

Christiane Blot-Labarrère (Nice)

Passion de l'écriture et écriture de la passion chez Marguerite Duras

*L'objet n'est rien et le désir est tout,
même pas le désir mais la phrase du désir.*

Pierre Jean Jouve, *Proses*

Ce ne sont pas les premiers livres de Marguerite Duras qui l'ont placée sous les feux de la rampe mais les années 60/70, avec *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, les deux derniers la conduisant, en 1975, vers *India Song*. Peu à peu et avant *L'Amant*, en 1984, qui déclenche une curiosité et un succès considérables, comme libérée d'une réserve d'ailleurs relative, elle accorde des entretiens, défend ses opinions avec opiniâtreté et déchaîne des élans antagonistes. C'est l'époque où l'on se déclare pour ou contre Duras. Comment expliquer ce clivage ?

Parmi ses détracteurs notamment, se produit une confusion entre l'auteur et son œuvre. Autrement dit, l'auteur, celle qui se montre ou qui parle en public éloigne de son œuvre ceux qui, l'ayant mal, peu ou pas du tout lue, se sentent effrayés par le ton péremptoire de ses jugements, irrités par une prose qu'ils jugent ennuyeuse ou hermétique. Leurs refus peuvent s'expliquer par des motifs différents : d'ordre moral, politique, esthétique, social. Paradoxalement, ces mêmes motifs sont au cœur de l'admiration que lui voue une autre part des lecteurs.

Or, il paraît banal de rappeler que l'œuvre est le produit d'« un autre moi » que celui manifesté par l'auteur dans la société. La confusion, lorsqu'elle apparaît, est à la fois sottise et néfaste. S'ajoute une seconde confusion, entretenue par Marguerite Duras elle-même. Elle dit se placer au centre de sa création littéraire dont elle serait l'unique personnage, le plus important au moins, niant avoir une vie ordinaire en dehors de ses écrits. « *Mes livres sont plus vrais que moi.* »¹

Il faut prendre garde à cet égocentrisme colossal. Ce moi, si présent, si fort, est d'abord, en premier lieu, celui d'un écrivain qui, s'installant au milieu du monde, donne sens aux êtres et aux choses qui l'entourent. D'étape en étape, Marguerite Duras atteindra cette limite extrême où l'écrit devient la seule demeure qu'elle habite.

Parce qu'elle ne veut être qu'écrivain, elle relègue à l'oubli ce qui, pour nous tous, tisse le fil des jours. Je la cite :

« *Je suis un écrivain. Rien d'autre qui vaille la peine d'être retenu.* »² ou, à propos de *L'Amant* : « *J'ai découvert que le livre c'était moi. Le seul sujet du livre c'est l'écriture. L'écriture, c'est moi. Donc moi, c'est le livre.* »³

Cette sorte de syllogisme vient justifier un autre propos : « *L'histoire de ma vie n'existe pas.* »⁴. Propos étonnant qui aurait dû décourager les biographes ou les rendre plus prudents.

De fait, pour l'instant, on ne trouve aucune biographie sérieuse et fiable. Pourquoi ? Nul n'ignore que les livres de Marguerite Duras sont constamment nourris des aventures qu'elle a connues, de sa mémoire vive, ancienne ou récente, qu'ils ont tous une coloration autobiographique. Encore faut-il préciser qu'au long de ses publications, elle en arrive à mêler inextricablement ce qui a vraiment été vécu, qui est parfois vérifiable, et ce qu'elle invente. Pas de frontières. Pas de contraires. Jamais de certitude incontestable. L'écriture renvoie à la vie et la vie à l'écriture, dans un système clos. Elle le confirme au sujet du livre *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Elle y raconte la passion d'une femme et d'un homme, passion qui transcrit en filigrane celle qu'elle éprouve pour Yann Andréa :

« *Ce que je veux raconter c'est une histoire d'amour qui est toujours possible même lorsqu'elle se présente comme impossible aux yeux des gens qui sont loin de l'écriture - l'écriture n'étant pas concernée par ce genre du possible ou non de l'histoire.* »⁵

Point de vue souvent partagé par d'autres auteurs. Ainsi, dans le *Journal du docteur Faustus*, Thomas Mann discerne dans son travail « *une réalité qui se mue en fiction, une fiction qui absorbe la réalité, un mélange de sphères singulièrement chimérique et séduisant.* »

De ce qui précède, il faut retenir qu'avec Marguerite Duras nous entrons dans un univers où les mots, beaucoup plus que les faits, ont le pouvoir. A ses yeux, il n'existe pas de dichotomie entre le dehors (je vis) et le dedans (j'écris). Si l'on accepte cette position, s'il n'importe pas que le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire pervertissent leurs données habituelles jusqu'à aboutir à une seule vérité, celle du texte, alors, me semble-t-il, peut-on aborder plus lucidement cet univers-là.

