tout se sait dans une petite ville. Déjà leurs rencontres clandestines au fond du bistrot étonnent. D'autre part, Anne adore son fils («*Je n'arrive pas à me faire une raison de cet enfant*», dit-elle) et il est possible qu'une liaison avec Chauvin l'en sépare. Mais ces raisons ne sont qu'accessoires.

Cet amour avec Chauvin est impossible parce que l'amour dont rêve Anne est l'amour absolu, l'amour fou, qui ne s'accomplit pleinement que dans la mort. C'est la signification du crime passionnel au début du roman. Dans «*Les petits chevaux de Tarquinia*», Jacques affirme : «*Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour.*» C'est aussi que, dans l'amour, l'autre demeure toujours l'autre : muré, quoi qu'il fasse, dans sa solitude. Les êtres ne se rejoignent que le temps d'un éclair, pour de brèves rencontres sans lendemain. Toute vraie et durable communication est impossible, ne serait-ce qu'en raison de l'insuffisance du langage. Les mots ne trahissent-ils pas toujours ce qu'on veut leur faire dire? Et les dialogues ne sont que le même dialogue toujours recommencé avec une obsédante monotonie. Il faut abandonner tout souci de vraisemblance psychologique pour céder à une espèce d'envoûtement. En laissant ces questions non résolues, en ne procédant à aucune analyse psychologique, en n'assénant aucune maxime de moraliste, en désorganisant sans cesse la logique du récit, en ne le terminant pas, la romancière perturbe le lecteur, provoque son impatience.

Le roman exploite les thèmes de l'élucidation de l'inconnu, de la fulgurance du désir, de l'amour et de la mort, de la transgression, du poids de ces fatalités contradictoires, celle du temps et celle de la société, mais, avant tout, de la rencontre qui est essentiel dans l'œuvre de Marguerite Duras. À une époque où le thème privilégié était celui de la solitude humaine, elle ne cessa d'affirmer à travers toute son œuvre «*le miracle, la merveille ou tout au moins la chance toujours possible de la rencontre*». Cette rencontre se fait toujours suivant un certain tempo : l'approche entre les êtres s'amorce lentement, nécessite un mûrissement. Mais elle est fragile

L'attente et l'ennui sont également chers à Marguerite Duras : attente d'un possible événement, ennui dans l'oisiveté mais aussi à l'intérieur du couple qui a le sentiment de se sentir enfermé, qui met en



question la fidélité, qui vit la contradiction des désirs humains. Outre l'alcoolisme et la fascination de la mort, elle aime également ménager l'apparition, à un moment précis de ses récits, d'un événement anodin ou tragique qui sert de catalyseur au récit et aux personnages et qui est ici l'assassinat.

Revient sans cesse le ressac de la mer proche, souvenir de l'enfance de l'autrice au bord du Pacifique et lieu féminin par excellence, est omniprésente dans son oeuvre ; cette masse liquide, vivante, mouvante, colorée suivant les lieux et la lumière, exerce sur elle une réelle fascination.

Le livre obtint le prix de Mai accordé par un jury composé notamment de Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Nadeau, Louis-René des Forêts, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet. Mais il fut jugé creux par Françoise Sagan (dans "L'express"). Pour Claude Roy (écrivain dans "Libération"), c'est «*Madame Bovary*» réécrite par Bartok. Romancière, enregistreuse, Duras s'absente du récit, éclaire crûment l'exil intérieur des personnages et excelle dans l'inachèvement». Madeleine Chapsal compara la romancière à Édith Piaf et souligna son art de l'ambiguïté. Dominique Aury (dans "La nouvelle N.R.F.") et Madeleine Alleins (dans "Critique") notèrent l'importance du statut social des deux personnages, qui contribuait à rendre leur amour impossible, mais aussi l'intensité de la présence des êtres mise en œuvre par une écriture allusive, faite de blancs et de trous.

Le roman, traduit dans le monde entier, est assurément l'un des plus grands succès de Marguerite Duras. Elle l'a scénarisé avec Gérard Jarlot et il a été porté à l'écran en 1970 par Peter Brook, avec Jeanne Moreau et Jean-Paul Belmondo. Pourtant, la romancière a protesté contre le film malgré l'estime et l'amitié pour l'actrice principale. En 1974, elle déclara vouloir en tourner elle-même une autre version, avec de petits moyens.

---

---

**«Les viaducs de la Seine-et-Oise»**  
(1960)

Pièce de théâtre de 194 pages

Un mystérieux «*Interrogateur*» interroge successivement Pierre Lannes et sa femme, Claire, un couple d'une extraordinaire et consternante banalité, qui habitent un village où ils sont respectés de tous, où ils vivaient depuis une trentaine d'années et en bonne compagnie avec leur cousine sourde-muette. Or, une nuit, elle a été assassinée, son corps a été découpé et les morceaux jetés dans des wagons de chemin de fer qui passaient sous le viaduc proche de chez eux. À tour de rôle, ils répondent scrupuleusement aux questions de l'«*Interrogateur*».

Le crime laisse Pierre désespéré, mais il parle de «*faute*» et avoue l'avoir accompli en rêve.

C'est Claire qui, sans mobile apparent, sans émoi particulier, a tué sa cousine et a découpé calmement le corps, commençant par la tête qu'elle a cachée, coupant d'autres morceaux qu'elle fit disparaître en les jetant dans les wagons de chemin de fer.

Mais, plus leurs réponses sont concrètes, plus l'énigme s'épaissit ; plus Claire Lannes, douce et sage, avoue, plus son crime devient bizarre ; plus elle s'accuse, plus elle devient innocente ; plus elle raconte la mort avec des candeurs de petite fille, plus elle devient vivante. Pourquoi l'a-t-elle tuée ? Parce qu'elle est folle ? demande l'«*Interrogateur*» au mari qui répond : Plutôt parce que c'est quelqu'un qui ne s'est jamais accommodé de la vie. Elle est aussi illuminée, attentive à ses rêves, farouche et fragile, soudain bavarde, parfois monstrueuse, un peu médium. Rien n'annonçait le crime. Le mari n'aurait jamais pu deviner. Il aurait ri à cette idée. Mais d'elle il ne savait jamais ce qu'elle allait dire ou faire : «*Tu l'as regardée et tu as trouvé qu'elle ressemblait tout à coup à un boeuf. C'est ça ? Tu as découvert tout d'un coup qu'il y avait un boeuf dans notre vie ? C'est ça ?*». Dans cette enquête, l'«*Interrogateur*» invite le spectateur à se mettre à l'écoute de l'accusée et à envisager une autre hypothèse pour le crime (à chaque spectateur la sienne), celle d'une «*raison ignorée*», et ignorée de la meurtrière elle-même.

## Commentaire

Cette histoire était basée sur un fait divers criminel authentique que Gérard Jarlot rapporta à Marguerite Duras. Elle le présenta ainsi dans un préambule à la dernière version (1991) : *«Le crime évoqué dans "L'amante anglaise" s'est produit dans la région de l'Essonne, à Savigny-sur-Orge, dans le quartier dit de "La Montagne Pavée" près du viaduc du même nom, en décembre 1949. Les gens s'appelaient les Rabilloux. Lui était militaire de carrière à la retraite. Elle, elle avait toujours été sans emploi fixe. [...] Le crime avait été commis par la femme Rabilloux sur la personne de son mari : un soir, alors qu'il lisait le journal, elle lui avait fracassé le crâne avec le marteau dit "de maçon" pour équarrir les bûches. Le crime fait, pendant plusieurs nuits, Amélie Rabilloux avait dépecé le cadavre. Ensuite, la nuit, elle en avait jeté les morceaux dans les trains de marchandise qui passaient par ce viaduc [...]. Amélie Rabilloux a avoué dès qu'elle a été arrêtée. Je les ai appelés les Lannes. Elle, Claire, Claire Lannes. Lui Pierre, Pierre Lannes. J'ai changé aussi la victime du crime : elle est devenue Marie-Thérèse Bousquet, la cousine germaine de Pierre Lannes, celle qui tient la maison des Lannes à Viorne.»*

La structure de l'enquête criminelle menée par l'«Interrogateur» impose des rôles codifiés aux différents interlocuteurs et fait donc échouer le dialogue, tout étant faux indices et leurres.

«L'Interrogateur» est essentiel, même si on ne connaît de lui que sa motivation : *«Je cherche qui est cette femme, Claire Lannes, et pourquoi elle dit avoir commis ce crime. Le reste m'est égal. Elle, elle ne donne aucune raison à ce crime. Alors, je cherche pour elle.»* Il recherche une vérité, une connaissance par définition introuvables. La phrase, *«Je cherche qui est cette femme»*, Marguerite Duras elle-même la reprit à son compte en répondant à une interview, ce qui invite à considérer «l'Interrogateur» comme un écrivain, la première phrase du roman *"L'amante anglaise"* (réécriture de la pièce en 1967) étant : *«Tout ce qui est dit ici est enregistré. Un livre sur le crime de Viorne commence à se faire.»* Mais, cette notation n'étant pas donnée dans la pièce de théâtre, «l'Interrogateur» y est beaucoup plus complexe et hypothétique. Il est un avatar à la fois de l'autrice et du chœur antique, et la dynamique de la pièce repose sur lui. Il tient du journaliste (sans moraliser), du juré d'assise (sans juger), de l'analyste (sans conclure), du psychiatre (sans diagnostiquer). Son rôle consiste à susciter et à contenir la parole, ce qu'il faut pour entretenir la mécanique théâtrale. Malgré toute sa bonne volonté, il se trouve dans une position de supériorité et de pouvoir, qui est un obstacle au dialogue qui échoue parce qu'il n'est pas un dialogue à égalité. Cependant, il arrive qu'au cours de ces interrogations, et grâce à elles, se fasse jour quelque vérité. Ainsi Pierre Lannes fait-il une découverte :

*«- Puisqu'elle allait vers le crime dans le noir, peu importe qui était au bout du tunnel, Marie-Thérèse ou moi... [...]*

*- Qui aurait-elle dû tuer dans la logique de sa folie?*

*- Moi.*

*- Vous venez de dire Marie-Thérèse ou moi.*

*- Je viens de découvrir le contraire - là - maintenant.»*

L'interrogateur est découragé, mais reste à savoir si son ignorance finale et celle du spectateur est vraiment négative dans l'univers de Marguerite Duras, ou si, au contraire, comme l'écrivait Blanchot : *«La réponse est le malheur de la question»*.

Claire Lannes est un personnage *«de nature indécise qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents»* (*"Le ravissement de Lol V. Stein"*) comme toutes les femmes des livres de Marguerite Duras. Son «inquiétante étrangeté» est poussée à l'extrême. Chez elle, tout est faux et pourtant tout est vrai, vécu, subi, rêvé. Bien qu'effacée en apparence, et femme «sans qualité», elle est loin d'être un personnage ordinaire. Avant même de devenir une criminelle, elle était différente et qualifiée de *«folle»*, terme commode pour désigner une irréductible altérité. Son exception ne peut que rester largement insaisissable : *«Elle était comme fermée à tout et comme ouverte à tout, on peut dire les deux choses. [...] Elle fait penser à un endroit sans portes où le vent passe et emporte tout.»* Elle déclare ne pas répondre parce que personne ne lui a posé *«la bonne question»* :

*«- Ils m'ont fait défiler des questions, et je n'en ai reconnu aucune au passage [...]*

*- Qu'est-ce qu'elles ont de faux ces questions-là?*

- *Elles sont séparées.*»

Elle lance des appels ambigus et insistants par lesquels le spectateur est lui-même pris à partie, entraîné à l'intérieur de son monde fictif. À la fin, elle lance un appel désespéré (*«Moi à votre place, j'écouterais. Écoutez-moi.»*) qui sollicite évidemment fortement le spectateur, invité à passer de l'autre côté du miroir et laissé dans l'incertitude. Il est touché par la solitude, violente comme un cri, de cette femme, par le thème de l'incommunicabilité irréductible des êtres entre eux, même si elle et son mari sont unis dans ce crime, ont tué tous les deux la même personne, lui en rêvant, elle dans la réalité.

Criminels ou imbéciles? Les deux à la fois, conclut Marguerite Duras. Ces êtres sont proches de nous, dit-elle. Ils sont les fantômes d'un monde en apparence banal mais où le crime d'un être cher ne dérange pas l'ordre intérieur des choses. Nous portons tous notre part obscure et sommes tous des criminels en puissance. Perversion, jouissance, meurtre, ont partie liée.

En février 1963, la pièce fut mise en scène par Claude Régy et interprétée par Paul Crauchet et Katharina Renn. Elle obtint un honnête succès. Pourtant, Marguerite Duras la renia.

Elle la réécrivit en 1967 dans un roman intitulé *«L'amante anglaise»*. Ce titre ludique et ambigu est un jeu de mot involontaire fondé sur l'homophonie que Claire Lannes, qui n'est guère instruite, établit avec le nom de la plante «la menthe anglaise», «anglaise» devenant d'ailleurs «en glaise», plante qu'on mange pour se nettoyer de la viande dont elle a le dégoût (ce qui lui a fait assassiner sa cousine qui *«ressemblait à un petit bœuf»*).

Le roman commence par une partie hybride : un long interrogatoire du patron du café "Le Balto", où Claire Lannes a été arrêtée juste après son aveu du meurtre. Le début de cette première partie se présente comme un prologue, ou une scène d'exposition. C'est un dialogue où *«l'interrogateur»* laisse d'abord un témoin *«mettre le livre en marche»* et, en rendant à la soirée de l'aveu *«son volume, son espace»*, jouer, en somme, le rôle de narrateur. Car il existe déjà une bande enregistrée à l'insu de tous ce soir-là par un policier, qui *«rapporte fidèlement tous les propos tenus pendant cette soirée»*. Mais *«elle est aveugle et on ne voit rien à travers ce qu'elle dit»*. Il semblerait donc que le texte souligne les insuffisances du "tout dialogue" et préfère les ressources qu'offre le récit pour donner l'illusion d'une profondeur de champ et d'une épaisseur temporelle. Quand le cafetier-narrateur en arrive aux conversations, *«l'interrogateur»* fait marcher en même temps deux magnétophones : le premier *«récite les dialogues»* de la scène du "Balto" (il est arrêté dès qu'intervient un personnage de la scène présente), le second enregistre, sans s'arrêter dialogues et commentaires. Ce système complexe fonctionne jusqu'au tournant de la scène restituée, marqué par l'aveu et l'arrestation de Claire Lannes. Une fois ce premier enregistrement achevé, recommence le dialogue présent entre le témoin et *«l'interrogateur»*, qui tente, en vain, de rétablir une logique (*«c'est logique, il me semble»*), alors que, dans le même temps, «la folie» des discours de Claire est soulignée :

*«- C'était... comment ? ce qu'elle disait?»*

*- C'était dix choses à la fois. C'était des flots de paroles. Puis tout à coup, le silence.*

*- C'était sans queue ni tête?»*

*- [...] Très vite ça partait dans tous les sens, c'était des relations entre tout et tout - auxquelles on n'aurait pas pensé.»*

Une deuxième partie est consacrée à l'interrogatoire de Pierre Lannes et une troisième, à celui de Claire elle-même. Le roman est construit comme une enquête, non sur l'identité du criminel connue dès le départ, mais sur ses motivations et surtout sur le secret qu'elle garde jalousement : la place de la tête de la victime. Dans les deux cas, le questionnement reste vain : le secret n'est pas révélé. L'enquête s'éteint alors d'elle-même, dans le *«découragement»* de l'enquêteur (et du spectateur) et l'angoisse de Claire Lannes : *«Alors il n'y aurait que ce mot-là qui compterait au milieu des autres? Et vous croyez que je vais me laisser enlever ce mot? pour que tous les autres soient enterrés vivants et moi avec eux dans l'asile?»*

Un retournement s'opère tout à fait à la fin du texte, quand la meurtrière se trouve contrainte par le renoncement de l'autre, à poser à son tour des questions :

*«- Vous ne dites plus rien?»*

*- On m'a donné du papier pour écrire et un porte-plume. On m'a dit d'écrire ce qui me passait par la tête. Ça ne vous intéresse pas?».*

En 1968, le roman redevint une pièce de théâtre du même nom et, enfin, en 1991, une nouvelle pièce intitulée *“Le théâtre de l'amante anglaise”*. À cette occasion, Marguerite Duras indiqua : *«La représentation [...] doit être sans décor sans décor ni costumes aucun, sur un podium avancé, devant le rideau de fer baissé, dans une salle restreinte. [...] L'Interrogateur [est] dans la salle parmi les spectateurs. Il n'a pas de place fixe au cours de la représentation. Il fait ce qu'il veut.»* La mise en scène devait donc tendre à la simplification et à la réduction la plus extrême.

---

Le réalisateur Alain Resnais, préparant un documentaire sur les effets de la bombe atomique, puis se rendant compte qu'on ne pouvait plus faire de documentaire sur ce sujet, qu'il fallait recourir à la fiction, et étant à la recherche d'un scénario, se tourna vers Marguerite Duras dont il venait de lire *“Moderato cantabile”*. Sans être allée au Japon, sans se documenter, sans avoir jamais écrit de scénario, elle se lança dans un sujet qui d'abord lui fit peur mais qui l'a vite passionnée. Leur collaboration, fondée sur la plus entière liberté, étant étroite, elle écrivit en neuf semaines :

---

***“Hiroshima mon amour”***  
(1960)

Scénario

En août 1957, une comédienne française vient à Hiroshima tourner un film sur la paix où elle tient le rôle d'une infirmière. Elle rencontre un architecte japonais qui devient son amant. Leur temps, limité à celui du tournage, devrait ne rendre que plus passionnée leur rencontre. Mais, tandis que lui se souvient de l'explosion de la bombe atomique, il la fait parler de l'amour interdit, caché et tragique que, jeune fille à Nevers, juste avant la fin de la guerre de 1940-1945, elle a connu avec un soldat allemand tué à la Libération au moment même où il voulait l'emmener avec lui en Allemagne. Elle avait été punie et humiliée par la tonte de ses cheveux. Ses parents, pour étouffer le scandale, l'enfermèrent dans la cave de leur maison. Quand ses cheveux eurent repoussé, ils la chassèrent et, à vélo, elle gagna Paris. Et, si elle s'approche de l'homme, si elle souhaite se livrer corps et âme, elle ne fait que se dérober, s'échapper.

Commentaire

Ayant osé accoupler *«Hiroshima»* avec *«mon amour»*, Marguerite Duras a, avec cette histoire d'amour impossible entre *«deux êtres géographiquement, philosophiquement, historiquement, économiquement, racialement éloignés, le plus qu'il est possible de l'être»*, écrit le *“Tristan et Iseut”* de la seconde moitié du vingtième siècle : d'Hiroshima à Nevers, on entend les échos d'une époque pleine de rumeurs et de cris dont le cours inexorable révèle l'oubli et la solitude. L'épisode de Nevers lui permit d'élucider des fragments de son propre passé. Elle aborda ce qui allait devenir un thème récurrent dans son oeuvre, celui de la rencontre brève et violente, le temps des amants étant compté. Dans ce scénario divisé en cinq parties, elle fit l'économie d'une trame romanesque traditionnelle. Se juxtaposent des temps différents : les rapports entre les amants, le bombardement, Nevers, le tournage du film, une manifestation dénonçant la poursuite de l'armement nucléaire. La structure narrative habituelle étant brisée, le spectateur doit recomposer le puzzle de la mémoire et, ainsi, s'impose le temps de la mémoire affective. L'ouverture du film montre des images oniriques et cruelles, assez ambiguës : deux corps enlacés, dont on ne voit jamais que *«deux épaules, coupées du corps à la hauteur de la tête et des hanches [...] Ces deux épaules [...] sont comme trempées de cendres, de pluie, de rosée ou de sueur, comme on veut.»*

Ces images ambiguës sont accompagnées du dialogue de deux voix *“off”*, celles d'un homme et d'une femme, qui parlent calmement, sur le ton d'un récitatif, développant et répétant, dans une sorte de litanie, les deux premières répliques :

«LUI : Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

ELLE : J'ai tout vu. Tout.»

Le dialogue est d'abord très négatif : à la voix féminine qui énumère tous les lieux de mémoire visités à Hiroshima, la voix masculine oppose une dénégation radicale : «Tu n'as rien vu. Tu as tout inventé. Tu ne sais rien. Tu ne connais pas l'oubli.» Hiroshima se trouve ainsi renvoyé à l'invisible, à l'indicible, à l'inconnaissable. Et le dialogue est impossible.

Il fait place à un monologue de la voix féminine (toujours "off") qui sert de transition vers le domaine privé et personnel d'une histoire d'amour, sans quitter le ton déclamatoire :

«Je te rencontre.

Je me souviens de toi.

Qui es-tu?

Tu me tues.

Tu me fais du bien.» (ces deux vers étant le début d'un poème de Robert Antelme).

C'est seulement quand l'image fait apparaître deux visages, puis deux corps, que commence un vrai dialogue, où l'homme et la femme se parlent sur un ton qui n'est plus déclamatoire et que l'homme, cessant de tout nier, peut dire : «Moi, oui. Tu m'auras vu.»

La succession des deux types de dialogues témoigne d'abord de «l'impossibilité d'écrire sur Hiroshima», des limites, voire de la faillite du langage face à l'horreur du monde. Il est clair que, pour Marguerite Duras comme pour bien d'autres écrivains du siècle, l'incapacité du langage à dire les monstruosité du monde (Hiroshima, Auschwitz, etc.) est le moteur d'une perpétuelle quête, d'une écriture inquiète et d'une sensibilité exacerbée à toutes les failles, les manques, les trous de la parole et de l'écriture par où seulement peut se dire (ou plutôt se non dire) l'essentiel. Ce qui ne met pas en cause les pouvoirs du dialogue quand il en reste à une histoire personnelle, même noyée dans l'Histoire «avec sa grande hache» (comme disait Perec), à condition que les «parleurs» soient profondément respectueux l'un de l'autre, ou mieux encore, amoureux.

Dans la deuxième partie du film, après une autre rencontre amoureuse, la Française et le Japonais entament un dialogue, sur l'initiative du Japonais qui a choisi dans les quelques mots échangés avec la Française, d'isoler le nom d'une petite ville française : Nevers (nom qui, bien sûr, n'est pas indifférent) : «C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli... te perdre... et que j'ai risqué de ne pas te connaître.»

Le dialogue est largement unilatéral : c'est le Japonais qui pose les questions, mais il ne s'arroge aucune supériorité, même pas celle d'un psychanalyste, dont il va pourtant jouer presque le rôle, en provoquant, chez la jeune femme, la «résurgence de Nevers», où elle avait connu l'amour et la mort avec un soldat allemand. C'est qu'il l'interroge, non pas avec curiosité et détachement, mais avec amour, et qu'il consent à se confondre avec l'amant mort :

«Quand tu es dans la cave», dit-il «je suis mort?»

«Tu es mort», répond-elle «et comment supporter une telle douleur?»

Le dialogue devient alors acte essentiel. Car, en revivant la douleur de Nevers, elle en fait aussi son deuil :

«Tu n'étais pas tout à fait mort.

J'ai raconté notre histoire. [...]

Elle était, vois-tu, racontable. [...]

Regarde comme je t'oublie ...

Histoire de quatre sous, je te donne à l'oubli.»

Et, dans le même mouvement, elle accepte la mort symbolique de son amour d'Hiroshima, en reprenant la récitation du début :

«Qui es-tu?

Tu me tues. [...]

La nuit ne va pas finir.

Le jour ne se lèvera plus sur personne.

Jamais. Jamais plus. Enfin.»

Ce dialogue porte «*la turbulence*» à son intensité la plus forte. Car il se situe au cœur des horreurs de la guerre et de la grande Histoire, mais en ne les approchant que par le biais d'une petite histoire. Et il met en œuvre ce que Marguerite Duras désigne si bien par cet oxymore : «*la mémoire de l'oubli*».

Le spectateur peut être d'abord dépaycé par l'atmosphère étouffante et la hauteur du ton du texte ; puis il entend comme une partition pleine de lyrisme la violence passionnelle des dialogues, le frisson qui les parcourt, l'intensité des répliques fulgurantes. L'écriture de Marguerite Duras était déjà marquée par ce caractère résolument répétitif qui allait très vite constituer sa spécificité. Ses personnages restent murés en eux-mêmes, à jamais séparés même dans l'acte d'amour.

Cette histoire étrange est une prière à la fois aux amants et aux morts de la guerre saisis dans un même mouvement, un poème à l'oubli impossible et à une époque historique impossible. Dans ce télescopage, se montrent la lutte du souvenir et de l'oubli, le travail destructeur de l'oubli sur la mémoire et, inversement, la rédemption qu'apporte l'oubli en effaçant le passé, l'usure de la mémoire qui s'obstine à archiver en vain les crimes contre l'humanité tandis que la mémoire involontaire fait surgir tout le passé de la comédienne en une sorte de psychodrame.

On retient ces aveux qu'«*Elle*» fait : «*Je suis d'une moralité douteuse parce que je doute de la moralité des autres*» - «*J'étais folle de méchanceté. Il me semblait qu'on pouvait faire une carrière dans la méchanceté.*»

La musique de ce texte incandescent accompagnait les célèbres travellings d'Alain Resnais dont le maniement de la caméra était novateur. Grâce au jeu magistral des acteurs, Emmanuelle Riva et Eiji Okada, le film provoque une vive émotion. Il fit l'effet d'une bombe sur le public du festival de Cannes, marquant une date non seulement dans l'histoire du cinéma mais dans celle de ses rapports avec la littérature, car, pour la première fois sans doute, un sujet délibérément «littéraire», loin d'être trahi ou déformé par le cinéma, prenait, par des voies proprement cinématographiques, une force d'existence, un pouvoir d'émotion bien supérieurs, du moins en apparence, à ceux que la simple expression littéraire aurait pu lui conférer.

Ce film, considéré comme difficile, remporta pourtant un grand succès et devint même un film culte. Le nom de Marguerite Duras atteignit le grand public et, aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce film, où la parole occupe une place essentielle, où le texte ne le cède en rien à l'image, est une excellente introduction à son oeuvre. D'une écriture purement cinématographique, il a pourtant l'épaisseur, la densité romanesque, et son temps, lent et riche en retours en arrière, est celui-là même du roman moderne.

Mais Marguerite Duras, affirmant qu'elle n'avait pas, comme prévu par la loi, touché 50% des recettes, se brouilla avec Alain Resnais. Et elle ne manqua jamais une occasion de revendiquer l'entière paternité de l'oeuvre et de rappeler combien déjà, à une époque où ne l'avait pas encore effleuré le projet de réaliser elle-même des films, son écriture avait cette fluidité et cette capacité spontanées de passage de l'écrit à l'image.

Jean-François Revel y a vu «une tentative de pastiche de Claudel par le sapeur Camember», tandis que, en 1995, Patrick Rambaud l'a lui-même pastichée dans «*Mururoa mon amour*».

