

Šrámek, Jiří

Les limites du roman durassien

Études romanes de Brno. 2003, vol. 33, iss. 1, pp. [153]-161

ISBN 80-210-3117-4

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113338>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ ŠRÁMEK
Université Masaryk de Brno

LES LIMITES DU ROMAN DURASSIEN

Tout au long du XX^e siècle ou presque, on ne cesse de s'interroger sur l'avenir du roman. Les différentes démarches s'efforcent de cerner le roman à partir de ce qu'il n'est pas (les genres voisins), de ce qu'il n'est plus (les genres dont il serait issu) ou de ce qu'il n'est pas encore (les modèles hypothétiques). On parle de la crise du roman, mais une vague de renouvellement anime l'évolution de ce genre littéraire dominant depuis le XIX^e siècle. La pratique que nous avons eu du roman moderne nous apprend qu'une expansion (organique) du genre ne fait que détruire – au risque de perturber l'expérience sûre du lecteur – les structures apparemment périmées.

Dans notre discussion sur les perspectives du roman, je me propose de réfléchir sur la tentative faite par Marguerite Duras, auteur d'une oeuvre abondante dont l'intérêt a été reconnu depuis longtemps par le public et par la critique.

L'intrigue durassienne, toute réduite qu'elle puisse être, présente d'habitude un drame caché, intime et personnel. Sans exception ou presque, il est question dans ses romans d'une sorte d'amour raté qui, par suite de son caractère exceptionnel, voire ses obstacles et ses tabous, n'apporte pas le bonheur, vrai et durable: «L'amour alors, qui n'est jamais vécu, irréalisable, impossible – est le vrai amour.»¹ Les romans publiés avant le tournant important de 1955 (*Les Impudents*, 1943, *La Vie tranquille*, 1944, *Le Marin de Gibraltar*, 1952, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, 1954) dont les héroïnes sont des jeunes filles qui cherchent l'amour, mais en vain, peuvent être désignés sommairement comme traditionnels, sauf peut-être *Les Chantiers* (1954) pour l'action absente avec la suppression de l'explicite. C'est seulement *Le Square* (1955) qui, sans innover le thème principal, devient le premier exemple du roman durassien de l'époque de recherches. Cependant il fallait attendre l'apparition de *Moderato Cantabile* (1958), un livre-culte de Duras, pour y découvrir les affinités apparemment incontestables avec le Nouveau Roman. Alain Robbe-Grillet, après avoir vu quel-

¹ Cité par Bettina L. Knapp, «Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin», *The French Review*, 4, 1971, p. 659.

ques pages du manuscrit de *Moderato Cantabile*, encouragea l'auteur à travailler «moins traditionnellement», en lui demandant de supprimer quelques naïvetés «dans le genre presse de coeur». Duras écouta alors ses conseils,² tout en refusant d'adhérer au mouvement où de se classer.

Dans le roman, l'auteur a recours à des procédés elliptiques et indirects qui lui permettent de mettre au premier plan le banal, le superficiel, tout en restant fidèle à son désir de former le roman sur une expérience intime sans évoquer les abîmes de l'inconscient. *Moderato Cantabile* est un roman autobiographique en ceci qu'il présente une histoire intime inspirée de l'expérience amoureuse dont l'auteur n'a pas voulu parler ouvertement. Il n'est pas sans intérêt de constater que son dernier roman, *Emily L.* (1987), décrit une autre expérience amoureuse risquée, celle que Duras était en train de vivre avec Yann. En effet, le roman durassien, centré sur le thème de l'amour, prend un caractère autobiographique tout en continuant à mêler des éléments de l'autobiographie directe à des aspects romanesques.

