



**UNIVERSITÉ  
DE LORRAINE**

**BIBLIOTHÈQUES  
UNIVERSITAIRES**

## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)  
*(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)*

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



Laboratoire « Écritures »  
(EA 3943)

École Doctorale  
« Humanités nouvelles Fernand Braudel »  
(ED 411)

## THÈSE

Présentée le 28/01/2022 à Metz

En vue de l'obtention du grade académique de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE EN LANGUE ET  
LITTÉRATURE FRANÇAISES

par

**Geoffrey MILTGEN**

né le 23 mars 1977 à Thionville (France)

**DE MARGUERITE DONNADIEU À LA DURAS ET À  
M. D. : LA CONSTRUCTION D'UNE FIGURE AUCTORIALE  
À L'ÉPOQUE DE LA TRILOGIE INDOCHINOISE**

### Jury de thèse

Jean-Michel WITTMANN,  
*Professeur à l'Université de Lorraine, directeur de thèse.*

Béatrice BLOCH  
*Professeure à l'Université de Poitiers, rapporteuse.*

Anne COUSSEAU  
*Maîtresse de conférences HDR à l'Université de Lorraine, examinatrice.*

Paul DIRKX  
*Professeur à l'Université de Lille, Président du jury et examinateur.*

Sylvie FREYERMUTH  
*Professeure à l'Université de Luxembourg, rapporteuse.*



## *Remerciements*

Je tenais tout d'abord à remercier Monsieur Jean-Michel Wittmann, mon directeur de recherche, pour m'avoir suivi pendant ces quatre années fructueuses. Les mots me manquent pour lui exprimer toute ma gratitude et tout mon respect. Je ne pouvais espérer un tuteur aussi bienveillant, patient, minutieux, d'une érudition exceptionnelle et d'une infinie gentillesse. Ses conseils avisés et ses remarques constructives, délivrés avec beaucoup de clarté, m'ont donné confiance dès le début de notre collaboration. La rigueur de sa méthode et la planification très réfléchie du travail m'ont permis d'avancer sereinement. Monsieur Wittmann s'est montré très compréhensif dans les moments difficiles lorsque qu'une pléthore de copies m'empêchait de progresser. Il a su me remotiver pendant mes périodes d'errance. Enfin, son optimisme a chassé mes doutes : j'ai toujours été certain qu'il me conduirait jusqu'au bout de ce projet. Je mesure la chance inouïe que j'ai eue de rencontrer une personne aussi professionnelle et aussi humaine que lui.

Ensuite, il m'est très important d'associer à la concrétisation de ce rêve celle qui l'a inspiré : j'adresse ainsi tous mes chaleureux remerciements à Madame Stéphanie Bertrand. En novembre 2016, j'ai assisté à l'une de ses conférences sur André Gide et la qualité de son propos, sa passion et son enthousiasme ont fait naître en moi l'envie de reprendre mes études et de compléter ma formation. Elle a tout de suite été de très bon conseil, s'est montrée disponible et à l'écoute. Je lui sais gré également de m'avoir mis en contact avec Monsieur Wittmann. Tout au long de ces quatre années, elle a régulièrement pris des nouvelles de mes recherches, assurant également les comités de suivi avec sérieux et délicatesse à mon égard. Je lui suis très reconnaissant.

Je tenais également à remercier Mesdames Bloch, Cousseau et Freyermuth ainsi que Monsieur Dirkx qui m'ont fait l'honneur de me lire et de participer au jury de la thèse.

Ce doctorat fut l'occasion pour moi de retourner sur les bancs de l'université et de rencontrer de nombreux professeurs, même de façon ponctuelle, lors de formations, de comités de suivi ou de journées doctorales. Ainsi, je remercie Elena Di Pede, Nicolas Brucker, Jean-Frédéric Chevalier, Paul Dirkx et Pierre Halen pour la qualité de nos échanges et les recommandations précieuses qu'ils ont pu me faire. J'ai appris grâce à eux à affiner ma compréhension et à préciser mes réflexions.

Merci également à toutes les personnes rencontrées à l'université, et notamment à Madame Meziani, la secrétaire de l'école doctorale, qui fut d'une grande aide pour mes démarches administratives chronophages.

Mener un doctorat et assurer un temps complet de professeur en lycée peut parfois relever de la gageure. C'est pourquoi je remercie mon Chef d'établissement, Monsieur Michel Steimetz, et toute l'équipe de direction de Saint-Pierre Chanel pour leur soutien, et surtout pour m'avoir permis de m'absenter de temps à autre pour une formation, un comité de suivi, une conférence ou un rendez-vous à l'université. Mes collègues furent aussi très fidèles, notamment Pascale que je remercie pour ses rigoureuses traductions, mais aussi les documentalistes de mon établissement qui me prêtèrent souvent des ouvrages et me permirent de consulter librement en ligne tous les journaux de ces cinquante dernières années.

Enfin, j'ai une pensée toute particulière pour mes proches. En premier lieu, je remercie tout simplement Alban pour sa présence indispensable à mes côtés, sa patience et sa compréhension qui me sont essentielles. Il me suit dans tous mes projets et m'encourage à donner le meilleur de moi-même. En deuxième lieu, il m'est indispensable d'exprimer toute ma reconnaissance à mes parents, car tout ce que j'ai accompli dans ma carrière n'aurait pu se faire sans leur soutien, discret mais indéfectible. Ils ont toujours souhaité l'excellence pour moi et m'ont donné les moyens de réussir. En dernier lieu, mes grands-parents restent mes piliers et mes racines : ils m'ont inculqué la valeur du travail et de l'effort et si j'ai trouvé durant quatre ans l'énergie pour mener à bien cette recherche, c'est grâce à la volonté qu'ils m'ont transmise. J'ai également une affectueuse pensée pour ma cousine, Audrey, passionnée tout comme moi par les études. Bien que néophyte sur mon sujet, elle s'y est vraiment intéressée. Nos interminables conversations m'ont beaucoup motivé.

Que tous mes amis se trouvent également ici remerciés pour leur affection. A chacune de nos rencontres ou de nos soirées, leurs petits mots sympathiques m'ont toujours rasséréiné. Les moments de convivialité que j'ai passés avec eux durant ces années de labeur ont été plus que nécessaires à mon épanouissement.

Tout au long de ma scolarité, de l'école primaire à l'université, j'ai eu la chance d'évoluer sous l'égide de professeurs passionnés et exigeants qui m'ont beaucoup appris et transmis. Je pense à eux, et notamment à une de mes institutrices qui me rappelait chaque jour que : « [p]our réussir, il faut toujours se surpasser ».

Merci en dernier lieu à tous les auditeurs qui sont venus m'écouter à la soutenance.



« Il y a [...] deux petites filles et moi dans ma vie. Celle du *Barrage*. Celle de *L'Amant*. Et celle des photographies de famille. »

Marguerite DURAS, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, p. 355.

# Sommaire

Remerciements .....	3
Sommaire .....	7
Abréviations .....	9
Introduction .....	10

PREMIÈRE PARTIE : L'ENFANCE D'UNE « PERSONNE » : MARGUERITE DONNADIEU : UNE ENFANT, UNE FAMILLE, UN BARRAGE EN INDOCHINE.....	30
---	----

CHAPITRE 1 : Le matériau biographique de l'enfance : une indispensable clef de l'énigme.....	33
--	----

CHAPITRE 2 : Une identité publique qui se détache doucement de la personne civile : comment Marguerite Donnadiou devient Marguerite Duras.....	56
--	----

CHAPITRE 3 : Les fondations du temple durassien : le début de la mise en posture par les premiers romans et la construction de l'écrivaine Marguerite Duras .....	82
---	----

CHAPITRE 4 : L'investissement d'un genre et l'invention d'un style : le triomphe d' <i>Un barrage contre le Pacifique</i> .....	96
---	----

CHAPITRE 5 : La première phase de l'incarnation : de la petite fille indochinoise à la romancière de la rue Saint-Benoît.....	106
---	-----

DEUXIÈME PARTIE : L'ÉRECTION DE L'INSTANCE AUCTORIALE AVEC <i>L'AMANT</i> : « LA DURAS » DE NEAUPHLE-LE-CHATEAU .....	139
---	-----

CHAPITRE 1 : La société du spectacle du début des années 1980, un terrain favorable à une future star.....	143
--	-----

CHAPITRE 2 : <i>L'Amant</i> : une entrée fracassante dans « la Durassie ».....	167
--	-----

CHAPITRE 3 : La « scénographie langagière » : une glossolalie durassienne ?.....	223
--	-----



TROISIÈME PARTIE : L'ÉCRIVAINNE-ACTRICE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE : LA NAISSANCE DU MYTHE « M. D. » DE TROUVILLE .....	259
CHAPITRE 1 : La scission au sein de la réception critique : « M. D. », une marque qui agace et fascine.....	263
CHAPITRE 2 : La professionnalisation de l'écrivain : gestion du discours et conduites littéraires publiques .....	316
CHAPITRE 3 : « La photographie absolue » : ce que Marguerite Duras a voulu dire d'elle- même, ce qu'elle nous aura laissé.....	359
Conclusion .....	389
Bibliographie.....	403
Index.....	438
Table des matières .....	442

# ŒUVRES DE MARGUERITE DURAS

## *Abréviations*

**Les œuvres de Marguerite Duras citées en notes de manière abrégée renvoient aux volumes suivants :**

*Marguerite Duras, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » :

- Tome I (1872-1960), édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Brigitte Ferrato-Combe, Robert Harvey et Julien Piat. (2011)

- Tome II (1960-1973), édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Florence de Chalonge, Brigitte Ferrato-Combe, Robert Harvey et Sylvie Loignon. (2011)

- Tome III (1974-1984), édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Marie-Hélène Boblet, Sophie Bogaert, Florence de Chalonge, Chloé Chouen-Ollier, Anne Cousseau, Robert Harvey, Sylvie Loignon, Joëlle Pagès-Pindon et Julien Piat. (2014)

- Tome IV (1985-1996), édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Sophie Bogaert, Florence de Chalonge, Chloé Chouen-Ollier, Anne Cousseau, Brigitte Ferrato-Combe, Sylvie Loignon, Joëlle Pagès-Pindon et Sandrine Vaudrey-Luigi. (2014)

## AUTRES ŒUVRES

### *Précision*

Les numéros des pages des biographies de Jean Vallier et d'Alain Vircondelet citées en notes correspondent à l'édition format Kindle, d'où la pagination différente de la version papier.

# *Introduction*

## *Le cliché impossible*

Les photographies sont prises comme des souvenirs, des moyens de prévenir les failles de la mémoire qui déforme, ou qui efface. Ces images nous servent de preuve, comme l'écrit Robert Doisneau :

Dans le fond, ce que je cherche à prouver, grâce à ce que l'on croit être la qualité primordiale de la photographie, le constat d'huissier, c'est que le monde dans lequel je voudrais vivre existe un peu, qu'il existe vraiment<sup>1</sup>.

Ce « constat d'huissier » peut parfois déterminer toute une vie. Préoccupé par l'envie de laisser une trace, de prouver que l'on a vécu, on regarde alors, à l'âge de la maturité, les indices palpables qui sont autant de preuves que l'on a « vraiment existé ». Marguerite Duras a cherché durant toute son existence l'image absolue. En perpétuelle quête d'elle-même, de ses origines, cherchant à figer l'instant sur le grand fil du temps par ses mises en scène successives, elle a lié son œuvre à sa volonté de retrouver cette photographie mystérieuse qui semblait la clé de sa vie. Ainsi, la genèse de son plus grand succès, *L'Amant* (1984) est justement un cliché manquant, une absence de preuve, un insaisissable constat : « [...] l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été<sup>2</sup>. »

Oublié d'être pris, ce cliché aurait été le portrait de « la jeune fille de quinze ans sur le pont du bac » mais il n'a, d'après l'auteur, jamais existé. De cette omission serait donc né le roman, pour combler le vide immense d'une représentation jamais fixée ou de l'instant qui ne fut pas immortalisé. Ainsi la légende s'est répandue, fable remplissant ce trou béant laissé par la photographie manquante, « dans le silence, émerveillante, et dans l'absence la plus totale puisque cette photographie n'a jamais été prise, n'a jamais existé. *L'Amant*, contrairement aux

---

<sup>1</sup> Cité par Jean-François Chevrier dans « Robert Doisneau », *Recueil des commémorations nationales 2012*, Portail National des Archives, disponible à l'URL [francearchives.fr](http://francearchives.fr).

<sup>2</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, Pléiade, tome III, p. 1459.

conclusions issues d'une lecture trop rapide, se situerait donc dans la continuité directe du reste de l'œuvre, au cœur de laquelle se retrouvent le silence et l'absence<sup>3</sup> [...] ».

Alors, déplorant l'inexistence de cette « photographie absolue », Duras a construit, pendant sa carrière d'écrivaine et dans sa fiction, le personnage qui serait apparu sur ce cliché. Naissait alors l'auteure Marguerite Duras, affirmant : « On n'est personne dans la vie vécue, on est quelqu'un dans les livres<sup>4</sup>. »

L'image qu'elle renvoie est ainsi celle d'une écrivaine cherchant cette photographie absolue, celle qui figerait les instants de sa vie, image impossible qui l'engage ainsi à inventer, à mentir, à se donner en spectacle en proposant à un lectorat admiratif des bribes chaque fois différentes de l'histoire de sa vie « qui n'existe pas », cliché absent car biographie manquante, vie fantasmée pour une photographie perdue : « [...] la photographie absolue de ma vie n'a pas été photographiée<sup>5</sup>. »

Pourtant, il existe des milliers de « constats d'huissier » de Marguerite Duras, photographies qui chacune raconte une histoire bien différente. À chaque fois, l'écrivaine offre un autre visage, un autre style, un autre moi, une autre elle. « Il y a [...] deux petites filles et moi dans ma vie. Celle du *Barrage*. Celle de *L'Amant*. Et celle des photographies de famille<sup>6</sup>. », écrit-elle. De cette citation si ambiguë mais si fertile se dégagera la problématique de notre recherche.

Trois photographies de Marguerite Duras s'offrent alors à nous. La première représente Marguerite Donnadiou à l'âge de quinze ans, avec son feutre d'homme et sa robe élimée. La deuxième est un cliché de « "la" Duras » que le photographe Jean-Paul Guilloteau a pris à l'émission *Apostrophes* le 28 septembre 1984. La troisième est une photographie de Richard Avedon, « M. D., écrivain, Paris, 21 mai 1993 », qui la montre dans ce qu'elle appelait son « uniforme » : jupe courte, bottines et bagues.

---

<sup>3</sup> Alette Armel, « Le jeu autobiographique », *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 28.

<sup>4</sup> « Marguerite Duras, Le Ravissement », émission radiophonique de Jean-Pierre Céton, *Les Nuits magnétiques*, France Culture, octobre 1980, repris dans Jean-Pierre Céton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, Paris, François Bourin, 2012.

<sup>5</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 515.

<sup>6</sup> Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Pléiade, tome IV, p. 355.



À la recherche d'elle-même, comme perdue devant un kaléidoscope de ses identités, l'écrivaine se construit au gré de ses souvenirs qu'elle efface, qu'elle détruit, pour reconstruire et ériger son mythe et séduire son lectorat. Les clichés se superposent, troublent l'image et travestissent le réel.

En même temps, le nom rétrécit comme peau de chagrin : l'état-civil se perd, disparaît, adieu Marguerite Donnadiou... Le pseudonyme se choisit, se modifie et se réduit. Ne restent que quelques traces d'elle-même, de la petite fille au feutre d'homme. Une vieille dame se présente à l'objectif du photographe, et l'on ne sait plus qui elle est vraiment. Dans son article « *L'oubli de la photographie* », Jérôme Beaujour confirme cette troublante disparition :

[...] les identités flottent, se perdent, ou plutôt, ont l'air d'aller s'exiler sur des visages qui tout en leur prêtant des traits où ils pourraient reconquérir une identité nouvelle, achèvent de l'anéantir. Ils ne sont que des indications pour se perdre à nouveau<sup>8</sup>.

Façonnant cette ambiguïté qui a fait sa gloire et qui a fait d'elle une auteure si charismatique, Marguerite Duras s'est ainsi présentée au public sous différents visages : la jeune Suzanne du *Barrage contre le Pacifique*, celle qui traversa le bac à l'âge de quinze ans, l'écrivaine qui fit face à Bernard Pivot dans l'entretien légendaire de septembre 1984, « la papesse du roman » des années 1990... Tous les masques qu'elle a portés ont contribué à sa légende et défini ses « postures » dans des champs littéraires bien différents.

Les images de sa biographie, imprimées dans l'esprit du lecteur contemporain, sont autant de marqueurs déterminants de son succès. Née en 1914 à Gia Dinh, en Indochine

<sup>7</sup> Marguerite Duras à l'âge de quinze ans, Fonds Marguerite Duras / IMEC, collection Jean Mascolo ; Jean-Paul Guilloteau, photographie prise à l'émission *Apostrophes*, le 28 septembre 1984 ; « Marguerite Duras, écrivain, Paris, 21 mai 1993 », photographie de Richard Avedon.

<sup>8</sup> Jérôme Beaujour, « L'oubli de la photographie », *Le Magazine littéraire* n°278, juin 1990, p. 49.

française, Marguerite Donnadiou est la fille d'un couple d'instituteurs français appartenant au service colonial de l'instruction publique. L'Asie va devenir pour elle une obsession, colorant toute son œuvre de l'atmosphère exotique des plaines de la Cochinchine : « Je suis née au bord des fleuves de l'Asie. [...] J'ai passé ma toute petite enfance au bord du fleuve Rouge. [...] Ensuite, j'ai été à Phnom Penh, au bord du Mékong, à Sadec, au bord du Mékong<sup>9</sup>. »

Le fleuve, souvent assimilé à la mère de Duras entre les lignes, sera sa métaphore favorite. Il emplira de toute sa fougue le *Barrage*, servira de cadre à la rencontre avec *L'Amant* et hantera l'écrivaine jusqu'à sa mort.

Le couple Donnadiou a trois enfants, que la mère élèvera seule au décès prématuré de son mari : Pierre (le frère aîné, le « fouilleur d'armoires, l'assassin », à qui Duras vouera une haine indescriptible), Paul (le « petit frère », avec qui elle tisse une relation privilégiée) et enfin Marguerite. La fratrie, nœud de vipères au venin destructeur dans lequel Duras trempera sa plume, pose d'emblée les questionnements psychologiques multiples qui forgeront la personnalité de l'écrivaine. En l'absence de figure paternelle, la préférence de la mère pour le frère aîné, ainsi que la fusion presque incestueuse de Marguerite et de Paul installent un climat délétère dans la maison coloniale des années trente. Dans l'inconscient profond de l'auteure se dessine une histoire d'amour et de mort qui fera toute sa gloire :

*Le Nouvel Observateur* : Vous parlez de la malfaisance de votre frère aîné. Vous le présentez au lecteur tel que l'assassin de *la Nuit du Chasseur*. Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

Marguerite Duras : Oui. Il n'éprouvait jamais aucun remords. Il n'avait jamais aucun scrupule. Il n'avait sans doute aucun imaginaire concernant la situation de l'autre après ses méfaits. J'appelle ça : la malfaisance. Il régnait sur la famille, il faisait peur. Je ne peux pas m'empêcher de le comparer tout le temps au père de *la Nuit du Chasseur*, à ce personnage indécis, entre le criminel et le père<sup>10</sup>.

Plus présente encore que le frère, la mère de Duras est une pièce immense du puzzle de la future posture d'auteur de sa fille. Victime du « grand vampirisme colonial », elle rachète à un annamite de Vinh Long une concession de deux cents hectares qui se révélera incultivable. De cette anecdote comme une fable, Duras fera son fonds de commerce dans *Un barrage contre le Pacifique*, mais en transformant déjà la situation, Madame Donnadiou n'ayant jamais eu à se saigner pour nourrir ses enfants. Le mythe apocalyptique de l'enfance était né, mais Jean Vallier l'atténue : « Que les lecteurs d'*Un barrage contre le Pacifique* se

---

<sup>9</sup> Cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, Tome 1, 1914-1945, Paris, Fayard, 2006, p. 7.

<sup>10</sup> « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984.

rassurent : « La mère » n’y a pas perdu toutes ses économies [...], pas plus qu’elle n’a dû jouer du piano à l’Eden Cinéma pour boucler ses fins de mois<sup>11</sup>. »

La suite, tout le monde la connaît : à l’âge de quinze ans, lycéenne, alors qu’elle rentre à Saïgon, elle fait la connaissance sur le bac de l’amant chinois, apprentissage pour l’écrivaine de la sexualité, histoire fantasmée qu’elle ne racontera qu’à l’âge de soixante-dix ans, en 1984, chef-d’œuvre absolu, Prix Goncourt aux quatre millions d’exemplaires vendus. Entre temps, Duras avait connu la guerre et la résistance aux côtés de son mari Robert Antelme et de son amant Dionys Mascolo, les joies de la maternité avec la naissance de son fils Jean et ses premiers succès littéraires avec *Le Marin de Gibraltar* ou *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. Rien n’est encore complexe dans la lecture de son œuvre et de sa personnalité d’écrivain à l’époque. Elle est parfois assimilée – à tort d’ailleurs – au mouvement du Nouveau Roman, mais donne tout de même aux critiques et aux journalistes de l’époque une figure auctoriale fascinante, genèse de l’écrivaine au style si particulier qu’elle créera dans les années 1970-1980 : « Il y a toute une période où j’ai écrit des livres, jusqu’à *Moderato cantabile*, que je ne reconnais pas<sup>12</sup>. »

En 1950, le contexte colonial pendant lequel elle écrit et son engagement communiste vont lui permettre de s’affirmer déjà comme une auteure singulière à la personnalité déterminée. La parution de *Moderato cantabile* (1958) devient un tournant dans sa carrière, la naissance d’une nouvelle Marguerite Duras. Elle change en effet tout à coup de style, effaçant peu à peu sa syntaxe, faisant disparaître ses mots comme les éléments de sa vie. La posture s’affine, mais en même temps, une scission s’opère dans le lectorat : les admirateurs crieront dorénavant au sublime (Claude Roy parle de « Madame Bovary réécrite par Béla Bartok<sup>13</sup> ») alors que les détracteurs la traîneront bien souvent dans la boue :

Mais c’est vraisemblablement à partir de la publication de *Moderato cantabile* qu’une rupture apparaît dans l’œuvre. En effet, Marguerite Duras aborde un tournant important dans sa carrière littéraire avec ce roman qui se détache des précédents. Depuis le début de sa carrière littéraire, Marguerite Duras se distingue grâce à l’atmosphère qu’elle parvient à créer, les thèmes qu’elle aborde et les personnages qu’elle utilise ; mais à partir de 1958, son écriture tend vers le dépouillement, et laisse entrevoir les nombreuses déconstructions qu’elle mettra en œuvre par la suite dans ses romans<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Jean Vallier, Biographie de Marguerite Duras pour « Duras, le centenaire », *Télérama hors-série*, avril 2014, p. 11.

<sup>12</sup> Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Pléiade, tome III, p. 8.

<sup>13</sup> Claude Roy, *Libération*, 1<sup>er</sup> mars 1958.

<sup>14</sup> Marilys Roy, *Le mouvement romanesque dans trois romans de Marguerite Duras*, *Littératures*, 2011, dumas-00738125, p. 8.

Ensuite, Marguerite Duras s'impose petit à petit dans le monde littéraire, monopolisant l'attention avec ses romans, ses pièces de théâtre ou ses films, inventant des images obsédantes qui habiteront toute son œuvre jusqu'au bout, d'Anne-Marie Stretter à la mendicante de Vinh Long, en passant par le vice-consul de Lahore. La création de ses propres codes participe à la nouvelle figure auctoriale :

[...] c'est lorsqu'elle crée ses personnages les plus mythiques que Duras largue les amarres, devient un écrivain d'avant-garde, momentanément elliptique, complexe au point d'abandonner en cours de route le peloton de lecteurs et de critiques charmés par le *Barrage contre le Pacifique* ou *Les Petits Chevaux de Tarquinia*<sup>15</sup>.