Considérant maintenant l'ensemble des livres de Marguerite Duras, on voit qu'une part de son originalité réside dans l'incessant inventaire des états amoureux qui s'exaltent aux ressources du langage, indissociablement attachés à lui : « *Ecrire, aimer. Je vois que cela se vit dans le même inconnu. Dans le même défi de la connaissance mise au désespoir.* »⁶ dit Marguerite Duras, comme pour nous montrer la voie, du moins l'une des voies d'accès à sa recherche.

Si l'on se réfère à l'approche psychanalytique, il semblerait que toute l'activité amoureuse et scripturale de Marguerite Duras soit à chercher du côté de l'interdit maternel transgressé. Ici et là, dans l'amour ou dans l'écriture, se retrouvent la même difficulté posée en principe, la même impossibilité qui relance douloureusement et l'écriture et le désir. J'emploie indistinctement les mots désir, amour ou passion comme le fait Marguerite Duras elle-même, parce qu'il me paraît erroné de voir en elle une romancière de l'amour. Ce serait la ramener du côté de l'analyse psychologique, absente de son œuvre ; ce serait aussi passer, sans y prendre garde, à côté de son lieu de prédilection, la passion et l'écrit.

Il me paraît plus pertinent de l'évoquer comme la romancière du *discours amoureux*, dans la mesure où une équivalence précise s'établit entre la sollicitation sans répit de l'écriture et de l'amour. Elle l'explique ainsi :

« {...}. Je ne vois pas l'écrivain écrire pour tenter d'établir une communication par le livre avec les autres hommes, je le vois en proie à lui-même, dans ces lieux mouvants limitrophes de ceux de la passion, impossible à cerner, à voir, et dont rien ne peut le délivrer. On est là au bout du monde, au bout de soi, dans un dépaysement incessant, dans une approche constante qui n'atteint pas. Car là on n'atteint rien de même que dans l'invivable du désir et de la passion. Le malheur merveilleux, c'est peut-être cette torture-là. »⁷

On le voit, la soif de l'absolu gouverne. De là que la démesure devienne la seule mesure et que la violence et la mort ne soient jamais très loin. Telle me semble être la toile de fond sur laquelle se détache l'œuvre de Marguerite Duras. Autrement dit, pour elle, l'amour est plus qu'un thème récurrent. C'est une dimension de la vie, donc de l'écriture. Ce qu'on aperçoit bien dans cette confiance :

« Je ne sais pas écrire sur l'amour. Je ne le sais pas. Or, quand j'écris sur la mer {...}, sur la tempête, sur le soleil, sur la pluie, sur le beau temps {...}, je suis complètement dans l'amour. »⁸

Par là, Marguerite Duras me paraît avoir des affinités avec les Surréalistes. Avec elle l'amour fou, s'il conserve toute sa puissance révolutionnaire, devient un mythe et se maintient comme tel, en se dépouillant des vertus qu'on lui accorde communément. Lorsque la passion se fixe, c'est, dirait-on, pour ne s'échapper que mieux et se trouver toujours d'autres objets. D'où une désaffection profonde pour ce que Stein appelle dans *Détruire dit-elle* « la comédie du mariage ». Marguerite Duras n'a jamais dissimulé qu'elle lui préfère la tragédie de l'adultère. Ce que l'on observe dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, dans *Dix heures et demie du soir en été*, dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, dans *Moderato Cantabile* et ailleurs. Seulement, il ne faut pas voir là un éparpillement érotique, un genre de libertinage. Il s'agit, pour elle, de

retrouver indéfiniment la fièvre première des commencements d'un amour. Ce que dit clairement l'héroïne de *Hiroshima* à son amant japonais :

« *J'avais faim. Faim d'infidélités, d'adultères, de mensonges et de mourir.*

Depuis toujours.

Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus. Je t'attendais dans une impatience sans bornes, calme. »⁹

Chaque fois que l'on aime, dans l'œuvre de Marguerite Duras, tout se passe comme si l'on avait accès à une renaissance. Celui qui aime n'aime que dans l'excès, ne se satisfait de rien. Il préfère la promesse miraculeuse, sa beauté, en somme, la violence de la tempête à la sérénité du ciel.