En général, les textes de cet acabit qui explicitent la fonction testimoniale du récit n'hésitent pas à étaler les sources de l'écriture. Duras les évoque au cours de divers entretiens où elle parle volontiers de sa mère et de la construction des barrages, de son amant chinois (annamite), de la mendiante cambodgienne ou du personnage d'Anne-Marie Stretter. Dans sa jeunesse vécue sur sa terre natale, où l'auteur ne cessera jamais de se ressourcer, il faut chercher la matrice de son imaginaire peuplé de personnages et de thèmes récurrents et d'obsessions taraudantes. L'expérience de la jeunesse indochinoise devenue fiction est élaborée dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Il y a là une grande part de légende, mais l'auteur jure l'authenticité de l'histoire de l'amant, tout en corrigeant le vécu, l'exagérant et l'inventant. À l'en croire, son premier livre ouvertement «autobiographique», *L'Amant*³, n'est pas originairement un roman, mais «des chroniques», «des commentaires de photographie».⁴ On n'oublie pas de rappeler que le roman *L'Amant* fait partie de la «littérature de l'aveu»; comme il s'agit d'un aveu scandaleux, on n'hésitait pas à parler du succès de scandale. À mon avis, le roman doit son succès plutôt à l'habileté discrète avec laquelle l'auteur sait valoriser une situation archétypale: celle des amours contrariés et d'une mésalliance. *L'Amant de la Chine du Nord* offre seulement la réécriture du mythe primitif de l'amant (il s'agit d'un scénario de film retravaillé).

Mais il est bien difficile d'être sentimental pour une romancière autobiographique du XX^e siècle. Duras, qui tente de saisir sur le vif la réalité humaine intime, se place tantôt à l'intérieur du personnage, tantôt se décale de lui, non pour décrire ses gestes, mais pour considérer de façon objective ses sentiments et ses

² Cf. Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard 1998, p. 323.

³ «C'est la première fois que je n'écris pas de la fiction. Tous mes autres livres sont des fictions», dit-elle à Bernard Pivot. (Cité par Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Éd. Le Castor Astral, 1990, p. 23).

⁴ Cf. Laure Adler, *op. cit.*, p. 514.

réactions psychiques. La réalité (subjective) est ainsi le produit de plusieurs optiques simultanées et divergeantes. L'écriture durassienne se caractérise par l'amplification aberrante de quelques scènes-clés et de quelques mots-clés: le roman se dresse sur un système d'allusions et de correspondances souterraines. Les phrases brèves, leur ton neutre et dépouillé, font sous-entendre des émotions intenses.

Voyons le cycle indien, inspiré du passé fantasmagique de l'auteur et centré sur le personnage d'Anne-Marie Stretter. Il est inauguré par *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964). Lol V. Stein vit par l'intermédiaire des autres, ce qui lui permet de transformer sa frustration en béatitude: voilà en quoi consiste son «ravissement». ⁵ Duras fait réapparaître le personnage d'Anne-Marie Stretter, et le «voyeurisme» de Lol V. Stein (à travers l'amour absent de Jean-Marc de H.), dans *Le Vice-consul* (1965), l'histoire d'une passion vécue aux bords du Gange, dans les années 1930, immobilisée dans le cadre de la chaleur, de l'humidité, de la famine et de la lèpre. *L'Amour* (1971) continue l'histoire du *Ravissement de Lol V. Stein*, alors qu'*India Song* (1973) reprend les thèmes du *Vice-consul* et de *L'Amour*.

Dans les quatre volumes de son cycle l'auteur nous invite à divers rapprochements. Le thème du bal, par exemple, présente divers avatars d'un fantasme obsédant qui fait apparemment partie bien vivante de son expérience vécue. Le souvenir du bal du *Ravissement de Lol V. Stein* et du *Vice-consul*, les deux premiers romans du cycle, réapparaît dans *L'Amour* et dans *India Song* où il flotte comme une légende vivante, symbole de la frustration, devenant une énigme qui renvoie au passé de plus en plus mystérieux, impénétrable et indéfinissable. ⁶