Les années 1980 seront pour celle que l'on nomme alors « la Duras » (désignation calquée sur « la Callas ») une kyrielle de coups médiatiques étourdissants : par exemple, elle sublime son art face à Bernard Pivot dans un *Apostrophes* de légende le 28 septembre 1984, quelques jours avant le Goncourt, s'attire les foudres de la France entière avec l'article « Sublime, forcément sublime Christine V. », dans lequel elle s'immisce dans l'affaire du petit Grégory, se lance dans un improbable entretien avec Michel Platini, prépare des pois chiches à François Mitterrand lorsqu'elle l'invite à déjeuner rue Saint-Benoît, frôle la mort à plusieurs reprises au cours d'une cure de désintoxication, s'affiche avec Yann Andréa, son dernier compagnon, homosexuel de trente-huit ans son cadet... Elle agace et séduit, elle déchire l'opinion jusqu'à la fin. En 1991, alors qu'elle se sent complètement dépossédée de son roman autobiographique *L'Amant* par le film de Jean-Jacques Annaud, elle donne une ultime réécriture de son inépuisable enfance dans *L'Amant de la Chine du Nord*, récit « qui maintenant est pour [elle] le véritable *Amant*. » Si la critique n'est de nouveau pas enthousiaste (« Il faut rendre du moins cette justice à Madame Duras, qu'elle parvient à nous étonner : il y a dans sa pauvreté quelque chose d'inépuisable<sup>16</sup>. »), le succès public démultipliera sa notoriété, et le roman se classera parmi les meilleures ventes de l'année.

Le 3 mars 1996, elle s'éteint au petit matin dans son appartement de la rue Saint-Benoît. Le personnage a pris le pas sur l'écrivain, mais l'image qu'elle laissera à jamais sera celle d'une légende :

Dix ans après sa mort, vingt ans après le Goncourt de *L'Amant*, Marguerite Duras n'est plus un écrivain. C'est un personnage, une sorte d'icône immédiatement identifiable, avec ses rides et ses kilts, sa petite silhouette frêle des dernières années, ses bottines, ses bagues, ses gilets... Des images et les détails d'une légende, c'est en effet ce qui vient d'abord à l'esprit, quand on repense à cette femme qu'on a vue lentement devenir un mythe, si on a eu la chance d'être un peu son contemporain : pull noir à col roulé, lunettes carrées, voix métallique, vin rouge, foulard léopard, vieille Peugeot 204... Autant d'indices

---

<sup>15</sup> Claire Devarrieux, « Marguerite Duras : Morte, je peux encore écrire », *Libération*, 4 mars 1996.

<sup>16</sup> Renaud Matignon, « Marguerite Duras : l'infini au bal musette », *Le Figaro*, 24 juin 1991.



possibles pour composer le blason d'une drôle de dame, tellement aimée, mais dont tant de gens se sont aussi, pendant si longtemps, moqués<sup>17</sup>.

Ainsi, tout au long de sa vie, M. D. s'est fixée puis s'est enfuie, évanescence, vaporeuse – « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre<sup>18</sup> » –, elle a fait et défait, tricoté et détricoté, construit et détruit, et construit à nouveau sur le palimpseste de son œuvre et de sa vie. Car tout a fini par disparaître depuis cette Indochine mythique dans laquelle Marguerite Donnadiou a grandi : son enfance fantasmée, explosée puis recomposée ; son nom simplifié peu à peu ; son style, qu'elle réussit à détruire, réduisant les mots au seul souffle rauque sorti de sa canule, écriture blanche poétique et bouleversante.

Sciemment ou inconsciemment, Duras a effacé petit à petit son histoire, jusqu'à la nier totalement. « L'histoire de ma vie n'existe pas<sup>19</sup> ». Sur le *wunderblock* freudien, elle a gommé puis retracé les grandes lignes de son existence, avant de les effacer à nouveau, pour retrouver une fois encore les mêmes schèmes dans les « obscures forêts » de sa vie. Le tableau, chaque fois nettoyé, vierge de toute vérité, est tel le monochrome de l'artiste contemporain, et le lecteur s'y projette à son aune, voyant alternativement la jeune vierge en apprentissage de la jouissance ou la vieille dame baguée.

De là naît sans doute la fascination qu'elle exerce. Ses romans se vendent toujours par milliers, ses pièces de théâtre sont régulièrement mises en scène, son cinéma est sans cesse redécouvert, sa voix hante encore la rue Saint-Benoît à Paris, les allées de Neauphle-le-Château, la plage de Trouville... Elle compte parmi les sujets de thèses les plus choisis par les universitaires. Cette omniprésence, tel un fantôme palpable, interpelle. « Morte, je peux encore écrire<sup>20</sup> », disait-elle. Plus de vingt ans après sa mort, Duras n'a jamais été autant parmi nous. Elle qui avait saturé l'espace médiatique après le Goncourt de 1984 continue de se répandre, en laissant derrière elle une traînée de poudre de perlimpinpin qui charme indéfiniment ses lecteurs envoûtés : « J'avais fini par croire que cette histoire était semblable à un sortilège, une sorte de philtre magique qui opérait à mon insu<sup>21</sup>. », écrit Alain Vircondelet en 2014.

Fiction, autobiographie, là n'est plus la question. Son œuvre, indéchiffrable, a enfoui sous terre lors de son inhumation tous ses secrets les plus complexes. Reste aujourd'hui la personnalité d'une femme, d'un écrivain, d'un auteur dramaturge ayant mis sa vie en scène

---

<sup>17</sup> Fabrice Gabriel, « Forcément vivante », *Les Inrockuptibles*, n° 535, du 1er au 7 mars 2006, p. 21.

<sup>18</sup> Paul Verlaine, « Mon rêve familial », *Poèmes Saturniens*, Le Livre de poche, 1961, p. 43.

<sup>19</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, Pléiade, tome III, p. 1458.

<sup>20</sup> Cité par Jean Vallier, Biographie de Marguerite Duras pour *Télérama hors-série*, avril 2014, p. 18.

<sup>21</sup> Alain Vircondelet, *Rencontrer Marguerite Duras*, Paris, Fayard, coll. « Mille-et-une-nuits », 2014, p. 9.

comme personne. Cette ambiguïté de la posture, cette confusion de l'ethos et cette érection de l'instance auctoriale sont des matériaux de recherche novateurs et enthousiasmants. La sociologie littéraire nous permet aujourd'hui d'essayer de mieux la comprendre.

## *La femme, l'écrivaine, la performeuse*

À partir de ces trois femmes hantant à jamais les trois clichés évoqués plus haut, on pourrait ainsi analyser Duras de façon tripartite. Aussi, Dominique Maingueneau avait fixé les trois instances de l'écrivain : la *personne* ou être civil, l'*écrivain* ou la fonction-auteur, l'*inscripteur* ou l'énonciateur textuel<sup>22</sup>. Ces trois entités, que Duras a utilisées et avec lesquelles elle a joué toute sa vie, nous permettent de comprendre comment l'écrivaine a pu apparaître sous des masques différents à chaque roman important, à chaque palier de sa vie, à chaque lieu fréquenté, à chaque évolution de son style.

La jeune Suzanne du *Barrage*, ancrée dans l'Indochine coloniale, n'est pas la même que celle qui, en 1984, se décrivait à quinze ans dans une garçonnière de Saïgon. Ensuite, une autre, toujours différente, sature l'espace médiatique dans les années 1985-1990, actrice dans le champ littéraire, « impératrice des lettres ».

Auteure par conséquent inclassable et incasable, complexe, elle constitue un terreau fertile pour aborder l'épineuse question de la construction d'un mythe littéraire, ou de ce que l'on appelle aujourd'hui : une posture littéraire. *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, constituent les moments-clefs de son histoire, notamment lorsque l'auteur va, par mensonges et vérités successifs, imposer une figure auctoriale assise sur la mise en scène d'un roman familial et d'une légende personnelle. Le triptyque « romanesque » constitue, en effet, la pièce la plus importante du puzzle de la vérité personnelle qu'elle a su imposer au lectorat. Mais réduire Duras à ces trois œuvres n'étant qu'une immense image survolée de son écrit, il est indispensable, à toute personne désireuse de sonder les fonds durassiens, d'extraire dans ses autres « romans » les métaphores obsédantes perdues dans le *no man's land* de la vérité et de la fiction.

En centrant la réflexion sur la double question de la posture littéraire et de la figure auctoriale, il s'agira d'analyser comment Marguerite Duras a réussi à peut-être tromper ses lecteurs, à s'inventer un destin et à se mettre en scène en tant qu'auteur. Les questions sur

---

<sup>22</sup> Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Duras convergent vers l'idée de l'écrivain qui construit son image, même au-delà de sa mort, à partir de l'épais brouillard qu'il installe. C'est aussi au cœur même de ce « mensonge » que se trouvent le plus souvent les manipulations secrètes de l'auteur, conscientes ou inconscientes, qui participent, avec l'aide de ses lecteurs, à l'érection de son mythe. Devenue « la Duras », au terme d'un long processus de création, de mémoire, de jeu, de distanciation, de dissociations, elle a fait sortir de son écriture courante sa légende.

Marguerite Duras représente donc un cas d'école pour quiconque s'intéresse à la manière dont un écrivain se construit une image publique, propre à orienter la réception de son œuvre et à en conforter la légitimation par le public et par la critique. Comment la petite Marguerite Donnadiou est-elle devenue « "la" Duras », puis enfin « M. D. » ? Comment un écrivain, en constante évolution, parvient-il à se transformer pour entrer dans l'Histoire avec son histoire, quitte à la créer de toutes pièces ? Ces questions sont omniprésentes chez Duras, qui invite également son lecteur à s'interroger sur la façon dont l'écrivain soigne son image, voire « se vend ». Il serait intéressant d'analyser subséquemment la manière avec laquelle celle-ci a joué avec les médias, tout en se jouant d'eux. Monstre médiatique légendaire libérée par la parole « autobiographique » à la publication de *L'Amant* en 1984, elle s'est en effet forgé une nouvelle identité, en s'érigeant en « monstre sacré » du roman grâce à un mouvement perpétuel entre vie réelle et vie fantasmée.

L'érection de ce personnage sublimé ou détesté qu'était « M. D. », son lent processus de création, au fil des œuvres, des lieux et des années, est ce que Jérôme Meizoz, a théorisé en concept de « posture littéraire<sup>23</sup> ». Disséquer la vie de Duras à partir de cette idée doit permettre de mettre en évidence les enjeux et l'intérêt, pour l'auteur comme pour son lecteur, d'une telle construction, qui se nourrit des multiples zones d'ombre qui persistent chez elle : la part psychologique, l'enfance tel un pôle résurgent, la couleur asiatique, le rôle de la mémoire, l'influence de l'alcool, le mensonge, le style... Comprendre les modalités et les enjeux d'un processus de construction d'une figure auctoriale et d'une posture littéraire doit ainsi éclairer un certain nombre de questions posées par l'état-civil, par le style et enfin par la vie de Duras, car ces trois entités si souvent présentées comme liées, n'ont peut-être jamais été aussi distinctes chez elle selon les champs littéraires dans lesquels elle s'est inscrite.

Si l'on relit ce que Jérôme Meizoz rappelle à propos de la tripartition de l'auteur de Dominique Maingueneau, on peut s'interroger sur la question de la dissociation des trois niveaux :

---

<sup>23</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

[...] on reprendra la tripartition proposée par Dominique Maingueneau en analyse du discours. Selon lui, la notion d'auteur implique trois niveaux, solidaires et indissociables. Premièrement, la personne biographique, référée à l'état-civil ; deuxièmement, l'écrivain, acteur du champ littéraire, personnage livré au public et usant parfois d'un pseudonyme ; troisièmement, l'inscripteur : énonciateur dans le texte, c'est lui qui gère la « scénographie » langagière<sup>24</sup>.

Alors que les trois niveaux semblent « solidaires et indissociables », ils peuvent s'envisager parfois chez Duras comme séparés, tant l'instance auctoriale s'est construite progressivement, avec de grandes « périodes » liées aux étapes de l'écriture du triptyque indochinois (d'abord la semi-fiction du *Barrage*, puis l'autobiographie de *L'Amant* et enfin la réécriture du mythe avec *L'Amant de la Chine du Nord*). Le mythe « M. D. » s'est ainsi construit en trois temps, en trois époques et même autour de trois lieux, donc, pourrait-on dire, autour de trois femmes aux postures bien différentes.

Dans l'histoire de la sociologie littéraire, la théorie de Maingueneau avait d'abord été préfigurée par Pierre Bourdieu, qui a permis l'acception contemporaine du concept d'*habitus*. On pouvait déjà y lire les prémices des trois instances de Duras que l'on se propose d'analyser :

La sociologie de la littérature trouve trois usages à ce concept. Il peut d'abord être employé pour analyser l'œuvre littéraire elle-même. [...] Cette approche est également fertile pour la sociologie de la production littéraire. Dans ce cas, c'est la socialisation de l'auteur, et l'*habitus* qui en résulte, qui peut permettre de comprendre son œuvre. Dans *Les Règles de l'art* (1998), Bourdieu produit une analyse de la constitution du champ littéraire à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle qui s'appuie sur la diversité des *habitus* des écrivains. [...] Enfin, l'*habitus* peut être mobilisé pour comprendre l'effet des expériences biographiques d'un lecteur sur son expérience<sup>25</sup>.

Les trois usages, appliqués à Duras, pourront là encore éclairer la construction de sa posture : sa biographie – et par-dessus tout son enfance – a influé sur la réception, faisant de ses lecteurs des disciples, des admirateurs sans faille de la légende indochinoise ; son œuvre, principalement *L'Amant*, sur laquelle les meilleurs critiques travaillent depuis 1984 sans trouver de solution, est capitale pour comprendre la langue durassienne qu'elle a inventée, proche de la glossolalie ; enfin ladite diversité des *habitus* de l'écrivain dans le champ littéraire permet de comprendre comment Marguerite Duras a joué à se mettre en scène pour devenir un mythe.

Si Jérôme Meizoz évite les liens entre « posture » et « acte promotionnel », il précise que la médiatisation de l'écrivain n'est pas à mettre à l'écart. La mégalomanie de Duras à la fin de sa vie, se déclarant « mondiale », est particulièrement intéressante dans le sens où les

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>25</sup> Samuel Coavoux, « Habitus », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, disponible à l'URL <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/36-habitus>.

auteurs contemporains appartiennent, dès les années 1980, à la culture de masse. Guy Debord parle, dans *La Société du spectacle*<sup>26</sup>, d'une société qui se « spectacularise ». Le but est de se créer une identité publique qui se détache peu à peu de la personnalité civile, amorcée chez Duras dès les premières années avec le choix d'utiliser un pseudonyme. Chez elle, la posture s'est construite en réinventant son histoire individuelle, posture établissant des connexions entre les multiples traits de sa vie d'auteur, auxquelles s'ajoutent ceux inventés ou mis en scène.

Ainsi la notion de « mise en scène » est inhérente et nécessaire à tout écrivain. Celui-ci doit gérer son image, renforcer sa figure, optimiser ses rendements et ses bénéfices (aussi symboliques), être reconnu par ses pairs, par la critique, par son public... La posture peut être définie comme la « part de singularité et de conscience agissante intervenant dans le positionnement littéraire de l'auteur<sup>27</sup> ». Par conséquent, l'auteur va user de toutes les modalités auctoriales possibles pour ériger cette posture, comme l'a fait Duras. Celles-ci peuvent relever du domaine du verbal (scénographie de soi, ethos, choix stylistiques) ou du non-verbal (*look*, comportement, conduite de vie).

C'est donc en trois temps que Duras semble avoir construit son personnage et sa légende. « Entre la Duras du début et celle de la fin, il y a un gouffre<sup>28</sup>. », écrit Gilles Philippe. Pour comprendre le développement de cette figure complexe de l'écrivain, il est intéressant de retracer le long chemin que l'auteur a emprunté pour s'ériger en posture littéraire, processus d'auto-crédation dont les fins semblent très complexes à définir. Les objectifs généraux de Meizoz pourraient de ce fait être appliqués à Marguerite Duras :

C'est des modalités de l'auto-crédation qu'il sera question dans ce livre consacré à la « posture » d'auteur. Nous examinerons ces actes énonciatifs et institutionnels complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître dans le champ littéraire<sup>29</sup>.

## *Les trois grandes étapes de l'érection du mythe M. D.*

À trois reprises dans sa vie, progressivement, Marguerite Duras s'est alors adaptée au contexte littéraire, artistique, social, et politique, sciemment ou inconsciemment. En fonction

---

<sup>26</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1967.

<sup>27</sup> Valérie Stiénon, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. », *COntEXTES* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 02 avril 2008.

<sup>28</sup> Gilles Philippe, *Télérama hors-série*, avril 2014, p. 46.

<sup>29</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 11.

du champ dans lequel elle évoluait, elle a occupé des postures différentes, créant son personnage en fonction du vent qui soufflait sur l'époque. Elle a joué, rectifié, masqué, corrigé, trahi, travesti son œuvre, le réel, elle-même pour imposer in fine sa figure auctoriale à son lectorat d'abord, à l'histoire ensuite.

Ainsi, il est intéressant d'analyser comment Duras est parvenue à se construire différemment dans chaque champ littéraire. On pourrait se demander alors si *Un barrage contre le Pacifique* avait été publié dans un but précis, s'il correspondait à une attente particulière qui fut comblée : désir d'exotisme, volonté de lire un pamphlet anti-colonial, succès dû à la nouveauté du style... Avec *L'Amant* a-t-elle connu la gloire car le champ dans lequel elle s'inscrivait lui était favorable ? On voulait peut-être lire un roman d'amour en 1984, ou une œuvre comportant une dimension autobiographique. Peut-être est-ce seulement le bandeau du Goncourt qui favorisa son écrasant triomphe... Quant à *L'Amant de la Chine du Nord*, il n'a sans doute été lu que suite à l'hyper médiatisation de sa créatrice, ayant joué une fois encore, et plus que jamais à cette période, d'une énième posture. La question générale que nous renvoient ces exemples durassiens est : l'écrivain peut-il ainsi s'adapter au champ littéraire, voire construire un champ littéraire et l'exploiter ?

Par conséquent, comment, à l'intérieur même de l'œuvre, une figure se construit et pour le public finit par être assimilée à l'auteur – sorte de double romanesque de l'auteur donc, ou « posture » ? Comment les différents avatars durassiens répondent-ils à des horizons d'attente du public à chaque période ?

En premier lieu, il conviendra d'étudier la genèse de la construction du mythe « M. D. », de l'enfance romancée à l'adoption du pseudonyme, puis des premiers succès influencés par les romans américains et l'engagement communiste, aux années 1980 (la personne biographique, référée à l'état-civil, comme l'écrivait Maingueneau). En effet, à la parution d'*Un barrage contre le Pacifique*, Marguerite Duras n'était pas encore la surmédiatisée des années post-*Amant*, mais elle commençait déjà à écrire une histoire et se forger un personnage. Devenant un personnage public, elle devenait reconnaissable par une série de « signes ». L'adoption d'un nouveau nom, associée à des éléments visuels et matériels allait construire les fondations de la posture. C'est dans ces prémices de la mise en scène d'elle-même que Marguerite Duras se pose et s'impose au public. Dans ses choix de textes, elle oriente déjà le lecteur dans sa complexe relation avec lui : le choix de nombreux discours à caractère autobiographique et autres interviews tisse un lien, une reconnaissance que les médias, plus tard, achèveront. Signe indispensable, la mère – son leitmotiv – est un des piliers de son temple. Pauvre veuve éplorée, obligée de jouer du piano à l'Eden-Cinéma pour

arrondir ses fins de mois, les affabulations révélées beaucoup plus tard passaient déjà pour les fondements d'une « autobiographie », puisque c'est ainsi que Duras présenta le roman à sa parution. La mère Donnadiou fut alors instrumentalisée sans cesse pour voir sa fille gagner en légitimité.

De cette enfance mythique qu'elle va scénographier, embryon de toute sa vie et de toute son œuvre, elle va puiser ce qui la fera devenir la Duras. Répétant sans cesse « Je suis née au bord des fleuves de l'Asie<sup>30</sup> », elle vend aux lecteurs un rêve qu'elle portera dans les plus hautes sphères de l'écriture. D'abord reléguée par la critique à une pâle copiste des romans américains de l'époque (Caldwell, Steinbeck ou Hemingway), elle trouve ensuite sa propre voix, son propre souffle. Le style Duras commence à s'imposer. Déjà, à l'époque, ce style allait séduire les uns et horripiler les autres. Elle-même dira, à propos du roman, que « [...] ce n'est pas écrit comme un roman. Ça veut plutôt être un poème<sup>31</sup>. » Les frontières du genre étaient déjà franchies, et les arabesques de ses phrases hachées dessinaient la genèse du mythe de l'écriture durassienne.

C'est là, lorsque Marguerite est devenue Duras, lorsque le style s'est démarqué, lorsque l'enfance est reniée, que le processus d'érection d'une posture s'est enclenché. Dès son premier roman, *Les Impudents*, Marguerite Duras choisit un pseudonyme pour écrire. Les raisons pour expliquer ce choix sont aujourd'hui multiples : volonté d'effacer ses origines, rêve d'une autre identité, honte du nom de son père et de son frère... Jérôme Meizoz lie directement la notion de posture à celle de pseudonyme. Dans la longue liste des jeux de masques qu'ont pratiqués les écrivains les plus célèbres, Duras trouvera une place de choix :

La posture est la manière singulière d'occuper une « position » dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une « posture » la rejoue ou la déjoue. Qui fait imprimer un ouvrage (un disque, une gravure, etc.) impose une image de soi qui dépasse les coordonnées d'identité du citoyen : par exemple, par le biais du pseudonyme chez Céline, Julien Gracq, Romain Gary, San-Antonio ou Serge Gainsbourg (adoptant même le super-pseudonyme Gainsbarre). Si fréquent dans tous les arts, le pseudonyme n'est pas seulement une précaution contre la censure, ou une manière de susciter la curiosité par le mystère. Certes, tous les usages ont cours, mais on peut le lire aussi comme un indicateur de posture. Il permet de marquer une nouvelle identité énonciative, de la distinguer de celle donnée par l'état-civil. Au fond, le pseudonyme fait de l'auteur un énonciateur fictif, un personnage à part entière<sup>32</sup>...

Nom de scène littéraire, « Duras » devient elle aussi un personnage de fiction, une autre femme qui fuit son identité non littéraire, traçant sa voie à partir de ce nom de village du

---

<sup>30</sup> Citée par Jean Vallier, biographie de Marguerite Duras pour *Télérama hors-série*, op. cit., p. 8.

<sup>31</sup> Stéphane Lutz-Sorg, « L'amour sans modération », *Télérama hors-série*, avril 2014, p. 8.

<sup>32</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 17.

Lot-et-Garonne qui fera sa gloire. Toute sa vie sera guidée par la posture qu'engendrera ce faux nom. À quelques jours de sa mort, lorsque Yann Andréa lui demandait : « Que diriez-vous de vous-même ? », pour seule réponse, elle ahanait : « Duras », toute une vie résumée en un seul mot, que les générations futures retiendront car c'est sous ce pseudonyme qu'elle fera carrière et érigera son mythe d'écrivaine mondiale.

En deuxième lieu, nous pourrions nous demander comment Marguerite Duras, « l'inscripteur, énonciateur dans le texte<sup>33</sup> », a forgé le personnage de « la Duras », et l'ère magistrale où le succès de *L'Amant* a conduit l'écrivaine à une ambiguïté féconde, installée par le choix de cette nouvelle identité lorsqu'elle deviendra l'incarnation de l'être écrivain et agissant qu'elle a créé. Son attitude publique et sa vie jetée en pâture aux médias comme un *reality-show* feront dire à Claude Roy que l'on « pénètre dans la Durasie<sup>34</sup> », envahissement par l'entité inventée de tout le champ littéraire. Duras s'est véritablement démultipliée :

Il y a plusieurs façons d'occuper une position. On peut, par exemple, occuper modestement une position avantageuse, ou occuper à grand bruit une position modeste. On fera donc intervenir la notion de posture (façon d'occuper une position) [...] si l'on passe de l'analyse d'un texte à celle de l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain. En mettant en relation la trajectoire d'un auteur et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture, ce qui est possible – et qui, pour le dire en passant, fait sans doute la « marque » spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire. En effet, chaque posture postule une façon de se situer par rapport aux destinataires<sup>35</sup>.

Alain Viala définit ici la posture occupée par l'écrivain comme une « stratégie littéraire ». Dans les diverses postures que l'auteur choisit de mettre en scène, celle que Marguerite Duras a occupée, peut-être malgré elle, après la publication de *L'Amant*, est remarquable par le palimpseste qu'elle constitue. Devenue comme une « marque » commerciale - « la marque spécifique d'un écrivain, cette propriété de se distinguer qu'on attribue aux plus notoires » -, elle a foncé à folle allure sur « l'autoroute de la parole ». Après le triomphe du Goncourt, on la voit partout, hypermédiatisée. Elle se débarrasse alors de son prénom et se présente désormais au public comme seule « Duras » : « Quand on parle d'elle, on dit désormais Duras. On évacue même le prénom. Duras, comme on dit Racine, Pascal, Proust<sup>36</sup>. »

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>34</sup> Claude Roy, « Duras tout entière à la langue attachée », *Le Nouvel Observateur*, 31 août 1984, p. 66-67.