---

---

### **«Dix heures et demie du soir en été»**

(1960)

Roman de 184 pages

Un couple, Maria et Pierre, se retrouve dans une bourgade d'Espagne où, pour cause d'orage, ils sont coincés, avec de nombreux autres touristes, dans un hôtel où l'on dort à même le sol, dans les couloirs. Ils ont avec eux leur enfant, Judith, une belle petite fille mais craintive, fragile, inquiète comme si elle connaissait déjà le destin de l'amour entre ses parents, et une amie, Claire, jeune femme, belle et amicale. On pressent que Claire fait vaciller le couple Pierre-Maria. En effet, les deux femmes s'aiment, mais Claire aime Pierre. Maria, qui se perd dans l'alcool, observe ces deux amants qui se guettent, se cherchent. Elle sait qu'ils vont faire l'amour : «*Ça va être fait. Dans une demi-heure. Dans une heure. Et puis la conjugaison de leur amour s'inversera. Elle voudrait voir se faire les*

choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communion qu'elle leur lègue». Or, dans la bourgade, a eu lieu un crime passionnel : Rodrigo Paestra a tué sa femme infidèle et son amant. Depuis, l'homme se cache et la police est à ses trousses. Pendant cette nuit, Maria, qui ne dort pas, aperçoit son ombre sur les toits. Elle sait que, derrière elle, Pierre la trompe avec Claire : aurait-elle envie de tuer Pierre comme Rodrigo a tué sa femme? Peut-être, mais l'alcool lui brouille les idées. À l'aube, elle réussit à sauver le criminel, qu'elle appelle, emmène dans sa voiture et cache, avant de boire jusqu'à l'ivresse.

### Commentaire

Dans ce petit roman étrange, envoûtant et amer, Marguerite Duras immortalisait le couple d'Elio et Ginetta Vittorini en empruntant à la comédie bourgeoise la plus éculée ce trio infernal ; mais elle le détourna pour montrer la dignité d'une femme qui n'était plus désirable, qui découvre la fin d'un amour et qui, le crime servant de catalyseur, consent à cette fin, sans éprouver le goût amer de la défaite et de l'humiliation. Comme dans "*Moderato cantabile*", l'héroïne n'assouvit son désir que dans l'alcool, en tombant dans l'ivresse plutôt que dans la mélancolie, dans la jalousie. Les phrases sèches sont mitraillées et l'implacabilité du style rend sans façon un amour qui s'en va, un désabusement féroce, une lassitude des corps et des sentiments, le temps qui passe sur un couple terrassé, dont les membres acceptent avec tristesse et lassitude la défaite de la beauté, de l'amour, de la vie et de la raison.

Le roman fut accueilli froidement, la critique reprochant à Marguerite Duras de se répéter au fil d'une production pléthorique. Elle travailla à une adaptation pour la télévision qui ne fut jamais réalisée. En 1967, une adaptation cinématographique en fut tournée par Jules Dassin avec Melina Mercouri dans le rôle de Maria et Romy Schneider dans celui de Claire. Le film, lui aussi, reçut de mauvaises critiques.

---

Le 6 septembre 1960, Marguerite Duras signa la "*Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie*" qu'on a appelé "*le manifeste des 121*".

Elle fut élue membre du jury du prix Médicis.

À la demande de Raymond Rouleau, elle adapta, avec Robert Antelme, "*Les papiers d'Aspern*", pièce de Michael Redgrave (1959), d'après une nouvelle de Henry James. La production obtint un franc succès, mais Jean-Jacques Gautier lui reprocha d'avoir fait de l'anti-théâtre.

Là-dessus, en 1961, James Lord, qui était mécontent de son adaptation théâtrale d'une autre nouvelle de Henry James, "*La bête dans la jungle*" (1903), lui demanda son aide. Experte en adaptations et transpositions en tous genres, par son travail sur l'espace, elle représenta assez fidèlement le thème central de la nouvelle, la marche vers la mort d'une relation jamais advenue. Surtout, elle transforma cette nouvelle elliptique en un poème tragique du mysticisme amoureux, lui donna un rythme et une intensité. Elle apporta un symbole supplémentaire, à travers le portrait du quatrième marquis de Weatherend peint par Van Dyck et présenté comme un partisan de Cromwell dont il n'est pas question dans la nouvelle de James. C'est le modèle de l'homme convaincu et fidèle aux engagements, dont May fait un idéal pour John. Par son incapacité à agir, John Marcher paraît plutôt constituer le contretype de l'aristocrate révolté et révolutionnaire. Le marquis est celui qui est allé jusqu'à la transgression pour ses convictions tandis que le héros, enfermé dans l'abstention, n'a jamais commencé à vivre. Le tableau apparaît à la fois comme une métaphore du destin de John, une toile prophétique de l'histoire, une révélation aveuglante et médusante dont May dit ne pouvoir soutenir le spectacle. À travers la reprise décalée du thème de l'échec par le tableau qu'elle a inventé, Marguerite Duras mit en valeur un des motifs fondateurs de son oeuvre, celui de l'homme blessé par la vie et incapable de sortir de soi pour aimer, un homme qui a perdu l'intelligence de l'amour. Cette impossibilité d'aimer n'est pas d'essence romantique ou même psychologique, mais relève d'une carence ontologique. Marguerite Duras retrouva chez James certains motifs qui nourrissent son oeuvre et constituent une véritable intertextualité : la femme énigmatique, l'homme prisonnier de lui-même et ce qu'elle appelle la maladie de la mort. John Marcher cherche son double, son alter ego,

dans May Bartram, mais le reflet trouvé, impossible à capter, relève plus de l'altérité que de l'identité. En effet, l'image que poursuit le héros est fuyante ; et le caractère identique qu'il tente de trouver en celle qui est nécessairement autre constitue un point de fuite, tout comme chez Marguerite Duras où la femme, par son mystère essentiel, échappe sans cesse à l'homme en dépit des efforts réitérés de ce dernier pour la rejoindre. La nature féminine est sentie comme insaisissable, mais stimulante par le héros durassien, tandis qu'elle est pétrifiante pour le jamessien. Cependant, réserve ou activisme, le résultat est le même : c'est l'aride solitude de celui qui souffre d'une blessure intérieure qui l'empêche de rejoindre l'autre par passion. La maladie de la mort est sans doute l'équivalent d'une mort dans la vie pour le John Marcher de James, l'homme à qui rien ne devait arriver tandis qu'on pourrait parler d'une mort qui se vit pour les héros de Marguerite Duras. En effet, du fond de son sommeil mystérieux qui constitue son mode de vie, l'héroïne durassienne amène l'homme à une existence paradoxale : elle suscite en lui le mouvement de la vie, l'âme, tout en secrétant la maladie de la mort, Le héros durassien s'active sur le tombeau de la femme édifié autour de lui tandis que le héros jamessien, enfermé dans son interminable attente, précipite la femme dans la tombe, où il vit déjà lui-même. Par son travail dramatique sur le texte de James, Marguerite Duras mit en valeur et isola un couple qui forme une communauté, sinon avouable du moins inavouée. Elle rencontra ainsi un motif qui lui était cher, notamment dans les années 1980, celui de l'homme irrémédiablement séparé du féminin. Cependant, le désir existe et circule chez les héros durassiens, même s'ils forment une communauté négative, sorte de prison, organisée par l'un, consentie, par l'autre. En revanche, le désir ne se découvre qu'à la fin de la nouvelle de James, lorsque John Marcher se jette sur la tombe de May, pour échapper au bond de la bête. C'est-à-dire que le désir est identifié et bloqué en même temps par la mort. La «*bête tapie dans la jungle*» et la «*maladie de la mort*» constitueraient l'envers et l'endroit d'une même frustration, le signe négatif ou positif d'une communauté sans communion, une mort dans la vie ou une mort qui se vit. De cette tension naît chez Henry James et Marguerite Duras un flux d'écriture aimanté par un désir perpétuellement hors d'atteinte, et enfermé dans un ressassement qui en dénonce l'aporie.

James Lord trouva que cette collaboration n'avait pas été facile, qu'elle s'était montrée possessive, autoritaire.

En septembre 1962, cette adaptation fut mise en scène par Jean Leuvrais et jouée par lui et Loleh Bellon.

En 1981, Marguerite Duras revint sur ce premier essai et le réécrivit. La pièce, mise en scène par Alfredo Arias, fut jouée par Delphine Seyrig et Sami Frey.

En 2001, mise en scène par Éric Vigner, elle fut jouée par Jutta Johanna Weiss et Jean-Damien Barbin. En septembre 2004, mise en scène par Jacques Lassalle, elle fut jouée par Fanny Ardant, Gérard Depardieu, Jacques Leplus.

---

### **“Une aussi longue absence”**

(1961)

#### Scénario

Une femme, qui n'a jamais pu se résoudre à accepter la disparition de son mari déporté en Allemagne en 1944, croit le retrouver en un clochard qui passait devant chez elle. Il a perdu la mémoire et elle s'emploie à la réveiller par mille et une ruses, à faire revenir vers elle cet homme dénué du sens du temps : chaleur de l'étreinte, douceur de la voix. Mais, plus elle l'assiège, plus il s'enferme dans sa forteresse sans passé. Homme de la boue, des détritiques et de la ferraille, vivant dans une cahute de fortune au bord de la Seine, il n'a besoin de rien ni de personne. Hors d'atteinte dans son bonheur d'imbécile, il n'éprouve même pas le désir de faire semblant de la reconnaître pour changer de vie, retrouver un toit, une identité, une raison sociale. Il accepte d'être son mari jusqu'au jour où il tente de se jeter sous un autobus sans donner de raison à cet acte. Rien ni personne ne l'arrêtera dans sa fuite éperdue et dans son contentement de n'être personne. Il est enfermé à Sainte-Anne où elle vient le voir, le tenant pour son mari pour toujours.



## Commentaire

Cette histoire était basée sur un fait divers réel que Gérard Jarlot rapporta à Marguerite Duras : une femme d'Aubervilliers avait cru voir passer dans la rue son mari, qui avait été déporté à Buchenwald. Marguerite Duras céda encore à son obsession de la guerre, mais le scénario fut écrit en collaboration avec Gérard Jarlot qui se chargea de la narration et du découpage, tandis qu'elle s'occupa de la psychologie des personnages et des dialogues. Ils aboutirent à une écriture faite de phrases courtes, d'innovations langagières, de répétitions. «*L'objet du film, a-t-elle dit, était de montrer l'impossibilité de coexistence de la mémoire et de l'oubli*».

Mais le réalisateur, Henri Colpi, qui avait été le monteur de "*Hiroshima mon amour*", ne prit pas la totalité du scénario. Le film fut tourné avec Alida Valli et Georges Wilson, fut présenté au festival de Cannes où il obtint la palme d'or avec "*Viridiana*" de Luis Bunuel.

---

### **"L'après-midi de monsieur Andesmas"**

(1962)

#### Roman de 128 pages

Assis dans un fauteuil de rotin devant une maison non terminée qu'il vient d'acheter pour sa fille, maison qui est située sur une colline dominant la mer, entourée d'une forêt, monsieur Andesmas attend la venue d'un maçon, Michel Arc, qui doit construire une terrasse. Monsieur Andesmas est un homme de soixante-dix-huit ans, bedonnant, fatigué, respirant mal, très riche mais abandonné de tous et surtout de son unique amour, sa fille, Valérie, dix-sept ans, dernière née d'un mariage tardif alors brisé. Il éprouve la certitude qu'il va mourir bientôt. Il aperçoit, sur la place du village, une foule de danseurs qui s'égaient aux sons d'une musique à la mode cet été-là. Certainement, Valérie est-elle parmi eux. Elle l'a déposé, puis elle est repartie dans sa voiture noire. Lui doit attendre le maçon qui est lui aussi en train de danser sur la place du village, comme le lui a dit la fille de celui-ci, qui est venue lui demander d'excuser le retard de son père. Mais, plus tard, c'est la femme de Michel Arc qui vient rejoindre monsieur Andesmas, un peu figée d'abord mais décidée à dire que Valérie, fille à la blondeur éblouissante, s'affiche de plus en plus avec son mari, rit avec lui. Et monsieur Andesmas, malgré l'amour infini, absolu, qu'il porte à sa fille, doit comprendre, entendre des choses, à défaut de les deviner, attendre sa fille qui ne viendra pas, attendre «*aussi longtemps qu'il y aura de la lumière*».

## Commentaire

Ce roman s'était appelé plusieurs mois "*Bien sûr, monsieur le maçon viendra*". «*Andesmas*» serait la contraction des trois noms «*Antelme*», «*Des Forêts*», «*Mascolo*», ces trois hommes ayant été des tuteurs dont Marguerite Duras entendait s'émanciper. Cette histoire, distillée très lentement, pourrait paraître banale, lisse, monocorde et monotone, mais le monologue de ce vieillard malheureux mais lucide et les dialogues d'une apparente inanité sont en fait subtils, poignants et cruels.

Le roman fut accueilli de façons très diverses, Kléber Haedens affirmant : «*L'auteur n'a presque rien à dire*», le critique du "Devoir" de Montréal proclamant au contraire qu'on devait remonter jusqu'au "*Grand Meaulnes*" pour retrouver dans un roman une poésie aussi agissante et éthérée.

En 1965, une version radiophonique adaptée par Marguerite Duras fut enregistrée par Charles Vanel, Maria Casarès et Rosine Favey, et diffusée pour la première fois sur France Culture en septembre 1965 et a fait l'objet d'un CD.

En 2003, le roman fut adapté au cinéma par Michelle Porte en un film de 1h19, avec Michel Bouquet, Miou-Miou, P. Veinstein, Anne Isserman.

---

## **“Sans merveille”**

(1963)

### Scénario

Un couple moderne s'aime, même si chacun a des aventures de son côté : «*Nous n'avons pas de secret l'un pour l'autre. Nous sommes l'un à l'autre une maison de verre.*»

### Commentaire

Il fut écrit par Marguerite Duras et Gérard Jarlot qui y mettaient en scène leurs turbulences amoureuses, elle croyant pouvoir calmer la jalousie qu'elle éprouvait en écrivant sur le sujet avec le principal intéressé, et lui acceptant le défi en espérant lui faire ainsi comprendre qu'on peut délaisser sa femme tout en continuant à l'aimer. Elle y fit preuve de son art de l'ellipse et des sous-entendus.

Le film fut réalisé par Michel Mitrani.

Le scénario fut publié et, alors que Marguerite Duras et Gérard Jarlot avaient déjà rompu, ils rédigèrent ensemble le prière d'insérer : «*Il arrive que l'amour ne passe pas par les chemins tranquilles de l'entente du désir et même du bonheur. La nature est alors de rechercher franchement son anéantissement. “Sans merveille” est l'histoire de la lutte de deux amants, dans l'amour, contre leur amour.*»

---

En 1963, Marguerite Duras fit sa deuxième résidence secondaire d'un appartement dans l'ancien palace de Trouville, “Les roches noires” où avait séjourné Proust.

La même année, Gérard Jarlot obtint le prix Médicis pour “*Un chat qui aboie*”, roman pour lequel Marguerite Duras l'avait beaucoup aidé. Avec lui, elle adapta “*Miracle en Alabama*”, de William Gibson.

Autour d'Anne-Marie Stretter, femme à la peau très blanche, au corps lisse, à la démarche de biche, à la voix rauque, au regard las, qui vit l'angoisse de l'attente, la mélancolie de se savoir jamais en phase avec la vie, qui sent le désir rôder et la catastrophe menacer, qui provoque ou révèle chez ceux qu'elle rencontre une sorte de fêlure : folie, désespoir, absence à soi, figure issue de deux Européennes réelles qu'elle avait connues en Cochinchine, l'une qui vivait au fin fond de la brousse du Siam, l'autre qui était Élisabeth Striedter, s'est organisé un cycle où Marguerite Duras raconta toujours la même histoire, construisit une épopée où la lenteur de l'action, l'exacerbation du désir, épaississaient le mystère. Il a commencé avec :

---

## **“Le ravisement de Lol V. Stein”**

(1964)

### Roman de 210 pages

À S. Tahla, au bal de T. Beach, donné dans le casino, Lola Valérie Stein, alias Lol V. Stein, a vu avec fascination naître l'amour de Michael Richardson, son fiancé, pour Anne-Marie Stretter qu'il suivit jusqu'à Calcutta. Brutalement abandonnée en cette nuit qui fut pour elle et allait rester «*la fin du monde*», elle sombra dans ce «*ravisement*», qui est une sorte de faux oubli, d'arrachement au réel, d'indifférence à tout, de folie.

La souffrance folle qu'elle a éprouvée s'est assoupie pendant les dix années de son mariage avec Jean Bedford, où elle fut une mère de famille apparemment tranquille. De retour à S. Tahla, elle y reconnaît Tatiana Karl, une amie chère qui avait assisté à son côté à la nuit fatidique. Tatiana, mariée, a pour amant Jacques Hold. Lol cherche et trouve une jouissance étrange à s'allonger dans un champ depuis lequel elle voit la chambre d'hôtel où les amants se retrouvent. Jacques Hold, le narrateur, cherche à savoir «*qui était cette femme : Lol V. Stein*», devine la nature proprement extraordinaire de

sa quête, y entre, y prend sa place, saisi désormais irrévocablement par la logique quelque peu perverse de cette «*passion absolue*». Il devient son amant, mais est impuissant à empêcher que finalement se recompose cette scène quasi primitive où Lol V. Stein, couchée dans le champ derrière l'hôtel, rejoue cet «*abandon exemplaire*» dans lequel elle a été une fois pour toutes «*laissée*», éprouvant une manière d'extase à jouir de l'objet de son désir sur le mode de sa privation, de son absence.

### Commentaire

Marguerite Duras avait commencé à écrire une conversation entre deux personnes pour deux actrices qu'elle aimait, Loleh Bellon et Tatiana Moukhine. Le texte devint vite une narration et s'appela longtemps «*L'homme de Townn Beach*». Loleh devint Lol. Les lieux, la situation et les personnages furent traités de façon à en effacer le réalisme et à leur donner une résonance mythique.

Elle se proposa de «*dire le vide, la transparence de Lol*», de décrire minutieusement les métamorphoses de la conscience de soi qu'elle éprouve. Elle en fit la petite soeur d'Anne Desbaresdes de «*Moderato cantabile*», la fille de Maria de «*Dix heures et demie du soir en été*». Mais elle ajouta plus tard, alors qu'elle achevait le livre au sortir d'une première cure de désintoxication alcoolique : «*Rien ne devrait être clair*», constatant que ce roman, à travers ses neuf versions complètes, l'entraînait loin du récit traditionnel, loin des règles habituelles de la psychologie, loin du sens commun. Jacques Hold s'aperçoit très vite que l'ignorance est le seul savoir : «*Je sais, je ne sais rien. Ce fut là ma première découverte à son propos : ne rien savoir de Lol était la connaître déjà.*»

Le personnage de Lol V. Stein échappe sans cesse au sens commun, à la définition de l'amour, à l'ordre social, à toute tentative de caractérisation. Héroïne pathétique, «*ravie à elle-même par l'amour qui lui a été ravi*», elle est tourmentée, vit dans la crainte, éprouve une fatigue infinie, des langueurs irrépressibles, incarne la volupté silencieuse de ne pas être. Restant dans un sommeil permanent, elle vit par secousses, avec une rare intensité, les plus grands bonheurs comme les plus profondes douleurs. Comme elle énonce des phrases énigmatiques, qu'elle a des hallucinations, qu'elle se tient en permanence loin du monde, on peut considérer qu'elle est folle, qu'elle n'a pas toute sa tête : «*Elle donnait l'impression d'endurer dans un ennui tranquille une personne qu'elle se devait de paraître mais dont elle perdait la mémoire à la moindre occasion*». Son problème, c'est que tous ses proches ont peur d'évoquer la nuit de son malheur où son fiancé l'a abandonnée. Et la question lancinante du livre est : comment sortir de la nuit? Elle n'a pas trouvé le mot pour arrêter l'irréparable : «*Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois, il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant.*» Elle doit trouver le chemin pour renaître au monde et croire encore à l'idée de l'amour malgré la salissure. Et elle, qui a assisté passivement au rapt de son fiancé, inflige à son tour ce qu'elle a auparavant subi. Restée les yeux ouverts depuis son «*ravissement*» du bal de T. Beach, ne cessant ensuite d'épier Jacques et Tatiana, Lol n'échappe à la folie qu'en s'endormant vraiment, apaisée, les yeux enfin fermés. En définitive, cette histoire d'une séduction démultipliée (de Michael par Anne-Marie, de Lol elle-même par ce couple, de Jacques par Lol) est le traité de résistance de la féminité, de l'apprentissage de la sérénité.

Jacques Lacan demanda à Marguerite Duras d'où lui venait Lol V. Stein. Elle répondit qu'elle ne le savait pas. Dans un article qui a fait date, qui a contribué à élargir le public et à augmenter la notoriété de la romancière, il conjectura : «*De ce sens à portée de main, on se dépêtrera comme on peut, avec du symbole. Ravisseuse, c'est aussi bien l'image que va nous imposer une figure de blessée, exilée des choses, qu'on n'ose pas toucher, mais qui nous fait sa proie.*» Il faisait de l'autrice une décrypteuse de la sublimation qui, par l'écriture, se branche directement sur l'inconscient.

Le livre peut aussi se lire comme une métaphore de l'écriture : le regard insaisissable mais saisissant désigne le «*mot-absence*», disponible mais rétif et incapable de dire l'indicible ; et le désir des amants «*ravis*» illustre la quête de l'écrivain, que l'insaisissable langage condamne au «*ravissement*» de l'écriture. Le livre est aussi une recherche sur l'écriture qui est squelettique, qui joue le rôle d'une

caméra qui entre dans l'épaisseur de l'être. La structure du texte est fondée sur le ressassement, pour adhérer à cette démarche de transfert quasi psychanalytique. Ce roman du regard à la fois insoutenable et «ravissant», jusqu'à la délivrance finale du sommeil, est scandé par le verbe «voir» : «*Elle se promène encore. Elle voit de plus en plus précisément, clairement ce qu'elle veut voir. Ce qu'elle rebâtit, c'est la fin du monde. / Elle se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels : elle vient d'apercevoir cette aurore alors qu'eux ne l'ont pas encore remarquée.*»

S'écartant de l'autobiographie, «*Le ravisement de Lol V. Stein*» marqua un tournant dans la production romanesque de Marguerite Duras. La critique fut, une fois de plus, divisée entre détracteurs impénitents et thuriféraires patentés, comme Claude Mauriac et Claude Roy.

Pour accompagner le succès d'édition, elle accepta de participer à des émissions de télévision.

Le roman est aujourd'hui presque unanimement reconnu, y compris par les détracteurs de la romancière, comme l'un des plus importants de toute son oeuvre, comme une oeuvre importante du XXe siècle.

Joseph Losey voulut acheter les droits du roman. Mais Marguerite Duras refusa, travailla à une adaptation qui ne fut jamais réalisée, et garda jusqu'à la fin de sa vie le projet de «figurer» Lol V. Stein.

---

### **“Nuit noire, Calcutta”**

(1964)

#### Scénario

À Calcutta, se déroulent deux histoires parallèles : celle d'un vice-consul de France, «*riche, décadent, bouffi de tout, toujours fatigué alors qu'il ne fait rien*» et qui boit ; celle d'une mendiante «*pauvre, détruite, enflée par la misère*».

#### Commentaire

Pour des raisons alimentaires, Marguerite Duras avait accepté la commande d'un scénario portant sur l'alcoolisme, sujet qui la fascinait. Pour mieux décrire cet homme qui buvait, elle buvait elle-même de plus en plus. Mais elle parvint à produire le scénario. L'histoire devait se passer en France mais elle la fit dériver sur Calcutta. À l'opposé l'un de l'autre et ne se rencontrant jamais, ces deux êtres étaient pourtant proches dans le malheur d'exister. Il subsistait dans le texte des traces du «*Ravisement de Lol V. Stein*» : la mendiante, qui évolue seule, qui marche seule pendant dix ans, est semblable à Lol V. Stein qui reste endormie dix ans ; le vice-consul est fondu dans un état, une crise qui le détermine. Des scènes de «*Un barrage contre le Pacifique*» s'y retrouvaient presque à l'identique, dont celle où la mendiante donne son bébé malade.

Marin Karmitz tourna un court métrage de vingt-cinq minutes qui fut hué par le public, mais qui accentua le désir de la romancière de devenir cinéaste.

---

### **“La musica”**

(1964)

#### Pièce de théâtre

«Elle» et «Lui» se retrouvent dans un hôtel, à Évreux, où ils ont vécu douze ans. Ils y viennent pour divorcer. Ils se parlent jusqu'à trois heures du matin puis se couchent, épuisés, séparés à jamais. Le lendemain, ils repartent vers de nouvelles aventures sentimentales ou professionnelles.

## Commentaire

Marguerite Duras a écrit, à la demande de la télévision anglaise, dans le cadre d'une série intitulée "Love stories", ce long et difficile duo sur le thème de la passion et de la jalousie qu'elle jugea plus tard trop mièvre : «*C'est mon côté. putassier : des "Musica", je peux en écrire tant que je veux !*», alors que c'est un chant tchekhovien. Anne-Marie Roche, qui a toujours laissé sa liberté à l'homme qu'elle aimait, est une solitaire, dépressive.

En 1965, la pièce a été mise en scène en France par Alain Astruc et Maurice Jacquemont avec Claire Deluca et René Érouk. L'autrice avait demandé que cette mise en scène soit «*de caractère cinématographique*». En 1966, faisant ses débuts de cinéaste, elle coréalisa avec Paul Seban un film de 1h20 où Delphine Seyrig fut «*Elle*» et Robert Hossein, «*Lui*», un film que, paradoxalement, elle voulut théâtral !

---

En 1965, Marguerite Duras adapta "La dame de province" de Tourgueniev, et le texte fut publié dans les "Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault".

Elle devait écrire le commentaire d'un film sur la décolonisation qui aurait été produit par Georges Figon et dirigé par Georges Franju ; il aurait été lu par Ben Barka, le chef de l'opposition marocaine, en exil au Caire, qui fut attiré à Paris ; en fait, Georges Figon, producteur véreux et endetté, était piloté en sous-main par les services secrets marocains ; il organisa un rendez-vous, le 29 octobre, à la brasserie Lipp devant laquelle Ben Barka fut enlevé et assassiné. En 2005, Serge Le Péron tourna un film intitulé "J'ai vu tuer Ben Barka" où il donna le rôle de Marguerite Duras à Josiane Balasko, confiant : «*Ç'a été une sorte d'évidence. Josiane en pull à col roulé, petit blouson en panthère et lunettes d'écaille typiques de Duras, ça ne faisait pas l'ombre d'un doute.*»

En 1965, Marguerite Duras revint à Platier avec Jeanick Ducot, un ami, peintre et photographe, le temps d'y faire une visite et quelques photos.

---

### **"Les eaux et forêts"**

(1965)

#### Pièce de théâtre

Le sujet apparent est, entre le Flore et les Deux-Magots, une conversation entre deux passantes, sur la pluie et le beau temps, la circulation, les chiens. Justement, un monsieur se fait mordre par un petit chien et refuse d'aller à l'Institut Pasteur.

## Commentaire

Le titre est un clin d'oeil à Louis-René des Forêts. Marguerite Duras s'est amusée, sans plus, à pratiquer un humour langagier. Mais la critique a voulu trouver dans sa pièce des énièmes degrés et des sophistications grammaticales, l'a fait relever du théâtre de l'absurde. Elle était destinée à la télévision, mais elle a été créée le 14 mai 1965 au théâtre Mouffetard avec Hélène Surgère, Claire Deluca et René Érouk.