Enfin, par son étymologie même, le mot passion dit assez quels liens l'unissent à la souffrance. La pire étant l'effrayante échéance du désir qui disparaît. Contre quoi, au travers de ses textes, Marguerite Duras se débat, lutte mais n'évite pas de rencontrer aussi la détresse la plus nue. Ainsi, dans *L'Homme atlantique*, ces mots de la narratrice à son amant :

« *Je ne vous aime plus comme le premier jour. Je ne vous aime plus. Restent cependant autour de vos yeux, toujours, ces étendues qui entourent le regard et cette existence qui vous anime dans le sommeil.*

Reste aussi cette exaltation qui me vient à ne pas savoir quoi faire de ça, de cette connaissance que j'ai de vos yeux, des immensités que vos yeux explorent, à ne pas savoir quoi en écrire. {...}. Tandis que je ne vous aime plus, je n'aime plus rien, rien, que vous, encore. »¹⁰

Mais cet amour n'exige pas obligatoirement d'accomplissement physique. L'acuité du désir ne saurait s'assagir, devenir tendresse ou simple complicité. Peu à peu, l'œuvre le conduit au-delà de ce que l'on nomme : une histoire d'amour.

Le vice-consul, fasciné par Anne-Marie Stretter qui lui oppose sa liaison avec Michaël Richardson, lui réplique :

« *Je le sais. Je vous aime ainsi, dans l'amour de Michaël Richardson. Ça ne m'importe pas. Les histoires d'amour vous les vivez avec d'autres, nous n'avons pas besoin de ça. »¹¹*

Qu'est-ce à dire ? Sinon que la violence de la passion peut se réduire, comme dans *Le Navire Night*, à l'écho d'une voix ou, comme dans *Emily L*, à un regard : « *Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir* »¹².

Inspiré de Musil, *Agatha* évoque le désir incestueux d'un frère et d'une sœur, désir non mené à terme. Satisfait, il signerait lui-même sa propre destruction. D'où une séparation, décidée par la sœur, dans l'unique intention de renforcer l'impossibilité et de préserver tous les possibles. Je cite :

« *Parce qu'alors cette interdiction sera plus interdite encore {...}. Plus dangereuse, plus redoutée, plus redoutable, plus effrayante, plus*

inconnue, maudite, insensée, intolérable, au plus près de l'intolérable, au plus près de cet amour. »¹³

Outre ce livre, sa rencontre avec Yann Andréa lui inspire la fin de *L'Été 80*, *La Maladie de la mort*, *L'Homme atlantique*, presque l'ensemble de ses derniers ouvrages jusqu'à *C'est tout*. Dans *La Maladie de la mort*, on appréhende le mieux l'impossibilité radicale de cet amour puisqu'il se heurte à l'homosexualité de son amant, étant acquis que Yann Andréa et elle sont devenus ici deux personnages situés dans une fiction.

Au moment des *Yeux bleus cheveux noirs*, elle lancera cet avis aux lecteurs :

« {...} amour, le plus grand et le plus terrifiant qu'il m'a été donné d'écrire. Je le sais. On le sait pour soi. Il s'agit d'un amour qui n'est pas nommé dans les romans et qui n'est pas nommé non plus par ceux qui le vivent (...). Il s'agit d'un amour perdu. Perdu comme perdition. »¹⁴

Le parcours s'achève comme il avait commencé et n'a jamais cessé d'être. Déjà, dans *Hiroshima*, n'existait que l'amour de l'amour même. Amour qui s'épanouit pourvu que s'éprouvent sans fin les forces vives du désir. C'est le sens de la lettre écrite par Emily L. :

« Contrairement à toutes les apparences, je ne suis pas une femme qui se livre corps et âme à l'amour d'un seul être, fût-il celui qui lui est le plus cher au monde. Je suis quelqu'un d'infidèle. Je voudrais bien retrouver les mots que j'avais mis de côté pour vous dire ça. Et voici que quelques uns me reviennent. Je voulais vous dire ce que je crois, c'est qu'il fallait toujours garder par-devers soi {...} un endroit, une sorte d'endroit personnel, c'est ça, pour y être seul et pour aimer. Pour aimer on ne sait pas quoi, ni qui, ni comment, ni combien de temps. Pour aimer, voici que tous les mots me reviennent tout à coup... pour garder en soi la place d'une attente, on ne sait jamais, de l'attente d'un amour, d'un amour sans encore personne peut-être, mais de cela et seulement de cela, de l'amour. »¹⁵