<sup>35</sup> Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, sous la direction de Georges Molinié & Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993, p. 216-217.

<sup>36</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, Paris, Plon, 2013, p. 262.



Et c'est ainsi que même le prénom de son état-civil a disparu. Elle a effacé, transformé pour la deuxième fois le nom d'origine. Alors elle se détache petit à petit de son identité réelle pour se créer une identité publique, neuve et lavée de toute blessure de l'enfance. Jérôme Meizoz avait remarqué, dans son essai *La Fabrique des singularités*, que Louis-Ferdinand Céline avait obéi au même processus :

Le sens de la posture littéraire me semble développé à l'extrême chez Céline parce que sa révélation constitue un second acte de naissance, une *vita nova*. C'est un des effets modernes du pseudonyme, bien connu de Sauser / Cendrars à Gary / Ajar<sup>37</sup>.

*Incipit vita nova*. Marguerite est morte, vive Duras. Pourtant, plutôt qu'une transformation donnant lieu à une seconde naissance, le processus a, chez Duras, permis de détruire tout ce qu'elle avait vécu. Quelles ont été alors les conséquences de cette transformation ? Le changement fréquent de pseudonyme, réduit finalement à deux lettres, M. et D., a suivi les méandres de l'effacement total d'elle-même. La disparition progressive de tous ses souvenirs a provoqué l'invention d'une vie fantasmée, plus belle, passionnante, correspondant dans les années 80 aux attentes des lecteurs désireux de connaître l'histoire de ses quinze ans. Peu importe s'il y avait amant ou non, la nouvelle personnalité de Duras écrasait de toute sa superbe les émissions littéraires et journaux télévisés de l'époque après le gigantesque succès de *L'Amant*. « Avec ce livre elle entame aussi “la destruction de l'écrivain”, quelque chose se passe, d'étranger et de terrifiant, qui a trait à une expérimentation dangereuse, comme si le Navire Night n'avait désormais plus d'autre route que celle de l'errance absolue, libre mais tant risquée<sup>38</sup>. »

Libre, oui, car elle est enfin délivrée des poids de l'Indochine, du père et de la mère, et du frère aussi, le drame de sa vie. À la parution de *L'Amant*, même ses pires détracteurs s'inclinent. L'image qu'elle renvoie a changé par ce tour de force. La posture est totalement différente. Par exemple, le virulent critique Angelo Rinaldi, qui n'a jamais été tendre avec elle, écrit dans *L'Express*, le 31 août 1984, un article élogieux qui célèbre le charme du roman : « Vous montez à bord d'un train, une voyageuse vous rejoint dans le compartiment désert et s'installe en face de vous. [...] Puis, un climat de sympathie s'installe, qui ne s'analyse ni ne s'explique. C'est elle, c'est vous<sup>39</sup>... ».

Auréolée ensuite par le « fameux » prix Goncourt, elle caracole en tête des ventes de livres et traverse la scène littéraire française tel une météorite. Plus que la destruction de son

---

<sup>37</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités, Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 46.

<sup>38</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle, op.cit.*, p. 237.

<sup>39</sup> Angelo Rinaldi, « *L'Amant* », *L'Express*, 31 août 1984.

passé ou l'affirmation de son pseudonyme, c'est là que se met en place la posture la plus intéressante : dans *L'Amant*, elle utilise pour la première fois, de façon assumée, la première personne du singulier pour raconter son histoire. Présenté comme « un tournant dans son œuvre<sup>40</sup> », le roman (ou l'autobiographie ?) ouvre une brèche réelle dans l'œuvre de Duras. S'y engouffrer est ainsi fascinant, car l'auteure mystérieuse et finalement inconnue se livre à une confidence sur son passé familial et amoureux si atypique, exotique et scandaleux. La posture de l'écrivain qui se livre à la confession débloque tout d'un coup une cascade de révélations. Marcelle Marini s'en réjouit : « Enfin Marguerite Duras raconte Marguerite Duras... On va pouvoir lire sans inquiétude les œuvres durassiennes à l'envers, car on a enfin la clef<sup>41</sup>. »

Pourtant, c'est être très ambitieux que de croire à une lecture si facile de Duras. Elle saura jouer plus tard, avec talent, de cette œuvre et de cette utilisation de l'autobiographie, affirmant l'histoire personnelle avant de la détruire encore et encore. La photographie absolue qu'elle veut donner semble comme l'histoire de sa vie : elle n'existe pas. Ainsi, le fait d'assumer son propos à travers le « je » pourrait se lire, de sa part, comme le choix d'une pleine inscription dans le texte, comme la deuxième entité du scripteur évoquée plus haut par Dominique Maingueneau :

Les textes autobiographiques et autofictionnels, la correspondance, le journal intime, le témoignage, etc. créent une posture, une construction de soi à envisager selon l'état du champ artistique considéré. Il ne s'agit pas du soi civil ou biographique, du moins pas seulement, mais d'un soi construit que l'auteur légue aux lecteurs dans et par le travail de l'œuvre<sup>42</sup>.

Jérôme Meizoz confirme ici cette hypothèse que l'on peut appliquer à Duras. Avec le virage de *L'Amant* en 1984, elle bascule alors un peu plus du statut biographique de Marguerite Donnadiou à celui de la Duras (« l'inscripteur : énonciateur dans le texte, c'est lui qui gère la « scénographie » langagière<sup>43</sup> »). Paradoxalement chez elle, c'est lorsqu'elle impose son pseudonyme et qu'elle opère la quasi-disparition de son matricule d'enfance qu'elle utilise pour la première fois l'autobiographie. Cette particularité, même si le sujet semble galvaudé aujourd'hui, est une pièce maîtresse dans la construction de son statut d'écrivaine. Par ailleurs, lorsqu'on lit *L'Amant* en parallèle du *Barrage contre le Pacifique*, on ne peut pas être étonné par la ressemblance de certains passages, par la narration et par le

---

<sup>40</sup> Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bègles, Le Castor Astral, 1990, p. 13.

<sup>41</sup> Marcelle Marini, in « Marguerite Duras », numéro spécial de *L'Arc*, n°98, Paris, 1985, p. 7-8.

<sup>42</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 28.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 43.

profil des personnages : par exemple, Monsieur Jo, dans le *Barrage*, était blanc et riche. Trente ans plus tard, le voilà chinois, avant, enfin, dans une liberté totale de parole, annamite total dans *L'Amant de la Chine du Nord*, troisième opus de notre trilogie indochinoise dans laquelle la mise en posture de l'écrivain se lit comme dans un livre ouvert.

En dernier lieu, nous clôturerons notre démarche chronologique par les dernières années de la vie de M. D., et notamment par la problématique de cette ultime histoire de l'amant chinois écrite en 1991, qui, combinée à la scénographie qu'elle déploie dans sa vie publique, pourrait constituer une illustration intéressante de la troisième entité décrite par Maingueneau : « l'écrivain, acteur du champ littéraire, personnage livré au public et usant parfois d'un pseudonyme<sup>44</sup> ». En même temps que Duras récrivait « la même histoire [...] jamais la même<sup>45</sup> », elle écrasait le champ littéraire de sa personnalité haïe ou vénérée, qui, à cinq ans de sa mort, s'érigait en mythe, et comme l'écrivait Jérôme Meizoz, « [...] l'intérêt d'un public toujours élargi se déplace *de l'œuvre à la personne* de son auteur<sup>46</sup> [...] ». »

La voici maintenant telle une *performeuse* dans la société du spectacle. Marguerite Duras va, à l'instar de son passage inoubliable dans l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot en 1984, jouer et se jouer de toute la scène médiatique des années 1980-1990. Se gavant de sa notoriété, elle éclabousse également toute la presse, se mêlant de tout, intervenant sur tout, se montrant partout, quitte à exaspérer. Cette construction de soi s'apparente à l'invention d'un véritable « personnage », bien loin de la personne biographique ou de l'écrivain de *L'Amant*. Quelles sont alors les modalités et les enjeux d'une telle construction de soi ? Avec l'effacement d'elle-même pour mieux construire son nouveau « soi », M. D. use de stratégies – conscientes ou inconscientes – qu'il sera indispensable d'analyser dans l'étude de l'érection de l'instance auctoriale :

Dans l'héritage bourdieusien de Viala, la question du champ est également centrale : c'est par l'articulation d'un examen de la trajectoire singulière d'un individu et d'une approche de l'espace des possibles offert par le champ qu'une « science des œuvres » (Bourdieu, 1992) est possible. Tributaire des ouvrages antérieurs qui ont légitimé son statut d'écrivain, l'auteur se doit de prendre en compte ce capital dans ses œuvres futures. De plus, l'image que le public se fait de lui oriente sa pratique : il peut choisir, consciemment ou non, de l'entretenir ou de la déjouer<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>45</sup> « – Dis-moi encore sur ton petit frère.

– La même histoire toujours...? »

– Oui. C'est jamais la même, mais toi, tu le sais pas. », Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Pléiade, tome IV, p. 621.

<sup>46</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, *op.cit.*, p. 41- 42.

<sup>47</sup> Michèle Bokobza-Kahan, « Image d'auteur », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, disponible à l'URL <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/197-image-d-auteur>.

« L'image d'auteur », définie ci-dessus par Michèle Bokobza-Kahn, a été une pleine réussite chez Duras, vu que celle-ci n'a laissé personne indifférent durant ces années. Les excès et les polémiques la condamnaient aux yeux des uns, la création concomitante de son mythe amenait l'adhésion fanatique des autres. Sa méthode pouvait consister à exploiter tous les domaines : écriture, théâtre, cinéma, télévision, interviews, articles... Elle continuait d'entretenir les topoï de la vie qu'elle avait créée, inventée et sublimée. Même ses ennuis de santé ne semblaient pas l'atteindre, trouvant par exemple dans sa canule une nouvelle corde à l'arc de sa mise en scène, s'exprimant avec une voix rauque désormais signature du personnage « M. D. ». Dans la réception de son œuvre et d'elle-même, elle a réussi à faire percevoir une figure qu'elle a réajustée à sa guise :

Le personnage même de Duras « exaspère », comme le déclare Patrick Rambaud à l'AFP : « Elle se mêle de tout et intervient sur tout. Il devient urgent de s'en moquer. Elle a l'art, tout comme Roland Barthes, d'enrober des lieux communs avec des dorures. C'est du baroque. » Assimilée à « Mlle de Scudéry en son temps », peu voient cependant que son impudeur absolue, scandaleuse, est liée à sa tentative d'élucidation du monde, d'elle-même, à ce tragique qui l'encercle et l'isole, à cette « espérance infatigable » qui l'agite toujours<sup>48</sup>.

À la fin de sa vie, jamais son personnage n'aura été aussi ambigu. Cette personne complète, faisant le bilan d'une vie riche de plusieurs vies, a donné l'exemple même de l'écrivain professionnel, exerçant au quotidien un métier. Il s'agira ainsi de retracer la cohérence de cet itinéraire exceptionnel que le sien, et quelle image Duras a voulu laisser d'elle-même, entre la « Suzanne du *Barrage* » (l'inoubliable cliché de ses quinze ans), « la Duras de *L'Amant* » (la photographie d'*Apostrophes*) ou « le monstre médiatique bagué » comme la surnommait Jacques-Pierre Amette (l'image de la vieille écrivaine au *look* si personnel). Comment et pourquoi, au fil des années et surtout à l'apogée de sa dernière période, Duras a-t-elle renforcé sa posture ?

Les récents travaux de Jérôme Meizoz seront autant d'outils pour passer au tamis la personnalité si complexe mais si fascinante de M. D. Dans son récent ouvrage *La Littérature « en personne »*<sup>49</sup>, ses recherches se sont orientées vers la notion de *spectacularité* qui pourra nourrir la réflexion sur la construction du personnage médiatique Duras à la fin de sa vie. Les multiples angles d'analyse seront autant de portes à ouvrir sur les « obscures forêts durassiennes » :

[...] les travaux sur la médiatisation des écrivains, qui ont connu un important essor depuis les années

---

<sup>48</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 470.

<sup>49</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, Genève, Slatkine Érudition, 2016.

2000, abordent de plus en plus la question de la présentation publique de soi, dans la perspective de la « célébrité » (Litli, 2014), de la « visibilité » (Voirol, 2015; Heinich, 2012), de la « manifestation de soi » (Dewitte, 2010) ou de la « réputation » (Origgi, 2015), qu'il s'agisse des portraits photographiques d'auteurs, de leurs conduites publiques, des techniques de présentation de soi ou de la ritualisation des genres comme l'entretien ou la conférence (Cornuz, 2014)<sup>50</sup>.

Plus de vingt ans après sa mort, le vin de Duras a décanté. Il est maintenant temps de déguster son œuvre et sa personnalité à l'aune des sciences nouvelles et de comprendre comment cet écrivain au succès mondial a pu jouer de sa posture, au gré de la réalité et de la fiction, du mensonge et de la vérité, de l'état-civil et du pseudonyme... Comment a-t-elle réussi à renvoyer ainsi au public l'image absolue qu'elle a voulu donner d'elle-même ? Entre la photographie impossible de son enfance et les clichés scénographiés de la fin de sa vie, l'histoire a été écrite sous sa plume orientée, changeant au gré des instances dominantes. De l'image fixe à l'image mobile, elle a construit son propre personnage, héroïne de la vie fantasmée qu'elle a créée. Afin de faire le deuil de la petite Marguerite Donnadiou de Vinh Long, elle a modelé la stature de « la Duras », allant même jusqu'à lire ses propres mots et se mettre en scène dans son film *Le Camion* (1977), avant de courir ensuite se surmédiatiser au festival de Cannes :

C'est à partir de là que Marguerite Duras est légendaire à son tour, devenant le personnage principal de l'œuvre. L'auteur n'est plus celui qui se dissimule derrière l'écrit, et en dehors de lui, sur la couverture : il est en plein dedans. [...] Duras revient sur ses pas et se met en scène dans diverses périodes de sa vie<sup>51</sup> [...]

Tout est toujours question d'image, finalement, qu'elle soit photographique, cinématographique ou médiatique. À la recherche du cliché impossible qui aurait révélé sa vérité intime, comment Marguerite Duras a-t-elle entraîné les lecteurs et les chercheurs dans une traque presque désespérée d'elle-même, changeant chaque fois de masque au fil de sa vie ?

Les matériaux photographiques, les postures télévisuelles ou les voix des romans dessinent chaque fois un autre visage de M. D. La multitude des figures constitue une mosaïque dont l'ensemble offre une œuvre à décrypter toute entière, pièce après pièce. Au-dessus de son bureau, un cadre désuet articulait sous verre un collage de ses photographies préférées, souvenirs de son adolescence, de son père, de sa mère, de Paulo (son petit frère) et de la Cochinchine. Ce fragile fil conducteur, liant les images absolues qui mènent tout droit à la genèse de l'écrivaine, contient sans doute la clef du mystère, mais souligne également le morcellement du travail à construire pour la trouver. Autant de morceaux du puzzle d'une

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>51</sup> Claire Devarrieux, « Marguerite Duras : Morte, je peux encore écrire », *op. cit.*

auteure qui a su, durant toute son existence, se mettre en scène comme une autre. Comme l'écrivait Jacques Lacan : « Il y a là un trou, et ce trou s'appelle l'autre<sup>52</sup>».

---

<sup>52</sup> Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XIV, La logique du fantasme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1958, p. 103.

# **PREMIÈRE PARTIE**

**L'enfance d'une « personne » :**

**Marguerite Donnadiou : une enfant, une  
famille, un barrage en Indochine**

*« Votre livre préféré ? Le Barrage, l'enfance<sup>53</sup>. »*

---

<sup>53</sup> Marguerite Duras, *C'est tout*, Pléiade, tome IV, p. 1159.

La première photographie qui s'offre à nous est immensément célèbre. Elle représente Marguerite Duras à l'âge de quinze ans, donc à l'époque évoquée dans *L'Amant*, vêtue de son feutre d'homme et de sa robe aux bords élimés. Ce cliché deviendra la carte d'identité de l'enfance indochinoise de l'auteure, reconnaissable de suite et liée explicitement à son passé asiatique. Il sera pour Duras une sorte de preuve de son adolescence si atypique, et elle le mettra en scène régulièrement, jusqu'à le voir figurer sur les bandeaux de l'édition de *L'Amant* quand le roman paraîtra en 1984.

L'ouvrage devait par ailleurs s'appeler *La Photographie absolue*, mais Duras ne gardera pas le titre. Pourtant, cet instantané survivra. Patrick Grainville écrira, évoquant cette photographie : « La posture fondamentale de Marguerite Duras, adolescente, au bord du Mékong<sup>54</sup>. »

Car il est bien question ici de « posture » pour l'écrivaine future. Dans ses dix-huit années orientales, Duras puisera sa légende, quitte à les romancer un peu... Si l'on relit la triade sur la posture d'auteur de Dominique Maingueneau, reprise par Jérôme Meizoz, on remarquera que la première, « la personne biographique », va être clairement utilisée par Duras quand elle va narrer son enfance. Sa particularité sera la dramatisation de cette période qui servira les intérêts de l'écrivain. D'après Jérôme Meizoz, la posture d'auteur voit l'écrivain réinventer parfois son histoire individuelle. C'est ainsi que Duras a fait de son enfance asiatique ce qu'on pourrait appeler son « fonds de commerce ». Car c'est au cœur de cette fascinante histoire exotique d'une famille pauvre et déchirée que Marguerite Donnadiou deviendra M. D. :

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écirai<sup>55</sup>.

Écrire, oui, devenir une écrivaine à tout prix et laisser son nom dans l'histoire : tel était le but de Marguerite Duras. Il semble tout d'abord intéressant de comprendre comment la complexité de cette personne biographique, et plus particulièrement sa jeunesse, a permis à l'écrivain d'ériger sa figure auctoriale.

Aujourd'hui, les biographes ont peur de se lancer dans une écriture de la vie de Duras, mais tous restent fascinés par le mystère qui l'habite. En 1994, on propose à Frédérique

---

<sup>54</sup> Patrick Grainville, « Marguerite Duras », in *L'Esprit des femmes. Françoise Sagan, Marguerite Duras, Simone de Beauvoir, Colette, Madame de Staël, Myriam Thibault*, collectif Patrick Grainville, Bénédicte Martin, Jean Chalon, Lilian Auzas, Duetto, Le Raincy, Éditions de la Thésaïde, 2017, p. 8.

<sup>55</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, Pléiade, tome III, p. 1499.



Lebelley de commencer la biographie de Duras, car à deux ans de la mort de l'écrivaine, sa popularité est à son comble : « - Et si vous faisiez la biographie de Duras ? [...] Quoi ? Vous voulez ma mort<sup>56</sup> ? ».

De même, à l'occasion des cent ans de la naissance de Duras, en 2014, Claire Devarrieux va jusqu'à questionner l'intérêt de la personne biographique de l'écrivaine. Sachant qu'il y a tant d'invéraisemblances et tant de mises en scène de la part de M. D., elle prône l'étude de l'œuvre uniquement : « L'œuvre, seulement l'œuvre, existe, avec ses propres scènes primitives, son roman familial, ses non-dits<sup>57</sup>. »

Marguerite Donnadiou, personne biographique, disparaît pour toujours au profit de ses livres. « On n'est personne dans la vie vécue, on est quelqu'un que dans les livres. *Et plus on est quelqu'un dans les livres, moins on est quelqu'un dans la vie vécue*<sup>58</sup>. » Elle représente ainsi un excellent exemple de construction d'un « personnage » d'auteur, façonné à partir d'éléments biographiques déjà singuliers, mais travaillés pour être exceptionnels.

---

<sup>56</sup> Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Paris, Éditions Grasset, 1994, p. 3.

<sup>57</sup> Claire Devarrieux, « L'enchantement Duras », introduction de *Marguerite Duras, Une vie d'écrits*, Archives Libération, 2014, p. 7.

<sup>58</sup> « Marguerite Duras, Le Ravissement », émission radiophonique de Jean-Pierre Céton, *op. cit.*

# Chapitre 1

## Le matériau biographique de l'enfance : une indispensable clef de l'énigme

### 1. Une histoire individuelle à réinventer

Bernard Lahire a montré que l'écrivain ne « naît » pas dans le jeu littéraire : sa personne civile précède chronologiquement celle de l'écrivain publié<sup>59</sup>. Ainsi, pour déterminer comment Marguerite Duras a érigé sa posture littéraire, il nous faut d'abord remonter jusqu'aux sources de sa vie, là où tout s'est joué. Durant toute sa carrière, elle n'a fait que ressasser cette enfance indochinoise peuplée de fantômes et de scènes capitales. Le mythe durassien est né là où tout ce matériau littéraire s'est construit, parmi sa mère et ses frères, la mendicante, Anne-Marie Stretter, l'amant chinois et tant d'autres... Toute sa vie d'écrivain se résume à une recherche de ses origines, qu'elle utilise indéfiniment pour se créer et se recréer.

« Toute l'œuvre, depuis le début, est une œuvre qui remonte à ces nœuds, qui remonte à "eux", "eux" devenant presque des entités mythiques. Duras a mythifié totalement ce nœud, et à partir de là, elle a travaillé<sup>60</sup>. », confie d'ailleurs Alain Vircondelet, un de ses biographes les plus complets, dans un entretien à Catherine Le Ferrand.

Duras constitue par conséquent un cas d'école fascinant mais tellement difficile à cerner quant à l'érection de la posture auctoriale, surtout si l'on s'en tient à la définition de « posture » donnée par Jérôme Meizoz.

Celui-ci explique en effet que : « La posture est une construction, une réinvention d'une histoire individuelle, d'une trajectoire sociale parfois. Elle tisse des liens entre différents aspects de la vie de l'auteur, en plus de ceux inventés ou mis en scène<sup>61</sup>. » Construire, réinventer, tisser des liens, voilà des éléments qui ont façonné l'œuvre de Duras. Marquée au fer rouge par son enfance qu'elle a voulu transcrire dans *Un barrage contre le*

---

<sup>59</sup> Voir Bernard Lahire et Géraldine Bois, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions la Découverte, 2006.

<sup>60</sup> « Alain Vircondelet nous parle de Duras », entretien avec Catherine Le Ferrand, *À voir à lire*, 15 avril 2003, disponible à l'URL <https://www.avoir-alire.com/alain-vircondelet-nous-parle-de-duras>.

<sup>61</sup> Benoît Ladouceur, « Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* », *Lectures* [En ligne], *Les comptes-rendus*, 2007, mis en ligne le 23 novembre 2007.

*Pacifique*, elle n'a ensuite fait que réécrire cette histoire toute sa vie, à des degrés divers, inventant, dramatisant, créant des liens, des combinaisons entre les œuvres et son personnage. D'abord personne à l'enfance incroyable, puis auteure à succès liée à des motifs récurrents, enfin monstre sacré élevé au rang de mythe, l'évolution de Duras et sa construction ont captivé.

Mais tout est parti de l'Asie, de l'Indochine coloniale, de cette ruine et de cette supposée pauvreté de sa mère et de la vie difficile qui s'ensuivit. C'est le cœur de la « Durasie », comme l'écrivit Claude Roy, et c'est là où les fondements de notre réflexion se trouvent. Le positionnement en victime (de la vie, du destin, du colonialisme...) a donné naissance à tout le reste, de l'œuvre écrite à la mise en scène du personnage qui en découla. Jérôme Meizoz a analysé, dans ses travaux, un tel processus de construction avec Louis-Ferdinand Céline. Celui-ci, comme Duras, a mis en scène une enfance particulière afin de construire sa propre image d'auteur, et d'orienter le public :

Au terme d'une analyse serrée, Jérôme Meizoz souligne le processus de fictionnalisation de soi à l'œuvre dans *Mort à crédit* et dont l'objectif est d'« imposer une image d'auteur », à l'enfance légendairement prolétarienne, « dans une conjoncture littéraire » propre aux années dix-neuf cent trente et à la vogue du roman populiste. En conclusion, il rappelle combien l'analyse posturale tend à supprimer toute barrière entre la maîtrise d'un texte illusoirement auto-suffisant et la maîtrise d'informations hors-texte susceptible de « potentialise[r] la lecture ». Comme l'explique le chapitre plus théorique de cette partie (« Ce qu'on fait dire au silence. Posture, *ethos*, image d'auteur »), c'est d'ailleurs cette complémentarité de l'approche interne et de l'approche externe qui fonde la spécificité de la notion de posture, notamment par rapport à la notion d'« ethos rhétorique » définie par Dominique Maingueneau – la posture relevant donc davantage d'une « sociologie des conduites », s'analysant dans les textes et dans les traces que laissent les actes<sup>62</sup>.