---

### **"Le vice-consul"**

(1966)

#### Roman de 212 pages

L'histoire pourrait se passer juste avant la Seconde Guerre mondiale, à Calcutta. Le roman s'ouvre sur une mendicante qui ne possède pas de nom et qui rôde dans les jardins de l'ambassade de

France. Peut-être folle, peut-être malade, elle n'est approchée par personne, vit dans une situation de total abandon. Elle se nourrit des restes des cuisines et chante de manière litanique « *l'air de Savannahket* », ville du Laos située à des milliers de kilomètres. La femme de l'ambassadeur, Anne-Marie Stretter, et un de ses hôtes, l'écrivain Peter Morgan, s'intéressent à son sort et s'étonnent qu'elle connaisse une chanson d'un aussi lointain pays. Comment est-elle parvenue jusqu'ici? Comment a-t-elle franchi les distances? Quelle est l'histoire de cette errance? L'écrivain écrit un début de roman à son propos. Alors qu'elle n'était encore qu'une enfant mais qu'elle était enceinte, « *vieille enfant enceinte qui vieillira sans mari, a dit la mère* », elle fut chassée par celle-ci à cause de l'extrême dénuement de la famille : « *Si tu reviens, a dit la mère, je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer. Tête baissée, elle marche, elle marche. Sa force est grande. Sa faim est aussi grande que sa force. Elle tourne dans le pays plat de Tonlé-Sap, le ciel et le pays se rejoignent en un fil droit, elle marche sans rien atteindre. Elle s'arrête, repart.* » (page 10). Elle a hésité entre le désir de suivre les indications de sa mère, qu'elle envisageait encore comme une protectrice, et la peur que les indications qu'elle lui donnait ne la conduisent à sa perte. Elle crut pourtant devoir lui obéir, s'estima peut-être contrainte de le faire, mais sans savoir au juste pourquoi. Elle dit qu'elle reviendrait pour le savoir. En attendant, elle partit, en tentant de suivre les indications maternelles. « *Dans la lumière bouillante et pâle, l'enfant encore dans le ventre, elle s'éloigne, sans crainte. Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang.* » (page 28). Désormais contrainte de mendier tout au long de son périple, elle repassa sans arrêt dans sa tête le film de son abandon, qui se dégradait à mesure. Elle pensa aussi à ce que lui avait dit son père : il lui avait fait comprendre qu'elle devait demander de l'aide, ne pas rester seule avec cet enfant qu'elle portait et qu'elle devrait mettre au monde, il lui avait indiqué comment survivre. Elle se rappela qu'il lui avait dit : « *Nous avons un cousin dans la plaine des Oiseaux. Il est sans trop d'enfants, il peut peut-être te prendre comme domestique.* » Elle suivit un temps le conseil paternel, demanda le chemin vers « *la plaine des Oiseaux* », mais dans le but pervers d'aller « *dans la direction contraire à celle-là.* » Parce que ce qu'elle cherchait, c'était une « *autre façon de se perdre.* » Elle n'alla pas voir le cousin, ni personne d'autre d'ailleurs. Elle marcha seule tout le temps, pendant dix ans, mettant au monde çà et là des enfants qu'elle abandonna systématiquement : « *L'enfant naît vers Oudang, dans un abri [...] La femme l'a aidée. Pendant deux jours elle lui a apporté du riz, de la soupe de poisson et, le troisième jour, un sac de jute pour le départ, écrit Peter Morgan.* » (page 51) Elle se plia jusqu'au bout à cet abandon total de soi qui était la peine infligée par la mère. Elle se perdit pour mieux revenir la voir, pour lui dire : vois, j'ai réussi, regarde-moi, je suis perdue par ta faute. « *Elle reviendra pour lui dire, à cette ignorante qui l'a chassée : Je t'ai oubliée.* »

À l'opposé de cette détresse, dans l'ambassade, l'ambassadrice, Anne-Marie Stretter, mène une vie oisive et luxueuse. « *Elle intrigue, la femme de Calcutta. Personne ne sait très bien à quoi elle occupe son temps, elle reçoit surtout ici, très peu chez elle, dans sa résidence qui date des Comptoirs, au bord du Gange. Elle est cependant occupée par quelque chose. Est-ce en éliminant les autres occupations possibles qu'on trouve qu'elle lit? Oui. Depuis l'heure du tennis et celle de la promenade, que ferait-elle d'autre, chez elle enfermée? Des colis de livres arrivent de France à son nom. Quoi d'autre? Avec ses filles qui lui ressemblent, elle passe des heures chaque jour, on dirait.* » (page 94) Entourée des intimes de son clan, Michael Richard, son amant en titre, George Crown, elle donne des réceptions. « *Ce soir, à Calcuta, l'ambassadrice Anne-Marie Stretter est près du buffet, elle sourit, elle est en noir, sa robe est à double fourreau de tulle noir, elle tend une coupe de champagne. Elle l'a tendue, elle regarde autour d'elle. Aux approches de la vieillesse, une maigreur lui est venue qui laisse bien voir la finesse, la longueur de l'ossature. Ses yeux sont trop clairs, découpés comme ceux des statues, ses paupières sont amaigries.* » (page 92)

Ce soir-là, la petite communauté coloniale est bouleversée soudainement dans ses habitudes par le vice-consul de Lahore, arrivé récemment à Calcutta. On est intrigué par l'acte qu'il a commis à Lahore, même s'il n'est nommé qu'une seule fois dans le texte par son auteur. La plupart du temps, ce sont les autres qui en parlent, comme pour le comprendre, lui attribuer un sens, tant cet acte représente quelque chose d'effrayant aux yeux de ces membres de l'« *Inde blanche* ».

« *On dit :*

- *Il s'ennuyait à Lahore, c'est peut-être ça.*

- L'ennui, ici, c'est un sentiment d'abandon colossal, à la mesure de l'Inde elle-même, ce pays donne le ton.

On dit, on demande : Mais qu'a-t-il fait au juste? Je ne suis jamais au courant.

- Il a fait le pire, mais comment dire?

- Le pire? tuer?

- Il tirait la nuit sur les jardins de Shalimar où se réfugient les lépreux et les chiens.

- Mais est-ce tuer que de tuer des lépreux ou des chiens?»

Au ban de la communauté blanche, il est néanmoins invité, grâce à l'ambassadrice, à la réception qu'elle a organisée. Tacitement, une sorte d'accord naît entre eux : «Anne-Marie Stretter est libre. Le vice-consul de Lahore se dirige vers elle. On dirait qu'il hésite. Il fait quelques pas. Il s'arrête. Elle est seule. Ne le voit-elle pas venir?» Ils dansent et ils semblent en parfaite harmonie : «Le vice-consul a par instants l'air d'être très heureux. Il est comme fou de bonheur, par instants. On ne peut pas ce soir éviter sa compagnie ; est-ce pour cela? Comme c'est étrange cet air qu'il a ce soir. De quelle pâleur est... comme s'il était sous le coup d'une émotion intense mais dont l'expression serait toujours différente, pourquoi?» (page 99) «Je suis avec vous ici complètement, lui avoue-t-elle, comme avec personne d'autre, ici, ce soir aux Indes.» Pour que «quelque chose ait lieu» entre eux, elle l'autorise à un acte public. Il demande : «Vous croyez que l'amour est une idée qu'on se fait?» Personne ne lui répond. Alors, dans les couloirs de l'ambassade et ses jardins, il crie, comme une bête, sa douleur d'être homme, son impossibilité d'aimer, la détresse de sa condition, il hurle le nom d'Anne-Marie Stretter, d'Anne-Marie Guardi, «son nom de Venise dans Calcutta désert», et sa voix se mêle à la litanie de la mendicante.

Le clan d'Anne-Marie Stretter se rend ensuite dans les îles, dans la résidence d'été de l'ambassadeur, suivi de loin par la mendicante. Une dernière séquence évoque le départ de Calcutta du vice-consul, sa résignation à l'idée d'une affectation forcée loin de la ville, sur les bords de la mer d'Oman, sa dilution dans un futur inconnu et sur le mystère non élucidé de sa vie. Son passage a troublé la vie de la colonie. Son départ ramènera certainement la paix. La société des Français de Calcutta se refermera sur Anne-Marie Stretter, sur sa solitude, son ennui et sa mélancolie retrouvées.

### Commentaire

Du scénario de «Nuit noire, Calcutta», Marguerite Duras voulut tirer un roman qui s'intitula d'abord «Vice-consul de France à Calcutta». Le texte fut écrit au prix de sérieux efforts, fut long à se mettre en place, l'autrice y ayant consacré huit mois où elle s'enferma dans sa maison à Neauphle-le-Château, travaillant de l'aube jusqu'à la tombée du jour. La difficulté n'était pas liée, selon elle, à un quelconque problème d'inspiration. Au contraire, les sujets étaient très riches, trop riches peut-être. Le premier personnage qui surgit de son imagination fut le vice-consul : «Le livre résiste mais l'homme commence à apparaître. Banal, fade, médiocre. Il va être nommé à Calcutta. Il va arriver à Calcutta.» Puis ressurgirent de son enfance Anne-Marie Stretter et la jeune mendicante. En marge du texte qu'elle composait, elle exprima la grande souffrance qu'elle subissait et le désarroi où elle se trouvait. «Mais qu'est-ce qui crève?», se demandait-elle, avant de répondre : «L'idée. C'est en morceaux, cassée.» Ce livre a été aussi, pour elle, le plus risqué parce qu'il devait énoncer l'amplitude du malheur sans jamais en évoquer les causes, sans mentionner les événements apparents qui l'avaient provoqué.

Elle ne connaissait Calcutta que par l'escale de deux heures qu'elle y avait faite à son retour définitif en France. Mais elle ne l'avait pas oubliée et, à partir de ce souvenir, se composa une Inde qui symbolisait à ses yeux la lassitude d'être : «Je dois inventer Calcutta complètement, sa chaleur, des ventilateurs partout, leurs bruissements d'oiseaux effarouchés, l'amour d'une jeune femme rencontrée». Toute la géographie est, en fait, imaginaire. Marguerite Duras fait de l'Inde le pays où l'humanité existe à l'état brut, sans les artifices des autres sociétés, une terre de souffrance pour tous, car elle fait se télescoper deux mondes : toute la misère et toutes les aliénations qui engluent les êtres dans la misère de l'Asie et toute l'opulence et la décadence de l'Occident. Et, à Calcutta, la chaleur et la moiteur imposent un languissement des corps où plus rien n'a d'importance. Le livre fut le premier jalon d'une série de romans et de films sur l'Inde.

Tous les personnages sont perdus, géographiquement, physiquement, sentimentalement, psychiquement. Ils sont tous silencieux, enfermés sur un passé invouable, repliés sur leurs secrets. Ils assument tous les trois le statut du paria dans la société, soit asiatique, soit coloniale. L'Intérêt pour les êtres en marge fut une des lignes directrices de l'ensemble de l'œuvre. Avec le malheur de la jeune fille enceinte chassée de la famille, l'autrice poursuivait sa dénonciation de la cruauté de la mère ; l'ordre maternel était de nouveau perçu comme une immense injustice.

La mendicante occupe le début du roman avec une grande insistance, mais ne réapparaît plus ensuite que de manière lacunaire, scandant de sa chanson la marche inconsciente du roman, semblant n'avoir pas de lien apparent avec le noeud romanesque. Autour d'elle, s'écrit un roman dans le roman.

De nouveau encore, Marguerite Duras exploitait le thème, tant travaillé dans ses oeuvres précédentes, de la rencontre avec l'inconnu, où se rejoignent la folie et la mort. Elle décrit un monde de l'ennui et du désespoir, que seule la passion, fût-elle fugitive, permet de supporter. Comme les lieux, les trois personnages restent pour le lecteur porteurs d'une forte charge fantasmagorique, obsédante et mystérieuse. Se reconnaissent deux êtres, unis dans la même solitude et la même compréhension du monde, voués à la vacuité et à l'inanité de la vie, au silence qui clôt le roman.

Anne-Marie Stretter, si lisse, si convenable, mariée, mère de deux enfants, est la parfaite Blanche des colonies. Mais elle a accumulé les amants, plus ou moins anciens, plus ou moins fascinés par son ennui et sa souffrance, plus ou moins heureux de ses faveurs : elle a même acculé un jeune homme au suicide d'amour.

Toutefois, selon Marguerite Duras, c'est le vice-consul surtout qui représente son propre rapport au monde, «*la vie étant exprimable par le refus, chez moi, n'est-ce pas.*» Comme elle, en effet, «*il ne peut plus rien supporter.*» Or son acte «*obscur, solitaire, abominable*» est aussi révélateur d'un désir caché de s'anéantir, comme il le confie à Anne-Marie Stretter dans «*India song*» : «*J'ai tiré sur moi, à Lahore, sans en mourir.*» Ajoutant même : «*Les autres me séparent de Lahore. Je ne m'en sépare pas. C'est moi, Lahore.*» En côtoyant Lahore tous les jours, le vice-consul s'y est en quelque sorte brûlé et confondu, jusqu'à désirer, en tirant symboliquement sur l'image quotidienne de Lahore, tirer en même temps sur lui-même. Quand il est seul, il tire dans les miroirs, tente de briser, de détruire son image, de la rendre à l'oubli. Il tente de se faire lui-même «*éclater en morceaux*», d'annuler son existence, de l'effacer, parce qu'il ne supporte plus rien, et surtout parce qu'il ne se supporte plus lui-même. Il fallait juste «*que ça sorte*», déclare l'autrice, «*c'était devenu un engin de mort.*» Il ne supportait plus rien, il aurait pu tous les tuer, il en aurait été capable, tous, même Anne-Marie Stretter. On peut le rapprocher de Lol V. Stein : tous deux ont été l'objet d'une force indicible qui leur a ôté toute forme de résistance et n'a rendu d'eux que ce qui, pour les autres, ne constitue que des délires sans fond et sans unité, et qui, pour Marguerite Duras, représente l'essentiel de l'être. Ils ont en commun cette incapacité fondamentale à vivre ou plutôt à survivre à une révélation qu'ils ont eue, chacun de son côté.

Le roman soulève la question de la prédominance de certains êtres sur d'autres. La mendicante est comme le miroir de la misère, de la douleur sans fin, de la famine et du malheur. On se demande si les lépreux sont assez importants pour constituer un problème, s'ils sont des individus. On se demande si le geste du vice-consul est aussi catastrophique qu'on le dit. On essaie de relativiser ce type d'affaires. Mais on est très loin de pouvoir comprendre la portée symbolique de son geste. En faisant dire de telles horreurs aux Blancs «*non acclimatés*» de Calcutta, Marguerite Duras propose de lire d'abord dans le geste du vice-consul ce qui en fait le révélateur des idées et préjugés qui, dans l'ombre, participent de la destruction d'une identité collective, d'une civilisation.

Au-delà de la dénonciation de la misère et de l'opulence, le livre est un cri de révolte contre l'impossibilité du bonheur.

D'autre part, le vice-consul apparaît comme un révélateur, un être symbolique, tout entier un message. On lui vole son identité en donnant à sa place un sens aux actes qu'il a commis à Lahore. On lui vole jusqu'à ses idées.

Les trois personnages nous révèlent la souffrance d'exister. Ce qui s'exprime à travers eux, c'est l'essentiel de l'Être, ce qui est commun à tous, mais auquel «*les autres*» n'atteignent pas parce qu'ils



ne veulent pas se remettre eux-mêmes en question, parce qu'ils sont emblématiques de «*l'Indifférence*».

Ce livre subtil, énigmatique et lancinant, est étreint par la moiteur de l'Inde, dans la douleur infinie des mélodies de Schubert que joue Anne-Marie Stretter. Il fait surgir un univers fantasmatique, imaginaire et poétique. Le récit demeure suspendu, la fin laissant le lecteur dans une situation de perplexité et d'interrogation, voire de malaise. Sa construction déroutante, ses obscurités abruptes, ont contribué à faire considérer ce livre comme un des moins accessibles de Marguerite Duras et il fut l'un de ceux qui ont suscité le plus de questions. Sa force vient de cette musique qui court tout au long du récit, tantôt envoûtante par ses scansiones et ses redites, tantôt brisée comme les cris du vice-consul et « *le chant de Savannahket* », musique puissamment relayée par la rumeur sourde du silence.

Mais il fut mal accueilli. Si Jean-Louis Bory, d'habitude inconditionnel, a pu exprimer des réserves («*Roman feutré, discret, sourd, plein de réticences, de plainte détournée, pudique, il faut prêter l'oreille avec patience et passion*»), le roman a été tout à fait rejeté par François Nourissier («*Récit lent tout en méandres, en touffeurs, en phrases savantes mais comme à bout de souffle*») et par Robert Kanters («*tour de force artificiel*»).

Il paraissait trois mois après "*La maison de rendez-vous*" d'Alain Robbe-Grillet et on n'a pas manqué de souligner les ressemblances entre les deux livres : même ville moite d'un Orient lointain et débilitant, même réceptions interminables, même coquetteries des jeux de la mort et du passé sur fond de miroirs à l'infini. Marguerite Duras, irritée, déclara ne rien comprendre au Nouveau Roman qu'elle accusa de tourner en rond. Et, se montrant sarcastique à l'égard de ceux qui ne l'appréciaient pas, elle commença à pratiquer l'art de l'autoglorification.

---

---

### **"La voleuse"**

(1966)

#### Scénario et dialogues

Une femme avoue à son mari qu'avant de le connaître elle a eu un enfant qu'elle a confié à un ménage d'ouvriers. Elle veut le reprendre, mais le père adoptif menace de se tuer si on le lui enlève. Elle le «*vole*».

#### Commentaire

C'était l'histoire d'un fait divers qui avait défrayé la chronique en Allemagne pendant des mois. Le film fut, la même année, réalisé par Jean Chapot, avec Romy Schneider et Michel Piccoli, mais fut accueilli comme un film de Marguerite Duras.

---

---

### **"L'amante anglaise"**

(1967)

#### Roman

Pierre et Claire Lannes, un homme et une femme d'une banalité consternante, que rien ne distingue, habitants tranquilles d'un village où ils sont respectés de tous, où, depuis une trentaine d'années, ils vivent en bonne compagnie avec leur cousine sourde-muette, un beau jour se débarrassent d'elle. C'est Claire qui, sans mobile apparent, accomplit le crime au coeur de la nuit, découpant le corps sans émoi particulier. Elle commence par la tête qu'elle cache. Puis elle coupe d'autres morceaux qu'elle fait disparaître en les jetant dans des wagons de chemin de fer qui passent sous le viaduc proche de chez eux. Douce et sage, elle décrit son crime avec des candeurs de petite fille. Pourquoi l'a-t-elle tuée? Parce qu'elle est folle? demande le policier au mari qui répond : Plutôt parce que c'est quelqu'un qui ne s'est jamais accommodé de la vie. Rien n'annonçait le crime. Le mari n'aurait jamais pu deviner. Il aurait ri à cette idée. Mais d'elle il ne savait jamais ce qu'elle allait dire ou faire : «*Tu l'as*

regardée et tu as trouvé qu'elle ressemblait tout à coup à un boeuf. C'est ça? Tu as découvert tout d'un coup qu'il y avait un boeuf dans notre vie? C'est ça?».

### Commentaire

Marguerite Duras reprenait le sujet des *“Viaducs de la Seine-et-Oise”*, mais en le réécrivant sous la forme d'un roman-dialogue ; en ménageant le suspense par l'invention d'un narrateur qui, muni d'un magnétophone, s'installe dans le bistrot du village pour écouter les gens ; en introduisant de la distance entre ce que les personnages disent et ce qu'ils font ; en laissant planer le doute sur l'identité du criminel ; en s'intéressant à sa personnalité : *«On oublie trop facilement le martyr qu'a dû vivre le criminel»*, dit Pierre, tandis que Claire n'explique pas son crime. Pour Marguerite Duras, qui la rend attachante, la transforme en héroïne, elle a retrouvé son *«destin sauvage»* de sorcière qui vocifère des paroles incompréhensibles.

La critique, enthousiaste, souligna la profondeur de l'analyse psychologique et le talent de l'écrivaine à faire parler des êtres voués au silence.

En 1968, le roman devint une pièce de théâtre mise en scène par Claude Régy avec Madeleine Renaud, Claude Dauphin et Michaël Lonsdale qui restaient immobiles, l'action devant être mentale. La critique fut unanime dans l'éloge.

---

Marguerite Duras qui se dépensait pour faire aimer la littérature (en particulier Michaux) aux lycéens ou aux ouvriers, accepta d'être l'envoyée spéciale de R.T.L. au festival de Cannes : elle défendit *“Mouchette”* de Bresson, *“Accident”* de Losey et *“Blow up”* d'Antonioni.

---

### ***“Suzanna Andler”*** (1967)

#### Pièce de théâtre

Une bourgeoise riche et désœuvrée, dont le mari est *«dans les affaires»* et dont l'amant est *«journaliste dans la presse pourrie»*, vient, en hiver, louer une villa à Saint-Tropez.

### Commentaire

Marguerite Duras considérait cette pièce comme *«une sorte de gageure boulevardière»*. Elle l'écrivit pour Loleh Bellon, comédienne dont elle admirait le jeu. C'est, dans une langue simple, qui dissimule constamment l'essentiel et procède par petites touches, un monologue sur la solitude d'une femme qui nous émeut profondément. Mais ce n'est qu'un fragment d'une pièce qui a été développé dans *“Véra Baxter”*.

---

Avec les acteurs Marie-Ange Duteil, Claire de Luca et René Érouk, Marguerite Duras instaura une méthode de travail complètement nouvelle : elle leur proposait un court canevas, et ils improvisaient dans une liberté totale d'exploration. Pendant six mois, le texte, qui ne dépassait pas dix minutes, fut écrit, prolongé, étoffé en quelque sorte au fur et à mesure des répétitions, suscité même par les comédiens, sans cesse renouvelé. Cet exercice d'un ludisme gratuit, qui permit une intense activité dynamique, une sorte d'effervescence créatrice, lui fit quitter le chant tchekhovien de *“La musica”* pour rejoindre un autre aspect de sa personne, la dimension du rire, cette joie qu'elle exprimait souvent dans le quotidien. Petit à petit, elle construisit ainsi deux pièces, parenthèse éclatée dans son oeuvre, qui gardent l'empreinte de l'improvisation dans laquelle elles ont été construites et donnent la preuve de l'humour de l'autrice qui y joua sur le langage et y accomplit sa révolution dramaturgique. Elle les mit en scène et ne cessa de les peaufiner pendant dix ans :

---

**“Yes, peut-être”**  
(1968)

Pièce de théâtre

Après une longue guerre totale qui a tout dévasté, la Terre est devenue un désert ravagé où règne le désert, autant en ce qui concerne le climat que dans les têtes des quelques survivants qui ont complètement perdu la mémoire des événements, sauf un soldat plus ou moins réduit à l'état de loque dont la mémoire est remplie de combats et en est devenu fou. Il est traîné par deux survivantes qui, d'une façon innocente, sinon ignorante, tentent de se remémorer les cycles de destruction successifs de la planète et d'envisager les modalités de son improbable reconstruction. L'humanité étant revenue à une sorte de préhistoire, faut-il tenter de repeupler la planète, au risque de perpétuer le gène destructeur? En s'interrogeant ainsi, elles égratignent le militarisme, l'esprit de conquête territoriale.

Commentaire

Probablement inspirée par l'explosion de la bombe d'Hiroshima et par la guerre du Vietnam, cette pièce pesante et sinistre, parenthèse dans l'oeuvre de Marguerite Duras, met en scène, à travers une situation apocalyptique, «*l'échec du monde*», montre une humanité à la mémoire déficiente, susceptible de recommencer les mêmes erreurs. Vaguement beckettienne, cette fable apocalyptique au rythme alangui impose une langue qui a sa propre logique interne, sa syntaxe particulière, qui est syncopée, tronquée en lambeaux, qui reflète l'état désastreux d'un monde détruit. Le texte est truffé de «yes», peut-être pour se moquer de la manie des anglicismes à laquelle succombent les Français. L'autrice semble en effet avoir voulu souligner la mémoire limitée des survivants qui se souviennent des mots mais pas nécessairement de leur signification et de la façon de les utiliser. Écrite en 1968, la pièce reste étrangement d'actualité, si l'on considère l'épée de Damoclès qui pend au-dessus de nos têtes. Vivra-t-on la situation de ces personnages? Yes, peut-être...

---

**“Le shaga”**  
(1968)

Pièce de théâtre

Quelque part au milieu de nulle part, trois personnages littéralement encagés dans leur propre univers, leurs obsessions et leur égocentrisme forcené, mettent en parallèle leurs paroles qui ne peuvent se rejoindre. La plus éthérée du trio, une femme encore jeune, pour se couper définitivement des autres, a trouvé le contentement dans un monde défini par une langue inventée : «*le shaga*», ce qui suscite l'agacement et l'envie des deux autres, une dame «*qui souffre de la disparition de vie intérieure*», qui parle d'un monsieur qui ne peut plus parler parce qu'il a une arête de poisson coincée dans le gosier, et un homme, «*en panne d'essence depuis deux ans*», qui évoque un oiseau qui parlait. Ils tentent de s'immiscer dans le mystère du «*shaga*», et, à défaut de le comprendre, de détruire la scandaleuse harmonie de la jeune femme qui s'y adonne. «*Terminées, les valeurs de la vieille France*», y proclame-t-on.

Commentaire

Le «*shaga*» est une langue que Marguerite Duras inventa après avoir suivi des cours à l'Institut des langues orientales, après avoir travaillé longuement sur le dictionnaire indo-mélanésien. Mais toute parole n'y est qu'un bruit, toute conversation n'y est qu'un bourdonnement dénué de sens. Un des

personnages déclare : «*Je comprends ce que vous dites, mais ce que vous voulez dire en disant ce que vous dites, ça je ne le comprends pas.*» On peut en effet parler à l'infini sans rien se dire, mais, comme on s'habitue à tout, le spectateur a l'impression à la fin d'y comprendre quelque chose. Par l'impasse où se trouve le langage, par cet alignement d'échanges sans queue ni tête, de dialogues qui n'en sont pas, par le non-sens, se réclamant alors de Jarry, rejoignant la fantaisie verbale du théâtre de l'absurde, Marguerite Duras voulait provoquer, exorcisait sa propre peur de la folie. Mais l'absurde ne devrait pas pour autant autoriser le n'importe quoi : certains passages font sourire, mais on se lasse assez vite. En présentant des personnages en totale perdition, complètement coincés dans leurs apparences et dans la difficulté de leurs relations avec autrui, en dressant une sorte de répertoire comique des idées reçues, elle s'insurgeait contre le poids insoutenable des codes sociaux, de la mémoire, de la culture et du langage. Elle dénonçait aussi l'individualisme rampant, l'égoïsme forcené de l'être humain et leur conséquence la plus immédiate : l'absence d'écoute réelle, la difficulté de la communication, l'incommunicabilité. Aussi cette pièce a-t-elle été considérée par certains comme l'annonce des événements de Mai 1968.

---

***“Un homme est venu me voir”***

(1968)

Pièce de théâtre

Dix-huit ans après les procès de Moscou, un des juges, Steiner, fait face à un ancien accusé.

---

En mai 1968, Marguerite Duras vit renaître en elle la flamme révolutionnaire, trouva le terrain de manoeuvre qui lui convenait. Elle prit la tête de manifestations ; participa, à l'université Censier transformée en laboratoire pour une société utopique, à un comité écrivains-étudiants ; proposa l'assaut de la Bourse ; voulut renverser la Société des gens de lettres, bastion de quelques écrivains dont l'écriture lui semblait une insulte à la littérature ; demanda aux éditeurs de publier des oeuvres sans nom d'auteur, etc..

Aussi subit-elle durement les désillusions de l'après-Mai 68, et resta longtemps dans le désenchantement, étant accusée de gauchisme et critiquée pour sa vie relativement luxueuse de bourgeoise qui achète des studios et des chambres à louer afin d'éviter de tomber dans la pauvreté que sa mère a connue. Laure Adler a, dans sa biographie, relevé l'étrange paradoxe de «cette militante gauchiste qui se pique de proclamer la fin du monde capitaliste mais ne filme que des ambassades avec des femmes en robes longues, buvant du champagne dans des flûtes de cristal et dansant la rumba lascivement».