Duras est toujours possédée de son sujet, elle a toujours un message à formuler, et son idéologie est intimement liée à ce qu'elle veut faire entendre par ses histoires «débanalisée». ⁷ Le thème socio-politique le plus important d'*Un barrage contre le Pacifique* est la critique des pratiques de l'administration coloniale. Les romans des cycles indochinois et indien peignent le monde des riches qui est opposé au monde des pauvres, autrement dit celui des blancs et celui des mendiants cambodgiennes et de leurs enfants morts. Le thème du racisme est explicité à plusieurs reprises dans *L'Amant*: la famille de la «petite blanche» garde une attitude méprisante envers le riche Chinois. Il est permis de se réclamer de *Moderato Cantabile* ou du *Ravissement de Lol V. Stein* pour affirmer que l'attitude que Duras prend face au monde petit-bourgeois et ses valeurs est assez critique.

⁵ Laure Adler évoque la tradition mystique dont Duras ne s'est jamais réclamée, même si ses amis savaient qu'elle était une lectrice attentive des écrits de Thérèse d'Avila et de saint Jean de la Croix (*op. cit.*, p. 389), alors que pour Jacques Lacan, c'est «un délire cliniquement parfait» (cf. l'entretien de Marguerite Duras avec Jacques Rivette, *Les cahiers du cinéma*, 217, 1969, p. 56.)

⁶ Les scènes du bal, liées aux thèmes de l'attente, du désir et de la frustration, se retrouvent dans *La Vie tranquille*, *Un barrage contre le Pacifique*, *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Le Square*, *L'Après midi de Monsieur Andesmas* et *L'Amant*.

⁷ «[...] c'est inévitable. Je suis politisée à la vie.» (Cité par Madeleine Chapsal *Quinze écrivains*, *Entretiens*, Paris, René Julliard 1963, p. 64.)

La révolte «sentimentale», que nous pouvons dépister dans les histoires des héroïnes des premiers romans durassiens, est accompagnée des thèmes de la «révolte féministe» et de la «révolte politique». Dans les années 1970, Duras voyait dans les femmes le symbole d'une des nombreuses minorités opprimées, et croyait que les «femmes» étaient appelées à réaliser la révolte finale, nécessaire pour rendre le monde actuel plus humain, tout comme les «jeunes» ou les «juifs». Le radicalisme des romans «politiques» introduit dans les romans durassiens le thème du «racisme social».

C'est dans l'optique de la «colère» de Duras qu'il faut juger les romans *Détruire, dit-elle* (1969) et *Abahn Sabana David* (1970) que j'ose qualifier de «politiques» (ou de «juifs»). Dans *Détruire, dit-elle*⁸ l'auteur réagit à ses désillusions de l'après-1968. Elisabeth Alione, une femme en proie à une profonde mélancolie, séquestrée dans un hôtel qui est peut-être une clinique, est une «sainte folle» dominée par une volonté ferme de «détruire». Heureusement, cet élément féminin symbolise à la fois un espoir, il promet une régénération. Les noms «juifs» (Thor, Stein) des personnages de *Détruire, dit-elle* font des habitants de l'hôtel un groupe à part – une autre minorité opprimée, selon la logique durassienne du «nouveau racisme». D'ailleurs on sait que Duras se prenait pour une «juive» elle-même: elle est devenue «judaisée» sous l'influence des expériences concentrationnaires de son mari déporté, Robert Antelme. Or, les femmes opprimées sont «juives», les ouvriers exploités sont «juifs», les hommes persécutés pour les raisons politiques dans les régimes totalitaires sont «juifs».

Abahn Sabana David refuse l'injustice sociale (le parti du mystérieux Gringo est instauré au service des «marchands»), mais en premier lieu le totalitarisme avec l'oppression politique.⁹ Les personnages «juifs», symbolisant les opprimés dans ce roman visionnaire, deviennent de purs artifices. Il est permis de formuler l'hypothèse selon laquelle la critique des crimes du communisme se joint à celle des crimes du nazisme et au refus de la démagogie.¹⁰ L'action d'*Abahn Sabana David*, désigné par l'auteur comme «roman», se déroule dans une maison abandonnée au cours d'une nuit. Le roman, que Duras écrivait sans se relire et qu'elle refusait d'expliquer, passe pour son livre le plus obscur: il est question de vie ou de mort mais on ne saura jamais précisément ce qui est en jeu. Le livre fait songer au sabotage intellectuel: un texte engagé, mais à la fois une oeuvre de fiction qui crée un univers fermé, avec une logique téléologique mais impénétrable, un texte hermétique qui ne donne pas au lecteur l'illusion de lire un morceau d'existence.