Il souligne également d'autres aspects de la création, comme la prise en compte d'éléments de la vie professionnelle de l'auteur, qu'il modèlera pour affiner son image. Nous ne retrouverons pas cette technique à proprement parler avec Duras, mais il convient de l'évoquer car le but semble être le même :

Le chapitre sept de l'ouvrage consacré à la posture d'écrivain paria chez Céline permet de bien comprendre ce processus de construction d'une identité artistique à partir d'éléments choisis et modelés de sa vie professionnelle en particulier. Ainsi, sa profession en l'amenant à soigner les plus défavorisés lui donne une légitimité pour raconter la noirceur de la condition humaine. Cette autorité est complétée par celle d'une personnalité accablée, qui paie de son sang la mission qui lui est assignée, celle de dire aux humains des vérités insoutenables, mais en quelque sorte pour leur bien, pour les guérir<sup>63</sup>...

---

<sup>62</sup> Laurent Robert, « Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II* », *Lectures* [En ligne], *Les comptes-rendus*, 2011, mis en ligne le 23 juin 2011.

<sup>63</sup> Benoît Ladouceur, « Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* », *op.cit.*

C'était également ce que Nathalie Heinich avançait à propos de Zola, qui aimait se mettre en scène comme un travailleur infatigable. On peut souligner ici la mise en posture des trois instances de l'écrivain, comme on le trouvera chez Duras :

Le « régime professionnel » que Zola défend en tant qu'écrivain est également porté par l'énonciateur textuel et l'homme civil (*personne* selon la tripartition de Maingueneau évoquée plus haut). Les qualificatifs associés au travail et aux personnages ardents au travail sont toujours positifs. La destinée ascendante de Gervaise Macquart au début de *L'Assommoir* est l'exacte représentation des valeurs positives du travail. Eugène Rougon, Octave Mouret, Aristide Saccard sont des hommes entreprenants, dynamiques, qui ne sont pas sans ressemblances avec le père de Zola, François, ingénieur de renom<sup>64</sup>.

Le père de Zola fut donc instrumentalisé dans les romans de son fils, de même que Marguerite Duras utilise sa mère pour en faire le personnage que tout le monde connaît. Toutes ces remarques nous conduisent à la genèse de l'histoire de l'auteure. C'est effectivement là que résident les topoï qui constituent le terreau de son histoire : l'Asie, l'Indochine, la mère, la tragédie du barrage, ses frères, autant d'éléments de la personne Marguerite Donnadiou qui deviendront ensuite les outils de ses différents avatars.

## 2. *L'Asie*

Marguerite Donnadiou est née le 4 avril 1914 à Gia Dinh, tout près de Saïgon, d'un père professeur de mathématiques et d'une mère institutrice. Avant elle, le couple a eu deux garçons : Pierre, né en 1910 et Paul, né en 1911. Après le décès de son mari en 1921, Marie Donnadiou rentre en France avec ses trois enfants, avant de revenir définitivement en Indochine. La famille s'installe à Vinh Long, dans le delta du Mékong. Trois ans plus tard, Madame Donnadiou acquiert au Cambodge la fameuse concession (décrite dans *Un barrage contre le Pacifique*) qui la mènera à sa perte. Marguerite fréquente à cette époque le lycée de Saïgon, avant de rentrer en France en 1933. Elle ne retournera plus jamais sur le continent asiatique qui fera pourtant sa gloire.

« Je suis née au bord des fleuves de l'Asie<sup>65</sup> » : de ce leitmotiv qu'elle vend avec emphase dans les journaux ou sur les plateaux de télévision va naître une légende. Son mythe exotique émerge tout entier de cette jeunesse indochinoise, et ce tout au long de son œuvre. La biographie de l'écrivaine se trouve donc utilisée à des fins posturales, dans la construction

---

<sup>64</sup> Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 158.

<sup>65</sup> « Dans les jardins d'Israël, il ne faisait jamais nuit », entretien avec Pascal Bonitzer, Charles Tesson et Serge Toubiana, *Les Cahiers du cinéma*, n° 374, juillet-août 1985.

littéraire et médiatique de son personnage de monstre sacré. On peut jouer de son lieu de naissance et faire d'un poids une vraie force. C'est ce qu'a fait Duras avec l'Asie :

L'Europe n'a pas cette violence de l'Asie ni cette brutalité des sens, ce mélange de tous les parfums, de la misère et des fleurs mêlées, de l'âcreté des terres meubles et des relents d'épices qui s'échappent des ruelles de Saigon. Y règne, peut-être invisible mais captable déjà, un air d'agonie et de terreur<sup>66</sup>.

Son enfance est donc directement liée au lieu. Toute son œuvre prend sa source dans l'Indochine blanche. Duras est obsédée par cette terre qui correspond parfaitement à ses désirs de jeune fille, et elle veut la redécouvrir sans cesse : « Mon pays natal, c'est une patrie d'eaux<sup>67</sup> ». Elle aime ses eaux, ce fleuve, le Mékong qui lui rappelle les jours de bonheur infini où elle pénètre dans l'univers annamite, et elle le répète dès qu'elle peut, dans son œuvre et dans sa vie publique d'écrivaine. On a même l'impression que Duras s'exprime comme si elle avait choisi sa race. Des pilotis du barrage à la garçonnière de l'amant, c'est toujours le même monde qui revient pour encenser la période. Ainsi, de cette enfance bâtarde et créole, elle va puiser toute son œuvre, toute sa personnalité d'écrivain et de femme publique, toute sa vie, pourrait-on dire. Elle y revient constamment, comme si elle n'avait jamais écrit qu'un seul livre, celui de l'enfance dans les odeurs de la Cochinchine.

D'abord, force est de constater que la bibliographie (mais aussi la filmographie) de Duras s'ancre pleinement dans l'esprit asiatique. Les titres de ses œuvres revêtent tous des connotations exotiques : *Un barrage contre le Pacifique*, *Hiroshima mon amour*, *Le Vice-consul*, *La Femme du Gange*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Savannah Bay*, *L'Amant de la Chine du Nord...* Cette kyrielle de titres évocateurs a même été divisée en cycles (chinois, indien). L'influence de l'Asie natale est ainsi prédominante chez l'auteure, marquée à vif par sa naissance « créole ». « L'Asie, ce “courant intérieur” qui contamine tous les écrits de Duras<sup>68</sup> », écrit Bernard Alazet en 2010.

Elle va d'ailleurs revendiquer ce terme à chaque fois qu'on l'interroge sur son enfance, à la télévision ou dans les journaux : elle revient sans cesse sur sa naissance exotique et son statut de marginale qu'elle va utiliser tous azimuts. Le 10 octobre 1962, dans « Anthologie vivante », elle se raconte ainsi :

---

<sup>66</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 54.

<sup>67</sup> Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, « La maison », Pléiade, tome IV, p. 345.

<sup>68</sup> Bernard Alazet, avant-propos de l'œuvre de Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras, De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 6.

Mon enfance se situe en Indochine jusqu'à neuf ans, avec un intermède d'un an en France ; et plus précisément jusqu'à dix-sept ans tout à fait dans la brousse, où ma mère était veuve, et institutrice d'école indigène. Jusqu'à quatorze ans, j'ai parlé le vietnamien - peut-être mieux que le Français<sup>69</sup>.

Le vocabulaire choisi emmène le lecteur dans des contrées sauvages et peu accueillantes. On imagine facilement la petite Marguerite Donnadiou perdue dans cet univers hostile. Elle transforme la boue des rizières en or littéraire. Cette appartenance à la créolité va être clamée haut et fort à chaque fois qu'elle le peut. Ainsi, Romane Fostier, dans sa biographie de l'auteure, remarque : « L'écriture bat à deux cœurs. D'ailleurs, Marguerite ne cesse d'affirmer : "Je suis créole"<sup>70</sup>. De même, en 1980, Duras déclare à Rolland Thélou, dans une interview : "Je suis créole"<sup>71</sup>. Enfin, elle utilise exactement la même phrase devant Bernard Pivot en 1984, pendant la légendaire émission d'*Apostrophes* qui l'a consacrée : « Je suis créole, vous savez, je suis née là-bas<sup>72</sup>. » »

Ainsi Duras n'oublie jamais de rappeler quelles sont ses origines, et l'intérêt qu'on leur porte est grandissant. Comme par magie, un seul mot peut provoquer la création d'une ambiance, d'un passé tropical, d'une géographie personnelle.

Plus tard dans l'émission de Bernard Pivot, elle va à nouveau perdre l'auditeur dans la jungle indochinoise : « On allait dans la montagne, face au Siam. Toujours le Siam...! (Sourire.) Et on entendait le tigre, quelquefois. On allait aux embouchures du rac ; on tuait des crocodiles - enfin, lui ! Des panthères noires<sup>73</sup>. »

Le mot « Siam » - et toutes ses résonances - prend une saveur particulière chez Duras, comme si elle devait le placer à chaque intervention journalistique, radiophonique ou télévisuelle :

C'est sans doute à partir de son éclairante réflexion sur « la mémoire de l'oubli », cette expression qui dit, sans le dire, tout le paradoxe de l'écriture durassienne, que Marguerite Duras parvient au plus juste à nous faire percevoir comme un mot, une forme (le mot « Siam » de l'enfance de Duras) devient peu à peu « espace de l'écrit » et creuset de l'œuvre à venir<sup>74</sup>.

Ainsi, comme avec le terme « créole », Duras codifie son langage autour de mots-clés de son enfance, qu'elle délimite pour mettre en scène. Mais cet espace géographique est bien plus qu'une simple vente de rêve d'exotisme pour le lecteur. Il est, chez Duras, l'écriture elle-

---

<sup>69</sup> « Anthologie vivante : Marguerite Duras », 10 octobre 1962, prod. Roger Pillaudin, Chaîne nationale.

<sup>70</sup> Romane Fostier, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 2018, p. 14.

<sup>71</sup> « Marguerite Duras », entretien avec Rolland Thélou, *Gai pied*, n° 20, novembre 1980.

<sup>72</sup> « Apostrophes : Marguerite Duras », émission de Bernard Pivot, Antenne 2, 28 septembre 1984. Réalisation Jean Cazenave, production Jean-Luc Léridon, archives I.N.A.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Bernard Alazet, *op.cit.*

même, comme si l'auteur présentait en même temps son enfance, et de façon inhérente ses écrits, inséparables. Quand l'auteure parle alors du Siam avec emphase, c'est son œuvre naissante qu'elle évoque en même temps :

Ce que Duras nomme [...] « le Siam » a peu de chose à voir avec la géographie, même si Marguerite Duras a bien vécu dans ces parages au temps de son enfance. Le mot « Siam » condense dans sa brièveté tout un espace-temps lointain, perdu, pays plat et marécageux où coulent les fleuves asiatiques, si beaux, si sauvages. Le Siam n'est pas défini [...] comme un lieu, mais comme un espace écrit : « le souvenir d'une lecture » de ses propres écrits sur une période de sa jeunesse, une « légende », toujours déjà écrite par elle-même et pourtant toujours à écrire encore, impossible à dire et pourtant génératrice « inlassable » de nouveaux écrits<sup>75</sup>.

Quand elle écrit le *Barrage*, Duras va choisir une posture qui la fait entrer comme une écrivaine toute nouvelle dans le champ littéraire. Ses histoires d'Indochine, de Siam, de créolité, de misère, de brousse et d'indigènes vont lui donner directement l'image d'un écrivain populaire, et les journaux de l'époque ne tarissent pas d'éloges à son sujet.

### 3. *L'Indochine coloniale*

Cet engouement de l'auteur pour l'Asie s'associe de façon inhérente à la réflexion sur la colonisation. Le contexte de l'Indochine française dans lequel l'écrivaine a grandi ne peut être écarté de la question de la posture qu'elle a prise à l'époque du *Barrage*. Si le roman n'est pas à proprement parler une œuvre « coloniale », Duras a tout de même fortement critiqué le système et utilisé son atmosphère particulière pour nourrir son mythe :

Les lecteurs s'émerveillent alors devant les appels séduisants des affiches ou des livres sur les colonies, comme ce fut le cas des parents de Marguerite Duras qui partent en Indochine pour faire fortune. Avant le départ, l'Indochine incarne une terre promise où n'apparaissent que le succès, que la merveille. A l'arrivée, le caractère romantique apporté par la littérature coloniale se retire devant la réalité. Le trompe-l'œil ne permet pas aux auteurs de dévoiler ce qui se passe vraiment aux colonies<sup>76</sup>.

Lors de la parution du roman, en 1950, la guerre d'Indochine est à son paroxysme et les mots de Duras, alors engagée dans le communisme, résonnent forts. Pourtant, l'engouement suscité à cette époque pour ce thème semble moindre. Le sujet du colonialisme dans les romans va même jusqu'à être snobé par le lectorat de 1950. Le *Barrage* ne sera donc pas lu comme tel. Ainsi, Henri Copin, dans *L'Indochine des romans*, met en avant deux

---

<sup>75</sup> Madeleine Borgomano, *Marguerite Duras, De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 18.

<sup>76</sup> Thi Thu Ba Tran, « Marguerite Duras : territoires de l'entre-deux dans le cycle indochinois », *Littératures*, 2015, dumas-01341084, p. 15.

hypothèses pour expliquer le désintérêt des lecteurs et critiques pour ce thème ; la première est idéologique, la seconde étant littéraire. Tout d'abord, il explique que : « Ce qui touche à la période coloniale reste souvent perçu de manière partisane ou polémique<sup>77</sup>. » Duras a effectivement ancré son œuvre dans un contexte polémique. Elle semble, bien sûr, l'avoir fait par convictions politiques : « La dénonciation du colonialisme et de ses abus faisait partie du catéchisme officiel du PCF<sup>78</sup>. »

Duras étant encartée, ce choix n'était donc même pas discutable. Mais plus que le désintérêt des lecteurs pour ce positionnement, d'autres déconvenues vont suivre : en effet, elle ira jusqu'à avouer à Bernard Pivot en 1984 que le Goncourt lui a échappé en 1950 car elle était communiste. Ne décrit-elle pas d'ailleurs dans le *Barrage* ce qu'elle nomme « le grand vampirisme colonial » ? Alain Vircondelet rajoute à ce fait l'éducation anticolonialiste qu'a reçue l'écrivaine, mêlée à son fort caractère et à sa volonté de s'affirmer : « Rebelle à l'esprit colonial et en même temps élevée (malgré tout) dans cet esprit-là, violemment duelle, à la fois rebelle et entravée<sup>79</sup> [...] », Duras va surtout donner l'image d'une écrivaine engagée et insoumise, profitant du climat détestable de la Cochinchine pour vilipender l'administration. Mais les lecteurs ne la suivent pas sur ce terrain.

On peut donc même parler de « mépris » affiché pour les œuvres dites « coloniales », ou en tout cas du peu d'intérêt qu'elles ont suscité. Complètement désintéressé par ce genre de roman, le public s'en détourne, et le *Barrage* connaît le succès pour d'autres raisons. La deuxième explication à ce « mépris » est pour Henri Copin d'ordre littéraire :

Une autre raison, d'ordre plus littéraire cette fois : la littérature inspirée par l'Indochine n'a pas laissé d'œuvre vraiment marquante et populaire. Pas d'auteur, pas de titre que le public puisse identifier clairement et rattacher à l'Indochine, comme les Anglais peuvent faire avec Kipling et l'Inde. [...] Les uns mentionnent Duras, à cause de *L'Amant*<sup>80</sup>.

L'imaginaire du lectorat général ne retient donc pas l'œuvre de M. D. comme « coloniale », tout au plus *L'Amant*, mais l'enthousiasme n'est pas là. Les critiques sont même parfois acerbes vis-à-vis de cette littérature présentée même comme « de seconde zone » par Alain Quella-Villéger :

---

<sup>77</sup> Henri Copin, *L'Indochine des romans*, Paris, Éditions Kailash, 2000, p. 13.

<sup>78</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, 1946-1996, Paris, Fayard, 2010, p. 204.

<sup>79</sup> Alain Vircondelet, *Duras, La traversée d'un siècle*, op. cit., p. 315.

<sup>80</sup> Henri Copin, *L'Indochine des romans*, op.cit., p.14.



La production romanesque relative à l'Asie du Sud-Est n'eut jamais vraiment droit de cité dans les sérieuses histoires littéraires, victime du mépris universitaire et suspectée à priori (et a posteriori) de médiocrité dans le genre série B, image sépia et brocante kitsch<sup>81</sup>.

Le *Barrage*, bien accueilli par la critique, n'a donc pas connu de grand succès commercial, et Duras a peut-être été sanctionnée par ce positionnement dans le créneau du roman engagé et exotique. La reconnaissance est sans doute venue d'ailleurs : ce sont les thèmes abordés et liés à sa propre histoire personnelle qui ont séduit les critiques de l'époque : sa naissance dans cette Indochine française, sa mère bernée par l'Administration coloniale, son frère corrompu... Elle est parvenue à tirer profit de sa biographie et de sa naissance indigène. L'atmosphère coloniale de ses premiers romans, sublimée par sa mythologie personnelle, est le creuset logique de tous les motifs qui font sa gloire. Même si ce climat habite toutes ses œuvres jusqu'à la fin de sa carrière, elle sort du roman dit « colonial » lors de la parution du *Vice-consul*. François Sorkin, dans un article de *L'Express*, élogieux, écrit : « Grâce au *Vice-consul* de Marguerite Duras, nous sommes enfin débarrassés du roman colonial<sup>82</sup>. »

La posture de Duras n'a donc pas été pleinement orientée par ce contexte, mais celle-ci a tout de même tiré profit de cette situation en construisant son mythe à partir du cadre de sa naissance : l'Indochine coloniale de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, qu'elle a décrit avec exotisme et sensualité. L'image de Duras vis-à-vis du « colonialisme » est ainsi double : elle en a profité, intrinsèquement liée à elle, autant qu'elle s'en est détachée. Même si elle la récuse, elle utilise cette période indochinoise dans toute son œuvre, jusqu'à en faire une obsession. Le drame de sa mère, qui hante tous ses écrits, n'est-il pas directement lié aux dérives de l'administration coloniale ? De là en découle le statut de métisse que Duras s'est inventé, enfant pauvre et malheureuse, fille d'une veuve éplorée, bernée et ruinée par l'achat d'un terrain incultivable, sœur de deux garçons perdus comme elle dans l'enfer colonial. N'est-ce pas dans ce marasme que Duras fait fortune ? Même si les lecteurs ne s'y sont pas attachés pour cette raison, ne constitue-t-elle pas la genèse de toute son œuvre ? Revenons ainsi aux prémices de cette histoire qui n'aurait jamais pu être aussi romanesque si les Donnadiou n'étaient pas partis vers la colonie française.

Leur départ pour l'Indochine fut sans doute le point le plus marquant de la préhistoire de Marguerite Duras. Sans cette décision d'aller faire fortune à l'autre bout du monde, les Donnadiou n'auraient jamais conçu Marguerite dans cette atmosphère légendaire dans

---

<sup>81</sup> Alain Quella-Villéger, *Indochine : un rêve d'Asie*, Paris, Omnibus, 1995, p. 3.

<sup>82</sup> François Sorkin, *L'Express*, cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 465.

laquelle elle allait ériger son mythe : « Marguerite est une enfant de l'Indochine. Jusqu'à la fin de sa vie, elle évoquera ses paysages, ses lumières, ses odeurs. Que serait Marguerite sans l'Indochine ? Serait-elle devenue Duras<sup>83</sup> ? »

La décision de départ des Donnadiou pour le continent asiatique a forgé le destin d'un des plus grands écrivains français. Quand il rencontre Marie Legrand, la mère de Marguerite, Henri Donnadiou est déjà père de deux enfants, né d'un premier lit. Les sirènes de l'exotisme retentissent alors comme un nouveau départ pour lui : « Fut-ce l'appel du large, les affiches de la propagande coloniale, qui promettaient fortune, les “ténébreuses lectures de Pierre Loti”, ou plus simplement le désir de refaire sa vie sous d'autres cieux qui l'incita à partir pour l'Indochine<sup>84</sup> ? ». La mère semblait éprise des mêmes désirs : « Elle se revoit encore, en 1905, devant les affiches de propagande coloniale placardées à la mairie du village du Nord de la France où elle était institutrice. Elle rêvait. “Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend” !<sup>85</sup> ».

Et c'est ainsi que Henri Donnadiou, puis Marie Legrand, entreprirent le grand voyage vers l'Indochine au début du siècle. Chacun de son côté, avant de se rencontrer, se maria avant de connaître le deuil rapidement. Henri eut deux enfants de son premier mariage avec Alice Rivière, Marie resta veuve sans enfant de Flavien Obscur. Les deux âmes esseulées par le deuil s'unissent juste après s'être connus, à Giadinh, le 20 octobre 1909. De cette union, Pierre naît le 7 septembre 1910, Paul le 23 décembre 1911. S'ensuit un congé administratif qu'ils font valoir jusqu'au printemps 1913 où ils quittent à nouveau la France pour repartir en Indochine. C'est là que Marguerite Duras est conçue et naît le 4 avril 1914 :

Gia Dinh, l'endroit où est née la petite Marguerite Duras, est un des plus gros faubourgs de Saigon, qui, ironie du hasard, signifie « tranquillité parfaite » en chinois. Vous l'avouerez, ce côté « long fleuve tranquille » convient bien mal à ce que fut la vie de Marguerite Duras ! C'est pourtant à Gia Dinh que Henri Donnadiou, mathématicien de formation, originaire du Lot-et-Garonne, après être parti « aux colonies », a rapidement été nommé directeur de l'école normale. C'est ici aussi, ou plus précisément à Saigon, que Henri, veuf de Alice Rivière, et Marie Legrand, veuve [...] Obscur, se sont rencontrés. Et aimés. Deux cœurs esseulés et malheureux, veufs tous deux, séduits tous les deux par les lectures de Pierre Loti et le discours que l'on tenait alors sur l'Indochine, cette Indochine qui vous promettait un avenir glorieux et une fortune assurée. Les affiches de propagande, épinglées dans toutes les mairies et les édifices publics ne montraient-elles pas des couples de Français, se balançant négligemment dans des rocking-chairs, suavement éventés par des indigènes dociles, sous les feuilles de bananiers et de cannelliers ? Les clichés en avaient attiré plus d'un<sup>86</sup>...

---

<sup>83</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 39.

<sup>84</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p.14.

<sup>85</sup> Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, op.cit., p. 35.

<sup>86</sup> Sophie Carquain, *Duras, Beauvoir, Colette, Trois filles et leur mère*, biographies romancées, Paris, Charleston, 2014, p. 31.

Ce résumé, maintes fois rapporté dans les écrits *de* et *sur* Duras, semble avoir marqué le public. Il faut avouer que l'histoire est incroyable, et Duras va le comprendre et jouer de cette origine si particulière durant toute sa vie. L'Indochine sera toujours présente à ses côtés, univers romanesque qui s'immiscera tout doucement dans la mémoire de l'auteur à venir :

Des histoires qu'elle égrène, dans des interviews, dans des articles, dans des aveux, et qui font croire qu'elle « dit toujours la même chose, Duras », qu'elle ennuie à la fin avec tout ça, la Cochinchine, le fleuve jaune et boueux, à la saison des pluies, et les cris lancinants des mendiants accrochés aux murs<sup>87</sup>.

Henri Donnadiou est nommé ensuite à Phnom Penh en 1918. Malheureusement, il contracte comme beaucoup d'autres expatriés de l'époque la maladie ravageuse des colonies, la dysenterie amibienne. Parti se faire soigner en France, il n'en reviendra pas. C'est à ce moment que va naître l'histoire tragique qui fera la gloire de Marguerite Duras. Sa mère, seule avec ses trois enfants dans l'enfer colonial, va donner à l'imagination de sa fille ce qui fera d'elle l'immense écrivain qu'elle deviendra : « [...] mais, brusquement, le mari meurt et la famille entre en crise. C'est l'élément qui fait tout basculer<sup>88</sup>. » Duras va ainsi utiliser le matériau de cette enfance terrible pour construire sa mythologie personnelle.

« Ainsi commence la légende de Duras<sup>89</sup> », écrit Alain Vircondelet dans la biographie qu'il a consacrée à l'auteur. La posture que construit Duras est par conséquent indissociable du personnage de Marie Donnadiou, sa mère, pièce maîtresse du puzzle de l'œuvre et de la vie durassienne. Rarement une mère aura été si présente, importante, mais aussi manipulée et utilisée à des fins littéraires et commerciales. Pour de nombreux lecteurs, M. D., c'est d'abord sa mère, figure prédominante de l'enfance que Duras a tant romancée, transformée, peut-être créée. Plus que le personnage légendaire du *Barrage*, Marie Donnadiou a été l'inspiration la plus prolifique dans la vie de « M. D. ».

## 4. *La mère*

Duras a donc érigé ses histoires de pauvreté et de misère à partir du caractère de sa mère, remplissant tous les livres et récrivant sa tragédie des centaines de fois. Intimement liée au continent asiatique, même par la métaphore du fleuve Mékong (dont le nom vient du mot

---

<sup>87</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op.cit., p. 22.