En somme, il est capital d'aimer, fût-ce périlleusement, il est capital d'écrire, qu'importe si le livre achevé ou l'amour finissant trahissent toujours l'espoir insensé qu'ils portaient en eux. Marguerite Duras établit d'ailleurs ce parallèle singulier :

« Il y a la même différence entre la jouissance et le désir qu'entre la somme première de l'écrit qui est totale, illisible, impossible à affronter, et ce qui, à l'arrivée, se précise dans un texte civilisé. La sauvagerie, le meurtre il est dans le désir. La jouissance, on le sait, est, en quelque sorte, son confort. »¹⁶

Autrement dit, loin de chercher à dissimuler l'acte d'écrire, elle l'annexe à la matière de ses livres. De là cette parole particulière, qu'on aimerait dire physique, très proche de son émission initiale. Car elle détermine une véritable

prosodie. Style incantatoire, litanique, où s'entendent des résonances bibliques et - ce n'est pas contradictoire - les échos des psalmodies rituelles récitées par les paysans de l'Indochine natale. Partout le même procédé du retour, de la reprise, mais, chaque fois, à la manière d'un commencement, d'une nouveauté. C'est ce que l'on découvre dans les dernières pages de *La Pluie d'été* où le héros, Ernesto, celui aussi du film *Les Enfants*, entre dans le personnage d'un très ancien roi d'Israël et retrouve l'oralité, berceau de toute la littérature :

« L'amour, dit Ernesto, il regretta.

L'amour, répète Ernesto, il regretta au-delà de sa vie, au-delà de ses forces.

Les ciels d'orage, dit Ernesto, il regretta.

La pluie d'été.

*L'Enfance. »*¹⁷

Je parlais d'oralité parce que de nombreux lecteurs y sont sensibles. Cependant, au sens strict, l'oral, naturel, si j'ose dire, n'existe pas dans son œuvre écrite. Sous-entendre que Marguerite Duras écrit comme elle parle, non. Les manuscrits sont là pour prouver qu'elle connaît le foisonnement de l'inspiration, mais elle ne craint pas de souligner sa peine lorsqu'elle définit le métier d'écrivain :

*« Ecrire, c'est ne pas savoir ce qu'on fait, être incapable de le juger, il y a certainement une parcelle de ça dans l'écrivain, un éclat qui aveugle. Et puis, il y a aussi que c'est un travail qui prend beaucoup de temps, qui demande beaucoup d'efforts. »*¹⁸

Juste revanche, il est probable que des efforts sont quelquefois également demandés au lecteur. Non pas, comme on l'a trop souvent répété, parce que l'œuvre de Marguerite Duras serait difficile. Tout au contraire, parce qu'à l'instar de l'amour, cette écriture engage par ses motifs, par sa forme, un combat inlassable contre la routine, la résignation, les idées reçues. Il me paraît que ses livres sont une invitation implicite et inflexible. Invitation à voir plus clair, à voir autrement et à réveiller notre fonction d'alerte que l'existence quotidienne émousse ou anéantit. Ce n'est pas si aisé qu'on pourrait le croire.

Mais la lecture vaut d'être tentée et, à ce prix, on décèlera que l'écriture, comme l'échange amoureux, toujours sur le point de s'effacer, sont là pour maintenir la redécouverte chaque jour nécessaire, et de la création et du désir.

Notes

- ¹ Marie-Pierre Fernandes, *Travailler avec Duras*, Paris, Gallimard, 1986, p. 195.
- ² *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990.
- ³ *Libération*, 13 novembre 1984.
- ⁴ *Le Camion*, suivi de « Entretien avec Michelle Porte », Paris, Minuit, 1977, p. 123.
- ⁵ *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 89.
- ⁶ Marie-Pierre Fernandes, *op. cit.*, p. 145.
- ⁷ *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, nouvelle édition, 1987, p. 167.
- ⁸ *Marguerite Duras à Montréal*, textes et entretiens réunis par Suzanne Lamy et André Roy, Québec, Ed. Spirale, 1981, p. 49.
- ⁹ Paris, Gallimard, 1960, p. 94.
- ¹⁰ *L'Homme atlantique*, Paris, Minuit, 1982, p. 28-29..
- ¹¹ *Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966, p. 96.
- ¹² Paris, Minuit, 1987, p. 139.
- ¹³ Paris, Minuit, 1981, p. 42.
- ¹⁴ *Le Matin*, 14 novembre 1986.
- ¹⁵ *Op. cit.*, p. 135.
- ¹⁶ *Le Matin*, *op. cit.*
- ¹⁷ Paris, P.O.L, 1990, p. 150.
- ¹⁸ *Ecrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 37.