Il fallait aborder ces aspects idéologiques du roman durassien, mais notre débat sur celui-ci se place avant tout sur le terrain de la création. L'ambition de

⁸ «*Détruire* n'est pas un roman du tout. Il est sorti du moi du désespoir.» (Marguerite Duras, préparation des entretiens d'Alain Vircondelet, 1972, archives IMEC; cité par Laure Adler, *op. cit.*, p. 421.)

⁹ La toute première version s'intitulait *Les dieux de Prague* et évoquait les événements de l'ancienne Tchécoslovaquie après l'invasion soviétique en 1968. Ce n'est que progressivement que Duras a recentré le propos sur le judaïsme (cf. Laure Adler, *op. cit.*, p. 427).

¹⁰ Cf. les termes de «la Judée soviétique» et de «la Judée allemande», avec les chambres à gaz.

Duras n'est pas d'écrire des romans de grande audience, immédiatement accessibles au lecteur, elle vise une sorte de roman de recherche. Si, dans ses romans, la recherche romanesque n'est jamais devenue l'obsession de la technique, maintes fois l'auteur semble jouer avec l'essence même du roman. À vrai dire, il est difficile d'appeler « romans » les structures narratives durassiennes, ouvertes, juxtaposées, tantôt convergeantes, tantôt parfaitement autonomes, faites tout à la fois de textes fictionnels, autobiographiques, politiques et documentaires. Les dialogues durassiens qui prennent la relève de l'action du roman traditionnel situent bien de ses oeuvres à égale distance du roman et du théâtre. Étant sous-titré « texte théâtre film », *India Song* constitue l'exemple type pour faire fusionner les différentes formes littéraires. En effet, nombre de textes durassiens proviennent du croisement des genres¹¹ et certains d'entre eux sont sous-titrés « récit »¹². En théorie génologique, le récit est considéré comme la forme la plus proche du roman, nous permettant de connaître les événements qui se sont passés, alors que le roman met en présence les événements qui sont censés se dérouler dans le temps: il les crée à nos yeux, nous en sommes témoins dès leur naissance.¹³ Dans les termes narratologiques, le récit est à considérer comme un algorithme, le mot « récit » désignant l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement, le signifiant.¹⁴ Comme Duras n'a nulle part présenté sa conception de ce qu'elle appelle « récit », il ne s'impose pas d'entamer ici la discussion portant sur celui-ci comme un genre littéraire à part entière. Le terme « récit » était d'ailleurs suspect aux yeux de son éditeur, qui connaissait bien l'effet médiatique du terme « roman », toujours moins rebutant pour le lectorat contemporain.¹⁵ Duras n'a pas présenté non plus ses idées sur le roman, du moins d'une façon systématique, dans un ouvrage théorique quelconque. Elle parlait de ces questions tout simplement dans des interviews et entretiens, assez nombreux, qu'elle donnait en marge de sa création littéraire. Elle n'a aucune idée sur le roman, aucune définition, elle croit que cela « va de soi ».¹⁶

¹¹ Voir les désignations « script », « ciné-roman », « texte théâtre film ». Madeleine Borgomano les appelle sommairement « hybrides » (cf. « L'histoire de la mendiante indienne, Une cellule génératrice dans l'oeuvre de Marguerite Dura », *Poétique*, 48, 1981, p. 480).

¹² *L'après-midi de Monsieur Andesmas, Savannah Bay, L'homme assis dans le couloir, L'homme atlantique*, par exemple.