<sup>88</sup> Jean-Philippe Pettinotto, *Marguerite Duras : l'écriture comme un fleuve asiatique, Représentation narrative de la vie familiale dans les œuvres de l'auteur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2015, p. 29.

<sup>89</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op.cit., p. 87.

« mère »), la mère semble toujours revenir, comme si les histoires ne pouvaient s'écrire en dehors d'elle-même.

Lorsqu'elle parlait d'elle, Duras aimait souvent rappeler ses origines paysannes, son côté terroir, femme de la campagne, qu'elle sublimerait dans le *Barrage* quand elle la présentera luttant contre les marées et les crabes :

C'était une femme du nord de la France. Fille de cultivateurs des Flandres, de ces plaines de blé sans fin, du nord de l'Europe. [...] Quand je pense à elle maintenant, c'est sous son nom de jeune fille que je la vois : Marie Legrand<sup>90</sup>.

À la mort de son mari, en 1924, elle est directrice de l'école de filles du chef-lieu à Vinh Long. Un mois et demi après son installation, elle est promue « professeur principal hors-classe », avancement qui sera renouvelé tous les trois ans, et ce jusqu'à sa retraite. Sa solde, elle, augmente régulièrement de 9000 francs entre 1925 et 1928. En 1927, elle percevra, en plus de son salaire et de ses indemnités pour famille nombreuse, les arriérés de sa pension de veuve et celle de ses trois enfants dans la vente de la maison du Grand Bouddha à Hanoï en 1924. S'ajoutent à cela ses propres économies qu'elle a faites, notamment grâce au logement qu'elle occupe aux frais de l'Administration.

Pour assurer l'avenir de ses trois enfants, Marie Donnadiou acquiert une concession de 200 hectares au Kampot, en bordure du Golfe de Siam. Dans cet univers romanesque à souhait, un nœud de vipères familial se forme : « [...] communauté familiale toute rivée à la mère, où vont sourdre les haines et les violences, la folie et la peur, et l'amour aussi, effrayant, absolu<sup>91</sup>. » Mais cette concession s'avère être un gouffre financier. Le mythe est né. Marguerite Duras, indignée par la rouerie du « grand vampirisme colonial » qui a berné sa mère, fera de cette ruine l'histoire de sa vie. « Elle a acheté deux cents hectares de boue stérile, juste bonne pour la pêche aux crevettes. Elle vient de jeter vingt ans d'économies dans la mer de Chine<sup>92</sup>. »

Présentée souvent comme la « Mère Courage des colonies », Marie Donnadiou devient, malgré elle, un archétype romanesque, un fonds de commerce pour sa future écrivaine de fille, un véritable mythe littéraire : « La mère devient mythique. Fut-elle jamais

---

<sup>90</sup> Marguerite Duras, « Mothers », article paru dans *Le Monde*, 10 février 1977, repris *Le Monde extérieur (Outside 2)*, Pléiade, tome IV, p. 1059.

<sup>91</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op.cit., p. 31.

<sup>92</sup> Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, op. cit., p. 37.

cette pianiste ensevelie dans la fosse d'orchestre d'un minable cinéma de poste français, payée à la soirée, améliorant ainsi l'ordinaire de sa famille<sup>93</sup>? »

Rapidement, les histoires sur Marie Donnadiou vont prendre de l'ampleur. La voici soudain contrainte, par exemple, de jouer du piano à l'Eden Cinéma pour subvenir aux besoins de sa famille. Duras s'est donc approprié cette tragédie, l'a dramatisée, l'a déformée, l'a romancée et l'a présentée au public lors de la parution du *Barrage contre le Pacifique* et pendant toutes les années qui ont suivi sa publication, dans le seul but de nourrir le personnage qui faisait son succès d'écrivain.

Tout d'abord, l'histoire du *Barrage*, comme évoqué plus haut, n'est pas un fantasme de l'auteur. On ne peut pas dire que Duras ait inventé cette trame romanesque afin de ramener à elle un public et construire une posture complète à partir d'une affabulation : « Selon toute vraisemblance, l'histoire qui sert de base à Marguerite Duras n'est ni inventée, ni truquée. [...] C'est une chose vue, une réalité authentique<sup>94</sup>. »

Force est néanmoins de constater que Duras a plutôt « orienté » l'histoire de sa mère à des fins commerciales. Et le sujet, le contexte et la personnalité de cette « mère courage des colonies » participaient sans aucun doute à l'érection du mythe durassien. « Dans les années 1950, il était bon d'avoir “vipère au poing” et en bonne conscience de dénoncer “la sale guerre” d'Indochine [...] on pouvait y déceler l'influence des romans américains à la mode (du côté de Caldwell et Faulkner)<sup>95</sup>. »

Il y a donc des critères attendus par le public de l'époque que Duras a à cœur de respecter. On l'a vu précédemment, la colonisation a peu d'intérêt dans la construction de la figure d'auteur. Nous reviendrons par ailleurs sur l'influence du roman américain, possible mais démentie par Duras elle-même.

C'est donc principalement, pour Jean Vallier, la personnalité de la « vipère au poing », c'est-à-dire Marie Donnadiou, qui fait le succès des romans de sa fille. Pleinement consciente de ce filon qu'elle tire jusqu'à épuisement, Duras assume de plus en plus les dérives et glissements vers la fiction de son fait divers, parfois jusqu'à se persuader elle-même de leur véracité et nourrir le mythe.

En 1958, d'ailleurs, René Clément réalise une très médiatique version cinématographique du *Barrage contre le Pacifique*. Duras est alors très sollicitée par la presse

---

<sup>93</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op.cit., p. 45.

<sup>94</sup> Jean Blanzat, « Un barrage contre le Pacifique », *Le Figaro Littéraire*, n° 231, 23 septembre 1950.

<sup>95</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, op.cit., p. 402.

pour revenir sur le propos de son roman, et en profite pour enjoliver, dramatiser, commencer à entrer dans ce schéma tout fait qu'elle développera jusqu'à la fin de sa vie.

Quand on a vécu la chaleur tropicale, la boue, l'inconfort, justement l'idée de m'en servir dans un livre pose problème. On ne sait pas comment fausser son histoire pour, d'abord, que les lecteurs s'y laissent prendre, ensuite pour qu'elle reste<sup>96</sup>.

Le but ultime de Duras est déjà de « fausser », mais surtout de faire en sorte qu'elle « reste », qu'elle passe à la postérité. Une fois de plus, elle s'érige en victime de l'Asie humide et la colonisation cruelle. Ce rôle de victime qu'elle jouera à chaque fois qu'elle évoquera le drame de sa mère va devenir sa carte d'identité auprès du public de chaque époque. Mais c'est à la période du *Barrage* qu'elle naîtra vraiment.

Il existe dans les archives de l'auteur un cahier datant de 1943 contenant l'ébauche du roman<sup>97</sup>. Celui-ci se révèle très intéressant car il contient l'histoire « brute », sans trop d'exagération, car Marguerite Duras ne s'appelait encore à l'époque que Marguerite Donnadiou et n'avait pas encore publié son premier roman (*Les Impudents*, en 1943). Elle n'avait donc pas encore ce statut d'écrivain et la reconnaissance que lui conférerait son premier succès du *Barrage*.

On remarque ainsi des dérives servant à nourrir la thèse de l'extrême pauvreté de la mère, qu'elle accentuera encore dans les années 1980-1990. Prenons l'exemple d'une voiture achetée par Marie Donnadiou pour se rendre à la plantation. Quand on lit la version de 1943, puis celle que Duras se plaît à raconter dans les interviews de l'époque, ou dans le roman lui-même, il y a une énorme différence. Jean Vallier souligne même : « Nous n'aurions jamais cru que la mère du *Barrage*, si démunie, puisse déboursier une telle fortune... La mère de la première ébauche, réaliste et plus argentée sans doute, ne s'arrête pas à ce premier achat<sup>98</sup>. »

D'autres éléments, par contre, sont véridiques et Duras les a inclus dans la légende avec talent. Le choix par exemple de l'épisode des crabes ruinant la récolte est judicieux : il marque l'imaginaire du lecteur et place la mère (et de surcroît ses enfants) dans une posture de victime récurrente d'un destin qui s'acharne. « Rendons justice à Marguerite Duras : elle n'a pas inventé l'existence de ces crustacés parasites<sup>99</sup>. »

C'est à nouveau dans le cahier de 1943 que l'on retrouvait cet épisode réel :

---

<sup>96</sup> Marguerite Duras, « La Littéralité des faits », *France-Observateur*, 8 mai 1958, p. 16-17.

<sup>97</sup> Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, posthume, en collaboration avec les éditions de l'IMEC, édition établie par Sophie Bogaert (dir.) et Olivier Corpet (dir.), Paris, Éditions POL-IMEC, 2006.

<sup>98</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, *op.cit.*, p. 398.

<sup>99</sup> *Ibid.*

Malheureusement les barrages furent rongés par les nuées de crabes qui s'enlisaient lors des marées - et lorsque la mer monta l'année d'après, les barrages construits en terre meuble, minée par les crabes, fondirent à peu près complètement. Toute la récolte fut perdue une deuxième fois<sup>100</sup>.

En somme, tous les éléments participant à la pauvreté et au mauvais sort ont servi l'œuvre de Duras, l'ont enrichie et façonnée. La victimisation de Marie Donnadiou est donc la pierre angulaire de la construction de la figure d'auteur de Marguerite Duras. Tous les critiques, tous les articles, tous les reportages de l'époque du *Barrage* permettent de comprendre que cet échec et cette spoliation ont écrit le mythe. Il semblerait qu'on ait reporté cette scène à chaque fois, croyant sur parole les propos de l'écrivain, sans vraiment enquêter sur l'authenticité des faits. Piégés par les médias friands de telles histoires, le lecteur adhère également au propos sans vraiment savoir, touché par la pauvre veuve dévorée par le vampire colonial.

« La mère a été grugée », affirme Laure Adler dans sa biographie très complète en 1998<sup>101</sup>, reprenant le leitmotiv utilisé par Marguerite depuis 1950. Jean Vallier, lui, va plus loin et laisse déjà entendre, dans sa biographie, que Duras va en faire son fonds de commerce, sans que personne ne recherche véritablement le fonds de l'histoire :

Grugée, soit, mais par qui ? Pour l'auteur du *Barrage*, de *L'Amant*, de *L'Amant de la Chine du Nord*, il n'y a pas l'ombre d'un doute, les coupables, ce sont les agents du cadastre. Marguerite ne se lasse pas de raconter cet épisode, le moment où l'argent a changé de main<sup>102</sup>.

## 5. *Les frères*

Les deux autres pièces importantes de l'énigme familiale que constitue l'enfance de Duras sont ses frères. Comme la mère, ceux-ci ont été instrumentalisés par l'écrivaine afin d'assurer sa posture auctoriale.

L'opposition radicale entre les deux garçons (tel Caïn et Abel) a permis aux lecteurs une histoire plus facile, simplifiée également par le vocabulaire accolé aux deux noms. Alors que les deux hommes étaient tous les deux des aînés de Duras, celle-ci n'hésita pas à qualifier Paul, le cadet, comme « le petit frère » : « Le petit frère, mon frère tant aimé, mon petit

---

<sup>100</sup> Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, op.cit., p. 110.

<sup>101</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 65.

<sup>102</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, op. cit., tome 1, p. 423.

frère<sup>103</sup> ». Pierre, l'aîné, hérita lui du péjoratif le « fouilleur d'armoire » : « C'était un voyou de famille, un fouilleur d'armoire, un assassin sans armes<sup>104</sup>. »

Pour ériger le mythe de cette fratrie si particulière, tous les stratagèmes furent employés par Duras : notamment, dans le lieu commun du spectacle qu'elle donne de ses origines, la comparaison à *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton est récurrente, lorsqu'elle évoque la traque de son frère comme celle que mène dans le film le révérend Harry Powell sous les traits de Robert Mitchum. « Il régnait sur la famille, il faisait peur. Je ne peux pas m'empêcher de le comparer tout le temps au père de *La Nuit du chasseur*, à ce personnage indécis, entre le criminel et le père<sup>105</sup>. »

Force est de constater à quel point la relation frère-sœur hante toute l'œuvre de Duras. Comme la mère, le lien fraternel est utilisé dans de très nombreuses œuvres et revendiqué à chaque publication dans les médias, interviews et articles. Ainsi, pas moins de sept fictions principales dans la bibliographie de Duras traitent de la relation frère-sœur : *La Vie tranquille*, *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Eden-Cinéma*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *Agatha*, *La Pluie d'été*.

Pour donner une importance capitale à ses deux frères et faire d'eux des éléments indissociables de son histoire, Duras va les présenter à chaque fois avec un trait de personnalité et des anecdotes qui les rendront uniques, et mythiques.

Quand on sait l'importance du cliché photographique chez l'écrivain, on comprend alors pourquoi celle-ci s'est toujours livrée à des caricatures rapides de ses frères lorsqu'elle commentait ses photographies d'enfance. Paul avait toujours l'air doux, Pierre l'air arrogant. Ces remarques liées à des enfants de sept ou huit ans n'étaient que les prémices des légendes écrites et mises en scène ensuite par leur sœur. Pierre allait devenir le fils préféré, le « fouilleur d'armoire », leitmotiv durassien, et Paul, transformé en personnage de Paulo, « le petit frère » incestueux.

Voyons dans un premier lieu comment Marguerite Duras a su tirer profit de la personnalité complexe de Pierre Donnadiu, construit pour dramatiser sa propre biographie et épaissir davantage sa posture. Si les descriptions négatives sur son frère concernaient déjà l'enfant qu'il était, c'est surtout à partir de son retour en Indochine, et l'adolescence de Duras, que son portrait se teinte de cette violence avec laquelle elle le définira.

---

<sup>103</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 22.

<sup>104</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 1501.

<sup>105</sup> « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, op. cit.



En effet, alors qu'enfant, il était déjà ce personnage déjà nuisible et rebelle, Marie Donnadiou l'envoya en France pour ses études. Marguerite et Paul avaient donc passé quelques années en parfaite harmonie, loin de ce frère néfaste. C'est sans doute pourquoi on ne retrouvera que deux personnages dans le *Barrage*, à savoir Joseph (sans doute Paulo) et Suzanne (Marguerite), témoins de cette période d'insouciance familiale, si l'on peut dire. Mais ce fragile équilibre est soudain rompu avec le retour du fils prodigue, sans doute revenu car sa mère était souffrante (élément invérifiable aujourd'hui) : « Quand j'eus quatorze ans [...], mon frère aîné qui faisait des études en France revint en Indochine<sup>106</sup>. » Voici Paul et Marguerite à nouveau livrés en pâture à ce « monstre » haï, qui participe malgré lui à l'édification du mythe d'auteur de Duras.

« Un autre personnage de la mythologie durassienne (bien réel celui-là) fait un beau matin son apparition à Vinh Long<sup>107</sup>. » : les deux enfants découvrent alors ce frère tyrannique et de surcroît, préféré de leur mère. L'arrogance visible sur ses photos d'enfant se retrouvait dans ses propos : « Mon frère aîné affirmait péremptoirement : “à part moi, c'est des ratés tes enfants<sup>108</sup>.” » Et Marie Donnadiou ne fait qu'accentuer, en portant tout son intérêt à son fils aîné, les tensions familiales qui seront mises par écrit par sa fille. Partout, dans les biographies comme dans les fictions de Duras, on peut lire la « préférence incestueuse de sa mère pour son frère aîné<sup>109</sup> ».

Pour Duras, un enfer familial s'installe, monde de chaos et de violence. Ses années au lycée, où elle est alors interne toute la semaine, lui permettent de fuir ce contexte oppressant. Mais lorsqu'elle rentre le week-end, elle trouve de quoi alimenter ses futurs romans au domicile familial de Sadec : « Je savais ce que j'allais trouver à Sadec. Mon frère aîné saoul d'opium, ma mère au comble de l'exaspération<sup>110</sup>. »

L'oisiveté est un des traits principaux de Pierre Donnadiou, que l'on retrouve dans toutes les biographies et dans les propos de l'écrivaine. À cela s'ajoute son opiomanie qui le conduira aux dérives que l'on sait. Jean Vallier le décrit ainsi à cette époque : « Pierre Donnadiou, qui a adopté un ouistiti avec lequel il s'amuse une partie de la journée, a découvert pour la nuit, les plaisirs de la “fée brune<sup>111</sup>”. »

---

<sup>106</sup> Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, op. cit., p. 39.

<sup>107</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, op. cit., p. 392.

<sup>108</sup> Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, op. cit., p. 41.

<sup>109</sup> Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la Métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002, p. 35.

<sup>110</sup> Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, op. cit., p. 41.

<sup>111</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, op. cit., p. 393.

Mais l'oisiveté et l'addiction à l'opium vont vite être étoffés par d'autres défauts. L'escalade est palpable dans les propos de l'écrivaine. Plus les années passeront, plus son frère sera présenté négativement. Duras ne fera qu'ajouter un défaut à chaque fois à la kyrielle déjà existante, les exacerbant dès qu'elle parlera de lui, dans la fiction ou dans la réalité. Si ses premiers témoignages concordent avec ceux des biographes, les suivants placent une fois de plus l'auteure en victime de ce frère détesté, principe déjà appliqué avec sa mère ou avec l'Indochine coloniale :

À ce moment-là, il rentrait vers six heures du matin ; peu à peu il était arrivé à fumer une grande partie de la nuit. Il se couchait dès qu'il rentrait et se levait pour le déjeuner, après quoi [...] il s'amusait avec son singe jusqu'au goûter de cinq heures<sup>112</sup>.

Après la fainéantise et la drogue, elle évoque ensuite régulièrement la violence :

Mon frère battait en insultant. Des injures habituelles, outre morpion, étaient « espèce de fumier », [...] « ordure », « serpent qui cache son jeu », « sale pute ». [...] Lorsque mon frère se mit à l'opium sa violence augmenta encore, je ne pouvais alors lui adresser la parole sans qu'il me tombe dessus<sup>113</sup>.

Duras raconta même que celui-ci avait essayé de violer l'employée de maison. On touche à une orchestration qui relève de la diffamation. Mais il lui faut se présenter à son lectorat comme la sœur meurtrière de ce frère dont elle brosse un portrait au vitriol : « Tout ce qui concernait son frère s'est constamment trouvé entaché de parti pris et d'une volonté délibérée de noircir le tableau pour en faire un personnage conforme à celui qu'elle avait assigné, une fois pour toutes, dans ses romans<sup>114</sup>. » On découvre également que « [...] Marguerite Duras décharge contre son frère une extraordinaire litanie de griefs invérifiés, invérifiables. Certaines de ses accusations qu'elle porte sont mineures (vols et trafics divers), d'autres sont graves et confinent à la diffamation pure et simple<sup>115</sup>. »

Les années 1980 assoient ce statut de personnage négatif et odieux. Duras en parle sans cesse, comme elle le fera avec les autres éléments constitutifs de son enfance. Il prend une épaisseur incroyable à l'époque de *L'Amant*, où elle profite du succès du roman et de son omniprésence médiatique pour noircir encore le tableau.

Dans le roman, elle écrit :

---

<sup>112</sup> Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, op. cit., p. 44.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, op. cit., p. 393.

<sup>115</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 73.

Voilà : il vole notre mère. Il fouille dans les armoires. Il vole. Il joue. [...] Jeune il essaie de me vendre à des clients de la Coupole [...]. Il fouille et prend. Il fouille encore une petite armoire dans ma chambre. Il trouve. Il prend la totalité de mes économies, cinquante mille francs. Il ne laisse pas un seul billet. [...] c'était quelqu'un qui fouillait les armoires, qui avait du flair, qui savait bien chercher, découvrir les bonnes piles de draps, les cachettes. Il a volé les alliances, ces choses-là, beaucoup, les bijoux, la nourriture. Il a volé Dô, les boys, mon petit frère. Moi. Beaucoup. Il aurait vendu sa mère<sup>116</sup>.

À l'apogée du spectacle médiatique de « la Duras », lors de la légendaire émission *Apostrophes* en septembre 1984, elle enfonce le clou devant des millions de téléspectateurs :

Bernard Pivot : Et votre frère aîné ? Alors là... « Un voyou sans famille, un fouilleur d'armoire, un assassin sans armes... ».

M. D. : Ça existe.

Bernard Pivot : C'était un voyou ?

M. D. : Oui<sup>117</sup>.

Laconique dans sa réponse, elle laisse entendre l'horreur. Ménageant les silences avec talent aux bons moments, elle hypnotise Bernard Pivot, qui, fasciné par l'expression qu'elle choisit, la rend encore plus populaire et l'associe directement à l'écrivaine. Dorénavant, Marguerite Duras sera aussi « l'auteure, sœur du fouilleur d'armoire. » Et Bernard Pivot de rajouter pour conclure : « vous dites “un fouilleur d'armoire”, j'adore cette expression<sup>118</sup>. »

Dernier coup d'éclat, dans *L'Amant de la Chine du Nord* en 1991, elle l'associe même à ses créations fictionnelles pour gagner en légitimité : « J'ai vu ton frère Pierre. La semaine dernière, je l'ai vu devant la fumerie du fleuve. Il m'a demandé cent piastres. Je lui ai donné. Je crois qu'il va continuer à se droguer jusqu'à la mort et aussi qu'il fera des choses terribles<sup>119</sup>. »

Paul Donnadiou, lui, n'a pas toujours été présenté comme un ange à côté de son frère aîné. On retrouve parfois chez Duras une critique patente des deux frères, étrangement associés dans leurs dérives. On peut comprendre cet amalgame comme une façon supplémentaire de victimiser sa mère ainsi qu'elle-même, seule enfant sérieuse dans cette apocalypse familiale.

« Ils vivaient à Sadec et l'oisiveté totale de ces jeunes gens de dix-sept et dix-huit ans paraissait à tous inadmissible, sauf bien entendu à nous-mêmes<sup>120</sup>. » Elle l'avoue elle-

---

<sup>116</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1500.

<sup>117</sup> « *Apostrophes* : Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 703.

<sup>120</sup> Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *op. cit.*, p. 57.

même dans ses cahiers : « Le plus remarquable, c'est que mes frères ne se préoccupaient nullement de leur avenir<sup>121</sup>. »

Comme à chaque fois, ses écrits vont se compléter par des déclarations publiques, comme lorsqu'elle confie à Jérôme Beaujour, en 1986, en mentant : « Ma mère a mal supporté que mes frères, eux, ne passent même pas le certificat d'études. Ils n'arrivaient à rien, l'école ne les intéressait pas, ils l'ont quittée vers dix ans<sup>122</sup>. »

En 1993, deux ans avant sa mort, l'histoire arrivait au faite de la dramatisation. L'image était définitivement construite et le public ne pouvait plus croire autre chose. « Par la suite, ma mère s'est ruinée pour eux en cours par correspondance, l'École universelle, l'École Violet pour mon frère aîné. Ça durait deux jours<sup>123</sup>. »

La relation que Marguerite va tisser avec son frère Paul est différente, mais tout aussi énigmatique. À l'aversion qu'elle a pour Pierre s'opposera l'amour qu'elle porte à Paul. Cet amour fraternel fut même présenté comme incestueux dans certains écrits. Il participera à l'érection du mythe de l'enfance et à la construction du personnage Duras.

Présenté souvent comme fragile, frêle, fluet et maladif, Paul Donnadiou n'est cependant pas l'ange que Duras présentera dans ses romans. Mais pour mieux orienter le lecteur et son image, radicaliser l'antinomie entre les deux frères est très utile.

Dans sa biographie de l'auteur, Jean Vallier écrit d'ailleurs : « Paul Donnadiou, plus raisonnable mais tout aussi oisif, n'accompagnait pas son frère dans les fumeries<sup>124</sup>. » On est très loin de l'enfant parfait qu'elle aimait décrire encore et encore, faussant même parfois la perception des biographes. Jean Vallier, à force de lire les témoignages de Marguerite, finira par trancher : « C'est un bon gosse Paul. Il est jeune, sain, droit et bon<sup>125</sup>. »

Son physique, par contre, semble cohérent avec les écrits de l'auteure. Les nombreuses photographies de l'époque corroborent la faiblesse du corps de l'enfant. Là encore, Duras a trouvé un autre critère de comparaison à exagérer, presque à caricaturer. Elle distille également, dans la presse et sur les plateaux de télévision, des informations ambiguës sur la prétendue relation physique qu'elle aurait entretenue avec Paulo. « Le plus jeune de mes frères avait un corps maigre, agile – il me rappelait, Dieu sait pourquoi, celui de mon premier amant, le Chinois<sup>126</sup>. »

---

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> Marguerite Duras, *Le Monde extérieur (Outside 2)*, Pléiade, Tome III, p. 1064.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, op. cit.*, tome 1, p. 396.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *La Passion suspendue*, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 14.