Mais elle fut sauvée par l'écriture, faisant naître de sa faiblesse un livre douloureux :

---

***“Détruire, dit-elle”***

(1969)

Roman

Dans le cadre confortable et protégé d'un hôtel désert (qui est peut-être une clinique ou une maison de repos), dont le parc est entouré d'une forêt sauvage et dangereuse, il y a quatre personnages, deux femmes et deux hommes. Max Thor et Stein sont deux juifs allemands, l'un, un mari gentil, et l'autre, un bourgeois prospère, tous deux chasseurs, destructeurs. Les deux femmes sont en apparence opposées : Elisabeth Alione, jeune femme de dix-huit ans qui a perdu un enfant mort à la naissance et subit une convalescence forcée, est faible, alanguie, enfoncée dans une profonde mélancolie ; Alissa, la femme de Max, est sensuelle, dure, féroce, affranchie des convenances. Mais, en fait, ce sont des soeurs jumelles. Les deux hommes sont tous deux épris d'Élisabeth, leur nouvelle proie. Ils

ne sont pas jaloux l'un de l'autre mais du couple Élisabeth-Alissa. Alissa, regardant le corps d'Élisabeth dans la glace, lui avoue : «*Je vous aime et je vous désire*». Ils conversent, échangent leurs visions du monde et l'atmosphère devient irrespirable. Pour Stein, qui travaille dans la promotion immobilière, il importe de construire, et Élisabeth leur oppose, comme «*solution d'ordre général*», la nécessité de détruire, l'amour, le politique, les mots.

### Commentaire

Marguerite Duras voulut opposer aux conventions sociales la force subversive du désir. Les personnages sont acharnés à ruiner les apparences, à se détruire psychologiquement pour faire surgir une hypothétique vérité enfouie, la vérité de «*l'être de l'autre*». Les personnages, vivant des «*situations ambiguës et inextricables*», sur fond de voyeurisme et d'homosexualité latente, sont habités d'une angoisse faite de peur et d'espoir. Un désordre les mine dont ils sont les premiers véhicules, soit pour la liberté scandaleuse qu'ils mettent dans leurs rapports, soit par suite d'une catastrophe intime enfouie dans le secret. Mais aux yeux de qui sont-ils déséquilibrés? Car, si la santé, l'équilibre, c'est ce mari gentil, ce bourgeois prospère, cela inspire la nausée, la volonté de destruction : «*Je crois qu'il faut détruire. Je voudrais qu'on détruise toutes les notes, toutes les curiosités, qu'on passe dans un immense bain d'ignorance, d'obscurité.*» Pour Marguerite Duras, l'écrivain doit être un agent de la destruction de la bourgeoisie et des vieilles règles sociales, de la destruction de l'idée même de l'amour. Et «*Détruire, dit-elle*», ce titre provocant, convient à la plus grande partie de son œuvre. Ainsi, le désordre serait salutaire, et la parabole indiquerait qu'au terme de «*la révolution*», consécutive au désordre et au déséquilibre, s'instaurerait une nouvelle façon d'être et d'aimer. La vérité serait donc du côté des «*fous*». Fidèle à une des lignes directrices de l'ensemble de son œuvre, Marguerite Duras montrait sa préférence pour les êtres en marge. On entendait l'écho des bouleversements de Mai 68 : Max Thor et Stein sont juifs, mais tous les écorchés vifs dont la parole est toujours au bord du cri sont «*des juifs allemands*» comme le dit Alissa.

D'autre part, comme elle pensait que le roman est une vieillerie qui doit disparaître («*Il faut tordre le cou au réel balzacien et à la passion stendhalienne*»), le texte, qui était la reprise, la destruction puis la reconstruction de la nouvelle «*Les chantiers*» (1954), ressemble autant à un livret d'opéra qu'à un scénario de film, à un morceau de théâtre qu'à une série de notes pour un futur roman. C'est une méditation, une incantation, une plainte, une psalmodie, un poème de désamour et de mélancolie, une cérémonie du sacrifice. Comme toujours, elle refusait le dialogue conventionnel : les personnages ne parlent pas, ils s'arrachent, sous formes de paroles, des fragments de leurs discours intérieurs. Elle rendait littéralement la simultanéité des consciences. Elle refusait aussi la logique de la psychologie conventionnelle.

Le livre, qui s'appela d'abord «*La chaise longue*», fut donné par Marguerite Duras à Jérôme Lindon, des «*Éditions de Minuit*», qui lui fit changer le titre pour celui que trouva Alain Robbe-Grillet. Pour Philippe Boyer, qui écrivit dans «*La quinzaine littéraire*», c'était «*le plus important roman qui nous ait été donné à lire cette année-là. Un livre qui exige une lecture qui s'éloigne radicalement de notre besogneuse tendance à la référence et à l'explication.*»

En 1969, après avoir rédigé un scénario en huit jours, Marguerite Duras en fit, avec Daniel Gélin, Henri Garcin, Nicole Hiss et Catherine Sellers, un film de 1h30 qui exigeait de son public, plus qu'une complicité, une collaboration active pour découvrir tout un univers profondément inhabituel, déconcertant, d'un irréalisme théâtral. La caméra s'en tint aux panoramiques et aux plans fixes, américains ou rapprochés (soixante plans en tout), qui s'attachaient à l'examen des personnages avec une insistance, une indiscretion, une durée, à la limite du supportable : il s'agissait de faire dire à ces visages ce qu'ils ne veulent ou ne peuvent pas dire : ce qu'ils sont, leur secret. Le texte est sans cesse présent, même en l'absence des visages qui le prononcent, en voix «*off*». Les gestes n'aident pas car ils sont limités au minimum indispensable : l'expression des visages ne compte qu'en fonction des mots proférés. Marguerite Duras alla jusqu'à refuser, pendant le dialogue, le champ-contre-champ pour que ce soit bien la parole qui draine toute l'attention disponible. Les personnages ne sont

que leurs voix ; c'est par leur voix qu'ils se touchent, qu'ils se blessent, qu'ils se séduisent, qu'ils se détruisent. C'est en la parole que réside le drame, son déroulement, sa conclusion. C'est du cinéma littéraire, bien loin de celui que définissait Suzanne dans "*Un barrage contre le Pacifique*" : «*C'était là, seulement, devant l'écran que ça devenait simple.*» ! Aussi le film ne provoqua-t-il guère la curiosité du grand public, ne sortit que dans un petit circuit d'art et d'essai au début de 1970, n'intéressa que des intellectuels qui entreprirent de le décoder, tandis que Pierre Desproges put constater : «Marguerite Duras n'a pas écrit que des conneries, elle en a aussi filmé !»

---

---

En 1970, Marguerite Duras fit une adaptation de "*La danse de mort*", d'August Strindberg, qui fut publiée en 1984.

---

---

**"Abahn, Sabana, David"**  
(1970)

Roman de 150 pages

Aux environs de la ville de Stadt, où des juifs, anciens communistes, sont victimes d'une double oppression, capitaliste le jour et idéologique la nuit (le Parti révolutionnaire), doivent avoir lieu à l'aube des exécutions décidées par Gringo. Dans une maison isolée, entourée d'une immense forêt où des chiens hurlent à la mort, Abahn, Sabana et David attendent et dialoguent. Abahn est le condamné à mort, David, un des employés de Gringo, et il est accompagné de sa femme, Sabana. Au cours de cette longue nuit d'attente, survient un deuxième juif qui, par son discours, permet «*l'accouchement*» des consciences en présence, et, par voie de conséquence, la «*conversion*» de David et de Sabana au sort de la victime. Par la prise de conscience de l'infinie souffrance, Sabana va au-delà d'elle-même, dépasse sa condition individuelle pour assumer le mortel fardeau des juifs, s'identifier aux condamnés. Le jeune David, d'abord réfugié dans le sommeil, finit, lui aussi, par céder, fasciné, à la «*folie de douleur*» que dissimulent les visages clos des condamnés, afin d'unir son destin au leur. Sabana peut maintenant abandonner David, renoncer à cet amour et dire : «*Je serai tuée avec ce juif*», avec celui qui parlait de liberté et de destruction. Elle pourra sombrer pour revivre, renoncer au monde et choisir la mort. Des milliers d'ombres se dirigent vers le lieu du massacre, vers «*l'extermination*» toujours recommencée des juifs. «*Depuis mille ans*», les plaines du monde se couvrent de cadavres, les holocaustes «*se succèdent enchaînés les uns aux autres par leurs frontières*».

Commentaire

Marguerite Duras reconnaissait qu'elle ne comprenait pas elle-même ce livre qu'elle aurait écrit sans même se relire, qui est réputé le plus illisible, le plus obscur, qu'elle ait produit. On peut cependant tenter de pénétrer dans cette longue mélodie sadomasochiste où surnagent quelques îlots de sens. La toute première version s'intitulait "*Les dieux de Prague*" et évoquait les événements douloureux que connut la Tchécoslovaquie. Progressivement, le propos fut recentré sur les juifs, sur le judaïsme. En effet, comme le titre l'indique, Abahn, Sabana et David présentent la condition juive dans le monde, aussi bien que la fascination de cette condition. Les juifs sont des âmes errantes qui vivent l'exil perpétuel, l'interminable odyssée, «*à travers les multiples Judées*» des descendants de Moïse. Le lecteur peut se sentir quelque peu dérouté par le début du livre car Marguerite Duras inscrit très tôt dans son histoire la dimension de convertibilité des destins singuliers des personnages. Ils ont des identités délibérément brouillées, et on peut les voir comme les quatre visages d'une seule et même conscience, d'un seul être humain, à la fois bourreau et victime, ces rôles étant interchangeable, pris entre le feu de l'amour et la glace de la mort, oscillant sans cesse entre la séduction du sommeil et celle de la lucidité tragique. Ils ne savent plus qui ils sont parce que chacun d'eux reprend à son compte une forme de martyr universel : celui de l'oppression vécue dans la chair et subie par l'esprit.

S'il demeure une possibilité de libération, elle réside dans la seule attente de la mort et non dans l'espoir d'un sens à découvrir dans l'existence. Il semble qu'une vie invisible, située au-delà de l'attente et de la patience devenue inutiles, aime irrésistiblement David et Sabana vers leurs victimes. Comme elles, ils désirent tout oublier, le travail, le savoir, l'argent, la douceur illusoire des liens amoureux. Ce renoncement implique le passage dans un ordre différent qui est celui de la révolte ; assumer la condition des juifs, c'est se choisir «*autre*», et assumer la tragique souveraineté des «*invisibles montagnes de douleur*» qui hantent les consciences aliénées. Tous attendent, comme le font les condamnés eux-mêmes mais avec des cris sans voix. Pour assumer la condition humaine, il faut devenir une âme morte. Dans une telle perspective, tous les personnages paraissent en proie à un double vertige d'identité : d'abord celui qui naît de l'affrontement de leur réalité individuelle en face de la mort, et ensuite, celui de l'équivalence radicale de toute existence humaine devant les servitudes imposées par l'ordre établi.

La maison est une sorte de huis clos pathétique où peut se déployer librement l'aspect de convertibilité de destins singuliers en une aventure universelle. *Staad*, dont le nom est symbolique, est toutes les villes du monde où sévissent la malédiction et l'ostracisme. S'y exerce le pouvoir oppresseur de Gringo («gringo» étant l'appellation péjorative que les Mexicains donnent aux Américains du Nord) et des marchands. Le sommeil du jeune David est aussi le sommeil de l'esprit et la peur de la mort ; il exprime précisément l'impossibilité dans laquelle il se trouve de renoncer au monde et à ce qu'il aime (les chiens du juif en l'occurrence) et d'accepter le «*non*» éblouissant, signe de la «*conversion radicale*» de sa propre réalité. C'est l'exemple de Sabana qui l'y mène finalement. La forêt, ce sont aussi les autres hommes, en marche comme l'armée, vengeresse de la forêt de Dunsinane, dans «*Macbeth*».

Tout l'art de l'autrice consiste à nous entraîner dans ce vertige qui est en apparence particulier, mais en réalité universel. Ce vertige, c'est celui d'une remise en question de l'engagement de l'être humain. Derrière le contrepoint subtil de ces êtres qui sont des présence-absence, elle nous convie à un au-delà de nous-mêmes dans lequel nous ne pouvons manquer de nous reconnaître. À travers l'opacité des corps, c'est la transparence des êtres, leur possibilité de métamorphose, qui est constamment l'enjeu d'un dialogue dans lequel on passe significativement du «je» au «on», du subjectif à l'intersubjectif, comme le faisaient déjà les personnages interchangeables de «*Détruire, dit-elle*». Ce passage du «je» au «on» est la conquête ultime que peut réaliser un être sur le sommeil, l'oubli, l'ignorance.

Le roman peut se lire à deux niveaux différents : celui d'une aventure particulière et celui d'une fable de valeur universelle. Il se distingue donc de tous les autres romans de Marguerite Duras par l'importance qu'elle y accorda à l'engagement politique. Elle assimila d'ailleurs la condition des juifs à celle des Portugais exploités dans les chantiers de construction. Elle a réussi à généraliser de manière remarquable la condition à la fois coupable, désespérée et pourtant secrètement souveraine des personnages qui «*sont*» la marginalité douloureuse.

Comme dans «*Détruire, dit-elle*», on trouve ici le pouvoir d'enlèvement réciproque des regards ou la toute-puissance du désir qui n'est plus seulement d'ordre érotique, la fascination se dispensant ici du viol des corps pour atteindre les consciences. La séduction porte sur l'être de l'autre dans sa totalité, et, dans le cas de Sabana, il s'agit plutôt du désir de la «*souffrance entière*» que manifeste le juif en tant que corps et que conscience tragique de sa condition.

De ce roman fut tiré un film de 1h40, «*Jaune le Soleil*» (1971), où Marguerite Duras voulut «*que tout effet de lumière soit complètement banni, que tout le film baigne dans une lumière uniforme qui n'avantage aucun personnage.*», que ce soit «*un film sur la parole L'image ici sert à porter la parole.*» Sami Frey interpréta la figure mythique du juif errant, la distribution comptant aussi Dionys Mascolo, Catherine Sellers et Michaël Lonsdale. Cet échantillon de cinéma «sauvage», collectif, militant, a été tourné en plans fixes : ce n'est pas un film mais un non-film ; ce n'est pas du cinéma mais de l'a-cinéma. Et cette allégorie politique est inaudible tant la bande-son crachote. Aussi fit-il très peu d'entrées et tomba vite dans l'oubli.

**“L’amour”**  
(1971)

Roman de 148 pages

Sur la plage déserte de S. Thala, une station balnéaire, se trouvent trois personnages sans nom : une femme et deux hommes. Mais sont-ils vraiment deux? Est-elle vraiment une? Ont-ils perdu toute mémoire? Ont-ils sombré dans une douce folie? Ne sont-ils que des malades mentaux soignés dans un hôtel comme s'ils étaient des gens normaux en vacances? Tout cela n'existe-t-il pas que dans le regard de cette femme vers la mer, d'un homme vers la femme, vers la ville où parfois s'élèvent des fumées, se déclarent des incendies. Il semble qu'elle a aimé à S. Thala un des hommes et y est revenue plusieurs années plus tard. Entre-temps, la vie s'est écoulée, deux enfants sont nés, elle a été infidèle, et des drames ont dû se nouer.

Commentaire

Il faut deviner cette histoire car, le texte étant d'une extrême concision et d'une gravité intense, on suit avec difficulté les allées et venues de ces trois personnages qui n'ont que de brèves conversations et que le jeu des pronoms personnels rend souvent indiscernables. «//» s'applique-t-il au monsieur dit «*le voyageur*», ou à «*l'homme qui marche*» éternellement sur cette plage, symbole du temps? «*Ils*» désigne-t-il les deux messieurs ou l'un d'eux et la dame? On peut comprendre aussi bien que cette femme, qui pourrait être Anne-Marie Stretter, est devenue aveugle ou folle, que ce retour est rêvé, et que le monde s'écroule pour elle et pour «*le voyageur*» dans l'incendie de leurs souvenirs. Comme toujours, chez Marguerite Duras, et de plus en plus, ce sont les lieux, les éléments, les gestes qui priment sur le reste. S. Thala ressemble assez au décor du “*Ravissement de Lol. V. Stein*”, une sorte de Cabourg, de Balbec onirique, qui pourrait faire penser parfois au Deauville désert d’*“Un homme et une femme”*. Mais S.Thala donne, quand on l'inverse, «Thalassa», et la mer, omniprésente, témoin immémorial d'une aventure réduite à sa plus simple expression, devient un personnage, le véritable personnage de “*L’amour*”, que, plus qu'un roman, on devrait considérer comme un poème en prose qui ne fait qu'emprunter au roman certaines formes extérieures ou même seulement une mise en page. D'ailleurs, pour Marguerite Duras, l'être humain tend à se fondre curieusement avec son milieu naturel, un peu comme une plante qui aurait la faculté de marcher. Dans ce décor, peuvent se rencontrer des personnages qui ne se connaissent pas, poussés les uns vers les autres par des forces obscures nées de la mer ou de l'imagination ; peuvent s'enchaîner les situations à peine esquissées, les mouvements de la pensée et du cœur. Mais rien ne se formule plus : le vocabulaire est réduit à quelques mots, les sentiments s'expriment par des inclinations de tête, des paupières qui se baissent, des silences. Pourtant, l'atmosphère est envoûtante, la magie joue.

---

Après Mai 68, Marguerite Duras avait basculé dans un désespoir-terreur en répétant que « *le monde court à sa perte* » sur un ton de Cassandra. Elle parcourut les banlieues, fascinée par ces barres de béton et ces parkings qui s'enflammeront quelques années plus tard. Cela lui inspira :

---

**“Ah ! Ernesto”**  
(1971)

Roman

À Vitry, la banlieue parisienne la plus pauvre, au bord de la Seine, vit, dans une «*casà*», une famille de modestes immigrants, Emilio (qui est italien) et Ginetta (qui est russe), chômeurs depuis longtemps, nomades et alcooliques, qui ont sept enfants et ne sont, depuis longtemps, plus rien aux yeux du monde. Un de leurs enfants, Ernesto, est un irrésistible gamin de sept ans, mais il en paraît



trente. C'est un surdoué qui a appris en écoutant les autres et qui sait tout : «*Tout sur Dieu, l'Amérique, la chimie, la connaissance, Marx et Hegel, les grandes centrales mathématiques de la terre. Ernesto est un héros*». Il philosophe à tout propos, connaît l'inexistence de Dieu. Seules sa mère et sa soeur le comprennent vraiment. Il refuse d'aller à l'école parce qu'on y apprend des choses qu'on ne sait pas. Quand, finalement, il se résout à y aller, le maître constate qu'il ne pourrait apprendre ce qu'il sait déjà qu'«*en rachachant*», et lui dit : «*Le monde est loupé, Monsieur Ernesto*». Après l'école, il devient professeur de maths puis savant.

### Commentaire

Cette histoire drôle et méchante, écrite, sous l'influence de Lewis Carroll, pour et du côté des enfants, qui offre aussi un tableau de la banlieue, de la vie quotidienne d'une famille d'émigrés, n'obtint aucun succès en France.

En 1982, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet en firent sans autorisation un court métrage, intitulé «*En rachachant*».

Après l'avoir vu, Marguerite Duras reprit son texte, y intégra ses souvenirs de la lecture de l'Écclésiaste qu'elle faisait dire par Ernesto, lui donna le titre «*Les enfants d'Israël*» puis «*Les enfants du roi*».

En 1985, «*grâce à une subvention personnelle du ministre de la Culture, Jack Lang*», elle en fit un film de 1h 30, en collaboration avec Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, les acteurs étant Tatiana Moukhine, Daniel Gélin, Martine Chevallier, Axel Bogousslavsky, Pierre Arditi, André Dussolier. À la caméra, il y avait Bruno Nuytten et son équipe. Il fut tourné à Vitry-sur-Seine. Ce «film comique infiniment désespéré dont le sujet aurait trait à la connaissance» fut un film de facture classique où seules les paroles sont décalées. Après avoir été sélectionné au festival de Berlin où il obtint un prix, il divisa la critique (film philosophique sans queue ni tête, prétentieux, incohérent, pour «Le Figaro» ; fable d'une mélancolie poignante et d'une lumineuse ironie pour «Le Matin») et sortit dans quelques salles parisiennes dans l'indifférence générale. Puis, du fait d'un conflit sur la propriété du scénario, une décision de justice en interdit la projection.

En 1990, elle en fit un roman de 150 pages. Elle confia : «*Pendant quelques années, le film est resté pour moi la seule narration possible de l'histoire. Mais souvent je pensais à ces gens, ces personnes que j'avais abandonnées. Et un jour j'ai écrit sur eux à partir des lieux du tournage de Vitry. Pendant quelques mois ce livre s'est intitulé : "Les ciels d'orage, la pluie d'été". J'ai gardé la fin, la pluie.*

*Tout en écrivant le livre, j'ai fait une quinzaine de voyages à Vitry. Presque toujours, je m'y suis perdue. Vitry est une banlieue terrifiante, introuvable, indéfinie, que je me suis mise à aimer. C'est le lieu le moins littéraire que l'on puisse imaginer, le moins défini. Je l'ai donc inventé. Mais j'ai gardé les noms des musiciens, celui des rues. Et aussi la dimension tentaculaire de la ville de banlieue de plusieurs millions d'habitants dans son immensité - ce que je n'aurais pas pu faire avec le film. J'ai aussi gardé la casa des parents. La casa a brûlé. La mairie de Vitry a sérieusement parlé d'accident. J'oublie : la Seine, je l'ai gardée, elle est toujours présente, toujours là, superbe, le long des quais désormais nus. La broussaille a brûlé. Les routes qui longent la Seine sont parfaites, à trois voies. Le peuple étranger a disparu. Les sièges des entreprises sont devenus des palais. Le palais du journal "Le Monde" n'aurait pas tenu dans Paris, plus grand que celui de Bofill à Cergy-Pontoise. La nuit on a peur parce que les quais sont déserts. J'oublie encore : l'arbre est là. La clôture du jardin étant maintenant en ciment armé, haute, on ne voit plus désormais l'arbre tout entier. Je sais, j'aurais dû aller à Vitry et empêcher que l'on mette la clôture en ciment. Mais on ne m'a pas prévenue, que voulez-vous faire... On ne verra plus désormais que le haut de son feuillage et de cette façon il ne sera plus regardé par personne. Il semblerait qu'on le soigne bien, on a étagé ses branches, il est devenu encore plus grand, très fort. Il ressemble à un roi d'Israël.*

*J'oublie encore les noms des enfants je ne les ai pas inventés. Ni l'histoire d'amour qui court tout au long du livre.»*

Le texte comporte de l'espagnol, du portugais, des mots inventés.

Il fut diversement accueilli, Angelo Rinaldi lui reprochant sa «crapoteuse sentimentalité», Jean-François Josselin, pourtant un incondicional, devant reconnaître que ce n'est «évidemment pas le meilleur texte» de la romancière.

---

**“Nathalie Granger”**  
(1973)

Film de 1h23

Nathalie Granger «*voit sa solitude répandue autour d'elle, contenue par la maison. Mais cette solitude, reconstruite, est désirée par la femme, est aspiration profonde.*» Ses enfants à l'école et son mari au travail, elle reçoit une amie. Elles entendent à la radio qu'un tueur en série rôde dans la région. Peu de temps après, elles voient arriver un marchand de machines à laver qui veut placer sa marchandise, qui vient rompre leur tranquillité.

Commentaire

Ce film de femme sur les femmes, qui est aussi exploration d'un lieu, la maison, captation de la lenteur des gestes, du prosaïsme des actes quotidiens, est classique dans sa construction, sa progression, son interprétation. Marguerite Duras le tourna dans sa maison de Neauphle-le-Château, avec Lucia Bose, Jeanne Moreau et Gérard Depardieu (dont ce fut le premier rôle au cinéma). Puis elle en fit un livre intitulé aussi “Nathalie Granger”.

---

**“La femme du Gange”**  
(1973)

Film de 1h40

Un homme revient sur les lieux où il a vécu une grande et passionnante histoire d'amour avec une femme aujourd'hui décédée, Anne-Marie Stretter. La sensation qu'il connaît est tellement forte qu'il s' imagine qu'elle est toujours vivante et qu'il organise sa vie de la sorte.

Commentaire

C'était la reprise de “L'amour”. Il n'y eut aucun mouvement de caméra mais cent cinquante-deux plans fixes, Marguerite Duras ne sachant pas, pendant le tournage, avec Gérard Depardieu, Nicole Hiss, Christian Baltauss, Catherine Sellers, qui eut lieu devant chez elle, sur la plage de Trouville, ce qu'elle cherchait, comptant sur le montage pour construire le film. L'émotion intense qu'elle ressentit alors l'incita à tourner un autre film :

---

**“India song”**  
(1973)

Pièce de théâtre de 148 pages

À Calcutta, en septembre 1937, en deux jours de la mousson d'été où, dans l'humidité pestilentielle, se mêlent famine et lèpre, au cours d'une réception dans un des luxueux salons de l'ambassade de France, Anne-Marie Stretter, femme de l'ambassadeur, est l'objet de l'attention de plusieurs hommes. Elle danse avec son amant, Michael Richardson. Dans les jardins de l'ambassade où des lépreux viennent se reposer dans la nuit étouffante de la mousson, Anne-Marie Stretter venant y déposer de

l'eau pour eux, une mendicante, venue de Savannahket, se lamente. L'ex-vice-consul de France à Lahore, qui a été révoqué pour avoir fait tirer sur des lépreux, qui est en disgrâce à Calcutta, qui est maudit, qui a rejoint l'horreur indienne par la colère et le meurtre, contemple Anne-Marie couchée sur le tapis en compagnie de Richardson et d'un autre invité. Plus tard, elle danse avec le nouvel attaché allemand, alors que les psalmodies de la mendicante reviennent périodiquement. Le vice-consul l'invite et lui déclare son amour et son désespoir, devant la colonie qui regarde. Après le refus de la jeune femme, il disparaît dans la nuit et on entend son cri déchirant. Le lendemain, elle et ses invités, auxquels s'est joint George Crown, parcourent les longs couloirs de l'hôtel "Prince de Galles". Elle revient seule dans sa villa. Un ami la trouve endormie dans le jardin. Le vice-consul est là, silencieux. Elle va aux îles de l'embouchure par les routes droites du delta. Au petit matin, on retrouve son peignoir sur la plage, mais elle a disparu.

### Commentaire

Ce très beau et très singulier texte dialogué fut explicitement destiné à la traversée des genres. De plus, il est éclaté. Cinq parties le découpent, le scandent plutôt, comme si l'incantation des voix ramenait l'écriture dans le champ du poétique, voire de la profération sacrée. Il allie intensité poétique et puissance d'évocation. Toujours en quête du sens des personnages, il reprend tous les éléments de l'action et explicite les scènes du "Vice-consul". Mais ces «*débris de mémoire*» sont ici dans un ordre différent. Ce qui était traqué à partir des noyaux imaginaires de "Un barrage contre le Pacifique" et du "Ravissement de Lol. V. Stein" fut ici porté à son point d'orgue le plus subtil.

Les voix entrelacées «*d'une douceur culminante, vont chanter la légende d'Anne-Marie Stretter*», et la simple histoire d'amour absolu qui la lia un temps au vice-consul est «*immobilisée dans la culminance de la passion*», baigne dans la mort : mort probable du vice-consul ; suicide d'Anne-Marie Stretter qui ne meurt pas d'un chagrin d'amour mais en toute lucidité. Autour d'elle, qui se tient au milieu avec une grâce où tout s'abîme, d'autres histoires, celle de l'horreur indienne, d'un délabrement mondial, sont immobilisées elles aussi dans un paroxysme quotidien. Il existe aussi un troisième niveau de dialogue, cette fois beaucoup plus véritable, même s'il a lieu entre deux voix "off", désincarnées, anonymes, sans visages. Ces voix de l'invisible, commentent l'histoire comme elles le feraient d'un vieux film, la décalant encore. Elles échangent aussi des mots d'amour brûlants, mais ce sont des amours qui en passent par ceux d'une histoire qui n'est pas la leur et à laquelle elles s'identifient. Ces voix "off" sont les seules vraiment vivantes et, pourtant, elles semblent des voix de mortes, de fantômes.