¹³ Si un auteur veut être un romancier, il doit se résigner à la fonction de narrateur omniscient (Jean-Paul Sartre, « François Mauriac et la liberté », *Situations I*, 1947). Ramon Fernandez réfléchit sur la différence entre le roman et le récit dans *Messages. La méthode de Balzac* (1926). Pour Georges Duhamel (*Essais sur le roman*, 1925) le récit se situe entre le roman et la nouvelle, plus courte.

¹⁴ Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil 1972, pp. 71-72. « Histoire » (« history », « Geschichte ») signifie à la fois ce qui s'est réellement produit et le récit que nous en faisons. »

¹⁵ « Chaque fois, chez Gallimard [...] on cherche quoi mettre. On finit par mettre « roman » parce que les romans se vendent. » (Cité par Hubert Nyssen, « Marguerite Duras, un silence peuplé de phrase », *Synthèses*, 254-255, 1967, p. 47.)

¹⁶ « Un roman existe quand son auteur est possédé par son sujet; au contraire, lorsqu'il se tient en dehors, il n'y a pas de roman. » (Cité par André Bourin, « Marguerite Duras, Non je ne suis pas la femme de Hiroshima », *Les Nouvelles littéraires*, le 18 juin 1959, p. 4). « Écrire,

Les analyses des textes de Duras permettent de conclure que son écriture romanesque est la parole passée par la contrainte (condensation, ellipse, symboles) de l'écrit. Les limites que Marguerite Duras impose à son roman sont les refus et les rigueurs que le texte oppose à l'image de la réalité. La romancière se refuse progressivement à raconter une histoire, son récit dénudé et épuré réduit à rien l'action. La plupart de son oeuvre désignée comme romanesque est compatible avec la définition actuelle, vague et large, du roman.

Si «roman» veut dire «histoire», Duras, poussée par la volonté de renouveler l'expression littéraire, s'est approchée des frontières extrêmes du roman avec son écriture abstraite et synthétique dans *Détruire, dit-elle, Abahn Sabana David, L'Amour* et *India Song*, romans publiés dans la période de 1969 à 1973. Mais sa démarche ne s'arrête pas là, elle évolue pour aboutir, dans les années 1980, à «l'écriture courante», qui devait remplacer les inventions romanesques. En conformité avec la formule de «l'écriture courante», tout ce qui est écrit doit être vécu par l'auteur. Il s'agit là d'une nouveauté qui n'en est pas une dans la manière de l'auteur: «l'écriture courante», qui apparaît dans *L'Été 80* (1980), n'est qu'une conception particulière de la vérité autobiographique durassienne.

Il est question d'un journal, d'un recueil de chroniques, écrit à Trouville et d'abord publié dans *Libération*. Serge July lui a demandé d'écrire «une chronique régulière», tout en spécifiant qu'il ne devait pas s'agir d'une actualité politique ou autre, mais d'«une sorte d'actualité parallèle»¹⁷. Pour Duras, qui se met à tenter de décrire directement ce qu'elle est en train de vivre, le petit volume signifie la découverte du procédé qui saisit les événements de la vie à l'instant même où ils passent. Il fallait entrer dans «l'actualité des fait», les oublier et enfin les écrire.¹⁸

endant trois mois, Duras parle dans ses chroniques de la réalité quotidienne (de ce qu'elle observe chaque jour depuis son balcon des Roches noires, des pluies qui tombaient sur la France, du vent, de la tempête et du soleil, des touristes désabusés, du prix du sandwich au jambon, etc.)¹⁹. Certains thèmes se répètent avec insistance: «la pluie», «la mer», «les cris», «l'enfant» et d'autres. L'auteur fait voir ses obsessions (cf. les mentions d'Aurélia Steiner dans le chapitre 7), ses amours et ses haines. Elle mentionne des événements qui secouent le monde, tels que les Jeux Olympiques de Moscou, qui ont consacré la cession de