La comparaison avec l'amant chinois devient encore une autre résurgence chez l'écrivaine. « Paul, le "petit frère" [...]. Lui seul sera l'amour de Marguerite. Un amour fraternel et entier. Elle en fera dans son univers romanesque un amour incestueux, initiatique, c'est lui qu'elle recherche à travers l'amant : "La peau. La peau du petit frère. Elle est pareille. La main. Pareille"<sup>127</sup>. » »

Frédérique Lebelley va même plus loin, elle associe la traduction de l'expression « petit frère » à l'inceste : « Elle l'appelle justement "le petit frère" comme on surnomme au Vietnam le jeune amant<sup>128</sup>. » Plus tard, comme sur d'autres sujets, Duras se mettra à assumer ces non-dits du début de sa carrière, comme si « l'autoroute de la parole » des années 80 allait libérer ses déclarations au profit de sa posture médiatique de pythie. Sentant qu'elle pouvait intéresser davantage le public et susciter encore plus de curiosité, elle n'hésita pas à accentuer la gravité de ses propos sur l'inceste : « Enfant et plus tard encore, j'ai eu des rapports quasi incestueux avec mon jeune frère. Pendant toute une période, ces rapports ont été très violents et bien entendu jamais accomplis<sup>129</sup>. »

Au-delà de la relation passionnelle, Duras a également beaucoup joué de la complicité qu'elle entretenait avec ce « petit frère ». Tous deux se retrouvent en tête à tête (avec la mère) lorsque Pierre Donnadiou rentre en France. Commence alors une période magique que Duras a romancée à outrance et a présentée comme idyllique dans les entretiens et les émissions télévisuelles. Elle associait sa relation fusionnelle avec Paulo aux splendeurs de l'Asie évoquées plus haut. L'enfance de l'auteure touchait alors au mythe, une fois encore. Ainsi, au départ de leur aîné, « Marguerite découvre, avec son frère Paul, la beauté des paysages indochinois et la liberté<sup>130</sup>. »

Leurs expéditions dans la jungle indochinoise pouvaient faire rêver quiconque écoutait l'écrivaine s'ériger en aventurière et raconter leurs prouesses chasseresses : « Paul adore chasser de nuit, il aime le frisson que représente la traque du fauve, suivre des jours entiers la piste d'un tigre ou d'une panthère puis mettre à mort sa proie<sup>131</sup>. » ; ou encore : « J'allais avec mon frère pendant la sieste pour tuer des singes, c'était horrible, on tuait tout ce qu'on trouvait. Et là, j'ai eu les plus grandes peurs de ma vie, parce que mon frère s'arrêtait, il me disait : "Écoute le tigre". On entendait le tigre<sup>132</sup>. »

---

<sup>127</sup> Romane Fostier, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 13.

<sup>128</sup> Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume, op.cit.*, p. 45.

<sup>129</sup> « Marguerite Duras », entretien avec Rolland Thélu, *op. cit.*

<sup>130</sup> Romane Fostier, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 14.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses, op.cit.*, p. 96.

Pour Alain Vircondelet, c'est Marguerite la meneuse, celle qui possède l'esprit aventureux. « Elle aime entraîner son “petit frère” dans les forêts abondantes et dangereuses, les lazarets où agonisent les malades ne l'effraient pas, elle est de cette terre, trop dure pour s'apitoyer<sup>133</sup>. » Souvent, d'ailleurs, on ne retient de son enfance que quelques éléments constitutifs de sa légende : « Le “petit frère”, si beau et les équipées dans la jungle cambodgienne ; la malfaisance du frère aîné [...]»<sup>134</sup>. »

La mise en scène du petit frère et de leur prétendue relation incestueuse passe aussi par le sens propre de l'expression, puisque Duras orchestre ce lien en 1981 dans son film *Agatha* :

[...] Duras met en scène le miracle de son enfance retrouvée. Yann Andréa, qu'elle a choisi « pour représenter l'homme d'Agatha » fait revivre à ses yeux Paul, « le petit frère » qu'elle a tant aimé. Proclamant à deux reprises devant la caméra dès Jean Mascolo et Jérôme Beaujour « Agatha c'est moi », la cinéaste fera en sorte de se confondre avec elle dans son film<sup>135</sup>.

Toujours libérée de certains tabous dans les années 1980, elle présente de plus en plus sa relation avec Paulo comme un inceste. Leur amour, tendre, fusionnel et passionné attise la curiosité du public. Elle persévère : « [...] tout à coup j'ai compris que ce petit frère avait été pour moi un amour... un amour très grand, immense. [...] [Mais] l'inceste n'est pas représentable. [...] c'est cette impossibilité-là que je montre<sup>136</sup>. » Partout, on salue ce lien qu'elle a créé : « [...] la figuration du frère aimé se transforme en un amour éternel et mythique<sup>137</sup>. » Leur relation relève donc bien du « mythe » : « Elle mythifie le petit frère, avec lui, elle a la relation la plus évidente, la plus simple, la plus essentielle<sup>138</sup>. »

Enfin, c'est toujours dans la légendaire émission de Bernard Pivot, en 1984, que l'histoire du petit frère va toucher au sublime. La gorge serrée, les silences orchestrés avec soin, Duras livre en direct la révélation de l'assassinat du petit frère par le grand. La scénographie de sa fratrie est à son apogée :

Bernard Pivot : Et puis il y a un petit frère, qui va mourir en 1942...

---

<sup>133</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle, op.cit.*, p. 70.

<sup>134</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op.cit.*, p. 112.

<sup>135</sup> Marguerite Duras, *Le Livre dit, entretiens de « Duras filme »*, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2014, p.12.

<sup>136</sup> *Duras filme*, documentaire produit et réalisé par Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, sur le tournage d'*Agatha ou les lectures illimitées*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2009.

<sup>137</sup> Rong Fan, *Marguerite Duras, la relation frère-sœur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, p. 15-16.

<sup>138</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle, op. cit.*, p. 64.

M. D. : Oui, eh bien oui, mais c'est très difficile pour moi de parler de ça. [...] je considère que le petit frère est mort de meurtre, il a été tué par le frère aîné. Je ne peux pas me défaire de ça<sup>139</sup>.

Le ton devient poignant. Duras croit parfaitement à ce qu'elle dit. En 1993, dans un ultime témoignage qu'elle livre à l'écrit, elle s'adresse directement à ce frère tant aimé dans l'œuvre *Écrire* : « Je n'ai jamais pensé que je pouvais écrire ça. Ça me regardait, moi, [...]. Tu es mon lecteur, Paulo. Puisque je te le dis, je te l'écris, c'est vrai. Tu es l'amour de ma vie entière<sup>140</sup>. »

L'histoire de l'enfance de Duras est donc un puits exceptionnel de liens, de rapports humains, de mensonges et de vérités. La petite Marguerite Donnadiou deviendra « M. D. » au rythme des multiples réécritures de cette période de sa vie, terreau inépuisable de tous ses écrits. Elle a même laissé penser certains que toute sa vie, elle a raconté « toujours la même chose ». Laissant dire, elle a par conséquent mis en place cette stratégie de signes reconnaissables qui la feront connaître de tous :

Dis-moi encore sur ton petit frère.

- La même histoire toujours ?

- Oui. C'est jamais la même, mais toi, tu le sais pas<sup>141</sup>.

Enfin, les anecdotes et les portraits féconds sur sa fratrie ont tant fasciné les critiques et les lecteurs que les théories les plus affabulatrices ont pu voir le jour. C'est là que le destin de Duras devient mythe, comme une légende à laquelle on ne voudrait pas croire tant ce qu'on raconte semble abracadabrant. Ainsi, en 1997, un chercheur sicilien publie une biographie de Duras dans laquelle il dit révéler des choses inédites. L'adage de l'écrivaine se vérifie : morte, elle peut encore écrire. L'engouement, un an après sa mort, pour l'enfance de l'auteure, confère à Duras une posture post-mortem qui continue de troubler, d'intriguer et de faire parler. Angelo Morino, dans son œuvre *Il Cinese e Marguerite. Una Biografia*<sup>142</sup>, révèle que l'amant décrit dans le roman éponyme ne fut pas celui de Duras, mais de sa mère. Marguerite et son frère sont donc des enfants à moitié annamites, nés d'une relation adultère qu'aurait eue la mère, ce qui explique les traits bridés de leur visage ou leur peau mate semblable à celle des Asiatiques. C'est par un témoignage de Laure Adler, travaillant à l'époque sur la biographie de Duras, que le public français apprend l'existence de cette théorie<sup>143</sup>.

---

<sup>139</sup> « Apostrophes : Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>140</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Pléiade, tome III, p. 872.

<sup>141</sup> Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 621.

<sup>142</sup> Angelo Morino, *Il Cinese e Marguerite. Una Biografia.*, Palerme, Sellerio Editore, 1997.

<sup>143</sup> Danielle Laurin, « L'impossible vérité sur Marguerite Duras », *L'Express*, 1<sup>er</sup> juin 1998.

Ainsi, voilà le mythe des frères ennemis expliqué : Marguerite et Paul, tous deux ressemblant à des chinois, ne sont pas en réalité les vrais frère et sœur de Pierre, le monstre, ce qui confirme leur sempiternelle opposition, mais aussi le lien quasi incestueux de Marguerite avec son « vrai » frère qu'elle aime plus que tout. Le temps aidant, c'est seulement à la mort de l'écrivaine que ce secret fut éventé, et qu'il continua d'alimenter les fabuleux mythes sur l'enfance de Duras et son inépuisable destin. Morino écrit : « avec l'âge et le passage progressif de la censure à la révélation, les traces de cet autre père avaient affleuré peu à peu pour ressortir sur le corps de sa fille<sup>144</sup>. »

Le visage de Duras semble porter durant toute sa vie les traces de l'Indochine et les caractéristiques des asiatiques. Cette posture qu'elle fonde sur ses origines et sur les liens tissés durant l'enfance nourrit définitivement toute son œuvre et participe à sa gloire, l'élevant au rang de mythe, et ce même après sa mort. Elle a par conséquent joué de cette relation qui unit le réel à l'imaginaire, ambiguïté entretenue toute sa vie, avec en point d'orgue cette réécriture de l'enfance au milieu de cette famille. C'est en ce sens qu'elle dit à Pierre Dumayet en 1992 : « Très vite, ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu<sup>145</sup>. »

---

<sup>144</sup> Angelo Morino, *op. cit.*, traduction de Angiola Codacci-Pisanelli, *L'Espresso*, Italie, repris dans « Marguerite Duras et l'amant chinois de sa mère », *Lire*, avril 1997.

<sup>145</sup> « Lire et écrire », émission de Pierre Dumayet, réalisation Robert Bober, La Sept, octobre 1992, repris dans *Dits à la télévision*, Marie-Magdeleine Lessana (dir.), *atelier / E.P.E.L.*, 1999, p. 49.



## Chapitre 2

# Une identité publique qui se détache doucement de la personne civile : comment Marguerite Donnadiou devient Marguerite Duras

### 1. *Le choix du pseudonyme*

En 1943, Marguerite Donnadiou est en passe de publier son premier roman, *La Famille Taneran*. Se pose alors pour elle la question du nom avec lequel elle signera l'œuvre. Comme de nombreux autres écrivains, elle choisira un pseudonyme, « Duras », calqué sur le nom du village du Lot-et-Garonne où était né son père. Ce nouveau nom, pour elle, la fait entrer tout droit dans la production fictionnelle. En même temps, il nourrit sa posture de l'époque et donne naissance à sa figure auctoriale, faisant fi de tout ce qu'elle était auparavant. *Incipit vita nova*. L'écrivaine va ainsi développer une identité publique qui ne sera en rien sa personne civile :

Il s'agit de se créer une identité publique qui se détache de la personne civile. Les pseudonymes illustrent parfaitement cette logique. Il s'agit bien souvent de démultiplier la stricte identité civile de l'auteur. On peut citer l'évolution du pseudonyme de Serge Gainsbourg à celui de Gainsbarre à la fin de sa carrière artistique<sup>146</sup>.

Dans la tripartition de Maingueneau, Marguerite Donnadiou devient par conséquent « l'inscripteur textuel ». C'est l'acte de naissance de l'écrivain qu'elle deviendra. Jean Vallier raconte qu'en 1943, Maurice Bourdel reçut le manuscrit de *La Famille Taneran* : « Il dut le parcourir, à sa nonchalante et sagace manière. Marguerite Duras était née<sup>147</sup>. »

À l'époque, Duras semblait obsédée par cette nouvelle image qu'elle voulait s'offrir. Elle qui allait tant jouer durant toute sa vie sur l'ambiguïté entre réalité et fiction s'inventait dès son premier ouvrage un personnage qui évoluerait ensuite avec les œuvres et

---

<sup>146</sup> Benoît Ladouceur, « Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* », *op. cit.*

<sup>147</sup> Voir Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, *op. cit.*, p. 457.

les années. Le pseudonyme, premier de la kyrielle des avatars durassiens, assurait d'ores et déjà sa posture, comme l'avait fait avant elle Blaise Cendrars et comme le ferait ensuite Romain Gary :

Le pseudonyme autorise une auto-crédation, sur le modèle du Phénix renaissant : le mot « ajar » est censé signifier « braise » en russe (ce qui est faux), et « gary » désignant l'impératif du verbe russe « brûler »... Lorsque en 1912 Freddy Sauser veut renaître par la littérature, il s'invente aussi un pseudonyme qui file la même métaphore (braise et cendres) : Blaise Cendrars. Pensons aussi à Beylle et Brûlard. Le pseudonyme, si fréquent dans la tradition littéraire, apparaît comme un indice postural<sup>148</sup>.

Ainsi Duras s'invente-t-elle un nouveau soi afin de pénétrer plus vite dans le monde de la littérature. Robert Antelme racontait que lorsqu'il amena son premier manuscrit à Bourdel, la volonté de sa femme d'être immédiatement reconnue comme écrivain était patente. Elle n'aurait pu supporter de rester Marguerite Donnadiou. Elle était déjà Duras.

Cette volonté de reconnaissance, d'être vue, reconnue, Duras la porte toute sa vie. À la recherche de signes reconnaissables, l'écrivain se pare de détails et d'éléments qui feront que le public la remarquera de suite. Le premier, le nom inventé, lui donne légitimité. Alain Viala explique que l'auteur est un personnage public. Il crée une façon de se présenter au public : son nom / son pseudonyme, des éléments visuels et matériels. Gérard Leclerc, dans *Le Sceau de l'œuvre*, voit aussi le pseudonyme comme une marque de la complexité du soi énonciatif :

[Le] pseudonyme peut signifier également : je suis dans et par l'écriture autre que celui que j'ai été avant l'écriture. Je suis celui que me fait l'écriture de l'œuvre. Ce que je suis pour les autres, ce que je suis pour l'état civil, c'est mon nom de famille, le nom de mon père, de mes ancêtres. Par le pseudonyme, je signe d'un nom propre, d'un nom que j'ai choisi, le texte qui m'est propre. [...] Se nommer soi-même, c'est (du moins dans le fantasme) naître à nouveau, et même naître de soi, s'engendrer soi-même. [...] C'est vouloir être identifié socialement par son œuvre propre, par l'œuvre créée. [...] [P]ar le pseudonyme, je quitte la société pour la culture, la vie civile pour la Littérature<sup>149</sup>.

« On n'est personne dans la vie vécue, on est quelqu'un dans les livres<sup>150</sup>. », ne se lassera jamais de raconter Duras sur les plateaux télévisuels ou dans les interviews. « J'écris pour me déplacer de moi au livre. Pour m'alléger de mon importance. Que le livre en prenne à ma place. Pour me massacrer, me gâcher, m'abîmer dans la parturition du livre. *Ça réussit*. À mesure que j'écris, j'existe moins<sup>151</sup>. »

Les motivations de Duras dans le choix d'un pseudonyme ont été largement exploitées dans les analyses sur l'auteur et dans les articles critiques. La première des raisons est de faire

---

<sup>148</sup> Jérôme Meizoz, « “Postures” d'auteur et poétique » (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), *Vox-poetica, Lettres et sciences humaines*, publié le 04 septembre 2004.

<sup>149</sup> Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 243.

<sup>150</sup> « Marguerite Duras, Le Ravissement », émission radiophonique de Jean-Pierre Céton, *op.cit.*

<sup>151</sup> « Pour me massacrer », entretien avec Jean Schuster, *L'Archibras, Voix off*, n° 2, octobre 1967.

disparaître le patronyme de son père, raison souvent contestée. Il n’y a pas vraiment de réponse fiable à cette question. Nous retiendrons, de notre côté, la volonté de renaître et de créer le personnage « Duras ». Elle-même, d’ailleurs, avoue ne pas savoir vraiment pourquoi elle a choisi ce nom, hormis bien sûr le simple fait qu’il s’agisse du nom de la ville de son père : « Je n’ai jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j’arrive à peine à le prononcer<sup>152</sup>. »

Donnadieu, un nom que Marguerite rejette soudain pour mieux s’inventer, ou déjà se réinventer... Rejet du nom du père mais aussi de la paronomase « donne à Dieu », Duras efface ce croisement divin qu’elle abhorre en tant que communiste.

Une autre raison potentielle vient également du lien que son nom lui impose avec son frère. Laure Adler, dans sa biographie de Duras, écrit que Dionys Mascolo, qui fut le compagnon de longue date de l’écrivaine, lui a avoué ceci : « Elle m’a dit qu’elle avait pris ce pseudonyme car elle n’était pas fière de son frère, elle voulait fuir son identité non littéraire<sup>153</sup>. » Ainsi, le changement de nom lui donnera une seconde naissance, par l’écriture, une possibilité de déjà réécrire sa vie, « geste fondateur de sa prise de pouvoir démiurgique<sup>154</sup>. » Le choix du pseudonyme fait donc disparaître son frère qu’elle déteste, mais surtout son père. Comme l’écrivait Marina Tsvetaïeva : « Chaque pseudonyme littéraire est avant tout un refus du nom patronymique, car le père n’inclut pas mais exclut<sup>155</sup>. »

Ainsi Henri Donnadieu donne à Marguerite un nom « [...] insupportable, presque “importable”. Comment en effet vivre dans cette proximité du nom de Dieu, et d’abord, que lui donner<sup>156</sup> ? » Jean Vallier préfère, de son côté, ne pas donner de crédit à cette obsession du père qui habiterait Duras. Il remet ainsi en question cette assertion toute faite :

Bien avant Françoise Sagan, elle est allée chercher son pseudonyme du côté de chez Proust (et du Lot-et-Garonne bien sûr), où Duras et Sagan sont des titres de noblesse en même temps que des noms qui, sous sa plume, sont autant de jalons de jeu de « ma mère l’Oie » qu’est la recherche des temps de la mémoire. Faut-il aller chercher plus loin que sur le Rocher de Duras et dans cet inventaire inépuisable ? Faut-il vraiment invoquer la « répudiation du nom du père », comme le font tant d’universitaires<sup>157</sup> ?

La naissance de l’écrivain et sa figure auctoriale semblent conditionnées chez Duras par cet indispensable pseudonyme. L’idée de *vita nova* qui s’accolle à ce choix passe par la

---

<sup>152</sup> Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 16.

<sup>153</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 170.

<sup>154</sup> Elisabeth Philippe, « Marguerite Duras, le pseudo pour se réinventer », *Les Inrockuptibles*, 31 juillet 2011.

<sup>155</sup> Marina Tsvetaïeva, cité par Claude Burgelin, in *Les Mal-nommés, Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary, et quelques autres*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 54.

<sup>156</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d’un siècle*, op. cit., p. 52.

<sup>157</sup> Jean Vallier, *C’était Marguerite Duras*, op. cit., tome 1, p. 412.

disparition des origines, comme si le poids porté était trop lourd pour l'ériger en posture d'auteur. La posture se construit alors sur un terrain vierge, sur du neuf, afin de gagner le renom par le nouveau nom. Claude Burgelin, dans *Les Mal-nommés*, a d'ailleurs travaillé sur cette question de l'identité nouvelle procurée par un nom d'emprunt. Il évoque Duras, bien sûr, mais aussi Sartre, avec qui nous pourrions comparer le parcours dans la mise en posture et la quête de la gloire et la reconnaissance :

Le fils du tôt disparu Jean-Baptiste Sartre, s'éprouvant trop contingent, se métamorphose en « écrivain » pour acquérir, avec la gloire et grâce à elle, ce qui lui manque : une nécessité. Le renom lui donnera son nom. Transformé en « Sartre », en futur article de dictionnaire ou en chapitre de l'histoire littéraire, il pourra enfin devenir Sartre, rendre signifiant l'assemblage de quatre consonnes et deux voyelles qui le désigne<sup>158</sup>.

L'écrivain reste dans l'histoire à travers son pseudonyme. Personne ne sait aujourd'hui qui était Marguerite Donnadiou ; Duras est par contre citée dans tous les manuels d'histoire littéraire. Le nom de naissance est raccourci en « deux voyelles et trois consonnes », puis réduit dans les années 1980 au seul nom propre, avant de disparaître presque entièrement sous la forme de deux initiales dans les années 1990. Elle marque l'histoire, se transforme en auteur et acquiert le renom, jusqu'au mythe :

Par le pseudonyme, Duras masque et dévoile à la fois son origine. Le pseudonyme est d'une part le signe de « rupture avec l'héritage paternel acquis par le hasard de la naissance. D'autre part, le pseudonyme est le lien d'une projection imaginaire d'un moi en quête d'identité vraie et ressortit, par là même, à la généalogie mythologique. Jouer sur le nom du père qui contient le nom de Dieu le Père, c'est éluder la loi, refuser une certaine pratique reçue du langage pour en inventer une autre, poétique. On glisse donc sur le terrain du mythe, de la fiction, de l'invention, de la recréation. Par ce geste de nommer, Duras « fait le destin » et devient ainsi égale à Dieu<sup>159</sup>.

Ainsi, comme l'écrit Claude Burgelin, « [l']invention d'un pseudonyme devient ainsi l'instant premier de la création littéraire, quand l'écrivain transforme son nom en une fiction, en un énoncé poétique neuf<sup>160</sup>. » La chenille devenue papillon, elle peut ensuite s'envoler et battre de ses propres ailes dans le monde de la littérature et bien au-delà, « [...] ou comment Marguerite est devenue Duras<sup>161</sup>. »

---

<sup>158</sup> Claude Burgelin, *Les Mal-nommés, Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary, et quelques autres*, op. cit. p. 8.

<sup>159</sup> Dominique de Gasquet, « De Donnadiou à Duras - le détour par un nom de lieu », in *Duras, Dieu et l'écrit*, Actes du colloque de l'ICP, sous la direction d'Alain Vircondelet, Monaco, Éditions du Rocher, 1998, p. 279-295.

<sup>160</sup> Claude Burgelin, *Les Mal-nommés, Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary, et quelques autres*, op.cit., p. 17.

<sup>161</sup> Marie-Christine Jeannot, *Marguerite Duras à 20 ans, l'amante*, Vauvert, Éditions Au Diable Vauvert, coll. « A 20 ans : l'aventure de leur jeunesse », dirigée par Louis-Paul Astraud, 2011, p. 4.

Le nom de plume, reconnaissable dans le discours public, va s'adapter aux attentes du champ littéraire. Le nom d'état-civil, restant désormais dans la correspondance privée, sera donc caché dans la mise en posture. Duras va alors tenter d'imposer son image d'auteur dans la conjoncture littéraire de l'époque. Ce positionnement dans le champ va clairement affirmer sa posture dans l'espace public, reconnaissant le nom.

## 2. *L'invention de « codes reconnaissables » liés à l'enfance*

De son enfance, Marguerite Duras a puisé de très nombreuses images qui ont constitué son paysage personnel. Lorsqu'elle construit son personnage d'auteur dans les années 1950, elle va étoffer les motifs récurrents de sa biographie par d'autres éléments fondateurs qui seront ensuite reconnaissables par les lecteurs. À l'Asie, à sa mère, à ses frères – puits sans fond de son œuvre – elle ajoutera d'autres obsessions intimes, leitmotive qui permettront de l'identifier immédiatement et de créer de véritables mythes à la fin de sa carrière. Alain Vircondelet remarque donc la « grande galerie de personnages qu'elle aura rendus mythiques, Lol Valérie Stein, le Vice-Consul [...], la mendiante [...], la mère, le frère aîné et Paulo, le petit frère [...]»<sup>162</sup>.