Le texte reçut d'abord, en août 1972, une forme théâtrale pour répondre à une commande de Peter Hall, directeur du "National Theater" de Londres, et fut publié en 1973. Pour Didier Decoin, qui jusqu'alors était réticent devant le style de Marguerite Duras, son oeuvre commence avec "India song".

Puis, en 1974, Marguerite Duras en fit un film de 2h00. Mais, comme elle détestait ce qu'elle appelait «*les films en direct*», tout se passe dans un temps différé. Se croisent au moins trois niveaux (et formes) de dialogues, tous écartés du spectateur. Des voix, sans visage, au nombre de quatre (voix de deux jeunes femmes, d'une part, et voix de deux hommes, d'autre part), dont on ne sait à aucun moment qui elles sont, parlent de cette histoire qu'elles ont sue, ou lue, il y a longtemps, dont certaines se souviennent mieux que d'autres, aucune cependant ne s'en souvenant tout à fait et aucune, non plus, ne l'ayant tout à fait oubliée. Elles essaient de retrouver la grâce poreuse d'Anne-Marie Stretter, grâce dangereuse pour certaines d'entre elles. Elles parlent entre elles, ne s'adressent pas au spectateur, ne savent pas qu'elles sont écoutées. Leurs dialogues sont rares et n'émanent pas des personnages montrés à l'écran, qui, eux, ne parlent pas. Muets, ils paraissent, comme le spectateur, écouter leurs paroles enregistrées. Le décalage détruit l'effet de présent et de présence et relègue les dialogues dans un passé achevé. Une deuxième sorte de dialogues constitue la masse sonore du film : les échanges mondains pendant la réception. Eux aussi sont enregistrés, mais ils ne correspondent plus, même indirectement, à des images : aucun invité n'apparaît sur l'écran. À une question sur le silence dans son oeuvre, Marguerite Duras répondit : «*Dans "India song", vous avez une masse énorme de conversations, à la réception de l'ambassade de France à Calcutta. Ces*

dialogues sont enfouis, plus ou moins, il y a des phrases qu'on entend à moitié, d'autres qu'on entend à peine, qu'on devine. C'est du silence. C'est ce que j'appelle le silence, c'est-à-dire des textes enchevêtrés, mélangés, qui ne vont dans aucune direction donnée, qui créent un instant que je dirais "absolu" de cinéma.» Les voix "off" du "Vice-consul", plutôt agressives, sortes de reflets du social hostile, furent ici remplacées par des voix "off" féminines qui racontaient leurs propres histoires sentimentales, conférant au récit une douceur élégiaque quasi racinienne.

Le film fut tourné dans le palais Rothschild du bois de Boulogne, au "Trianon Palace" à Versailles et dans deux appartements parisiens. Il est en couleur, mais une étrange couleur décolorée. La caméra, par son maniement fluide et fixe à la fois, se montre intelligente et sensuelle. La répétition des images suscite une incantation. La musique, dont le fameux "India song" qui est répété inlassablement comme un pur motif rhapsodique, créant une litanie obsessionnelle, a été composée par Carlos d'Alessio. Le rôle d'Anne-Marie Stretter fut tenu par Delphine Seyrig, qui avait les cheveux rouges, le dos dénudé, la robe noire très décolletée, la peau laiteuse, un cou de cygne, un sourire mélancolique, un air énigmatique de muse et ce regard très doux pour le vice-consul à qui Michaël Lonsdale donnait alternativement violence et retenue. Mathieu Carrière était l'attaché d'ambassade allemand.

Le film, d'abord intitulé "Les amants du Gange" pour bien marquer la parenté avec "La femme du Gange", puis "Les îles", "Le ciel de la mousson", "La route de Chandernagor", fut présenté au festival de Cannes en 1975. Il ne remporta pas la palme d'or qu'on lui avait prédite, mais il reçut un succès commercial et devint même un film culte projeté aujourd'hui encore dans le monde entier. Cette oeuvre musicale, dont les séquences révèlent l'art même de l'écrivaine, est considérée comme le sommet de son art cinématographique.

---

En 1973, Marguerite Duras adapta "Home", de David Storey. Ses livres étant plus difficiles à suivre, se vendant moins bien, les critiques se faisant plus aiguës, elle devint plus agressive. Toujours prêtresse d'un gauchisme désespéré, poétique et incandescent, elle y adjoignit le féminisme le plus virulent. Il se manifesta dans :

---

### **"Les parleuses"** (1974)

#### Entretiens

Marguerite Duras s'entretint avec Xavière Gauthier, professeuse de philosophie, écrivaine et féministe notoire.

#### Commentaire

Malgré la célébrité bien plus grande de Marguerite Duras, le titre et la cosignature affichaient un parti pris d'égalité qui se confirmait à la lecture. "Les parleuses" ne jouaient pas le jeu des entretiens traditionnels avec leurs rôles fixes. Le féminin ayant été défini comme «*herbe folle qui parvient à pousser entre les interstices des vieilles pierres*», ils ne furent pas corrigés : «*Nous avons hésité à publier ces entretiens ainsi. Nous savons que nous prenons un risque en les laissant exactement tels qu'ils ont été dits.*» En attestent les premières lignes :

«X. G. - Comment est-ce qu'on peut commencer?

M. D. - Qu'est-ce que je dis là.

X. G. - Disons sur la façon dont le langage s'organise dans vos textes. [...]

M. D. - Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification. S'il y a sens, il se dégage après.»

Ces entretiens ne furent pas organisés : «*Ils risquent d'apparaître aux nostalgiques des ordonnances de champs de betteraves (ou de champs de batailles) comme un fouillis inextricable [...] un enchevêtrement de plantes grimpantes... ou souterraines. Encore avons-nous été contraintes d'étaler à plat sur des pages d'écriture ce qui devrait se déplier comme un éventail. Contrainte imposée par le*

*fait que les livres se lisent encore page après page.» Dans cet anti-livre (sans commencement, sans fin et sans fiction), elles ne supprimèrent donc pas les redites, les détours, les phrases inachevées, et respectèrent la démarche lente, hésitante, les chevauchements et piétinements de la conversation, résistant à la tentation de la remise en ordre, qui serait une forme de censure : «Il aurait été facile - il était tentant - de restructurer l'ensemble, d'élaguer le touffu, de redresser la démarche de crabe, de polir et de policer. Si cela n'a pas été fait, ce n'est pas au nom de quelque principe bergsonien de respect du vécu [...] c'est que ce travail de mise en ordre aurait été un acte de censure ayant pour effet de masquer ce qui est sans doute l'essentiel : ce qui s'entend dans les nombreux silences, ce qui se lit dans ce qui n'a pas été dit [...] 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, [...] dans tous les lapsus...» Par leur apparente négligence, leur désordre, leur refus de la censure, les entretiens furent une étape vers ce que Marguerite Duras allait nommer, à partir de «L'aman», «l'écriture courante», à comprendre comme «ordinaire» mais aussi comme une écriture qui court, instable, toujours en mouvement. Enfin, remède aux insuffisances du langage, le dialogue fut conçu comme un accès à un inconscient, qu'elle nommait «l'ombre interne» : « Ce refus de la censure ordonnatrice s'imposait plus particulièrement à propos de ces entretiens. Pour deux raisons. D'abord parce qu'il s'agit de Marguerite Duras. Et s'il y a jamais eu une œuvre qui laisse autant les failles, les manques, les blancs inscrire leurs effets inconscients dans la vie et les actes des "personnages", c'est bien la sienne. Ensuite parce que nous sommes toutes les deux des femmes.»*

Le féminisme de Marguerite Duras lui fit jouer la comédie de la victime : «Je suis une déclassée, comme toutes les femmes» ; déclarer qu'«il y a un para chez tout homme. Je crois que tout homme est beaucoup plus près d'un général, d'un militaire, que de la moindre femme», que «la classe phalique devient la pire ennemie» ; définir une société où les hommes seraient rabaissés, déconsidérés ; élaborer une problématique de l'écriture féminine et éclairer à cette lumière certains aspects de son travail.

Cette conversation publiée dans son état premier, son incohérence et sa sincérité formait, selon Marguerite Duras, «une chose de femme» : «Et, entre les enregistrements de nos entretiens, nous avons fait des confitures».

---

### **“Son nom de Venise dans Calcutta désert”**

(1976)

Film de 2h05

En 1930, en Inde, Anne-Marie Stretter, celle qui à Venise s'appelait Anne-Marie Guardi, est morte. Elle fut la femme de l'ambassadeur de France, renonça à la musique, vécut un amour absolu et secret et fut aimée à la folie par le vice-consul de Lahore, un homme détesté qui lui a crié son amour impossible en créant un scandale lors d'une soirée à l'ambassade de France à Calcutta. On se déplace dans sa sépulture.

### Commentaire

Inspiré du film “India song”, dont est reprise la bande-son, la musique redonnant un peu de vie aux souvenirs de cette passion sans issue, ce film raconte la même histoire. Mais les lieux sont vidés par la mort. On ne voit aucune figure humaine et on n'entend que des voix (celles de Delphine Seyrig, Nicole Hiss, Sylvie Nuytten, Marie-Pierre Thiébaud) dans ces soixante dix-huit plans (dont trente-sept fixes), des plans obsédants des façades, du parc, des pièces vides et délabrées, des caves, du palais Rothschild, qui furent tournés dans une étrange couleur décolorée. C'est un spectacle total, hypnotisant, qui s'achève sur un coucher de soleil, tandis qu'une mendicante chante une vieille mélodie du Laos. Le film fut bien accueilli par la critique qui admira la sensualité de la caméra, mais moins bien par le public.

**“Baxter, Véra Baxter”**

(1976)

Film de 1h30

Véra Baxter, une jeune femme, a loué une grande villa moderne, presque vide, isolée au bord de l'Atlantique, et s'y est cloîtrée. Durant tout un après-midi, et jusqu'au coucher du soleil sur l'océan, tandis qu'elles arpentent le living-room, elle répond aux questions d'une étrangère certes, mais qui pourrait être son double puisque c'est une ancienne maîtresse de son mari, Jean Baxter. Elle sortait tout juste de pension lorsqu'à l'âge de vingt ans elle s'est mariée avec cet homme que, du reste, elle avait connu très tôt puisqu'il était l'ami de ses frères. C'est un homme d'argent ordinaire, sans imagination, joueur, dont la fortune a subi d'importantes fluctuations. Ainsi, lorsque Christine est née, il s'est ruiné une première fois ; puis il s'est «renfloué» au temps de la naissance de Marc. Véra a vécu au rythme de ces fluctuations et n'a jamais aimé que lui, lui est restée fidèle pendant ces dix-huit années parce qu'elle a été éduquée pour croire qu'on n'aime qu'un seul homme, alors qu'il est volage, coureur, ne vit que dans l'adultère, sa seule qualité étant d'en être conscient. Il est souvent parti avec des femmes dont il était chaque fois persuadé qu'elles étaient «*la femme de sa vie*». Et, chaque fois, il s'éclipsait sans prévenir, envoyant toutefois, sans faute, des chèques, afin d'assurer la permanence du couple par ce lien. Elle, l'aimant et dépendant de lui, l'attendait dans l'épouvante, vivant dans une communauté de femmes. Une fois, à son retour, il paya très cher un journaliste pour qu'il devienne son amant. Elle en souffrit beaucoup, songeant parfois au suicide. Mais, depuis dix-huit ans, elle lui est fidèle, alors que, tandis qu'elle se confie, il se trouve avec une autre femme, un mannequin, à Chantilly.

Commentaire

Le film a eu pour origine la pièce intitulée “*Suzanna Andler*”. Marguerite Duras décrit son héroïne, comme une femme atteinte de fidélité, qui vit la passion comme d'autres le crime, et qui, devenant adultère sur ordre de son mari, se voit jugée comme traîtresse «*par ce fascisme innocent d'une nouvelle morale libératrice*». C'est l'oeuvre d'une féministe engagée qui fait la satire du couple traditionnel : «*Il y a mille ans, dit-on, dans les forêts qui bordaient l'Atlantique, il y avait des femmes. Leurs maris étaient loin, presque toujours, soit à la guerre du seigneur, soit à la croisade, et elles étaient parfois pendant des mois dans leur cabane, seules, au milieu des forêts, à les attendre. C'est comme ça qu'elles ont commencé à parler aux arbres, à la mer, aux animaux de la forêt. On les appelle les sorcières. Et elles ont été brûlées. L'une de ces femmes, dit-on, s'appelle aussi Véra Baxter.*»

Le film fut constitué surtout de plans fixes, tourné avec elle, Noëlle Chatelet, Gérard Depardieu, Claudine Gabay.

En 1980, Marguerite Duras écrivit un autre scénario de 119 pages intitulé “*Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*”.

---

**“Le camion”**

(1977)

Film de 1h20

Dans le salon de sa maison de campagne, Marguerite Duras lit à son futur interprète un scénario qui est en gestation puisque petit à petit les images naissent, les personnages sont suscités. «*Ça aurait été une route*» : elle raconte une histoire, au conditionnel, à son interlocuteur, pratiquement muet, qui pose de temps à autre une question ou fait un commentaire. C'est l'histoire d'une femme âgée, «*déclassée*», qui ferait de l'auto-stop, la nuit, qui aurait arrêté un camion, beau et énorme ; qui aurait

beaucoup parlé au jeune camionneur dont le camarade dormirait dans l'habitacle, réduit à une masse sombre, anonyme. On ne saurait pas très bien d'où elle vient ni quelle fut son histoire. Serait-elle sortie de l'asile tout proche car elle paraît dérangée, juste assez pour utiliser cette folie comme une coquetterie? Ferait-elle de l'auto-stop pour aller voir son petit-fils qui vient de naître? Ou bien aurait-elle tout simplement envie de parler et profiterait-elle du hasard de cette rencontre pour dire tout haut ce qui lui passe par la tête, pour soliloquer à l'infini? Elle serait écrivaine. Petite fille, elle aurait habité les colonies. Elle aurait parlé notamment de sa fille, qui venait d'avoir un enfant ; mais aussi de Karl Marx, de son idéologie en déconfiture dans ce monde horrible dont elle souhaiterait qu'il aille à sa perte («*Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique*»); de son obsession de la révolution, de son admiration pour le prolétariat. Parfois, elle faisait une pause dans sa lecture, comme si elle voulait préciser son histoire en y ajoutant quelques commentaires. «*On entendrait le vent*», dit-elle, «*on ne peut résister au vent*». Pendant les longs silences qui ponctuent le récit, il faudrait s'imaginer qu'on voit défiler de la cabine du camion des forêts, des prairies, des bourgs, des lignes de chemin de fer, des couchers de soleil, des paysages tristes, des banlieues noirâtres où des pancartes publicitaires vanteraient le charme des villages. Le camionneur, un peu ahuri, ne l'écouterait pas ou aurait peur de qu'elle dit, n'ayant pas l'habitude de paroles aussi libres ; se demanderait où il va avec cette petite vieille à côté de lui. Justement, elle n'irait nulle part : elle saurait qu'il n'y plus d'ailleurs, plus de rêve, plus d'espoir, mais elle en riait.

### Commentaire

Marguerite Duras fut à la fois réalisatrice et actrice, se montrant telle qu'elle était réellement, une vieille dame au corps cassé mais au regard resté très vif, «*petite, maigre, grise, banale. Elle a une noblesse de la banalité. Elle est invisible.*»

Ce film fut tourné en trois jours, non dans un camion mais dans une pièce figurant à la fois la cabine du camion, la chambre d'un bordel, en couleur pour satisfaire les producteurs, sans se soucier d'aucune logique, fait «*pour décourager de faire du cinéma*», pour tuer «*le cinéma-digestion*». Gérard Depardieu lisait son texte en se trompant quelquefois de ligne, tous les accidents étant conservés au montage pour souligner le refus du réalisme psychologique. Marguerite Duras suivait une des lignes directrices de l'ensemble de son œuvre, la préférence pour les êtres en marge, mais avouait publiquement son anticommunisme sans craindre qu'on la taxe d'être réactionnaire, ne gardant que l'espérance de l'utopie.

Ce film, à la fois drôle et émouvant, qui, aux yeux de Marguerite Duras, est son plus réussi, qu'elle présentait comme un acte politique, fut projeté à Cannes en 1977 et provoqua la gêne ou le sarcasme, une polémique entre partisans et détracteurs. Elle déclara : «*Quand on veut plaire, on ne fait que du vent*».

Le scénario fut édité avec des «*Entretiens avec Michelle Porte*» dans lesquels Marguerite Duras déclara que «*Le camion*» transporte dans son voyage au bout du rêve toutes les aventures possibles de l'héroïne, toutes ses pulsions, et même jusqu'à la méditation que ses actes lui inspirent ; que tous les peuples du monde sont en avance sur leurs gouvernants et que le cinéma, partout dans le monde, est en retard sur son spectateur, etc.

---

### **“Les lieux de Marguerite Duras”**

(1977)

### Essai

Marguerite Duras passait sa vie en revue dans un dialogue avec Michelle Porte.

## Commentaire

Au départ, il y eut deux émissions de télévision produites par l'Institut national de l'audiovisuel et diffusées en mai 1976 par TF1.

---

### **“L'Éden Cinéma”** (1977)

#### Pièce de théâtre de 155 pages

Suzanne, relayée par son frère, Joseph, narre des bribes de leur histoire, leur mère n'intervenant que par moments. Ils ont passé leur adolescence pauvre et malheureuse dans une plantation de l'Indochine du temps de la colonie que leur mère, veuve, institutrice et pianiste (qui complétait ses maigres ressources en jouant à l'“Eden-Cinéma”) avait achetée dans les années trente. Elle ne savait pas qu'il fallait payer deux fois, sur et sous la table, pour obtenir une terre cultivable, et elle avait été flouée par l'ignominie des administrateurs. Les rizières infertiles étant régulièrement inondées par la mer à la force indomptable, elle entreprit de construire des barrages censés les préserver, et, obsédée par cet incessant travail, butée, démente et pourtant attachante, elle mourut de colère après avoir écrit une dernière lettre aux autorités, testament d'une femme désespérée. «*Elle était dure, la mère. Terrible. Invivable. Pleine d'amour. Mère de tous. Mère de tout. Criante, hurlante. Dure !*» Mais, si elle aimait follement Joseph, elle n'aimait pas Suzanne, qui, marquée par la lente agonie de sa mère qui était prête à la vendre contre les milliers de piastres nécessaires pour la reconstruction des barrages, rencontra un vieil homme riche, monsieur Jo, obsédé par cette très jeune fille qui, calculatrice, refusa cependant les bons sentiments.

## Commentaire

Cette oeuvre à la prose bouleversante, empreinte d'une profonde mélancolie, marquée par une grande économie de mouvements, est dérivée de “*Un barrage contre le Pacifique*”, du désastre antérieur à toute l'oeuvre de Marguerite Duras, de l'histoire à laquelle elle est toujours revenue. Ses éléments sont :

- l'Indochine constamment réinventée, territoire mythique qu'elle a quitté à l'âge de vingt ans et qui, malgré la pauvreté, la folie familiale, est son Éden car ç'a été un lieu de liberté incroyable ;
- la dénonciation, maintenant par la mère, dans une tirade d'un quart d'heure, des institutions coloniales, des fonctionnaires de l'administration qui lui ont menti, de l'injustice coloniale ;
- la famille dysfonctionnelle, complètement fermée sur elle-même ;
- le règlement de comptes de la fille avec le personnage incroyable, très complexe, de cette mère Courage, acharnée et complètement obsessionnelle, de cette femme qui, mariée, n'avait jamais connu le désir sexuel et, veuve, s'était réfugiée avec délices dans l'abstinence physique ;
- l'ambiguïté des rapports entre les membres du triangle : l'amour-haine entre elle et sa fille, rapport très fusionnel mais très malsain (son non-amour serait un refus de transmettre la féminité) ; l'attachement incestueux pour le frère, l'amant chinois ;
- le désir qui est toujours un peu synonyme de douleur.

Le travail de Sisyphe de la mère peut être vu comme une métaphore de l'écriture qui consiste à construire des barrages contre l'indicible.

Suzanne raconte sans laisser poindre amertume ou regrets, comme s'il s'agissait d'une autre vie que la sienne. C'est la fameuse musique « durassienne », toute en douceur, au rythme lent, méditatif.

La première eut lieu le 25 octobre 1977 grâce à la compagnie Renaud-Barrault alors abritée dans la gare d'Orsay. La mise en scène de Claude Régy rassemblait des comédiens habitués à jouer dans les pièces de Marguerite Duras : Madeleine Renaud, Bulle Ogier, Michaël Lonsdale inattendu dans le rôle du rabougr M. Jo.

---



## **“Le navire Night”**

(1978)

### Film

Un homme, «J.M.», a, pendant des mois, noué au téléphone une relation érotique avec «F.», une femme qui aime lui parler, qui maîtrise le jeu, l'affole par ses coups de téléphone et par les rendez-vous qu'elle lui donne sans jamais y venir, tout en lui disant l'avoir vu, savoir comment il est. Il est obligé de l'imaginer car elle ne veut pas le rencontrer. Un jour, une femme lui apporte deux photographies de la mystérieuse correspondante : il est déçu, voudrait ne pas les avoir vues. Il tente de forcer l'interdit mais en vain. La femme lui avoue qu'elle est malade. Un jour, les coups de téléphone cessent. Qu'est-elle devenue?  
pièce de théâtre et roman.

### Commentaire

Cette histoire de désir, de sexe et d'absence, d'amants qui ne se sont jamais touchés mais se sont peut-être plus aimés et ont plus joui l'un de l'autre que deux êtres unis, avait été racontée à Marguerite Duras par un ami. Après lui avoir consacré un article de quatorze pages, elle voulut en faire un film sans images ; mais, n'y ayant pas réussi, filma le film en train de se faire, capta Bulle Ogier dormant entre les projecteurs, Dominique Sanda en train de se faire maquiller, Mathieu Carrière... Le dialogue direct est celui-là seul des «*narrateurs*», tandis que le dialogue entre les personnages disparaît entièrement, faisant place au seul dialogue rapporté.

Puis elle en fit une pièce de théâtre mise en scène par Claude Régy, avec Bulle Ogier, Michaël Lonsdale et un travesti, Marie-France ; les comédiens ne sachant pas leur texte, qui n'était fait que de bribes, Marguerite Duras, en proie à un éthylisme chronique, étant incapable de le produire, Claude Régy le hurla depuis la salle ; aussi “*Le navire Night*” subit-il un naufrage, un double naufrage car la pièce fut créée le jour où sortit le film.

Enfin, fut publié un texte qui comportait des fragments du “*Vice-consul*”, de “*Nuit noire Calcutta*”, d’”*Anne-Marie Stetter*”, où l'autrice se complut à des jeux de déstabilisation du lecteur.

---

En 1978, Marguerite Duras fit un voyage en Israël, pays que, dès sa naissance, elle avait défendu. Elle y présenta avec succès “*India song*” et “*Le camion*”. Il lui sembla revivre l'histoire du Christ en traversant le pays qu'il avait parcouru. À Césarée, lieu qui lui parut sensuel et mystique, elle eut un coup de foudre qui l'amena à lui consacrer une oeuvre :

---

## **“Césarée”**

(1979)

### Film de 11 minutes

Sur des plans majoritairement fixes représentant des statues de la place de la Concorde, des hiéroglyphes de l'Obélisque, les jardins des Tuileries, le texte, véritable poème musical, évoque la ville de Césarée, le lac de Tibériade, les lumières de Saint-Jean d'Acre, les champs d'oliviers, les orangeries, les blés de la Galilée, parle de Bérénice, «*reine des juifs répudiée pour raison d'État*», qui crie son désespoir de voir son amour interdit, la tragédie de Racine étant, pour Marguerite Duras, le modèle absolu.

### Commentaire

Ce film très découpé, fait de plans abandonnés du *“Navire Night”*, des plans montrant Paris, pour la plupart fixes, est une véritable composition plastique qui mêle éléments statuares et monumentaux à la voix et à la musique, avec un décalage entre les images et le texte.

---

#### ***“Les mains négatives”*** (1979)

#### Film de 18 minutes

Juste avant le petit jour, se fait une lente avancée à travers Paris, de la République aux Champs-Élysées. Tandis que dans le texte, qui est poétique, on crie qu'on aime depuis trente mille ans, depuis la préhistoire où les hommes ont apposé et peint leurs mains sur les parois rocheuses (ce qu'on appelle des *«mains négatives»*), on voit des Noirs qui ramassent les poubelles et auxquels une voix dit : *«Toi qui as une identité, toi qui est doué d'un nom, je t'aime.»*

### Commentaire

Le film, uniquement composé de travellings, des plans abandonnés du *“Navire Night”*, a été tourné à la mi-août, Paris n'étant relativement vide qu'une semaine par an. Pendant les quarante-cinq minutes du travelling, entre six heures et quart et huit heures moins le quart du matin, ne furent rencontrés qu'une prostituée boulevard Magenta, des Noirs, quelques femmes de ménage portugaises du côté de l'Opéra, quelques loubards aussi, quelques sans-abris. C'est un cri d'amour adressé à la population obscure des déclassés, des exclus, des émigrés. S'y mêle la plainte déchirante de la partition au violon d'Amy Flammer.

---

#### ***“Aurélia Steiner”*** (1979)

#### Recueil de trois textes

Aurélia Steiner est à la fois le nom d'une femme morte dans une chambre à gaz, le nom de sa fille née dans les camps, le nom d'une petite fille de sept ans qui vit chez une vieille dame où sa mère l'a laissée au moment où la police venait l'arrêter, le nom d'une jeune fille qui vit à Vancouver ou à Melbourne. C'est aussi le nom de la narratrice qui écrit des lettres à un destinataire multiple et changeant : un amant marin, le spectateur, ses parents morts, ses ancêtres juifs exterminés dans les camps. Elle dit le désir, la mort.

Dans ces trois textes, *“Aurélia Steiner Vancouver”*, *“Aurélia Steiner Melbourne”* et *“Aurélia Steiner Paris”*, qui s'ouvrent par *«Je vous écris»* et se ferment sur *«J'écris»*, les trois personnages s'interpellent, se renvoient l'une à l'autre les questions : *«Où êtes vous?»*, *«Qui êtes vous?»*, *«Comment vous rejoindre?»*.

### Commentaire

Marguerite Duras revenait à cette culpabilité qu'elle éprouvait à l'égard du peuple juif. La première Aurélia est née de l'hommage qu'elle voulait rendre à la mère de Sami Frey qui, pendant la guerre, entendant les policiers dans l'escalier, lui avait dit : *«Descends vite chez la voisine. Je viendrai te chercher.»* ; il avait cinq ans, elle n'est jamais revenue d'Auschwitz. La deuxième Aurélia a surgi de l'anecdote, dans *“La nuit”* d'Élie Wiesel, du petit garçon de treize ans qui doit être pendu parce qu'il a volé de la soupe dans le camp. Les trois endroits constituent un triangle entre les différents

hémisphères du monde : Vancouver est l'extrémité Nord-Ouest ; Melbourne, l'extrémité Sud-Est ; Paris, le centre.

Marguerite Duras en a fait deux films de court métrage :

- "*Aurélia Steiner, dite Aurélia Melbourne*" (1979), film noir et blanc de 48 minutes, sans musique, où furent filmés, à Trouville, systématiquement à contre-jour, le ciel, le sable, les trous dans le sable de la plage, un chat qui miaule, ces images alternant avec le texte manuscrit de l'autrice.