c'est se laisser faire par l'écriture. [...] Il y a une fonction magique de l'écriture que Sartre me paraît ignorer. Pulsions impersonnelles, celle des mots sur les mots, du sens sur le sens». (Cité par Hubert Nyssen, «Marguerite Duras, un silence peuplé de phrase», *Synthèses*, 254-255, 1967, p. 47). «C'est sacré, écrire.» (Cité par Aliette Armel, «J'ai vécu le réel comme un mythe», *Magazine Littéraire* [numéro spécial sur Marguerite Duras], 278, 1990, p. 22.) «La véritable écriture, elle renvoie à elle-même. Elle est autarcique.» (Cf. *Marguerite Duras à Montréal*, entretiens et textes recueillis par Suzanne Lamy et André Roy, Éd. Spirale, Québec 1981, p. 63).

¹⁷ Marguerite Duras, *L'Été 80*, Éd. de Minuit, Paris 1980, p. 7.

¹⁸ Marguerite Duras, *ibidem*, p. 8.

¹⁹ «Ce journal de la mer et du temps, celui de la pluie, des marées, du vent [...]. *L'Été 80* est devenu maintenant le seul journal de ma vie.» (Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, P.O.L. Paris 1987, p. 11)

l'Afghanistan aux Soviétiques, la famine en Ouganda ou le cyclone Allen, le «gouvernement de la mort» qui a pris le pouvoir en Iran ou la grève calme des ouvriers du chantier naval de Gdansk (la révolution polonaise la transporte, elle songe à partir pour Gdansk), etc. L'«écriture courante» se veut ainsi une traduction immédiate de l'existence momentanément vécue, tout en reflétant l'actualité et l'expérience quotidiennes. C'est un nouveau livre sans sujet dont le style conserve toujours les traits typiques du style durassien, l'expression serrée, avec les propositions juxtaposées, les énumérations et les répétitions: «Et tout à coup on voit. On ne le questionne plus. On recule. On le laisse. On voit. On voit que [...]»²⁰, «[...] il fonce, il plonge, il fouine l'air, il tire, il cherche, il cherche.»²¹ C'est ainsi qu'il pleut à Trouville comme il pleut des télégrammes de Brejnev aux présidents allemands et français les félicitant d'avoir enfin compris «le danger de la mainmise américaine sur l'Europe soviétique».²² La partie réservée à la fiction consiste en l'histoire du requin Ratekétaboum et du petit David, que la jeune monitrice raconte eux enfants.

Enfin, les détails de la vie de tous les jours, les événements importants à l'échelle planétaire et les bribes de fiction côtoient un événement véridique et important dans la vie de l'auteur, l'arrivée d'un homme. Le nouveau thème est introduit très discrètement, la présence de l'homme se manifeste par la haute fréquence du pronom «vous» employé en qualité d'apostrophe. Désormais, Yann («Andréa» et «Steiner» sont les noms que lui a donnés Duras) ne cessera d'exercer une influence décisive, tant passive qu'active, sur l'écriture de Duras.

Le jeune homosexuel, le dernier «amour impossible» vécu par l'auteur, domine le «cycle de Yann Andréa», composé des textes postérieurs à 1980: en effet, chacun des textes de la dernière période de la vie de Duras est marqué par la présence constante de cet homme à son côté. Dans un bref texte érotique, *L'Homme assis dans le couloir* (1980), Duras traite de sa passion tardive pour l'exprimer avec une grande intensité.²³ *L'Homme atlantique* (1982) est une longue lettre d'amour et de désespoir écrite dans à seul but de retenir Yann. Le texte ambivalent appelé *La Maladie de la mort* (1982), une suite de *L'Homme assis dans le couloir*, parle de l'absence de désir dans les rapports entre un homme et une femme. L'homme, qui n'aime pas les femmes, est porteur d'une maladie qu'il ignore et que la femme appelle «la maladie de la mort». *Yeux bleus cheveux noirs* (1986), une «réécriture» de *La Maladie de la mort*, est à la fois une exploration hardie de la sexualité féminine et «un hymne au plaisir».²⁴ L'héroïne est une femme qui fait l'amour avec son amant mais elle rapportera sa jouissance à l'homme qu'elle aime, l'homosexuel.²⁵

²⁰ Marguerite Duras, *L'Été 80*, Éd. de Minuit, Paris 1980, p. 13.