Une lignée de personnages et de lieux mythiques peuple donc l'enfance incroyable de Marguerite Duras. Ils permettent à l'auteure de devenir « la Duras », ce phénomène littéraire reconnu de tous dans les années 1980. Par exemple, lorsque Yann Lemée, son dernier compagnon, l'aborde pour la première fois alors qu'il n'est encore qu'un étudiant, il ne voit en elle que « celle qui avait écrit *India Song*, celle qui avait fait parler Anne-Marie Stretter sur l'ennui aux Indes, [...] Michael Richardson, Lol V. Stein, la mendiante<sup>163</sup> ». Duras dira que : « tout ce peuple-là, à l'origine, c'était moi, pour Yann<sup>164</sup> ». C'est ce kaléidoscope fascinant qu'elle a construit qui marque l'esprit du lectorat et qui consolide sa posture.

Dans cette envoûtante galerie, deux figures marquantes de son enfance participent de façon prépondérante à l'érection de la figure auctoriale : « ces êtres mythiques rencontrés dans la lointaine enfance, que sont la mendiante et Anne-Marie Stretter<sup>165</sup> », écrit Jean Vallier. Elles ont toutes deux hanté Duras qui les fait revivre sans cesse dans toute son œuvre, comme

---

<sup>162</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée du siècle*, op.cit., p. 43.

<sup>163</sup> Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, « La voix du Navire-Night », op.cit., p. 385.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 135.

de véritables spectres. Ces deux signatures la positionnent d'emblée comme singulière dans le champ artistique.

Du fin fond de sa mémoire surgit tout d'abord « la mendiante ». Élément important de l'enfance de l'auteur, l'écrivaine a été marquée au fer rouge par l'épisode de sa rencontre avec elle. Alain Vircondelet écrit : « Comme autant de scènes primitives de la conscience qui viennent scander cette enfance “exotique” et dégrader à jamais le bonheur sauvage des escapades dans la jungle, elle rencontre à huit ans une mendiante, “la folle de Vinh Long” qui profère des cris dans une langue inconnue et la terrifie<sup>166</sup>. » Le biographe de Duras remarque que celle-ci a été tant marquée par cette femme qu'elle s'y est identifiée. Le processus de création de figure d'auteur s'accompagne donc toujours chez Duras de misérabilisme, Vircondelet allant même jusqu'à surnommer l'auteure de « Marguerite Donnadiou devenue Duras, la petite mendiante de Savannakhet<sup>167</sup> ». Encore une fois, cette comparaison voulue par Duras participe à affiner sa posture d'auteur. Passer pour une mendiante confirme sa volonté de se présenter au public comme une enfant pauvre, son vécu difficile colorant ainsi toute la personne qu'elle érige : « Vers douze ans, elle rencontra de nouveau la mendiante. Elle la portera longtemps dans ses livres, au point de devenir elle-même la petite mendiante de Savannakhet, errante comme elle, débitant sa litanie, ce chant entrecoupé de silence<sup>168</sup>. »

C'est dans *Un barrage contre le Pacifique* que ce personnage apparaît pour la première fois. Une mendiante donne une petite fille à la mère de Duras pour qu'elle la soigne. Celle-ci lui construit un berceau, s'occupe d'elle mais la petite fille meurt en étouffant et de sa bouche sortent des vers. Duras, qui a huit ans à l'époque, est bouleversée par cette scène :

La petite fille est morte évidemment, ça a été une horreur pour moi qui étais une enfant de douze ans. Enfin ce n'était pas là le problème. Le problème ça a été cette femme aux différents âges de la vie, comment je l'ai vue, car je pense être sincère quand je dis que j'y ai toujours pensé depuis<sup>169</sup>.

Dans *L'Amant*, elle est cette folle hurleuse de Vinh Long, arrêtée là au bord du Mékong. Elle est maigre comme la mort, et semble personnifier la mort. Cette mendiante a bien existé, Duras le confirme : « Ça s'est passé comme je l'ai écrit<sup>170</sup>. » La figure de la mendiante revient dans presque tous les livres : de *L'Amant* à *India Song* en passant par *le*

---

<sup>166</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 56.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Marguerite parle*, 33 tours, série « Français de notre temps. Hommes d'aujourd'hui » sous le patronage de l'Alliance française, cité par Aliette Armel, in *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bègles, Le Castor Astral, 1990, p. 21.

<sup>170</sup> « Marguerite Duras tourne *India Song* », interview, *Le Monde*, 29 juillet 1974.

*Barrage*, la folle, la mendicante, la hurleuse, la sirène surgie de la vase ne cesse de traverser l'univers durassien. Son errance la conduit de la plaine du Tonlé-Sap au delta du Gange et elle accompagne en contrepoint les personnages du *Vice-consul*, écrit en 1965.

Dans *L'Amant*, elle consacre cinq pages à ses rencontres avec la mendicante. Elle apparaît tout d'abord comme « la folle de Vinh Long<sup>171</sup> » qui court après elle en criant dans une langue qu'elle ne connaît pas :

La peur est telle que je ne peux pas appeler. Je dois avoir huit ans... Dire que cette peur dépasse mon entendement, ma force, c'est peu dire. Ce que l'on peut avancer, c'est le souvenir de cette certitude de l'être tout entier, à savoir que si la femme me touche, même légèrement, de la main, je passerai à mon retour dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de la folie... Je suis plusieurs jours ensuite sans pouvoir raconter du tout ce qui m'est arrivé<sup>172</sup>.

Elle rapproche ensuite ce souvenir de celui, plus tardif, de la mendicante ramenée par sa mère. Puis, à dix-sept ans, Duras, en route vers la France, fait escale à Calcutta et voit la mendicante dans un parc derrière l'ambassade de France : depuis qu'elle l'a rencontrée à l'âge de huit ans, elle la voit marcher sur les routes vers Calcutta, « Calcutta, où Marguerite Duras n'est jamais allée. C'est pourtant dans cette ville mythique que se croiseront la mendicante, le vice consul de France et Anne-Marie Stretter. Il ne fut guère de doute que ses fréquentations, ajoutées à ses propres souvenirs de jeunesse, ont joué un rôle important dans son imaginaire à l'époque où elle a conçu *Le Vice-consul* et *Le Ravissement de Lol V. Stein*.<sup>173</sup> »

Les figures multiples du personnage de la mendicante sont en place, ainsi que les thèmes essentiels qu'elle rassemble : la folie, la peur, l'errance, l'abandon de l'enfant. Le rapport étroit qu'ils entretiennent avec la vie de l'auteur est désormais solidement établi. L'histoire de la mendicante est devenue intangible en étant mise directement en correspondance avec la vie de la petite Duras bouleversée par sa rencontre en Indochine, une dizaine d'années auparavant. Ainsi, « c'est la mendicante du Tonlé-Sap, mangeuse de poissons crus, qui va lui inspirer les plus belles pages d'une prose souveraine. C'est à elle plus qu'au vice-consul lui-même ou Anne-Marie Stretter, que le roman publié par Gallimard dans la collection bien nommée "L'imaginaire", devra une grande partie de son pouvoir de fascination<sup>174</sup>. »

Une deuxième figure féminine a une importance capitale dans l'enfance de Marguerite Duras. Plus encore, celle-ci n'hésite pas à avouer : « Quelquefois, je me dis que j'ai écrit à

---

<sup>171</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 1504.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 1505.

<sup>173</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 187.

<sup>174</sup> *Ibid.*

cause d'elle<sup>175</sup> ». Ce personnage aussi fascinant que mystérieux est la femme du nouvel administrateur général, Elisabeth Strieder. Elle oubliera plus tard son nom et la fera revivre sous le nom presque mythique d'Anne-Marie Stretter, le nom déclencheur de l'écriture, qu'elle immortalisera notamment dans le film *India Song*. Lorsque Duras a environ huit ans, elle voit donc arriver un nouvel administrateur et elle éprouve une fascination pour sa femme. Elle n'a vu cette silhouette que de loin, derrière les grilles du parc de l'administration générale, et de suite, elle trouve qu'elle ressemble à la mort, comme la mendicante, mais aussi à l'amour. Elle apprend ensuite qu'elle n'a pas d'amies, mais seulement des amants, et lorsqu'elle découvre que l'un d'eux venait de se tuer par amour pour elle, elle devient la déesse qu'elle adule. Grâce à elle, Duras découvre alors que l'on peut mourir d'amour. Elle façonne son propre mythe avec le destin de cette femme juste entraperçue, qui devient, comme tous les autres, un motif récurrent – peut-être le plus important.

Fascinée par ce fantôme de femme, qui pour ne pas subir la carrière de son mari jouait à la femme adultère, Duras garde cette personne dans son cœur, dans son âme et dans ses écrits : partout, Anne-Marie Stretter lance l'écriture, elle est à jamais rattachée aux pilotis de cette enfance étrange. « Le nom, [...] mythique, d'Anne-Marie Stretter, le nom du fantasme, déclencheur de l'écriture<sup>176</sup>. » On la retrouve par conséquent dans le plus grand nombre de ses romans, répétée et évoluant avec le style de l'auteur. Quand on demande à Duras la source profonde de son écriture, elle répond « Elisabeth Strieder » à la surprise totale de l'interlocuteur, s'attendant à entendre la mère, les frères, le barrage :

J'avais huit ans lorsque j'ai connu Anne-Marie Stretter. Pourquoi j'ai été chercher cette femme pour faire *India Song* ? C'est curieux ! C'est pour comprendre la raison de mon attirance pour cette femme que j'ai décidé d'écrire sur cette période<sup>177</sup> [...].

Pas même sa mère ne saurait son intrusion dans sa vie, cette image de femme mêlée à celle de la mort. Duras va même jusqu'à faire disparaître son personnage si mythique pour le remplacer par cette nouvelle figure obsessionnelle :

Je me demande si l'amour que j'ai d'elle n'a pas toujours existé. Si le modèle parental, ça n'a pas été elle, la mère de ces deux petites filles, Anne-Marie Stretter, non pas ma mère, voyez, que je trouvais trop folle, trop exubérante, et qui l'était d'ailleurs<sup>178</sup>.

---

<sup>175</sup> Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Pléiade, tome III, p. 217.

<sup>176</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 45.

<sup>177</sup> « Apostrophes : Marguerite Duras », op. cit.

<sup>178</sup> Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 217.



Elle cherche toujours à retrouver un lien entre sa vie et celle de cette femme. Elle poursuit sa quête des origines pour remonter à la source de sa fascination, peut-être pour se libérer d'elle et libérer son écriture paralysée dans la mort d'Anne-Marie Stretter, noyée au fond du Gange à la fin d'*India Song*. Sa rencontre avec elle a ainsi joué un rôle considérable dans son enfance et dans sa vie, au point de réécrire la scène et le personnage infiniment :

C'est peut-être ma scène primitive le jour où j'ai appris la mort du jeune homme... l'accident : le suicide par amour de cette femme, le jeune homme qui se tue pour elle... Moi, je n'avais pas eu de père, et ma mère vivait comme une nonne, et c'était la mère des petites filles qui avait mon âge qui possédait ce corps de pouvoir de mort.<sup>179</sup>

Duras devient passionnée lorsqu'elle raconte Elisabeth Strieder : elle fait partie d'elle-même, elle influence son œuvre, elle lui dicte ses écrits. Elle est tellement imprégnée par le personnage qu'elle a construit que lorsqu'elle en parle, elle va jusqu'à affirmer qu'elle pourrait presque s'appeler Stretter que ça ne l'étonnerait pas.

Duras, comme pour la mendicante, se compare constamment à elle, toujours pour se victimiser. En effet, dans *L'Amant*, elle montre en fait le lien qui est établi entre « la dame » (les noms n'ont plus d'importance) et la jeune blanche qui la rejoint dans la réprobation populaire puisqu'elle a un amant chinois.

Cet isolement fait se lever le plus beau souvenir de la dame de Vinh Long. [...] La même différence sépare la dame et la jeune fille au chapeau plat des autres gens du poste. [...] Isolées toutes les deux. [...] Toutes les deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressées par des amants, baisées par leur bouche, livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. C'est de cela qu'il est question, de cette humeur à mourir. Cela s'échappe d'elles, de leur chambre, cette mort si forte qu'on en connaît le fait dans la ville entière.<sup>180</sup>

Grâce à Elisabeth Strieder, Marguerite Duras a réussi à atteindre la source de la fascination et de l'écriture, étroitement liées par l'amour et la mort, retrouvant ainsi la nature même de l'écrit tel qu'elle pratique. Pour poursuivre la quête de ses origines, elle écrira encore et encore avec un seul thème continuellement retravaillé : l'enfance, « interminablement l'enfance », comme elle disait en citant Stendhal.

Plus encore, Anne-Marie Stretter permet à Duras, comme l'Asie, comme sa mère, comme la mendicante, de créer un motif récurrent que les lecteurs, les spectateurs ou les gens en général vont reconnaître en elle. Dans les interviews, à la télévision, dans la presse ou à la

---

<sup>179</sup> Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Dionys Mascolo et al., Paris, Éditions Albatros, coll. « CA/ Cinéma », 1988 (1<sup>ère</sup> édition 1975), p. 84.

<sup>180</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 1508.

radio, c'est toujours la même musique dominante, elle répète son nom avec emphase et théâtralité, elle le cite comme un sésame qui lui ouvrirait toutes les portes. Et le mythe se construit : quand Michèle Porte lui parle du personnage en 1976, Duras s'émeut et la porte déjà au pinacle : « *India Song* : ce qui est mis en scène, c'est ma fascination, l'amour que j'ai d'elle<sup>181</sup>. »

À Montréal en 1981, lors d'une conférence, un spectateur lui demande : « Qui est-elle pour vous, Anne-Marie Stretter ? » Marguerite Duras lui répond alors : « C'est comme si tu me demandais pourquoi je l'aime bien. Je ne sais pas. C'est un des personnages dominant de mon enfance. Je l'ai vraiment connue ; j'ai connu ses filles aussi. Elle était la femme de l'administrateur général du poste de Vinh Long, sur le Mékong, et je l'ai vue souvent, j'avais huit ans, je m'en souviens bien<sup>182</sup>. » De même, lors d'entretiens avec Dominique Noguez, en 1983, elle avoue, exaltée :

C'était à Vinh Long, en Cochinchine, où ma mère était institutrice. [...] Un jour, [...] un nouvel administrateur est arrivé du Laos avec sa femme et ses deux filles. La première fois que cette femme entre dans mes livres, j'ai quarante ans, c'est en 1964, dans le ravissement de Lol V. Stein. [...] Je sais qu'Anne-Marie Stretter, c'est Elizabeth Strieder. Elle devient Anne-Marie Stretter en 1965, dans le *Vice-consul*. Elle reste là dans le film *India Song*, en 1975. Je ne l'ai jamais vue de près. Je l'ai toujours vue à travers les grilles du parc, [...] ou dans sa voiture, quand elle se promenait le soir. [...] Avant qu'elle ne vienne à Vinh Long, un jeune homme s'était tué pour elle dans ce poste du Laos d'où elle venait. Je l'ai su comme tout le monde dès qu'elle est arrivée à Vinh Long. Ça a été déterminant. J'ai vu cette femme avant tout comme une donneuse de mort. [...] Pour la première fois de ma vie, j'ai entendu dire qu'on pouvait mourir d'amour. [...] C'est la messagère de l'invisible. L'ange<sup>183</sup>.

Les exemples peuvent être multipliés à foison. La mise en scène est la même à chaque fois. C'est bien sûr dans *Apostrophes* que tous les codes sont posés. Et Anne-Marie Stretter ne déroge évidemment pas à la règle :

Quand j'ai eu dix-huit ans, le monde s'est présenté à moi comme une chose insurmontable. Vivre était devenu pour moi survivre. J'étais si désespérée que j'ai voulu me supprimer, ce en quoi je me confonds avec Anne-Marie Stretter. Je ne pouvais pas supporter l'injustice. À Saïgon, un soir de 1926 : maintenant je sais que cette silhouette maigre et haute, c'était encore Anne-Marie Stretter. Et c'est donc déjà Betty Fernandez et Marie-Claude Carpenter.

(Bernard Pivot) – Oui mais - tout se retrouve ! Cette histoire se retrouve dans tous vos livres, d'une certaine manière.

– Eh bien c'est ça qui m'a intrigué, figurez-vous ! Pourquoi j'ai été chercher là ? J'avais huit ans lorsque j'ai connu Anne-Marie Stretter. Pourquoi j'ai été chercher cette femme pour faire *India Song* ? C'est curieux ! Et bien c'est ça qui a fait que je me suis dit : je vais écrire sur cette période<sup>184</sup>.

---

<sup>181</sup> Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 217.

<sup>182</sup> Marguerite Duras à Montréal, Suzanne Lamy et André Roy éd., Montréal, Spirale, 1981 ; rééd. revue et augmentée Montréal et Paris, Spirale et Solin, 1984, p. 33.

<sup>183</sup> Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, entretien avec Dominique Noguez, Ministère des affaires étrangères, 1983–1984, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001. Réalisés en 1983 et accompagnés de 8 films, ces entretiens existent en cassettes et, en partie, en DVD.

<sup>184</sup> « *Apostrophes* : Marguerite Duras », op. cit.

On parle alors même de « cycle Anne-Marie Stretter ». La présence de ce personnage est si forte qu'elle va imprégner toute une partie de sa vie, et ce jusqu'à l'obsession. Duras va tant l'utiliser que la question de sa réalité va se poser à la fin de sa vie. Mythe galvaudé, mille fois remis sur le métier, Anne-Marie Stretter a-t-elle réellement existé, ou Duras l'a-t-elle inventée pour compléter sa panoplie d'avatars ? Après sa mort, en 1997, Michèle Manceaux publie une série d'entretiens où l'on découvre une Duras confrontée à toutes les controverses de sa vie. Anne-Marie Stretter (comme la mendicante) en fait partie. Mais elle persiste et signe :

Tout est logique dans ce que j'ai écrit. Jamais je ne me trompe et pourtant tout est faux. Je n'ai rien inventé. J'ai simplement inventé le prétexte de raconter. Alors tout est vrai aussi. Il n'y a qu'une personne qui n'est pas vraie, c'est Lol V. Stein. Je pense que Lol V. Stein, c'est moi, donc je ne peux pas l'inventer. La mendicante, c'est vrai ; le vice-consul, c'est vrai ; Anne-Marie Stretter, c'est vrai ; le Mékong, c'est vrai<sup>185</sup>.

Dans l'œuvre de Duras également, elle réapparaît régulièrement, jusqu'à la fin de sa vie. Dans *La Vie matérielle*, elle revient comme une sempiternelle ritournelle :

Et elle qui passe dans sa limousine noire. S'appelle presque Anne-Marie Stretter. S'appelle Strieder. La femme de l'administrateur général. Ils ont deux enfants. Ils viennent du Laos où elle avait un jeune amant. Il vient de se tuer parce qu'elle était partie de lui. Tout est là, comme dans *India Song*. Le jeune homme est resté au Laos, dans ce poste où ils s'étaient connus, très au nord sur le Mékong. Il s'était tué là. À Luang Prabang<sup>186</sup>.

L'envahissement d'Anne-Marie Stretter dans la vie de Duras prend des proportions incroyables. Elle en parle comme d'une passion, d'un amour sans limite, dévastateur : « [...] cette fascination dure toujours, je ne m'en sors pas, c'est une véritable histoire d'amour<sup>187</sup>. »

Dans la construction de la posture, une importance particulière est accordée au *look* (nous y reviendrons pour Duras). Son héroïne va également être « arrangée » avec un code vestimentaire reconnaissable qui permettra à l'auteure de conforter son mythe. La tenue doit être travaillée pour faire gagner le personnage en épaisseur. Pour Jean Vallier, la robe de la femme de l'ambassadeur a forgé ce mythe. Duras va même jusqu'à demander à son dernier compagnon, Yann, de se vêtir comme les hommes de la cour de Stretter : « La juvénilité de Yann, sa fraîcheur, sa grâce, sa façon de se vêtir, chemise de lin blanc, costume blanc, à

---

<sup>185</sup> Michelle Manceaux, *L'Amie*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 125.

<sup>186</sup> Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, « Vinh Long », Pléiade, tome IV, p. 319.

<sup>187</sup> Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 220.

l'imitation des hommes de la cour d'Anne-Marie Stretter dans *India Song*<sup>188</sup>. » La légende d'Anne-Marie Stretter est donc structurée par les vêtements, mais aussi par les lieux ou les ambiances que Duras réécrit sans cesse. Claire Devarrieux écrit dans l'hommage qu'elle rend à l'auteure à l'occasion de sa mort : « De quelle couleur, déjà, la bicyclette d'Anne-Marie Stretter contre le grillage des tennis déserts<sup>189</sup> ? » ; ou encore Vircondelet, en créateur de réminiscences, évoque « les cônes d'encens qui embaument la photographie d'Anne-Marie Stretter, là, sur le piano à queue dans le salon de Calcutta<sup>190</sup>. » Une atmosphère asiatique et coloniale s'invente et emmène les lecteurs dans l'imaginaire fascinant de la Durasie.

Lorsque l'auteure sera disparue, elle laissera derrière elle la saga d'une femme envoûtante qui lui aura permis de s'inscrire dans l'Histoire. « Car Anne-Marie Stretter est éternelle. Elle ne doit pas vieillir trop vite, encore moins mourir trop tôt. Marguerite, qui s'est persuadée de l'avoir connue en Indochine, aura besoin d'elle pour percer le secret du vice consul de France au cours d'un bal, celui de l'ambassade de France à Calcutta, revêtue cette fois, de la robe d'*India Song* couleur amarante. Après cet ultime bal, elle pourra mourir dans les îles, au large de l'hôtel Prince of Wales<sup>191</sup>. »

Ainsi, l'évocation de ces êtres mythiques aide Duras à se positionner en écrivain. Elle invente un univers, un climat, un kaléidoscope de visages et une kyrielle de sensations qui emmènent les lecteurs à chaque fois, à coup sûr, vers les territoires personnels de l'auteur qui façonnent sa réputation : « L'histoire à laquelle se rattachent Anne-Marie Stretter, la mendicante, le vice consul Michael Richardson. C'est dans cette résille de textes que s'accrochent les thèmes favoris de Duras<sup>192</sup>. »

### 3. *L'engagement*

[...] ce que je veux, c'est ça, écrire. [...] Je dis des livres, des romans<sup>193</sup>.

Si Marguerite Duras a voulu devenir un écrivain, c'est parce que sa mère, ruinée, grugée par l'administration coloniale, lui a donné matière à composer, mais aussi parce qu'elle n'a jamais supporté ce qui lui a été fait. L'écriture devient alors un exutoire, une

---

<sup>188</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 431.

<sup>189</sup> Claire Devarrieux, « Morte, je peux encore écrire », *Libération*, 4 mars 1996.

<sup>190</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 81.

<sup>191</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 102.

<sup>192</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 262.

<sup>193</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, op.cit., p. 1466.

vengeance sur cette enfance dramatique. Nous avons déjà vu comment l'écrivaine a utilisé ses origines et sa famille à des fins posturales, nous pouvons y ajouter que cette situation l'a conduite par conséquent à s'engager politiquement et s'ériger ainsi comme représentante d'une certaine classe sociale, donnant l'image d'une écrivaine du peuple. Marguerite Donnadiou est ainsi devenue Duras à cause de la misère sociale de sa mère et de son désespoir politique qui fera de sa fille un écrivain engagé.

Dans *L'Amant*, Duras confie cette obsession de la situation malheureuse de sa mère au Chinois :

Il me demande de lui dire à quoi je pense. Je dis que je pense à ma mère. [...] Elle crie qu'il ne faut rien attendre, jamais, ni d'une quelconque personne, ni d'un quelconque Etat, ni d'un quelconque Dieu. [...] Je dis que je ne fais pas du malheur dans lequel je me trouve une question personnelle. Je lui raconte comment c'était simplement si difficile de manger, de s'habiller, de vivre en somme, rien qu'avec le salaire de ma mère<sup>194</sup>.

On remarque comment l'auteure accentue le misérabilisme de la mère pour motiver sa décision de devenir écrivain. Son « engagement » dans l'écriture la conduit logiquement à l'inscription au parti communiste en pleine guerre d'Indochine : « [...] [L]a conscience politique durassienne, difficilement distincte de l'émotion, s'enracine dans l'expérience familiale et l'affectivité. L'anticolonialisme de l'auteur doit se lire en référence au cas sensible de sa mère, ruinée par la concussion des fonctionnaires français du cadastre [...]»<sup>195</sup>.

La construction de la posture littéraire comme la conçoit Jérôme Meizoz se fonde donc sur cette victimisation et cette présentation de soi comme un auteur pauvre et obligé de traverser les affres d'une enfance volée. Celui-ci s'est notamment intéressé à Louis-Ferdinand Céline, qui a lui-même construit sa figure d'auteur en romançant son enfance pour s'ériger en « écrivain proche du peuple » :

[L]a fiction du médecin au "tempérament ouvrier", de l'enfant mis très jeune au travail [...] inscrit immédiatement [Céline] dans l'identité d'écrivain valorisée [au début des années 1930] par [des journaux comme] *Le Monde* et *L'Humanité* dans les débats sur les esthétiques du peuple, par lui et pour lui<sup>196</sup>.