- "*Aurélia Steiner, dite Aurélia Vancouver*" (1979), film noir et blanc de 48 minutes, sans musique, où furent filmés, à Honfleur, le ciel, la mer, les arbres ; puis à Paris, où fut filmée la Seine, un fleuve devant traverser Aurélia ; ces images alternant avec le texte manuscrit de l'autrice.

---

---

En 1980, Marguerite Duras rencontra Yann Lemée, un étudiant homosexuel de Caen, âgé de vingt-sept ans, de quelque quarante ans son cadet. Il lui avait écrit plusieurs lettres pour lui faire part de son admiration, et elle l'invita à Trouville. Elle changea son nom en Yann Andréa et il lui resta dévoué jusqu'à la fin. Malheureusement, il buvait autant qu'elle ou, par amour pour elle, partagea sa passion pour l'alcool, et leur couple suscita aussi bien l'envie de rire que le dégoût. Il s'installa chez elle l'été où elle écrivit :

---

---

### ***"L'homme assis dans le couloir"***

(1980)

Nouvelle de 40 pages

Une femme s'offre impudiquement au regard d'un homme puis se livre à une fellation, le désir n'étant cependant vraiment assouvi que par les coups qu'elle reçoit.

#### Commentaire

C'est un texte érotique que Marguerite Duras avait commencé dès 1962, le présentant sous l'anonymat avant de le publier en affirmant : «*Ce texte, je n'aurais pas pu l'écrire si je ne l'avais pas vécu*». Or les coups abondent dans le roman de Gérard Jarlot, "*Un chat qui aboie*".

---

---

En 1980, Serge July, rédacteur en chef de "Libération" offrit à Marguerite Duras d'y tenir une chronique quotidienne. Elle ne le fit qu'au cours des trois mois de l'été, une fois par semaine, parlant de tout dans ces textes d'humeur. Ils se retrouvèrent dans :

---

---

### ***"L'été 80"***

(1980)

Recueil de dix chroniques de 102 pages

#### Commentaire

Le livre rassemblait des textes «*éparpillés dans des numéros de journaux voués à être jetés*», en particulier au cours de l'été 1980 dans "Libération" où l'autrice pratiquait «*la fiction comme journalisme et le journalisme comme fiction*». Depuis une plage normande où il pleuvait souvent, elle suivit et commenta à sa façon (qui n'était pas celle des médias) l'actualité mondiale : à Gdansk, à Moscou, en Afghanistan, etc. Elle était aussi attentive au monde qu'aux gens et aux paysages qui l'entouraient. On y trouvait aussi l'histoire de l'amour fou, à Trouville, entre un petit enfant et une

monitrice de colonie de vacances, histoire qui, en 1981, a été adaptée par Yann Andréa sous le titre *“La jeune fille et l’enfant”*, dans une cassette lue par Marguerite Duras.

---

***“Les yeux verts”***

(1980)

Essais

Ce fut d’abord un numéro spécial des “Cahiers du cinéma” que rédigea Marguerite Duras, une polyphonie d’images, de textes portant essentiellement sur le cinéma et ses problèmes, sur les rapports entre le livre et le film, de conversations, de lettres, de confidences, qui sont l’autoportrait à la fois cruel et facétieux d’une cinéaste qui aimerait bien révolutionner le cinéma mais sait pertinemment qu’elle n’y arrivera pas. Puis cela devint un livre.

---

***“Outside : papiers d’un jour”***

(1981)

Recueil d’articles de 370 pages

Commentaire

La publication, sous forme de livre, de ces articles de journaux publiés entre 1957 et 1980 dans “France observateur”, “Libération”, “Sorcières”, “Les nouvelles littéraires”, “Le matin”, permettait au lecteur, au-delà du plaisir très vif de l’anecdote ou de la multiplicité des thèmes abordés, selon le hasard de la demande quotidienne, de réfléchir sur la différence d’écriture ou au contraire sur la similitude entre ce genre « mineur » et l’art romanesque.

Il y avait un entretien avec un voyou sans repentir, des descriptions noires et visionnaires de la banlieue, de frénétiques défenses des marginaux, des exclus : immigrés, homosexuels, femmes au foyer... Dans la préface, Marguerite Duras affirmait : *« Il n’y a pas de journalisme sans morale. Tout journaliste est un moraliste. C’est absolument inévitable. »*

---

***“Agatha”***

(1981)

Scénario de 67 pages

Un frère et sa soeur dialoguent juste avant leur séparation définitive. Ils parlent à coeur ouvert, mais sans se regarder, pour ne pas *« courir le risque irrémédiable de devenir des amants »* au sens charnel du terme. Il la supplie de ne pas aimer cet homme qui va l’épouser et l’emmener très loin de lui, et la menace de se tuer. Elle ne fait pas mystère de l’amour qu’elle lui porte. Unis par ce secret, ils se sont donné rendez-vous pour la dernière fois dans la villa abandonnée où ils se sont aimés. Ils évoquent un passé ardent et douloureux, et cela aboutit à une certitude que leur séparation renforce : *« Ils sont restés l’un l’autre dans l’enfance même de leur amour »*.

Commentaire

Dans cette approche de diverses formes d’amour et de sexualité au travers de l’amour-passion qui existe entre un frère et une soeur, dans cet éloge de l’interdit suprême, l’inceste, qui est l’essentiel pour elle, mais ne peut être résolu, Marguerite Duras reprenait encore sa propre histoire familiale et

voulait aussi prolonger "*L'homme sans qualités*" de Robert Musil dont la lecture l'avait bouleversée. Il y a beaucoup de pureté dans ce dialogue entre ce frère et cette soeur.

Elle en fit un film de 1h30, tourné aux "Roches Noires", intitulé "*Agatha ou les lectures illimitées*", avec Bulle Ogier, Yann Andrea (qui tint le rôle du frère) et Marguerite Duras qui déclara que c'était son «*premier film sur le bonheur, tourné dans le bonheur*», comme le montra le documentaire "*Duras tourne*" signé Jérôme Beaujour et Jean Mascolo.

---

En avril 1981, Marguerite Duras et Yann Andréa vinrent à Montréal où elle rencontra la presse (8 avril) et le public (10 avril), donna des conférences, fut acclamée par la critique québécoise féministe. En octobre, elle fut invitée par le nouveau président de la République, François Mitterrand, à participer à son voyage officiel aux États-Unis pour la célébration de l'anniversaire de la victoire de La Fayette à Yorktown en octobre 1781. Les entretiens qu'ils eurent furent publiés par "L'autre journal" et republiés en 2005. Ces années où son ami était au pouvoir furent pour elle des années de triomphe où elle fut invitée à plusieurs émissions à la télévision.

---

***"L'homme atlantique"***  
(1982)

Nouvelle de 30 pages

Dans cette longue lettre d'amour et de désespoir à Yann, l'être aimé, Marguerite Duras, déplore le «*mensonge d'un amour finissant*», prend à témoin le monde de la douleur de cet amour tout en ne voulant pas le briser, constate l'impossibilité à en garder une trace, s'interroge sur Dieu et son absence.

Commentaire

À la fin de sa vie, Marguerite Duras jugea ce livre comme l'un de ses plus importants. Elle en fit, à partir des chutes du film "*Agatha*", un film de 45 minutes, interprété par un unique acteur, Yann Andréa qui regarde la mer, tandis que la voix de Marguerite Duras dit un texte qui est à la fois poème en prose, rhétorique et exercice de style. Les chutes n'étant pas assez nombreuses, les intervalles entre deux photogrammes furent prolongés, les images devenant des flashes fugitifs. L'écran noir permet de jouer sur l'absence de coïncidence entre l'image et le son, qui n'était que la voix de l'autrice qui s'adressait directement au spectateur, appelé à déployer à plein son imaginaire pour ce film quasi religieux. Cette expérience limite, vue pendant quinze jours seulement dans une seule salle, par un nombre restreint de spectateurs (Marguerite Duras ayant prévenu : «*Que ceux qui pensent que le cinéma leur est dû n'entrent pas voir ce film*»), plut à une certaine critique.

---

***"Dialogue de Rome"***  
(1982)

Film

Un homme et une femme tentent de se séparer correctement. Leur conversation permet une méditation poétique sur fond de guerre et d'apocalypse

Commentaire

Le film fut commandé par la R.A.I. Marguerite Duras prit quelques images des monuments de Rome et des environs de la ville avec des paysages de campagne, sans avoir d'idées ni de scénario. On les

voit tandis que, simultanément, s'entend le dialogue en voix "off". Aussi le court métrage paraît-il long, bavard, obscur.

---

**"Savannah Bay"**  
(1982)

Pièce de théâtre

C'est l'histoire d'une rencontre entre Madeleine, comédienne de quatre-vingts ans, qui faisait des tournées triomphales, qui est lucide et sage, mais déroutante, paradoxale, pleine de détachement et de tendresse, et dont la mémoire est étrangement lézardée ; et «*la Jeune Femme*» à l'identité imprécise (est-ce une actrice débutante? la comédienne plus jeune? une vision de son imaginaire?), personnage en proie au désarroi. Entre les lignes, entre les souvenirs qui remontent par bribes, les sentiments qui se manifestent puis qui disparaissent, se dessine une intrigue floue. Madeleine cherche les images, les dates, les lieux, les événements quelque part dans sa mémoire. Elle, qui a tout oublié, se souvient d'une idylle de jeunesse, dans la baie de Savannah, un petit coin paradisiaque quelque part dans l'ancienne Indochine française où une jeune femme au maillot noir rencontrait son amant. Lui reviennent en mémoire la splendeur du littoral, l'horizon flamboyant et la chaleur autour de la pierre blanche au ras des vagues où ce corps s'est embrasé pour la première fois dans les bras d'un homme. Peu à peu, on devine que cette femme, que la mer appelait sans répit, a brusquement disparu, noyée, suicide survenu tout de suite après une naissance. La jeune femme invente en se réappropriant ces souvenirs. Et on en vient à croire que Madeleine pourrait être la grand-mère de la jeune femme. Et qu'elle serait donc la mère de la jeune suicidée. Il y a aussi une histoire d'amour et de mort que Madeleine a jouée et rejouée à travers tous ses rôles, et dans laquelle la cadette cherche la clé de son identité. La jeune femme et Madeleine se laissent prendre au jeu, incarnent les amants, jouent à être d'autres, s'amuse. Puis, par un passage subtil d'un registre à l'autre, elles reprennent le fil du récit qui les lie, doucement, car la vieille dame ne veut plus raconter. A-t-elle oublié? Elle ne veut plus se rappeler, elle a choisi de ne plus souffrir afin de ne pas mourir.

Commentaire

Pièce sur l'âge, la mémoire, la nostalgie, le désir, l'amour, la peur, la faille, la mort, l'absolutisme des êtres prêts à mourir d'aimer, le théâtre, pièce nuancée, allusive entre le souvenir et le fantasme, "Savannah Bay" orchestre un doux face à face où les silences imposés, les fragments d'histoires et de souvenirs transformés, les bouts de phrases courtes et l'utilisation systématique du conditionnel, n'imposent rien au spectateur qui peut imaginer les morceaux manquants (mais manquent-ils vraiment?), construire sa propre histoire à partir de ce qu'il entend. La pièce, théâtre dans le théâtre, demeure donc ouverte, le texte, très littéraire, étant riche de plusieurs couches de sens, les personnages étant flous, mal définis, difficiles à cerner. Ce n'est pas de tout repos pour les comédiennes.

Où est Savannah Bay? «*Partout où vous êtes allé*», a écrit Marguerite Duras qui, à la création, à Paris, en 1983, a mis la pièce en scène (alors qu'elle avait affirmé que son théâtre devait être lu et non vu) avec Madeleine Renaud, pour laquelle elle l'avait écrite, et Bulle Ogier.

En 1984, sortit le film de Michèle Porte, "Savannah Bay, c'est toi", où, toutes les trois enfermées dans la grande salle du Théâtre du Rond-Point à Paris, Marguerite Duras, Madeleine Renaud et Bulle Ogier travaillent à la création de la pièce. Au rythme des séances de travail, émaillées par les réflexions de Marguerite Duras sur le théâtre et la tragédie, on assiste à la naissance de la mise en scène ainsi que du texte définitif de la pièce.

En 2002, la pièce fut mise en scène par Éric Vigner qui fit ainsi entrer Marguerite Duras au répertoire de la Comédie-Française ; l'anecdote qui sous-tend la pièce prit, ou plutôt retrouva, des proportions tragiques : « On peut très bien traiter la pièce comme étant l'histoire d'une vieille femme qui a un peu perdu la boule et qui se rappelle sa fille qui s'est noyée. Or on n'est pas du tout dans ce processus, on

est dans un processus actif, un processus où les choses ne peuvent être dites qu'au théâtre, ici et maintenant. L'espace dans lequel "Savannah Bay" se déroule, c'est celui de la tragédie, pas celui du drame. C'est pour ça qu'il faut des actrices puissantes.»

---

**"La maladie de la mort"**  
(1982)

Roman de 64 pages

Le lecteur est plongé dans l'enchevêtrement de trois voix, celle d'un écrivain qui a payé une prostituée pour qu'elle le fasse rêver, pour qu'elle essaie de l'aimer, celle de cette femme et celle d'un narrateur explorant tout ce qui entrave l'amour. Car, dans le huis clos de la chambre, ils sont atteints «*d'une faiblesse essentielle et mortelle*». Elle se plie à tous ses caprices, mais il manipule son corps sans savoir par où le pénétrer. Étant homosexuel, il ne ressent aucun désir. Il ne connaît pas "la petite mort" mais la grande, tandis que la femme, elle, peut jouir.

Commentaire

Cette suite de "*L'homme assis dans le couloir*" fut d'abord intitulée "*Une odeur d'héliotrope et de cédrat*" ; puis, quand le texte atteignit vingt pages, il reçut son titre définitif. Il fut tapé à la machine par Yann Andréa qui eut à saisir le filet de voix de Marguerite Duras, car, buvant six à huit litres de vin par jour, elle était de plus en plus faible. La dictée dut d'ailleurs être interrompue pour une cure de désintoxication à la suite de laquelle elle en reprit le cours, étant alors victime de visions cauchemardesques.

C'est un texte entre récit et théâtre, un poème incantatoire sur les thèmes de la relation amoureuse difficile, de l'absence de désir. C'était aussi une longue adresse à Yann Andréa, l'homme que Marguerite Duras aimait, qui avait choisi de vivre avec elle mais qui n'aimait pas les femmes. Il avait été écrit dans l'épouvante de l'homosexualité et dans la jouissance de cette épouvante. Discours de l'intimité, à cheval entre confession et monologue intérieur, dans cette inimitable musique durassienne, et qui veut isoler ceux des sentiments qui en aucun cas ne se marchandent, le texte souffle toute l'urgence du désir et les difficultés d'aimer simplement.

La critique jugea le livre complexe et inquiétant car, l'homme étant porteur d'une maladie qu'il ignore, certains ont vu dans le livre une préfiguration du sida.

Comme il y a trois personnages, l'un qui pose une question, l'autre qui répond, le troisième qui commente, la forme est donc théâtrale, et Marguerite Duras a, paraît-il, voulu adapter le texte elle-même pour le théâtre, mais y a renoncé, le laissant dans son état initial.

En 1986, la "Schaubühne" de Berlin le mit en scène sur une traduction de Peter Handke qui tint aussi le rôle puis l'adapta pour le cinéma.

En 2003, il fut de nouveau adapté par Asa Mader.

En 2006, dans une mise en scène de Bérengère Bonvoisin, au Théâtre de la Madeleine, à Paris, Fanny Ardant tint le rôle avec une allure et un phrasé impeccables, s'appropriant cette langue brute et belle, tout en préservant l'ambiguïté qui pèse sur ce texte. Elle, qui était aimantée depuis longtemps par l'écriture de Duras, a déclaré vivre un grand bonheur d'expression dans ce registre où sont dits sans ambages les mots que la vie de tous les jours occulte, ceux que personne n'ose dire : «Il y a une forme de correction, de pudeur, qui fait qu'on ne parle jamais de certaines choses. Moi, au fond, c'est ce que j'aime. C'est comme si j'étais venue à la table d'un homme, dans un restaurant, et que pendant une heure je lui avais dit la même chose. Quelque chose qui dérange. Parce que, petit à petit, chacun devient un animal sociable. Famille, patrie, honneur ; on parle rarement de l'amour, de ses possibilités de folie, de destruction aussi. De cette possibilité que peu à peu la vie nous a eus.» Bérengère Bonvoisin, ayant bien saisi la nature du texte et les exigences de sa mise en scène lui demanda de parler bas : «On n'est pas dans le martelage de tête !» Aussi, au départ, cela a-t-il dérangé le public

qui est habitué à ce qu'au théâtre on ait un verbe haut et clair : «C'est une parole presque chuchotée, vraiment comme si je me penchais vers quelqu'un, au-dessus d'une table.»

---

En octobre 1982, Marguerite Duras dut subir, à l'Hôpital américain de Neuilly, une cure de désintoxication au cours de laquelle elle faillit mourir. Le fidèle Yann Andréa, qui était à son chevet, qui la soutint tout au long, en rendit compte dans un livre, "M.D." (1983), où, rare exemple de séduction par écriture interposée, il parodia un peu trop le style «durassien». Cependant, ce récit ne tourne jamais au mélo réaliste, et est très éclairant sur l'attitude de l'écrivaine devant son art («*Écrire c'est savoir résister à l'écriture*») et devant la vie.

Elle eut beaucoup de mal à se remettre de cette cure. Elle sortit du marasme à travers l'écriture, en trois mois à peine, d'un livre tout à fait différent qui fut à l'origine une commande et qui devait s'intituler "La photographie absolue", puis "L'amant : histoire de Betty Fernandez", mais devint enfin :

---

**"L'amant"**  
(1984)

Roman de 142 pages

La narratrice est une Française qui passa son adolescence en Indochine pendant les années trente. Sa mère était institutrice à Sadec, un village perdu où elle vivait dans une «maison de fonction» avec ses deux fils à l'oisiveté hargneuse, l'aîné, que préférait la mère même s'il était d'une rare violence et dilapidait les restes de la fortune ; le cadet qui mourut rapidement. La mère avait eu une concession où elle s'était ruinée à vouloir lutter contre l'envahissement de la mer en érigeant des barrages. La jeune fille de quinze ans et demi, pensionnaire à Saigon, revenait de temps en temps, et c'est, coiffée d'un feutre d'homme, fardée, jolie mais pauvre, voyageant dans un autobus pour indigènes, que, sur le bac qui traverse le Mékong, elle fut regardée par un Chinois de trente-deux ans qui était dans une magnifique voiture avec chauffeur. Il l'aborda, la conduisit à son pensionnat, montra qu'il était séduit, revint et se déclara. Il était le fils d'un riche commerçant de Cholon où il était revenu après des études en France pour épouser, selon la volonté de son père et la coutume chinoise, une femme qu'il ne connaissait pas. Il devint le premier amant de la jeune fille qui vivait avec détachement cette découverte de la sexualité dans une chambre qui était au cœur de la ville chinoise dont parvenaient, à travers les persiennes closes, les bruits, les odeurs. La liaison fit scandale mais n'émut pas vraiment la famille qui, cependant, battait froid et même méprisait ouvertement ce Chinois qui, si doux, si patient, si amoureux, si tendre, faisait pourtant preuve de prodigalité, mais se laissa marier par son père. Sur le bateau qui emmenait en France la narratrice, la mort d'un jeune homme qui s'était jeté dans la mer lui fit, en même temps qu'une musique entendue, prendre conscience que cet amour où rien n'avait été dit, qui avait été ainsi perdu, elle ne le retrouverait qu'avec cette narration. Des années plus tard, alors qu'elle est à Paris et qu'elle a ses premiers succès d'écrivaine, elle échange quelques mots au téléphone avec le Chinois qui y est venu en voyage avec sa femme et qui lui avoue que rien n'a changé pour lui.

Commentaire

Comment ne pas être séduit par ce début : «*Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : "Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aime moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté."*» ?

Le roman, qui a la trame d'un banal roman sentimental, est une sorte de réécriture d'"*Un barrage contre le Pacifique*", Marguerite Duras craignant de n'avoir pas tout dit de son histoire familiale : «*Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que*



*j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns les autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille.»* (page 34) - *«Je lui dis que dans mon enfance le malheur de ma mère a occupé le lieu du rêve. Que le rêve c'était ma mère et jamais. les arbres de Noël, toujours elle seulement.»* (page 58) On retrouve donc des bribes de ce qu'on sait être son passé, la réalité étant cependant moins idyllique. Mais les matières des deux livres sont difficiles à raccorder, les données chronologiques sont bouleversées (*«L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre, pas de chemin, pas de ligne.»*) : l'action devrait être subséquente puisque les barrages sont parfois évoqués en arrière-plan ; pourtant, celle qui s'appelait Suzanne et dont le prénom n'est ici jamais prononcé est plus jeune ; sa mère serait de nouveau institutrice ; elle a maintenant deux frères ; le Chinois pourrait être M. Jo qui, pourtant, était bien médiocre et n'était pas Chinois, etc.. L'autrice elle-même apporte des précisions : *«Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur.»* (page 36). Plus rien n'est à sa place, dans une Indochine ayant basculé dans l'imaginaire. Si les noms de lieux sont cités avec exactitude, les deux personnages n'ont pas de nom. Cette métamorphose de la même histoire familiale montrait les liens tissés entre la littérature réinventant la vie et le réel qui revient cogner à la porte comme le manifeste de façon troublante le coup de fil de l'amant chinois.

*«L'amant»* semble moins distancié qu'*«Un barrage contre le Pacifique»*, la narratrice se confondant avec l'autrice, mais il l'est par l'alternance entre la première personne et la troisième, par les plans fixes de la séquence de la chambre qui sont souvent répétés, par les phrases brèves et les ellipses, qui contribuent à la lenteur du rythme narratif, la phrase étant lourde et répétitive : *«Et d'un seul coup c'est elle qui le supplie, elle ne dit pas de quoi, et lui, lui crie de se taire, il crie qu'il ne veut plus d'elle, qu'il ne veut plus jouir d'elle, et les voici de nouveau pris entre eux, verrouillés entre eux dans l'épouvante, et voici que cette épouvante se défait encore, qu'ils lui cèdent encore, dans les larmes, le désespoir, le bonheur.»*

La chambre est un lieu clos où viennent tourner des figures, des motifs, des situations, qui revenaient régulièrement dans le reste de l'œuvre : le malheur de sa mère qui, dans son enfance, a suscité le rêve ; la folie si souvent, si patiemment explorée et qui prenait sa source dans cette femme avec, déjà, sa composante inverse et inséparable, l'ordre rigoureux, celui des grands lavages qu'elle entreprenait dans sa villa ; le barrage, la concession, les grandes maisons coloniales, la voiture noire qui est déjà passée ou passera dans plusieurs narrations ; le désir du corps du petit frère, celui du Chinois n'en étant sans doute que le substitut ; la volonté de meurtre qu'ils ont tous en partage, surtout celui qu'elle appelle *«l'assassin de «La nuit du chasseur»*, le frère aîné, préféré par sa mère, et qui était déjà présent dans tous les meurtriers et les fils perdus des romans précédents, ceux qui passent des journées entières dans les arbres ; la mendicante folle ; le hurlement, si souvent entendu dans les déserts de l'existence ; les amies de pension ressemblant à Tatiana Karl ; celle qui sera Anne-Marie Stretter, apportant la mort et appartenant à qui veut d'elle, aperçue de loin par la narratrice enfant ; le triangle si souvent évoqué, à propos de cette femme, de Lol V. Stein et de son fiancé ; l'adolescente, exténuée de désir pour une de ses amies, Hélène Lagonelle, rêvant de la voir possédée par son amant chinois. La narratrice commet d'ailleurs une transgression absolue, à la limite de l'imaginable pour une famille traversée par un racisme très ordinaire.

Or cette ultime phase du souvenir, dans laquelle la narratrice, comme ses personnages, cherchait sans doute à se perdre, a eu un résultat thérapeutique : *«Je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés.»* Les figures de son passé sont devenues *«écriture courante»* qui, selon elle, *«tente plutôt d'attraper les choses que de les dire»* et à partir de laquelle une autre forme de la fiction peut naître. Et les dernières pages du récit montrent comment, avec la mort du petit frère, le sens a pour elle été définitivement absent du monde, comment est arrivée une certaine fin de la narration familiale : le récit des origines s'est ainsi interrompu longtemps avant la disparition des autres, la mère, le frère aîné. Dans les dernières lignes s'engouffrent, avec les paroles de l'amant au téléphone, ce qui, d'une certaine façon, se trouve à la place de la signification.

Pas plus qu'auparavant, Marguerite Duras ne parle de l'amour, mais de la distance entre les êtres, de leur désir, de la jouissance qui, loin d'être abstraite, l'évocation de l'acte sexuel étant remarquable par son honnêteté et sa crudité, ne saurait s'accomplir que dans la contemplation, dans la fascination de l'autre. Elle développa ici beaucoup plus explicitement que dans ses oeuvres précédentes les thèmes du paroxysme de la jouissance et de la transgression, la douleur de la mort, aussi bien que le désir de l'écriture.

On peut d'ailleurs considérer que le vrai sujet du livre est l'écriture qui permet de se raccommode avec soi-même, de revisiter le passé en le rendant moins chaotique, de réenchaîner le réel «à partir d'un maillon qui manque», de retrouver une unité.

Dès la sortie du roman, la presse a été unanime (sauf Rinaldi, dans "L'express" : «Emphatique dans le laconisme, sentimentale dans la sécheresse, précieuse dans le rien» - «Mme Duras est une romancière à qui les livres de ses débuts, outre deux pièces dont les spectateurs restés après l'entracte célèbrent encore la gravité, assureront une place au premier rang des écrivains mineurs de sa génération.»), l'engouement du public tout de suite très grand.

Le passage de l'autrice à "Apostrophes", en tête-à-tête avec Bernard Pivot, fut décisif : tour à tour facétieuse, grave, enjouée et profonde, elle parla en toute sincérité de l'alcool, de l'écriture, de la douloureuse nécessité d'écrire, du parti communiste, de Jean-Paul Sartre, de son adolescence en Indochine, de ses rapports avec sa mère et ses frères, du Chinois, de ses oeuvres précédentes, etc.. Un film de Jean-Luc Leridon, "*Spécial "Apostrophes" : Marguerite Duras*" (1984) en garde le souvenir. Pour la première fois, "Newsweek" consacra une page entière à un écrivain français. La consécration vint avec l'obtention, le lundi 12 novembre, grâce à l'appui de François Nourissier, du prix Goncourt. Ce fut, pour «la reine Margot», une résurrection : non seulement elle devint riche, très riche, mais elle fut invitée partout, une curieuse réconciliation se faisant autour de ce livre simple et désuet. Depuis, un million et demi d'exemplaires en ont été vendus et il a été traduit dans quarante-trois langues.

Le producteur Claude Berri acheta les droits de l'adaptation cinématographique. Marguerite Duras aurait voulu réaliser le film, travailla même à un scénario en 1987. Mais, mourante, elle entra à l'hôpital, et on lui préféra Jean-Jacques Annaud, champion du cinéma français sur le marché international après ses trois grands succès ("*La guerre du feu*", "*Le nom de la rose*", "*L'ours*"). Il travailla à l'adaptation, eut de longs entretiens avec Marguerite Duras qui, se livrant à une autre de ses provocations, déclara : «"*L'amant*", c'est de la merde. C'est un roman de gare. Je l'ai écrit quand j'étais soûle.» Ces entretiens débouchèrent sur un constat d'échec : ils n'étaient pas faits pour s'entendre. Le réalisateur trouva une jeune banlieusarde londonienne, Jane March, et un Chinois de Hong-Kong, Tony Leung. En 1992, il tourna donc en anglais un film fort et émouvant qui eut du succès à la fois en France et à l'étranger, étant même considéré au Vietnam comme un chef-d'oeuvre. Mais la critique française fut mitigée, les inconditionnels de l'écriture «durassienne» ne tolérant pas le réalisme exotique d'un cinéaste attentif à la transcription de l'histoire mais sans génie inventif. Pourtant, si les couleurs de l'Indochine reconstituée allaient peut-être mal au grand malheur de la mère (dans "*Un barrage contre le Pacifique*"), elles s'accordaient à l'histoire d'amour donnant son titre à "*L'amant*".