²¹ Marguerite Duras, *ibidem*, p. 20.

²² Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 22.

²³ «Ce texte, je n'aurais pas pu l'écrire si je ne l'avais pas vécu.» (Cité par Laure Adler, *op. cit.*, p. 379.)

²⁴ Laure Adler, *op. cit.*, p. 544.

²⁵ *Yeux bleus cheveux noirs* est accompagné de *La pute de la côte normande* (1986), un bref récit où l'auteur décrit les circonstances de la rédaction de celui-ci.

Désormais, à côté de la «nouvelle sensibilité»²⁶, il ne faut pas laisser inaperçue la sensualité érotique de Duras. À la lecture de ces textes-là, on pourrait succomber à la tentation d'affirmer que Duras est un auteur érotique. Mais si elle a la mémoire de la sensualité et décrit son «vécu sensuel», ses descriptions exactes des actes sexuels sont sobres et l'auteur prête sans cesse une grande attention aux réactions intérieures.

Agatha (1981) est un autre texte qui confirme le retour à l'écriture de Duras (qui dans les années 1970 s'est orientée vers le cinéma), à la recherche d'une écriture filmique qui aurait accueilli aussi bien la parole que l'image. Un dialogue abstrait et vague entre deux amants, un homme et une femme (sa soeur), laisse entendre leurs passions, leurs amours et leurs souffrances. Ce texte bref, écrit sous l'impression de la lecture de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, est l'écho d'une sensualité vécue en famille: Duras laissa entendre à plusieurs reprises sa relation quasi-incestueuse avec son petit frère. Elle va jusqu'à stigmatiser ceux qui critiquent l'inceste, un «amour impossible» qu'elle considère comme l'un des modèles les plus achevés de l'amour.

L'écriture courante réapparaît dans *Yann Andréa Steiner* (1992), un livre qui expose la vie de Yann, tout en reprenant quelques motifs caractéristiques de *L'Été 80*: Trouville, le ciel, l'enfant aux yeux gris, la monitrice, l'histoire du requin, et bien sûr la rencontre avec Yann Andréa.

Avec «l'écriture courante», Duras quitte le domaine du roman pour s'approcher du journalisme, mais aussi de la chronique, du journal intime, des mémoires et même de l'essai. Voyons une transposition originale de l'écriture autobiographique durassienne qui apparaît dans *La Vie matérielle* (1987), texte qui reprend le projet d'une écriture spontanée: «Je voudrais écrire un livre, comme j'écris en ce moment, comme je vous parle en ce moment»,²⁷ une «espèce de livre qui n'est pas un livre».²⁸ Dans *La Vie matérielle* Duras vise la parole qui n'obéit plus à aucune règle et qui lui permet de parler de tout ce qui l'intéresse, y compris «le livre» lui-même. Ce livre n'a ni commencement, ni fin, ni milieu, il est dégagé de l'événement quotidien, c'est «un livre de lecture»: «Loin du roman mais plus proche de son écriture»²⁹. La saisie du présent, les souvenirs du passé et les projets d'avenir s'enchevêtrent dans une série de textes où Duras parle de sa vie en Indochine, de la banlieue de Paris, de la maison et du ménage, de ses amours et de ses livres, de ses films et de ses drames, d'autres écrivains, des hommes et des femmes, de la sexualité, de ses problèmes d'alcool (cf. la cure de désintoxication en 1983) et ainsi de suite. *Écrire* (1993), publié après le coma et un long séjour en hôpital en 1988–1989, contient des propos rapportés et des conversations transcrites. *C'est tout* (1995), le dernier texte de

²⁶ Le terme de la «nouvelle sensibilité» durassienne («celle qui consiste non pas à raconter une histoire, mais à la sentir et à la sentir hors des modes commun») a été lancé par R.-M. Albères, *Le roman d'aujourd'hui (1960–1970)*, Paris, A. Michel 1970, p. 186.

²⁷ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, P. O. L. 1987, pp. 138–139. (C'est un recueil des textes «dits» à Jérôme Beaujour, à très peu d'exceptions près.)

²⁸ Marguerite Duras, *ibidem*, p. 13.

²⁹ Marguerite Duras, *ibidem*, p. 7.

Marguerite Duras, dédié à Yann, se compose de dialogues entre elle et Yann Andréa Steiner, de lettres d'amour et du journal intime. Le texte est écrit en prose mais il fait songer à une sorte de vers libre.

L'«écriture courante» est nommée en 1980 mais elle s'annonce depuis bien longtemps. Il faut citer en particulier *La Douleur* (1985), un recueil de textes qui commencent par avril 1945 (et datent de la même époque). Le premier de ceux-ci («La Douleur») raconte un épisode important de la vie de Duras, le retour de Robert Antelme, libéré du camp de concentration. Le volume contient aussi un texte complémentaire appelé «Monsieur X. dit ici Pierre Rabier» où Duras décrit ses relations, pendant la guerre, après l'arrêt de son mari, avec un agent de la gestapo, «geôlier» ou (peut-être) «sauveur» de celui-ci. Après la libération, en août 1944, Duras était de ceux qui allaient dans des hôtels mener des interrogatoires, et passait pour avoir eu à cette période des attitudes très dures: «Albert des Capitale» et «Ter le milicien» rapportent de ces activités, tout en dévoilant une autre face de Marguerite Duras qui, à la fin du même volume, présente le personnage d'Aurélia Steiner, une «juive» persécutée, représentant dans la mythologie féministe et politique durassienne une «femme-victime» de l'holocauste.³⁰ Si la plupart de la production postérieure à *L'Été 80* échappe aux critères qui définissent le genre romanesque, l'écriture courante, trouvée au hasard de la création, n'a pas desséché les ressources indochinoises. Duras, qui écrit sans préméditation, sans plan préétabli, semble se «recycler» sans cesse elle-même, et cela non seulement dans les «romans indochinois» (*Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*).³¹ Elle a laissé aussi des textes en prose qui ne sont ni pièces de théâtre, ni scénarios des films, ni créations, et qui, le plus souvent, se laissent décrire comme des commentaires écrits pour les courts-métrages (*Le navire Night*, *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner Melbourne*, *Aurélia Steiner Vancouver*, *Aurélia Steiner*, par exemple).

Dans son écriture, Duras s'identifie de plus en plus avec son écrit, de sorte qu'il y a lieu de parler de «la fiction du vécu» (ou de «la fiction vécue»). Le critique, qui risque de se perdre dans ces textes souvent labyrinthiques, peut se réclamer de l'influence éventuelle du climat post-moderne, mais Duras, sûre de son droit et n'hésitant pas à amorcer les réponses aux questions qu'elle provoque, n'abandonne jamais sa place au sein de la modernité.

³⁰ Nous retrouvons Aurélia Steiner dans *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner* (1979) où elle se présente comme une femme qui reconstruit un passé fantasmatique autour de l'horreur des camps de concentration.

³¹ *Le Square* fut adapté pour le théâtre en 1956, *Des journées entières dans les arbres* en 1965, le roman *L'Amante anglaise* (1967), bien qu'il ne soit que la dramatisation des *Viaducs de la Seine-et-Oise* (1959), deviendra une pièce de théâtre à son tour sous le titre *L'Amante anglaise* en 1968, le roman *Détruire, dit-elle* est devenu un film en 1969, le film *Jaune le soleil* (1971) est l'adaptation pour le cinéma du roman *Abahn Sabana David* (1970), etc., sans parler de nombreux romans portés à l'écran (*Un barrage contre le Pacifique*, *Moderato Cantabile*, *Le Marin de Gibraltar*, *Dix heures et demie du soir en été*, par exemple).