---

Le prix Goncourt révéla au grand public une écrivaine jusque-là restée confidentielle, qui fut très médiatisée, devint une sorte de gourou pour tous les publics, un véritable mythe, l'Édith Piaf des lettres. De son appartement de la rue Saint-Benoît, à Saint-Germain-des-Prés, «de sa voix hachée et avec cet air de dégoût infatué dont on ne sait jamais s'il exprime un vertige métaphysique ou un coryza persistant» (Renaud Matignon), elle multiplia les interviews les plus délirantes. Elle raconta ou écrivit souvent n'importe. Elle s'illustra notamment, en 1985, par un retentissant article dans "Libération", consacré à l'affaire du petit Gregory Villemin qui avait été retrouvé noyé dans une rivière, ce dont sa mère, Christine, avait été accusée ; elle statua : «*Dès que je vois la maison, je crie que le crime a existé. Je le crois au-delà de toute raison.*» ; elle ajouta : «*On l'a tué dans la douceur ou dans un amour devenu fou.*» ; elle qualifia enfin le meurtre de cet enfant de «*sublime ! forcément sublime !*», y voyant la libération symbolique d'une esclave ; cela provoqua un scandale, elle-même étant traitée d'«apologiste sénile des infanticides ruraux» (Pierre Desproges). Provocation? dérapage?

inconscience? Pas du tout : on reconnaît exactement les mots de ses oeuvres où elle faisait l'apologie de la passion.

Pouvant tout se permettre, ne faisant plus de cloisonnement entre la réalité et son imaginaire, elle s'autoproclama géniale et, en un sens, elle l'était : elle avait le génie de la publicité !

En 1985, elle adapta "*La mouette*" de Tchekhov.

À la demande de Jean-Louis Barrault, elle réécrivit "*La musica*" :

---

---

**"*La musica deuxième*"**  
(1985)

Pièce de théâtre

Dans ce deuxième acte, trois ans après leur séparation, l'homme et la femme, de nouveau à l'hôtel d'Évreux, traversent jusqu'au bout l'épreuve de la nuit, se répètent, se contredisent, se rapprochent. Ils sont très loin l'un de l'autre et Anne-Marie Roche dit à son ancien mari : « *Oui, regarde-moi : je suis la seule qui te soit interdite.* » Pourtant, ils ne se sont jamais parlé comme pendant cette nuit, car « *ils se tiennent toujours dans cette jeunesse du premier amour.* » Mais on les attend : dans la vie de chacun, il y a quelqu'un d'autre.

Commentaire

La pièce fut jouée en février-mars 1985, au Théâtre du Rond-Point, à Paris, les rôles étant tenus par Miou-Miou et Sami Frey.

---

---

En 1985-1986, Marguerite Duras eut avec François Mitterrand des entretiens qui furent enregistrés, publiés par "L'autre journal" mais restés inédits sur les ondes jusqu'en 2006.

Elle retrouva un journal qu'elle avait écrits dans les années 1943-1945, à partir duquel elle écrivit :

---

---

**"*La douleur*"**  
(1986)

Recueil de six textes de 207 pages

---

---

**"*La douleur*"**

Autobiographie de 70 pages

En 1945, Marguerite Duras se trouve dans une situation atroce. Comme beaucoup de gens, elle va chaque jour à la gare d'Orsay attendre les convois de prisonniers rentrant d'Allemagne. Chaque jour, l'espoir se lève à l'annonce d'un train venant de là-bas. Chaque jour, elle voit des ombres d'êtres humains débarquer, happés par leurs proches pleurant, riant. Tous les rescapés rentrent peu à peu. Mais Robert L., son mari, qui a été déporté pour raison politique, ne rentre pas. Et, à chaque convoi, à la fin de chaque jour, l'espoir diminue un peu plus. Et puis, il y a les bruits qui courent sur ce qu'étaient les camps. Dans la terreur et la stupéfaction, on apprend l'holocauste juif : « *Sept millions de juifs ont été exterminés, transportés en fourgons à bestiaux, et puis gazés dans les chambres à gaz faites à cet effet et puis brûlés dans les fours crématoires faits à cet effet. On ne parle pas encore des juifs à Paris. Leurs nouveau-nés ont été confiés au corps des FEMMES PREPOSEES A L'ETRANGLEMENT DES ENFANTS JUIFS expertes en l'art de tuer à partir d'une pression sur les carotides.* »

Elle attend un coup de téléphone, est obsédée par une porte qui ne s'ouvre pas, derrière laquelle pourrait se trouver Robert L., par l'horreur d'une question sans réponse : est-il toujours en vie? Comment va-t-elle vivre s'il ne rentre pas? Elle a passé une partie de la guerre à attendre son retour et c'est ce qui l'a fait tenir. Des évidences tout à coup dérapent dans sa tête, des choses normales s'emparent de son esprit et témoignent de l'horreur de cette attente : *«Les passants, toujours, ils marcheront au moment où j'apprendrai qu'il ne reviendra jamais.»* Ces choses banales deviendront énormes et insupportables s'il n'est pas là pour les voir. Elle est soumise aux fantasmes : *«Dans un fossé, la tête tournée contre terre, les jambes repliées, les bras étendus, il se meurt. Il est mort. À travers les squelettes de Buchenwald, le sien. Il fait chaud dans toute l'Europe. Sur la route, à côté de lui, passent les armées alliées qui avancent. Il est mort depuis trois semaines. C'est ça, c'est ça qui est arrivé. Je tiens une certitude. Je marche plus vite. Sa bouche est entrouverte. C'est le soir. Il a pensé à moi avant de mourir. La douleur est telle, elle étouffe, elle n'a plus d'air. La douleur a besoin de place. Il y a beaucoup trop de monde dans les rues, je voudrais avancer dans une grande plaine, seule. Juste avant de mourir, il a dû dire mon nom.»* Elle est soumise à la douleur de l'expectative, de l'impossible renoncement, ou du pressentiment tragique. Car il lui faut s'habituer, se préparer à cette mort possible, à l'impossible. Son journal l'aide à le faire. Sortant du fantasme, de l'écrit, elle écoute. On ne lui demande plus : *«Comment ça va?»*, mais : *«Aucune nouvelle?»* Elle n'en reçoit aucune. *«Tout ce qu'on peut savoir quand on ne sait rien, je le sais.»*

En avril, plus rien ne respire dans la maison de celle qui écrit et qui attend. Cela doit être pareil dans d'autres maisons où se trouvent des enfants, comme celui conçu par elle et Robert L., qui est mort-né par manque de médecin.

En mai, Robert L. n'est toujours pas revenu. La colère contre les Allemands se tait peu à peu. Reste ce journal, reste la trajectoire, le trajet, les traces de la pensée et du sentiment à gérer, comme toujours, par l'écriture. Il semble qu'en attendant Robert L., en prévoyant qu'il revienne des camps sans plus pouvoir marcher, sans plus pouvoir manger, sans plus rien pouvoir du tout, tellement proche de la mort, elle se prépare elle aussi à lui ressembler, à être le plus proche possible de la mort avec lui. Elle ne mange plus. *«S'il revenait nous irions à la mer, c'est ce qui lui ferait le plus de plaisir. Je crois que de toutes façons je vais mourir. S'il revient je mourrai aussi. S'il sonnait : "Qui est là. - Moi, Robert L.", tout ce que je pourrais faire c'est ouvrir et puis mourir. S'il revient nous irons à la mer. Ce sera l'été. Entre le moment où j'ouvre la porte et celui où nous nous retrouvons devant la mer, je suis morte.»*

Dans l'attente, elle se révolte contre les petits discours qui sont ceux de la dénégation, comme celui de De Gaulle, grand triomphateur de la guerre : *«De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c'est éclatant à quel point il n'en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans la victoire, cela de peur d'affaiblir son rôle à lui, de Gaulle, d'en diminuer la portée. [...] De Gaulle a décrété le deuil national pour la mort de Roosevelt. Pas de deuil national pour les déportés morts.»*

Dans l'attente, elle connaît le désespoir, mais elle imagine Robert L. blanchi par une mort efficace et rapide, par une balle dans la tête, allongé dans un fossé. À ce point culminant de l'attente, étant pourtant au courant des camps de concentration, elle ne l'imagine pas dans l'impossibilité physique de rentrer : *«On a essayé de lire, on aura tout essayé, mais l'enchaînement des phrases ne se fait plus, pourtant on soupçonne qu'il existe. Mais parfois on croit qu'il n'existe pas, qu'il n'a jamais existé, que la vérité c'est maintenant. Un autre enchaînement nous tient : celui qui relie leurs corps à notre vie. Peut-être est-il mort depuis quinze jours déjà, paisible, allongé dans ce fossé noir. Déjà les bêtes lui courent dessus, l'habitent. Une balle dans la nuque? dans le cœur? dans les yeux? Sa bouche blême contre la terre allemande, et moi qui attends toujours parce que ce n'est pas tout à fait sûr, qu'il y en a peut-être pour une seconde encore. Parce que d'une seconde à l'autre seconde il va peut-être mourir, mais que ce n'est pas encore fait. Ainsi seconde après seconde la vie nous quitte nous aussi, toutes les chances se perdent, et aussi bien la vie nous revient, toutes les chances se retrouvent.»*

Et puis survient en pleine nuit la nouvelle qu'il est en vie, que deux jours auparavant, il était encore vivant. On ne précisait pas dans quel état physique et mental. La femme qui attendait prépare son retour. C'est François Mitterrand, qu'on appelle Morland à l'époque, de son nom dans la Résistance,

qui s'occupera de le ramener en France. *«Dès qu'ils se sont éloignés de Dachau, Robert L. a parlé. Il a dit qu'il savait qu'il n'arriverait pas à Paris vivant. Alors il a commencé à raconter pour que ce soit dit avant sa mort. Robert L. n'a accusé personne, aucune race, aucun peuple, il a accusé l'homme.»*

Et puis Robert L. arrive enfin, terriblement éprouvé par tout ce qu'il a subi, véritable squelette tremblant sur une civière, pesant trente-cinq kilos, au point qu'elle ne le reconnaît plus. C'est le retour horrible, morbide, de l'homme dans sa maison, l'intrusion de l'image de la mort infligée partout à des millions d'êtres humains, l'intrusion du cadavre encore en vie de Robert L. chez lui, l'intrusion de cette forme rescapée de la mort qui ne peut plus manger car le corps rejette tout, et qui doit pourtant le faire, pour ne pas mourir, rester en vie.

Petit à petit, les forces lui reviennent et il survit. Il écrit un livre intitulé *"L'espèce humaine"*, car *«La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime.»* Une de ses premières phrases au moment de rentrer fut : *«Quand on me parlera de charité, je répondrai Dachau.»*

### Commentaire

Marguerite Duras indiqua : *«J'ai retrouvé ce journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château. Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis? Comment ai-je pu même abandonner ce texte pendant des années dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver?»*

Une première version de *"La douleur"* avait été publiée anonymement en 1976 dans le premier numéro de la revue *"Sorcières"* sous le titre *"Pas mort en déportation"*. Marguerite Duras y racontait le lent retour à la vie de son mari. Il avait appris avec stupeur la parution de ce texte, et la seconde version n'aurait pas été publiée s'il avait été consulté. Mais il était à l'hôpital, incapable de réagir.

Si elle a appelé Robert Antelme Robert L., c'est que Leroy était son nom de résistant. Dans un préambule à *"La douleur"*, elle confia : *«J'ai retrouvé ce Journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château. Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit. [...] Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis? [...] "La douleur" est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot "écrit" ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte».*

Il est impossible de connaître la vérité, de savoir si Marguerite Duras dit vrai, si elle a vraiment perdu puis retrouvé ce manuscrit ou si elle ne l'a écrit que plus tard. Quoi qu'il en soit, l'histoire est vraie.

Elle en fit une recomposition littéraire, un récit secret et nu, d'une violence sans concession. En phrases brèves, en cris de détresse et de révolte, en rugissements muets, en accès brutaux de colère, en frôlant la folie, elle atteignit une force de persuasion directe, frontale, produisit une émotion intense, nous faisant presque honte d'entrer avec elle dans cette douleur qui fut la sienne mais qui est aussi celle de l'espèce humaine chez laquelle l'amour et la trahison se mêlent jusqu'à la nausée. Ce texte est le plus violent, le plus douloureux, le plus important qu'elle ait pu faire.

S'il s'achève sur une évidente certitude : *«Il n'est pas mort en camp de concentration»*, il est bien, à plus d'un titre, un face-à-face incessant avec la mort : l'attente chargée de menaces, les retrouvailles sur lesquelles plane le décès probable de Robert L..

Comme elle y accusait Henri Frenay de ne pas avoir tout tenté pour protéger les déportés avant l'arrivée des Alliés dans les camps, il réagit et demanda des corrections.

Le livre fut rejeté par la famille et par les amis de Robert Antelme, en particulier par Dionys Mascolo qui commenta : *«Beaucoup de choses racontées dans "La douleur" sont vraies. Quelques-unes sont exagérées.»* La critique resta désarmée devant *«la sincérité qui se surpasse»*.

-----

## **“Monsieur X. dit ici Pierre Rabier”**

Nouvelle de 42 pages

Marguerite Duras décrit les rapports qu'elle fut amenée à avoir, alors qu'elle était résistante, avec le responsable de la Gestapo qui avait arrêté Robert L., Rabier, un traître français qui arrêtait et interrogeait des résistants et des juifs, les jeux dangereux auxquels elle fut soumise, les tentations de l'abattre, la frustration de ne pouvoir lui dire ses vérités. En 1945, elle dut témoigner à son procès à la suite duquel il fut fusillé.

### Commentaire

Dans le préambule, Marguerite Duras indiqua : *«Il s'agit d'une histoire vraie jusque dans le détail. C'est par égard pour la femme et l'enfant de cet homme nommé ici Rabier que je ne l'ai pas publiée avant, et que ici encore je prends la précaution de ne pas le nommer de son vrai nom. Cette fois-ci quarante ans ont recouvert les faits, on est vieux déjà, même si on les apprend ils ne blesseront plus comme ils auraient fait avant, quand on était jeune.*

*Reste ceci, que l'on peut se demander : pourquoi publier ici ce qui est en quelque sorte anecdotique? C'était terrible certes, terrifiant à vivre, au point de pouvoir en mourir d'horreur, mais c'était tout, ça ne s'agrandissait jamais, ça n'allait jamais vers le large de la littérature. Alors?*

*Dans le doute je l'ai rédigée. Dans le doute je l'ai donnée à lire à mes amis, Hervé Lemasson, Yann Andréa. Ils ont décidé qu'il fallait la publier à cause de la description que j'y faisais de Rabier, de cette façon illusoire d'exister par la fonction de la sanction et seulement de celle-ci qui la plupart du temps tient lieu d'éthique ou de philosophie ou de morale et pas seulement dans la police.»*

Elle ajouta par ailleurs : *«Les Allemands faisaient peur comme les Huns, les loups, les criminels, mais surtout les psychotiques du crime. Je n'ai jamais trouvé comment le dire, comment raconter à ceux qui n'ont pas vécu cette époque-là, la sorte de peur que c'était.»*

---

## **“Albert des Capitales”**

Nouvelle de 27 pages

Dans une cave de la rue Richelieu, un «*donneur*» est interrogé. On le fait se déshabiller, on le frappe, il pleure, gémit, transpire... On continue à le frapper, plus fort, plus juste. Des femmes préfèrent quitter la cave, Thérèse reste et c'est elle qui lui fait avouer qu'il faisait partie de la police secrète allemande.

---

### **“Ter le milicien”**

Nouvelle de 19 pages

Des membres de la Gestapo sont exécutés d'une balle dans la nuque par des Espagnols. Ter, un milicien français, est là par terre. Il demande du papier pour écrire, mais on lui dit qu'il ne sera pas exécuté. Il attend. C'est un bel homme et Thérèse le désire. Elle pense que ce genre de garçon, pas très intelligent, impressionnable, aurait tout aussi bien pu basculer du côté de la Résistance que du côté de la Collaboration. Il avait fait le mauvais choix. Il n'envisage même pas de se défendre : il croit en la justice, sait qu'il sera fusillé. *«Ter était sans orgueil, rien dans la tête, rien que de l'enfance».* Elle n'a pas su quel fut son sort, mais dit que, si jamais il a survécu, il serait du côté *«de la société où l'argent est facile, où l'idée est courte, où la mystique du chef tient lieu d'idéologie et justifie le crime.»*

### Commentaire

Dans le préambule, Marguerite Duras avoua : *«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»*. Plus tard, elle se dit «œuvrée» par Dieu, désignée par lui pour accomplir ce forfait et donc soustraite à tout jamais au jugement des humains. Ces textes apportent une meilleure compréhension de son combat politique.

---

### ***“L'ortie brisée”***

#### Nouvelle de 6 pages

À l'époque de la Libération, de la déroute des Allemands et des collaborateurs, dans un coin de banlieue, à l'heure du déjeuner, près d'un atelier de métallurgie, un ouvrier, dont un doigt a été écrasé par une presse, est venu prendre son repas près d'un étranger, qui *« est habillé d'un costume clair »*, qui ne sait pas où il est. Une tension monte entre eux qui est perçue par un enfant auquel l'ouvrier donne du vin, ce qui étonne l'étranger. Le moment de fumer étant venu pour l'ouvrier, il allume une Gauloise, et l'étranger fume l'une des siennes. *« L'homme hume l'air et il dit cette phrase : “Vous fumez une cigarette anglaise.” »* Quand l'étranger prend une tige d'ortie et la brise, l'ouvrier se met en colère. L'étranger reste *« braqué vers la mort. Et l'homme, instinctivement, dérive lentement vers la zone de mort où se trouve l'étranger. »* À la fin, *« il vient à l'idée de l'enfant que peut-être l'étranger est mort, mort d'une vie miraculeuse, sans apparence d'événement, sans forme de mort.»*

### Commentaire

Dans le préambule, Marguerite Duras indiqua : *«C'est inventé. C'est de la littérature. J'étais du P.C.F. sans doute à ce moment-là parce que c'était un texte qui avait trait à un affrontement de classes. C'était pas mal, c'était impubliable. J'ai eu la chance de faire une littérature que j'ai toujours inconsciemment préservée du voisinage nauséabond du P.C. auquel j'appartenais. Heureusement ce texte-ci est resté impublié pendant quarante ans. Je l'ai réécrit. Maintenant je ne sais plus de quoi il s'agit. Mais c'est un texte qui prend le large. C'est peut-être aussi un bon texte de cinéma. Quelquefois, l'étranger, je crois que c'est Ter le milicien qui s'est échappé du centre Richelieu et qui cherche où se mettre pour mourir. C'est le costume clair qui me porterait à le croire, les chaussures de cuir clair, la peau blanche de l'Allemagne nazie, et l'odeur de cette camelote de luxe, la cigarette anglaise.»*

---

### ***“Aurélia Paris”***

#### Nouvelle de 8 pages

Aurélia est une petite fille juive abandonnée.

### Commentaire

Dans le préambule, Marguerite Duras précisa : *«C'est inventé. C'est de l'amour fou pour la petite fille juive abandonnée. J'avais toujours eu la tentation de transposer “Aurélia Paris” à la scène. Je l'ai fait pour Gérard Desarthe. Il l'a lu merveilleusement pendant deux semaines dans la petite salle du théâtre du Rond-Point en janvier 1984.»*

---

**“Les yeux bleus cheveux noirs”**  
(1986)

Roman de 155 pages

Un jeune homosexuel qui vient d'être quitté pleure son amour perdu et demande à la femme avec laquelle il vit depuis cinq ans de l'écouter. Elle, qui est écrivaine, veut tout de lui, mais lui, dégoûté, dépressif, ne veut rien, même pas qu'elle le touche. Ils sont dans l'impossibilité de s'aimer, dans l'incapacité de se quitter, échangent des regards noyés dans «*la simplicité des larmes*» (page 25). Elle va chercher son plaisir ailleurs : sur les plages où des hommes font l'amour à des filles qu'ils ne connaissent pas, ou dans des chambres d'hôtel où l'attend un homme qui la bat pour la faire jouir plus vite. Mais c'est toujours vers celui qui ne lui est pas destiné et qui pleure de ne pouvoir la pénétrer qu'elle revient, épuisée, à la fin de la nuit.

Commentaire

Cette histoire d'une «*union blanche et désespérée*» (page 31) est plus un scénario ou une ébauche de pièce de théâtre qu'un roman. Dans cette suite de “*La maladie de la mort*”, se pose la question : comment une femme peut-elle accepter l'homosexualité de l'homme qu'elle désire? Mais le mot «*homosexualité*» n'apparaît jamais dans le texte qui met en scène un moment de la relation entre Marguerite Duras et Yann Andréa. C'est plus un chant d'amour au sexe féminin, la sexualité féminine étant analysée profondément, une réflexion sur les rapports entre amour et malfaisance, jouissance et douleur.

Il fut bien accueilli : «Roman nocturne, aussi beau que “*L'amiant*” - «Duras met en scène les aveux les plus cruels» - «Au faite de sa gloire, au zénith de son art, c'est Duras tout entière à l'amour attachée» - «Duras telle qu'en elle-même despotique, démunie.» Bertrand Poirot-Delpech, le critique du “Monde”, admit «l'exaspérante réussite» de ce livre qui était dans la veine des précédents, jusqu'à la parodie. Mais les détracteurs de l'autrice purent une nouvelle fois dénoncer son maniérisme larmoyant, ses brumes et ses affectations, sans compter diverses platitudes de style («*meublée de meubles*», page 21, etc.).

Elle le ressentit comme un échec et le désavoua l'année suivante.

---

**“La pute de la côte normande”**  
(1986)

Autobiographie de 24 pages

Marguerite Duras raconte de quelle façon elle avait écrit, l'été précédent, dans son appartement de l'hôtel des “Roches noires” à Trouville, “*Les yeux bleus cheveux noirs*” : Yann Andréa tapait le texte deux heures par jour et y mettait de l'ordre, puis il criait : « Qu'est-ce que vous foutez à écrire tout le temps, toute la journée? Vous êtes abandonnée par tous. Vous êtes folle, vous êtes la pute de la côte normande... » Puis il partait à la recherche d'hommes beaux dans de grands hôtels.

« *Au début, c'était difficile. Je pensais que c'était injuste qu'il crie contre moi. Que ce n'était pas bien. Et quand j'écrivais et que je le voyais arriver et que je savais qu'il allait crier, je ne pouvais plus écrire, ou plutôt l'écriture cessait partout. 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. »*

Commentaire

Paru d'abord dans “Libération”, le 14 novembre 1986, ce texte déchirant est le complément nécessaire à la lecture des “*Yeux bleus cheveux noirs*”.



**“Emily L.”**  
(1987)

Roman de 159 pages

Dans le “Bar de la Marine”, attendent Emily L. et son mari, un yachtman dit «le Captain». Elle écrit et lui, constatant qu’elle se sépare alors de lui, en est jaloux. Elle a beau lui expliquer qu’elle met dans ses poèmes toute la passion qu’elle éprouve pour lui, il ne le croit pas. Après la perte de leur petite fille et du seul des vingt poèmes qu’elle a écrits auquel elle tenait vraiment, celui sur la lumière d’hiver, dont elle devine qu’il a été, par peur et jalousie, volontairement détruit par son mari, elle renonce à l’écriture et à l’amour. Dans ce désespoir sans nom, elle se perd dans l’alcool et sur mer, à travers d’interminables voyages.

Commentaire

Les personnages sont flous. L’histoire d’Emily L. aurait été inspirée par le personnage de la poétesse américaine Emily Dickinson. Mais «L.», c’est «elle» et c’est la littérature, le roman étant aussi une réflexion sur la réalité et l’imaginaire, sur l’écriture, la romancière donnant à la fin ce conseil : *«Je vous ai dit aussi qu’il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu’on traverse [...] jeter l’écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l’état de l’apparition.»*

On y trouve des fragments du “*Marin de Gibraltar*”, des lambeaux d’anglais. La voix narratrice est la seule voix de Marguerite Duras elle-même, projetant les «*turbulences*» au niveau de l’énonciation, dont les instances sont télescopées.

---

**“La vie matérielle”**  
(1987)

Recueil d’essais de 180 pages

C’est un « patchwork », une longue suite de courts chapitres, de digressions, de propos sans importance, de confidences, de commentaires sur des sujets d’actualité ou autres, de méditations. Parmi les thèmes abordés, on peut citer l’alcoolisme, les désirs sexuels que provoquent les écrivains, l’art de vieillir, la beauté de Paris, la littérature, la maison de famille, la vie nocturne, l’enfance, la mère, la sexualité, l’homosexualité («*La passion de l’homosexuel, c’est l’homosexualité.*» ; pour Marguerite Duras, tous les hommes sont des homosexuels, les hétérosexuels étant des homosexuels qui s’ignorent ou qui attendent l’occasion pour se métamorphoser).

Commentaire

Le premier jet fut dit à la radio, Marguerite Duras parlant à Jérôme Beaujour. Elle avouait qu’elle n’avait jamais vécu en harmonie avec elle-même, qu’elle aurait désespérément voulu être comme les autres.

---

**“Le dernier client de la nuit”**

Marguerite Duras y écrit au sujet de la mort de sa mère : *«Je n’avais pas de peine pour cette femme morte et cet homme qui pleurait, son fils. Je n’en ai jamais eu.»*

---

### **“Le coupeur d’eau”**

Dans un village du sud de la France, une gare désaffectée abrite une famille «*un peu à part*». Un été, un employé vient couper l'eau. Il a des ordres. Mais ce geste banal provoque une tragédie.

#### Commentaire

En 1990, Philippe Tabarly en a fait un film de 24 minutes, avec Ariane Ascaride, Alex Bogouslavsky et Géraldine Schweimin. En 2003, le texte a de nouveau été adapté par Frank Heslon.

---

---

En 1987, Marguerite Duras publia dans “Libération” un entretien avec le joueur de football Michel Platini où il évoqua la tragédie du stade du Heysel survenue en 1985, trente-neuf personnes ayant trouvé la mort avant un match de la Coupe du monde entre Liverpool et Juventus.

En 1988, elle retomba dans l'alcoolisme et dut subir une nouvelle cure. À la fin de cette même année, elle fut hospitalisée et resta dans le coma pendant plusieurs mois. Contre toute attente, elle se remit et resta optimiste, bien que, régulièrement, à cause de son emphysème, elle eut besoin d'aide respiratoire.

---

---

En 1990, mourut Robert Antelme.

Si les entretiens que Marguerite Duras eut avec Jean-Jacques Annaud en vue de l'adaptation cinématographique de “*L’amant*” aboutirent à un échec, ils lui donnèrent envie de regarder son histoire d'une autre façon, de lui donner une nouvelle forme. Au fil de l'écriture, le scénario prit son indépendance littéraire et devint un roman, qui s'appela successivement “*L’amant dans la rue*”, “*L’odeur de miel et du thé*”, “*Le cinéma de l’amant*”, “*Le roman de l’amant*”, “*L’amant recommencé*”, qui s'assembla définitivement quand, en mai 1990, elle apprit, par un coup de téléphone, que l'amant était mort depuis longtemps. Il devint :

---

---

### **“L’amant de la Chine du Nord”**

(1991)

Roman de 249 pages

Des visions successives et séparées montrent les scènes qui marquèrent à tout jamais la petite Donnadieu. On découvre un sombre imbroglio où est lavé le linge sale d'une famille acculée à la pauvreté, des histoires d'argent douteuses, une mère folle qui vend sa fille à un amant beau et grand qui vient de Mandchourie, un frère aîné maquereau, un frère cadet légèrement arriéré, la naissance de la vocation d'écrivaine.

#### Commentaire

Dans ce dernier avatar des amours indochinoises de Marguerite Duras, l'écriture est très visuelle, les indications scéniques étant données ; les dialogues sont très nombreux ; le ton incantatoire est répétitif et, à condition d'être bien disposé, envoûtant. Mais l'éditeur, Jérôme Lindon, dut opérer, sur le manuscrit, des corrections et des suppressions qui irritèrent la romancière qui passa chez Gallimard. Le livre fut bien accueilli, le succès en librairie fut grand, ce qui lui prouvait à la romancière que «*cette histoire est inusable*».

---

---

En 1992, Didier Bezace adapta et mit en scène sous le titre *“Marguerite et le Président”*, les entretiens entre Marguerite Duras et François Mitterrand qui avaient été publiés dans *“L'autre journal”* en 1984. Du projet d'un film, *“La jeune fille et l'enfant”*, conçu à partir de *“L'été 80”*, elle tira :

---

---

***“Yann Andréa Steiner”***  
(1992)

Roman de 137 pages

À l'histoire de l'amour fou, à Trouville, entre un petit enfant et une monitrice de colonie de vacances s'ajoutent :

- le récit de la rencontre avec Yann Andréa qui, judaïsé, est devenu Steiner et dont sont exposés la vie, la sexualité, les fantasmes, etc. ;
- l'histoire de Théodora inventée à partir d'un dessin de déporté trouvé à Auschwitz qui montre un arbre, un banc et, sur le banc, une jeune femme en robe blanche qui attend le train promis par les Allemands.

Commentaire

Selon Angelo Rinaldi, l'autrice déploya une «sentimentalité baignant dans le grotesque» et «pasticha sa propre grandiloquence émiettée jusqu'au délire». Pour M. Braudeau, dans ce «nouvel opuscule sur ses amours, sur l'amour», Marguerite Duras fit preuve d'un «sens du paradoxe provocant» et proposa des «trouvailles» dont la «fausse simplicité précieuse» plaisait à certains lecteurs.

---

---

***“France”***  
(1992)

Texte accompagnant un recueil de photographies de Janine Niepce

Commentaire

Les photographies, prises entre 1947 et 1991, saisirent la France dans ses permanences et ses mutations.

---

---

En 1992, Marguerite Duras, qui poursuivait en justice quiconque entreprenait d'écorner son mythe, tenta par tous les moyens d'empêcher la parution de l'essai biographique sans complaisance de Frédérique Lebelley, *“Duras ou le poids d'une plume”*.

---

---

***“Écrire”***  
(1993)

Recueil de textes de 123 pages

---

---

***“Écrire”***

*«Écrire, c'était la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée.»*

---

### ***“La mort du jeune aviateur anglais”***

À partir d'un nom sur une tombe d'un village de Normandie, hantée aussi par le souvenir de son frère mort, Marguerite Duras invente au fil des paroles l'histoire d'un Anglais de vingt ans tué pendant la guerre par les Allemands.

#### Commentaire

C'est un poème sur l'innocence de la vie, une méditation sur la mort, une complainte pour tenter de nouer un dialogue avec la mort.

---

### ***“Roma”***

---

### ***“Le nombre pur”***

---

### ***“L'exposition de la peinture”***

---

---

#### Commentaire sur le recueil

Ce sont des propos rapportés, des conversations transcrites, des décryptages de trois films documentaires. Marguerite Duras y parlait de l'alcool, de Mitterrand, d'un jeune frère mort en Cochinchine, de la solitude, de l'achat de la maison de Neauphle-le-Château qui lui a permis de goûter une solitude propice à l'écriture, de l'enfance (*«Dans la vie il arrive un moment, et je pense que c'est fatal, auquel on ne peut pas échapper, où tout est mis en doute : le mariage, les amis, surtout les amis du couple. Pas l'enfant. L'enfant n'est jamais mis en doute.»*), des livres, de l'écriture, de la naissance même du désir d'écriture, du sens de sa vocation et des limites de son art. Ce livre pour écrivains, plein de redites et de lieux communs, écrit dans une langue incantatoire, oratoire et souvent bas-bleu, sonna comme un testament.

---

---

### ***“Le monde extérieur : outside II”***

(1993)

Recueil de textes de 233 pages

#### Commentaire

Ce sont des articles de journaux, des préfaces, des lettres, des textes, publiés entre 1962 et 1993 ou inédits. L'ensemble est inégal. Marguerite Duras lisait la presse, regardait la télévision et réagissait à l'actualité avec sa vive sensibilité politique et ses valeurs morales, sa haine de l'injustice et son goût pour le spectaculaire, l'éclat.

---

---

En 1993, Éric Vigner porta à la scène *“La pluie d'été”*. Après avoir assisté au spectacle, qui était joyeux et émouvant, Marguerite Duras, enchantée, lui octroya les droits de tous les textes qu'il souhaiterait monter. Entre eux s'amorça alors un processus de transmission. Il allait, en 2002, la faire entrer au répertoire de la Comédie-Française avec *“Savannah Bay”* où il dirigea Catherine Samie et Catherine Hiegel.

Tenues du 23 au 30 juillet 1993, sous la direction d'Alain Vircondelet, les Rencontres de Cerisy envisagèrent l'oeuvre de Marguerite Duras sous les angles croisés de la critique littéraire, de la psychanalyse, du cinéma et de la poétique.

Elle demanda à Yann Andréa de la ramener, sur la tombe de son père et dans la maison où celui-ci était mort. Craignant qu'elle ne supporte le voyage, il refusa.

En 1994 apparurent les premières symptômes de déclin et on parla même de maladie d'Alzheimer. Les visites furent refusées, excepté celles des fidèles comme son fils, Yan Andrea, Dionys Mascolo et ses deux soignantes. Elle ne pouvait plus écrire.

En 1994, sortit "*Marguerite Duras : Écrire*", où Benoît Jacquot, venu la voir Neauphle-le-Château, filmait un long monologue où elle parlait de l'écriture, de la solitude, de l'alcool, de la maison, du fait d'être écrivain.

---

---

### **"C'est tout"**

(1995)

Journal de 54 pages

Ce fut la consignation, par Yann Andréa, des propos de Marguerite Duras tenus du 20 novembre 1994 au 29 février 1995. Elle parla de la mort, de sa mort si proche dont elle n'avait pas peur. Elle se souvint encore de son enfance.

### Commentaire

Ce dernier livre au titre prémonitoire est une sorte de poème hyperdurassien, c'est-à-dire à la fois simple et hermétique, et surtout dénué de toute pudeur ou modestie : «*Il se trouve que j'ai du génie. J'y suis habituée maintenant.*» (page 39). Aussi l'oeuvre provoqua-t-elle une polémique.

---

---

Marguerite Duras mourut le 3 mars 1996 à Paris, dans son appartement du 5 rue Saint-Benoît. De médiatiques querelles testamentaires opposèrent son fils, Jean Mascolo, qui publia "*La cuisine de Marguerite Duras*" (1999), et son exécuteur littéraire, Yann Andréa, qui écrivit "*Cet amour-là*" (1999), où il raconta ce duo cocasse où une vieille dame tyrannisait un jeune homme dévoué (Josée Dayan en a fait un film avec Jeanne Moreau).

Ainsi se terminait l'étonnant parcours de cette femme, de la grâce sensuelle et troublante de la jeune fille de l'entre-deux-guerres au monstre sacré au visage asiatique ridé, à la moue goguenarde, au regard de batracien, aux yeux provocants toujours grands ouverts derrière ses grosses lunettes, à la voix rauque, au ton sans réplique, emmitoufflé, fragile, tassé, qui buvait énormément (du mauvais vin dès le matin), qui perdait la mémoire, délirait parfois, s'enfonçait dans le trou noir de l'angoisse, entrait dans une sorte de mysticisme de l'écriture, écrivant des livres ressemblant à des chants funèbres ou à des psaumes où sa phrase se desséchait, son style se rétractait. «*Je ne sais pas, moi, si je supporterai Duras*», aurait-elle avoué.

Cette enfant terrible de la littérature française avait pratiqué l'autoglorification, s'était vécu comme un être d'exception, se disait géniale. Elle avait cette façon bien à elle de faire attendre les réponses aux questions qu'on lui posait comme si c'étaient des pensées. Elle créa sa légende, aimant dire qu'elle était devenue «*une star mondiale*». Aussi fut-elle l'objet d'un véritable culte célébré par la petite cour qui l'entourait, par un cercle de thuriféraires, les «*durassolâtres*», qui l'appelaient Duras, sans prénom, et qui s'ingénierent à magnifier sa légende. Comme elle pouvait être dure, méchante, injuste, terrible, elle s'était bagarrée et brouillée avec beaucoup de gens : hommes, femmes, éditeurs et amis, car il y avait toujours un moment où elle pensait qu'elle était «*exploitée*», mot qui lui rappelait le destin de sa mère.

Elle conserve encore un public fervent de lecteurs et de spectateurs. Bon an mal an, on écrit encore sur elle quarante thèses universitaires. La critique la plus récente s'est attachée à rendre compte du caractère autobiographique de ses textes. En 1998, sous le simple titre "*Marguerite Duras*", Laure Adler a signé une biographie, commencée du vivant de l'autrice, qui rectifiait de nombreuses contre-vérités répandues par les dévots.

Mais, autrice discutée d'une oeuvre disputée, elle a suscité encore plus de détestations que d'admiration. Nombreux furent ceux qui, considérant ses oeuvres répétitives et ennuyeuses, lassés des «tics durassiens», voyaient plutôt en Marguerite Duras une «Marguerite Durasoir». Ainsi André Ducasse manifesta nettement son souci de ne pas céder à ce qu'il voyait comme une mode délétère : «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. Nous sommes encore quelques crétins, qui préférons l'intelligence à la démence, la lucidité à l'éthylisme, la maîtrise de soi au ravissement pathologique.» Personnage controversé, elle était pastichée parodiquement, le fut notamment par Patrick Rambaud dans "*Virginie Q. de Marguerite Duraille*" (1988) et dans "*Mururoa mon amour*" (1995) toujours attribué à Marguerite Duraille (de son rail elle ne sortait pas, quitte à dérailler !), où il donnait successivement un roman, un scénario et le journal de tournage, un recueil de lettres (l'écrivaine adulée y devient une locataire farouche quand elle écrit à son syndic) et un court essai : quatre façons de se payer sa tête. Ses détracteurs dénonçaient les afféteries de son langage, sa fausse simplicité précieuse, ses ruses langagières, ses répétitions, ses gymnastiques laborieuses, son maniérisme pompeux et larmoyant, son mauvais goût très sûr, ses énormes banalités, ses brumes, ses affectations, sa prétention à dire «*la vérité*» sur tout et n'importe quoi, son obstination à nier ses ombres et ses mensonges, sa prétention à incarner l'exemplarité morale, cette hypertrophie emphatique du moi dont elle souffrait.

En effet, Marguerite Duras, avant tout, se regarda dans ses oeuvres comme dans autant de miroirs, au point de ne plus savoir ce qui était autobiographie et ce qui était fiction. N'ayant que peu d'imagination, habitée de quelques obsessions, n'aimant rien jeter dans la vie comme dans son oeuvre, elle se livra à une manière de recyclage permanent, de ressassement perpétuel, de harcèlement incessant, de piétinement impénitent, racontant toujours les mêmes histoires (en les retravaillant cependant selon des formules narratives différentes, en les nourrissant cependant chaque fois de significations nouvelles), revenant souvent sur les mêmes faits, les mêmes personnages, énonçant obstinément mais différemment toujours les mêmes thèmes, dans les mêmes mots, avec une sorte de folie obsessionnelle, comme pour arracher au temps, à la mémoire, quelque chose qui ne parvient pas tout à fait à se livrer, comme pour exterminer le sujet même, user les mots, les vider de l'intérieur, la fiction faisant revivre dans la parole, et surtout dans la parole amoureuse, des situations traumatisantes. C'est qu'elle appelait «*déterrer les forces du texte*». Selon son biographe Alain Vircondelet, «c'est grâce à ce ressassement, à cette refonte constante, à cette vie réinsufflée, réactivée, qu'elle échappe aux pièges stérilisés du nouveau roman. La théorie dont elle a horreur, la spéculation intellectuelle, le discours analytique ou théorique ne la concernent pas.»

Elle broda et rebroda sans cesse le canevas autobiographique, révéla ou réinventa progressivement les initiations tumultueuses de son enfance et de son adolescence, vingt ans, cinquante ans, soixante ans après les avoir vécues et rêvées, chaque oeuvre étant la fouille fragmentaire d'un refoulé qui ne se donnait que par à-coups et dont les souvenirs, assurément vrais et livrés dans la sincérité totale, provenaient d'enfouissements trop profonds pour émerger autrement que dans la fulgurance brutale et chaotique de la crise. L'art de l'écrivaine était fondé sur la récurrence d'une histoire sans cesse réinvestie, sur l'approfondissement d'une passion, sur le lyrisme de son chant, et sur une apparente fragilité, reflet même de cet impitoyable débusquement narratif qui érode et amplifie à la fois, pour mieux le ravir, le sens de ce qui obsède et néanmoins se dérobe.

Ainsi, tout un pan de son oeuvre est né de son enfance et de son adolescence passées en Indochine. Tout un autre est constitué du cycle d'Anne-Marie Stretter où, à partir de noms sur une carte et de personnes entrevues dans l'enfance, elle construisit une épopée où la lenteur de l'action, l'exacerbation du désir épaississent le mystère, des oeuvres en apparence statiques où les personnages tentent d'échapper à la solitude pour donner un sens à leur vie par l'amour absolu, le crime ou la folie. Le terreau du vécu a été sans cesse sondé, et chaque oeuvre fut un matériau remonté du sol mental, ressassé et analysé avec une obstination qui, au regard de Marguerite Duras,

définit l'écrivain et exclut de ce champ de l'écriture ceux qu'elle appelait avec quelque ironie «*les raconteurs d'histoires*».

Pourtant, elle fut, par ailleurs, toujours fascinée par les faits divers dont elle voulait, par sa vision et son écriture, restituer la platitude brutale, tout en y projetant son mythe personnel.

Mais quoi qu'en aient pu dire ses détracteurs, elle a laissé une oeuvre à la fois considérable et diverse, sinon dans l'inspiration, du moins dans les approches suivies. Ne voyant pas de frontières entre les genres, les pliant tous à son propos, les faisant s'interpénétrer, elle a laissé une quarantaine de romans, une dizaine de pièces de théâtre et de films écrits et / ou réalisés.

Dans ce roman de l'attente qu'elle a refait chaque fois avec obstination et différemment, il ne saurait y avoir d'action, mais il y a toujours une situation donnée (le plus souvent un état de crise), des personnages (peu nombreux, deux de préférence, mais suivis dans la moindre inflexion de leurs voix, dans le moindre battement de leurs cils) installés dans cette situation, mais pas d'histoire. On ne sait jamais très bien où l'on est dans ces «*terrains vagues*» où les textes ne sont plus ni roman, ni théâtre, ni film et pourtant tout cela à la fois. Les «*textes*», peu définis, se situent dans une zone de transition, ou d'interférences, dans l'instabilité d'un «entre-deux» générique, où s'opèrent les glissements et mutations de toutes sortes.

Pratiquant avec une rare économie de moyens ce que Nathalie Sarraute nommait «*la sous-conversation*», elle a de plus en plus utilisé le dialogue comme instrument de brouillage entre les genres, d'exploration des voies et des impasses de la communication et du rapport à l'autre. Il prit la relève de l'action du roman traditionnel. En lui donnant la prééminence, elle renonçait à placer le récit sous l'autorité d'un narrateur plus ou moins omniscient et laissait la parole aux personnages. À la limite, le dialogue détruit toute autorité et toute certitude. C'était aussi faire le choix du présent et de l'inachèvement. Ces dialogues neutres, où, apparemment, les personnages se livrent si peu, les trahissent cependant beaucoup plus qu'il n'y paraît. Avec leur démarche tâtonnante et allusive, ils révèlent l'inexprimable des êtres et leurs rapports profonds ; ils nous font sentir leur vie secrète mieux que ne le feraient les analyses, explications ou commentaires de l'autrice.

Tous les livres de Marguerite Duras sont des oeuvres de l'attente, du désir, l'histoire d'une rencontre. La communication humaine est le seul moyen de supporter la réalité et peut-être d'en changer. Car la vie est étouffante, le monde et la société sont des prisons. À l'horizon passent des images de liberté : bateaux de plaisance, autos de luxe. Et, à portée de la main, il y a l'alcool. La rencontre de l'homme et de la femme n'est pas toujours la vraie rencontre : on ne sait jamais ce qu'il adviendra du couple à peine formé. Elle débouche parfois sur l'amour, qui justifie l'attente et la satisfait. Mais pas pour longtemps. Ses oeuvres sont des oeuvres de l'amour impossible, jamais de l'accomplissement. C'est sans doute parce que «*aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour*» comme l'affirme Jacques dans «*Les petits chevaux de Tarquinia*». C'est aussi que l'autre n'est que notre semblable et se débat dans le même vide étouffant. L'amour n'est pas capable de changer réellement un destin. Il apparaît comme une fulguration qui ne peut qu'anéantir la vie qu'elle éclaire. La suprême obsession de Marguerite Duras fut que l'amour n'a pas lieu, jamais, sauf dans l'encre du souvenir. Rien de cela n'était très neuf, dira-t-on. Elle n'innovait pas en cette matière. Ce qu'elle a dit, d'autres l'ont dit avant elle.

Mais ce qui lui appartient en propre, et de plus en plus, ce qui la distingua des Nouveaux Romanciers, ce fut sa volonté de cerner la violence intérieure de personnages en proie à un désir irréalisable, une ardeur secrète qui donna à ses oeuvres la chaleur humaine, la résonance souvent déchirante que ne peut atteindre un auteur au ton neutre, précis et juste, qui se tient volontairement en retrait. Célébrant passionnément, dans la même ivresse, l'amour, l'écriture et la vie, elle a de plus en plus accentué sa tendance à la théâtralisation, à la révélation religieuse.

Les personnages ne sont jamais éclairés de l'intérieur : ils agissent (même pas : ils font des gestes et l'autrice nous les décrit de l'extérieur). Elle nous les montre isolés, englués dans l'ennui, dans la chaleur la plus intolérable ou dans l'alcool, incapables de vraiment communiquer avec les autres, en proie à des comportements névrotiques et à la recherche de leur propre identité. Ils n'existent, en réalité, que par leur paroles.

Ses personnages clé sont majoritairement des femmes et elles vivent «*sans savoir pourquoi*», sont défaites, se contentent d'amours ratées, perpétuellement dans l'esquive, attendent que «*quelque chose sorte du monde et vienne à (elles)*». Aussi se détournent d'elles les hommes, qui ne cherchent que les femmes solaires, avides de plénitude et de sérénité. Des dialogues d'une apparente inanité traduisent cette attente pathétique, suggèrent «*ces situations ambiguës et inextricables*» ou évoquent des êtres atteints «*d'une faiblesse essentielle et mortelle*».

Ce qui lui appartient vraiment en propre, ce fut sa manière de dire, son style de plus en plus rigoureux et sans concession, tour à tour horripilant et sublime, ce fut cette voix impitoyable et douce, qui n'était qu'à elle, que les durassolâtres qualifient de «durassienne», qui s'imposa avec ses ambivalences, ses silences et ses désirs perturbateurs. C'est avec l'oreille, plus encore qu'avec les yeux, qu'il faut lire ses livres ou voir ses films.

Cependant, le point central de l'écriture est, chez Marguerite Duras, l'innommable : «*Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés*» («*Le ravissement de Lol V. Stein*»). De là viennent sans doute le grand nombre de ruptures, d'ellipses, de cassures dans la chaîne logique, de blancs dans les textes, la tendance à la parataxe et à une écriture raréfiée, sans doute influencée aussi par la pratique du scénario, qui mettent l'accent sur le non-dit : «*Il s'en va. Elle le laisse aller. Elle reste là. Là.*

*Il prend l'allée, ouvre la grille, sort.*

*Dehors. L'espace Les mouettes de la mer qui traversent.*» («*L'amour*»).

Marguerite Duras poursuivit un itinéraire qui fut celui de l'acharnement à cerner la réalité dans ce qu'elle a de banal et cependant d'unique dans un dépouillement de plus en plus grand. En 1972, dans son autobiographie, «*Nous*», Claude Roy porta ce jugement sur Marguerite Duras : «*Elle a toujours écrit en épurant de plus en plus : chaque fois un peu moins de mots et un peu plus de silences, un peu moins de «cantabile» et un peu plus de «moderato». Elle a toujours vécu en ajoutant sans retrancher.*» Sa démarche conduisit le lecteur, vampirisé par ce texte anorexique, vers de «*nouvelles régions narratives*». Les éléments formels furent de plus en plus réduits, les personnages demeurant indéterminés, l'intrigue étant remplacée par une orchestration répétitive de phrases, de détails, et de motifs. Le silence, l'hésitation et la syntaxe hachée qui donne tout son poids au non-dit devinrent des éléments caractéristiques.

Ce qu'on a appelé la «*musique durassienne*» se caractérise en outre par un usage privilégié du présent, exprimant à la fois l'instant et la durée, toute l'intensité du souvenir ressassé : «*Elle, sait, eux pas encore. Elle est impuissante à les empêcher de savoir. Et cela recommence :*

*À cet instant précis une chose, mais laquelle? aurait dû être tentée qui ne l'a pas été. À cet instant précis Lol se tient, déchirée, sans voix pour appeler à l'aide, sans argument, sans la preuve de l'inimportance du jour en face de cette nuit, arrachée et portée de l'aurore à leur couple dans un affolement régulier et vain de tout son être. Elle n'est pas Dieu, elle n'est personne.*

*Elle sourit, certes, à cette minute pensée de sa vie. La naïveté d'une éventuelle douleur ou même d'une tristesse quelconque s'en est détachée. Il ne reste de cette minute que son temps pur, d'une blancheur d'os.*» («*Le ravissement de Lol V. Stein*»)

Marguerite Duras revendiquait une «*écriture d'urgence*», refusant de faire «*une différence entre un langage parlé et un langage écrit*» et niant qu'on pût «*tout faire à la fois, découvrir ce qu'on écrit, d'une part, et, d'autre part, traduire dans un langage convenu cette émotion qui suit la découverte et qui vous est rigoureusement personnelle*». À la différence des «*professionnels que sont à quatre-vingt pour cent les romanciers actuels [...] qui parlent le français châtié, excellent, de Passy-Neuilly ou des Deux-Magots*», elle se déclarait incapable d'«*à la fois se retenir et assagir cette émotion*». Émotion qui lui semblait s'évanouir une fois le livre achevé : «*Terminé et distribué, il rejoint l'innocence indéchiffrable de sa venue au monde*». Loin du «*naturalisme à la Céline*» ou des «*faux Proust*», méprisant «*la recherche de la bonne forme [qui produit] des livres charmants, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit : sans véritable auteur*», elle revendiqua une spontanéité qui excluait l'analyse : «*Ne regrettez rien, rien, faites taire toute douleur, ne comprenez rien, dites-vous que vous serez alors au plus près de l'intelligence*». La «*solitude de l'écriture*» lui était indispensable, «*cette solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher*



*quoi écrire encore*». Écrire, «*c'est être seule dans un abri pendant la guerre*». L'écrivain a partie liée avec le silence : «*Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit*». Il y a donc une sorte de «*folie*» à écrire, puisque «*l'écriture c'est l'inconnu*». Elle parla aussi d'«*écriture intérieure*», celle qui s'élabore par automatisme, en jouant avec l'inconscient. Aussi Lacan et Blanchot saluèrent-ils en elle une écrivaine de l'inconscient et de l'indicible.

L'activité cinématographique lui ayant paru essentielle pour donner tout son sens à sa création, en une quinzaine d'années, elle lui donna la prépondérance, tournant dix-neuf films dont quatre courts métrages, abordant là aussi tous les registres : le récit traditionnel, l'ode poétique, le film expérimental, le documentaire de création, le dialogue philosophique, le film comique. Ses premiers films préservaient encore une structure narrative presque classique et firent la part belle à des comédiennes. Après 1976, elle abandonna le cinéma narratif et s'achemina vers un cinéma expérimental, hors norme, confidentiel où certains pensent déceler un moment de la modernité. Dans ses tentatives pour intégrer le langage cinématographique à une démarche littéraire (car, pour elle, les deux écritures sont proches), créant peut-être un nouveau genre, le ciné-roman, elle dissocia de plus en plus la bande son de l'image, fit même du cinéma sans image avec du son, son auquel elle donna une importance capitale pour rééquilibrer le cinéma, l'arracher (un peu) aux metteurs en scène et aux acteurs et le redonner à l'écriture, à la voix même de l'écrivaine.

D'autre part, à côté d'une quarantaine de livres, de pièces de théâtre et de scénarios, elle a écrit des articles et des lettres pour des journaux et des magazines, et elle a participé à des débats à la radio et à la télévision. Animée par une insoumission fondamentale, elle fut en effet une femme engagée qui ne ménagea jamais ni elle-même ni les autres, dans les luttes contre la guerre d'Indochine, contre la guerre d'Algérie, dans les rugissantes manifestations féministes, dans ses interviews où elle se faisait pythie fumeuse et oracle fulminant, parfois jusqu'au burlesque. Bertrand Poirot-Delpech a pu écrire au lendemain de sa mort : «*Lorsque ce petit bout de personne aux vastes lunettes et à la voix de lendemain de meeting fait de la Résistance ou de la politique, lorsqu'elle croit au communisme, puis qu'elle l'exècre, lorsqu'elle tranche de faits divers, c'est avec ses tripes, sans retenue ni prudence.*»

L'écrivaine s'est rapidement hissée au rang des auteurs cultes. Elle a toujours ses fidèles passionnés qui sont entrés dans son monde comme on entre en religion, qui se ressourcent sans cesse dans son oeuvre, envoûtés par sa profonde mélancolie, une quête d'amour qu'aucun être humain ne parvint à combler. En fait partie la Québécoise Danielle Laurin, qui s'est entêtée des années à essayer d'entrer en contact avec elle et à laquelle Jean Mascolo, le fils de Duras, aurait confié : «*Vous savez, moi, je ne suis pas du tout durassien. Je n'ai rien à voir avec Marguerite Duras, sinon qu'elle est ma mère. Je pourrais être le fils du jardinier.* », avant de lui raccrocher au nez !

Par ses thèmes comme par son style, elle a influencé plus des écrivains et certains marchent encore dans ses traces.

Mais bien peu de gens l'ont véritablement côtoyée car bien peu possédaient le caractère nécessaire pour l'endurer et se mesurer à elle.

Rinaldi a pu dire de Marguerite Duras : «*Depuis Sarah Bernhardt, aucun artiste n'avait étalé en public un pareil contentement de soi.*»

Pour Charles Dantzig (*"Encyclopédie capricieuse du tout et du rien"*) : «*Il est rare qu'un écrivain soit plus tête à claques que ses admirateurs. Marguerite Duras réussissait cela très bien.*»

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)