L'itinéraire de Céline (qui est lui aussi politisé) peut être comparé à celui de Marguerite Duras dans sa manière de façonner l'image de l'écrivain misérable. Jérôme

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 1481.

<sup>195</sup> Dominique Denès, « La gageure politico-poétique de Marguerite Duras », in *L'Engagement littéraire, Cahiers du Groupe φ*, Emmanuel Bouju (dir.), Paris, Interférences, 2005, p. 165-174.

<sup>196</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 102.

Meizoz explique qu'il y eut « une contamination progressive de la *personne* Destouches par la *posture* d'auteur Céline<sup>197</sup>. » Nous pourrions avancer le même argument à propos de Duras : la « figure auctoriale » inventée par l'écrivain du *Barrage contre le Pacifique* a contaminé la « personne » du nom de Marguerite Donnadiou à l'état civil. En ayant raconté l'histoire de sa mère de ses frères, de la mendiante, d'Anne-Marie Stretter, Duras a tricoté autour de ces pôles tout un tissu de fictions auxquelles elle finira par croire. Plus l'histoire est narrée, reprise, réécrite et republiée, plus Marguerite Donnadiou existe en tant que Duras. Elle rectifie à chaque fois la trame de son enfance, de manière à être de plus en plus en corrélation avec les souvenirs de la narratrice de ses romans, conformément au principe suivant lequel « une construction posturale ne se soucie pas de vérité, mais bien d'adéquation au public et aux problématiques en vigueur dans le champ littéraire<sup>198</sup>. »

Céline impose sa posture d'auteur dès 1932 : « La première se révèle à partir du *Voyage au bout de la nuit* en 1932 : la « posture du médecin “pauvre”, médecin des pauvres, étranger au monde bourgeois et condamné au travail. Céline invente une langue explicitement “antibourgeoise” [...] selon cette même cohérence<sup>199</sup>. » Cette posture peut bien sûr se retrouver chez Duras, où tous les critères sont similaires : elle est la petite fille « pauvre », grandit parmi « les indigènes », méprise l'administration coloniale et ses nantis, fait de sa mère la femme courage des colonies et nous pouvons lire le *Barrage*, écrit en pleine guerre d'Indochine par une auteure communiste, comme un roman anti-bourgeois. L'étude de Jérôme Meizoz sur Céline est complètement transférable à Duras. On relève par exemple cet argument sur le roman *Mort à crédit* (1936) qui semble être écrit pour elle : « Toutes les données biographiques concernant Destouches sont, dans le roman, systématiquement révisées à la baisse, vers le misérabilisme : les problèmes d'argent de la famille, le petit commerce en déclin, la mère Clémence écrasée de travail, l'enfant l'accompagnant dans la vente à domicile, humilié ou violé par des clientes bourgeoises oisives<sup>200</sup>. » Jérôme Meizoz parle souvent de l'écriture d'un « script prolétarien », « celui de l'enfant pauvre qui réussit<sup>201</sup> ». Compte-tenu de ce qu'elle semble avoir vécu aux colonies lorsqu'elle n'était qu'une enfant, l'expression est adaptée au cas Duras également. La haine qu'elle voue à l'administration coloniale, qui a berné sa mère devenue distante et « folle », mais aussi la

---

<sup>197</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités, Postures littéraires II, op. cit.*, p. 41.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>199</sup> Marie-Hélène Larochelle, « Étron des Pléiades comme titre de gloire », in *Deux siècles de malédiction littéraire*, Pascal Brissette et Marie-Pier Luneau, Presses Universitaires de Liège, coll. « Situations », 2014, p. 161-169.

<sup>200</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités, Postures littéraires II, op. cit.*, p. 43.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 45.

pauvreté, son frère opiomane et voleur, son autre frère souffreteux et victime de son aîné, les échecs et les difficultés de la famille, tout cela génère inévitablement la motivation de son engagement communiste. Là encore, le cas Duras rejoint le cas Céline : « Il confère la tonalité diastratique à l'ensemble du récit, afin que stylistiquement, il *fasse* peuple<sup>202</sup>. »

Comme Céline, elle joue beaucoup d'un autre élément pour l'érection de sa posture misérable : le vêtement. Il participe lui aussi à cette mise en scène de la victimisation et de l'indigence. Nous reviendrons sur cet élément de mise en posture prépondérant dans la société du spectacle des années 1980 (l'invention du « *look* M. D. »), mais dans la présentation de l'enfance et pendant la naissance de l'écrivain dans les années 1950, il s'avère particulièrement intéressant pour comprendre comment il fait partie intégrante de la pitié qu'elle veut attirer. « Le vêtement symbolise la contrainte sociale exercée sur le corps de l'enfant<sup>203</sup> », écrit Jérôme Meizoz. Ainsi, Duras, voulant se présenter comme pauvre et démunie, va accentuer dans ses souvenirs d'enfance les vêtements miteux qu'elle était obligée de porter, sa mère ne pouvant lui en offrir des neufs. Dans *L'Amant*, on ne peut que retenir l'attifement de l'écrivaine à quinze ans ; elle portait une robe qui appartenait à sa mère, les chaussures avaient été achetées bradées et le chapeau qu'elle portait était un feutre d'homme :

Je porte une robe de soie naturelle, elle est usée, presque transparente. Avant, elle a été une robe de ma mère, un jour elle ne l'a plus mise parce qu'elle la trouvait trop claire, elle me l'a donnée. Cette robe est sans manches, très décolletée. Elle est de ce bistre que prend la soie naturelle à l'usage. C'est une robe dont je me souviens. Je trouve qu'elle me va bien.

[...]

Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte. Soldes soldées que ma mère m'a achetés. Je porte ces lamés or pour aller au lycée. Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. C'est ma volonté.

[...]

Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de la petite. Ce qu'il y a c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir<sup>204</sup>.

Cette posture exceptionnelle, la fameuse « photographie absolue » comme elle l'appelle, va ériger son mythe. On ne verra plus jamais Duras différemment que cette jeune adolescente sur le bac, accoudée au bastingage, avec sa robe beige élimée et ses souliers à deux sous. « Regardez-moi » : elle invite le lecteur à comprendre qu'elle n'a pas les moyens de se vêtir, que sa vie était dure, que sa mère ne pouvait se permettre de lui acheter une robe

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>204</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1460.

neuve. Elle veut donc attirer la pitié, elle veut que l'on s'acharne sur ces fondés de pouvoir représentant cette colonisation qu'elle abhorre.

Pendant toute sa carrière, elle va chanter le même refrain. Avec une telle injustice et une telle misère, elle ne pouvait qu'être communiste. Comme Jérôme Meizoz l'écrit pour Céline : « Dans les entretiens accordés à la presse dès 1932, Céline pose les bases de cette posture antibourgeoise de l'homme exploité : le personnage de Céline prend naissance et actualise divers stéréotypes de l'enfance humiliée<sup>205</sup>. » Le personnage « Marguerite Duras » est né de la même façon. Dans la « posture antibourgeoise » de la femme exploitée, elle va jusqu'à se présenter comme une « communiste révolutionnaire ».

Avant la tragédie de sa mère, c'est d'abord le contexte de l'après-deuxième guerre mondiale qui a conduit Duras au communisme. Après l'effroyable découverte des camps desquels revient Robert Antelme, le mari de Marguerite, la souffrance est si forte pour lui et son entourage qu'ils s'encartent. Dionys Mascolo, son meilleur ami et amant de Marguerite, se joint à eux dans la révolte et écrit : « L'expérience de Robert Antelme nous a tous judaïsés et communisés<sup>206</sup> ». Il est alors évident pour eux d'adhérer au parti, comme de nombreux déportés : « Ils se sont jetés dans le communisme, lui et beaucoup de ses compatriotes du pays de l'inhumain<sup>207</sup> », ajoute Mascolo dans *Autour d'un effort de mémoire*.

Ainsi, les événements de l'après-guerre révoltent les trois amis. En effet, leurs personnalités pacifistes et intolérantes face aux injustices se réveillent contre les profiteurs du système. Marguerite Duras semble la plus radicale : elle refuse d'intégrer un cercle d'intellectuels pour militer auprès des ouvriers. Son appartement de la rue Saint-Benoît à Paris devient une gare où défilent tous les « camarades » de l'époque. Communiste jusqu'au bout des ongles, elle se fait souvent remarquer par le bureau qui, à ses yeux, n'est pas assez ferme. Elle en est exclue le 8 mars 1950, l'année de la parution du *Barrage contre le Pacifique*. C'est dire si à cette époque, l'écrivaine aimait se positionner comme l'ennemi du système et des profiteurs. Elle n'avait, de surcroît, jamais digéré l'histoire de la prétendue ruine de sa mère par l'administration coloniale. L'intrigue du roman, inspirée de la tragique déconvenue cochinchinoise, met en scène une mère de famille, devenue démente, autoritaire, digne, se battant contre vents et marées et qui mourra épuisée. Suite à son succès, il est sélectionné pour le Goncourt, mais les membres du jury couronnent *Les Jeux sauvages* de Paul Colin. Marguerite Duras s'estimera toute sa vie avoir été éliminée car elle était une

---

<sup>205</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités, Postures littéraires II, op. cit.*, p. 45.

<sup>206</sup> Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire*, cité par Jean-Christophe Wasner, « Duras à l'heure politique », *Sud-Ouest*, 30 mai 2013.

<sup>207</sup> *Ibid.*



« communiste révolutionnaire », encore une posture victimisée qui fera son commerce, et ce jusqu'à la publication de *L'Amant*, en 1984, où elle affirmait encore à Pivot :

Ils ne voulaient pas. Ils ne voulaient pas le donner au *Barrage*. Parce que j'étais de gauche, j'étais communiste à ce moment-là, enfin, j'étais membre du P.C. Ce qui fait que le *Barrage*, ça a été une expérience épouvantable, pour ma famille, pour ma mère ; et j'en ai été punie par ailleurs quand j'en ai parlé, quand j'en ai écrit, enfin<sup>208</sup>.

Déjà dans le *Barrage*, le ton était virulent et elle cherchait à marquer l'esprit du lecteur avec des expressions polémiques et savamment choisies, dont celle qui l'inscrit directement dans le camp des anticolonialistes : « le grand vampirisme colonial ».

Elle était sortie de ce tunnel de dix ans, comme elle y était entrée, solitaire, vierge de toute familiarité avec les puissances du mal, désespérément ignorante du grand vampirisme colonial<sup>209</sup>.

Duras fera florès avec cette formule engagée. Ainsi, le roman devient à thèse et l'auteure s'érige en grande dénonciatrice des horreurs coloniales. L'engagement est alors une évidence, car toute sa vie elle portera les stigmates de la tragédie de sa mère « victime du système injuste et pourri de l'intérieur qui préside à l'attribution de ces fameuses concessions<sup>210</sup>. » Lorsque Jérôme Meizoz évoque la construction de la posture de Louis-Ferdinand Céline, il précise sa malléabilité qui lui permit de se glisser sans mal, tel un caméléon, dans le contexte opportun de l'époque : « La visée adaptative voire cynique de "Céline" dans le champ littéraire apparaît explicitement<sup>211</sup>. » Marguerite Duras, elle aussi, s'est adaptée au champ littéraire des années 1950, s'imposant avec cette posture d'auteure engagée qui lui fit gagner en notoriété.

#### 4. *Le roman américain*

Dans le champ littéraire de la production romanesque d'après-guerre, le succès du roman américain est incontestable. Les traductions se multiplient et les Steinbeck, Hemingway et autres Faulkner (Prix Nobel de littérature en 1949) ont une célébrité retentissante. Marguerite Duras connaît ses premiers succès littéraires durant ces années, et

---

<sup>208</sup> « Apostrophes : Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>209</sup> Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Pléiade, tome I, p. 289.

<sup>210</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, *op. cit.*, p. 390.

<sup>211</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des Singularités, Postures littéraires II*, *op. cit.*, p. 51.

l'on peut se demander jusqu'où la *lost-generation*, comme on l'appelait, a aidé l'auteur à construire sa figure auctoriale.

Des décennies plus tard, on tend à penser que le roman américain a été la pierre angulaire du renouveau du roman français qui, à l'époque, était à bout de souffle. Cette renaissance allait être portée par Marguerite Duras, nouvelle figure de proue du genre romanesque durant cette période. Par ailleurs, Anne Cadin, auteure d'une thèse sur l'influence exercée par les auteurs américains sur leurs pairs français aux lendemains de la guerre, observe qu'en 1945, « le roman américain impose sa présence dans le paysage littéraire français : la levée de l'interdiction des œuvres anglo-saxonnes mise en place pendant la guerre déclenche un engouement saisissant pour les romanciers d'outre-Atlantique<sup>212</sup> [...] ».

En 1946, les productions romanesques françaises entrent dans une période de crise : elles divisent l'opinion et la critique, jugées trop intellectuelles ou, au contraire, manquant de réflexion. Pour sortir de ces usages, de nombreux romanciers français, dont Duras, vont alors être séduits par la nouveauté de ces productions américaines contemporaines, mais surtout par leurs techniques d'écriture calquées sur le cinéma, devenu le concurrent direct du genre romanesque. Le style et les thèmes venus d'outre-Atlantique ont vraisemblablement modelé le nouveau roman français d'après-guerre.

Lors d'une interview au journal *Libération* donnée quinze ans après la mort de Duras (en 2011), Gilles Philippe soulevait cette question qui fait encore débat : « [...] maintenant que nous avons du recul, l'influence de Hemingway est-elle si forte que cela dans ses premiers romans ?<sup>213</sup> ». Après avoir revendiqué l'influence du roman américain au début des années 50, Duras est ensuite sortie peu à peu de l'ornière pour tracer sa propre voie et donner une image singulière d'elle-même.

Pourtant, en 1950, alors qu'elle façonne sa première posture d'écrivain et travaille déjà à ériger une figure auctoriale, elle est de suite placée par les médias de l'époque dans le sillon de la génération Hemingway. Comprenant que cette élogieuse comparaison fera sa renommée, elle va donc assumer cette étiquette avant de développer, plus tard, son propre style. Ainsi, l'influence des auteurs américains des années d'après-guerre sur la production durassienne et l'élaboration de sa posture d'auteur à partir de 1950 est discutée. La manière

---

<sup>212</sup> Anne Cadin, « Position de thèse : *Le moment américain du roman français (1945-1950)* », publiée le 4 mars 2015, thèse soutenue le 19 mars 2015, Paris, Ecole normale supérieure. La thèse a été ensuite publiée aux Classiques Garnier, collection « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », n° 71 », Paris, 2019.

<sup>213</sup> Claire Devarrieux, « Le grand auteur français de la fin du XXème siècle », entretien avec Gilles Philippe, *Libération*, 20 novembre 2011.

avec laquelle Duras a joué (ou surjoué) cette empreinte supposée en fonction des réactions critiques à l'époque lui a permis de forger et de consolider sa position.

Tout d'abord, la période d'après-guerre est largement favorable aux écrits anglo-saxons, car ceux-ci étaient interdits pendant le second conflit mondial et ont été réédités dès l'armistice. En 1946, une gigantesque exposition de livres américains est organisée par la United States International Book Association, à Paris, au Cercle de la Librairie. On découvre ou on redécouvre, par conséquent, la production américaine qui, faute d'avoir été accessible pendant des années, suscite un véritable engouement et une réelle curiosité de la part des lecteurs français. Si l'on observe les statistiques de l'époque, on peut remarquer qu'en 1946, « huit livres vendus sur dix seraient traduits de l'américain, le nombre de traductions passant de 1945 à 1946 de 190 à 421 ». Le journal *Le Carrefour* révèle de surcroît que « les première, seconde et quatrième meilleures ventes de 1946 sont des romans américains<sup>214</sup> ».

Les auteurs américains marquent tout le contexte de l'époque. En 1947, Erskine Caldwell vient en France et rencontre Gaston Gallimard dans le Midi, tout comme en 1949. En janvier 1948, un article de l'hebdomadaire *Action*, *Quelques américains*, de Pierre Fauchery, porte l'écrivain au pinacle. Duras sera d'ailleurs constamment rapprochée de celui-ci. Jean Vallier, dans la biographie qu'il a consacrée à l'auteure, constate qu'en 1950, « la vogue du roman américain est alors à son comble et la tarte à la crème de la critique littéraire, à cette époque, consiste à analyser l'apport de ses techniques au roman français d'après-guerre<sup>215</sup>. »

Il est vrai que le roman français d'après-guerre traverse alors une véritable crise. Il a besoin de sang neuf pour se réinventer. Son homologue américain, avec des auteurs comme Ernest Hemingway, John Steinbeck, William Faulkner, John Dos Passos ou Erskine Caldwell fascine la critique française. Quand en France, les auteurs cherchent des nouveautés formelle et thématique, d'outre-Atlantique arrive un modèle inédit tombant à point nommé. Dans la presse de l'époque, les journalistes vont même jusqu'à parler d'« imitation ». Dans une pléthore de romans écrits en cette période, on remarque un véritable « goût américain », selon l'expression de Pierre Debray<sup>216</sup>.

Même la critique littéraire s'enthousiasme pour cette pléiade d'écrivains qui renouvellent le genre. Jean-Paul Sartre, qui analyse les caractéristiques du roman dans ses

---

<sup>214</sup> Didier Alexandre, « Les Écrivains français et le roman américain 1943-1951 : histoire d'un désamour », *Romanic Review*, volume 100, n° 1-2, janvier-mars 2009.

<sup>215</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 183.

<sup>216</sup> Pierre Debray, « Matérialisme et solitude dans le roman américain », *Cahiers du monde nouveau*, n° 5, mai 1948, p. 93-94.

articles post-Seconde Guerre Mondiale et dans ses essais sur la littérature, définit une rigoureuse bipartition dans l'influence des romanciers après 1945 : d'un côté les prédécesseurs français, et de l'autre « [...] des œuvres écrites par ceux qu'[il] appelle indifféremment “les Américains”, c'est-à-dire, pour l'essentiel, William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck et Richard Wright, suscitent de l'enthousiasme, reçoivent des éloges et sont considérés comme des modèles dont l'écrivain français devrait idéalement parvenir à s'inspirer<sup>217</sup> ».

Mais le sujet ne manque pas de créer des questionnements ; le matériau américain ne séduit pas tous les lecteurs ou tous les critiques, comptant alors autant de détracteurs que d'admirateurs. Le dossier proposé par le journal *Les Nouvelles littéraires* en 1947 voit même poindre une polémique qui divise la critique : par exemple, David Rousset y salue les auteurs américains comme « les plus authentiques témoins<sup>218</sup> » de leur époque, alors que Jean Malaquais les accuse d'avoir « un quart de siècle de retard<sup>219</sup> ». Dans tous les cas, force est de constater que le roman américain fait beaucoup parler et surtout inspire le roman français : simple imitation du style au début, il se mue rapidement en un champ d'expérimentation de nouvelles techniques pour écrivains en quête d'identité littéraire, dans un contexte favorable à la transformation du genre. « Hemingway, Dos Passos, Steinbeck et Faulkner apportent de l'eau, de la lumière au roman français en voie de dessèchement et à bout de souffle<sup>220</sup> », écrit Maurice Nadeau.

En quête d'inédit et séduite par ces nouvelles voix, Duras va écrire avec leurs techniques afin de proposer un renouvellement du roman français. Écriture orientée – peut-être trop – par ses lectures américaines, son style va être clairement qualifié d'imitation à partir du *Barrage contre le Pacifique* en 1950. En effet, après ses deux premiers romans, l'écriture durassienne entame sa mue en 1950, sous l'effet du vent américain soufflant sur la littérature française de l'époque et touchant tous les auteurs : « [...] l'attrait pour les auteurs américains semble être un phénomène d'après-guerre généralisé dans les lettres françaises, se retrouvant aussi bien chez Camus, Sartre, Des Forêts ou Claude Simon<sup>221</sup>. » L'érection de la posture d'auteur est ainsi appréhendée à partir de la combinaison entre l'auteur, les caractéristiques textuelles, le champ littéraire et la société de l'époque.

---

<sup>217</sup> Yan Hamel, « Pour un roman français à l'américaine, Jean-Paul Sartre critique littéraire », *Études françaises*, volume 43, n° 3, 2007, p. 41-54.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> Maurice Nadeau, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Le Passeur », 1992, p. 73.

<sup>221</sup> « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », Cécile Hanania, Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (éd.) in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 26.

Les critiques sont en général très sévères avec les premiers écrits de Duras, lus comme « parodique[s]<sup>222</sup> », « symptomatiques de maladroites<sup>223</sup> » ou frisant le « plagiat<sup>224</sup> ». Cependant, on note tout de même de nombreuses qualités chez l'écrivaine, signes avant-coureurs de sa gloire littéraire future, car déjà comparée aux géants Steinbeck ou Hemingway. Même si certains critiques continuent à déplorer l'inutilité des imitations littéraires, ils ne peuvent s'empêcher de louer la description durassienne d'un quotidien pathétique tant apprécié chez un Steinbeck.

Chacun y va alors de son commentaire. Marguerite Duras est sans cesse interrogée dans les interviews sur ses relations avec le roman américain. Vu le succès, voire le triomphe que les auteurs d'outre-Atlantique génèrent, elle laisse dire, acquiesce et construit sa posture en se déclarant souvent sous leur ascendant, surtout d'Hemingway. Elle écrit donc comme ses pairs américains et ne le nie jamais lors de ses apparitions publiques ou ses entretiens dans les médias. Jérôme Meizoz définit d'ailleurs la posture comme l'ensemble des dimensions non-discursives (« l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi ») et discursives (« l'ethos discursif »)<sup>225</sup>.

Les auteurs les plus respectés de la période véhiculent et confirment l'idée. Claude Roy la compare élogieusement à Erskine Caldwell, alors que Jean-Henri Roy la présente même comme une Caldwell française, ayant réussi à transposer la société américaine en France. Pour Jean Vallier, il n'y a pas de doute, Duras a lu tous ces auteurs et ne peut nier sa filiation : « Marguerite Duras connaissait l'œuvre de Caldwell, publiée en France par Gallimard comme celle d'Hemingway, Faulkner, Steinbeck et Dos Passos<sup>226</sup>. » L'écriture est neutre, le narrateur s'efface et constate simplement les choses, de façon détachée. L'histoire se borne à une série de constatations, sèches pour les uns, parlantes pour d'autres. Marguerite n'est pas encore vraiment Duras, nous sommes encore loin de la glossolalie qu'elle invente dans les années 70, mais le style est unanimement salué, même s'il est proche de ses pairs anglo-saxons. Le personnage de l'écrivain s'établit alors doucement.

Les articles sont plutôt élogieux à son égard, comme dans la revue *Esprit* en septembre 1953 : « Marguerite Duras n'utilise pas des facilités de la description psychologique, du commentaire, des constructions intellectuelles qui donnent l'impression de dominer

---

<sup>222</sup> Pierre Descaves, « Le roman français et la technique américaine », *La Revue du Caire*, vol. 16, n° 179, mai 1954.

<sup>223</sup> Armand Hoog, « *The Itinerary of Marguerite Duras* », *Yale French studies*, n° 34, été 1959.

<sup>224</sup> « Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins », entretien avec Pierre Hahn, *Paris-Théâtre*, n° 198, juillet 1963, p. 35.

<sup>225</sup> Voir Jérôme Meizoz, *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine Érudition, 2004, p. 51.

<sup>226</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op.cit.*, p. 122.

intelligemment la situation. [...] Qu'elle trouve dans le roman américain un accord avec son tempérament, elle le dit. Reste, bien à elle, cette volonté de renouvellement de l'expression littéraire par une écriture neuve, sans fléchissement, une prise de conscience actuelle. [...] Elle se sert de la prose comme moyen de connaissance, étendant ainsi le domaine de la poésie<sup>227</sup> ». Elle est ainsi d'emblée assimilable au système narratologique que l'on reconnaît et que l'on loue chez les américains : « leur style direct (Hemingway, Steinbeck), ou leur art savant de la composition (Faulkner, Dos Passos), [...] leur sens du réel, de la vie, leur manière d'appréhender le monde actuel ou de rendre compte des problèmes essentiels, auxquels l'homme est affronté à travers les aventures de leurs personnages<sup>228</sup> ». En reprenant à son compte le *modus operandi* de ces auteurs, Duras perfectionne sa posture dans ses écrits, mais aussi en dehors. C'est ce que Jérôme Meizoz explique dans sa définition de « posture », la désignant comme « les conduites *énonciatives et institutionnelles* complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître comme singulières dans un état du champ littéraire<sup>229</sup>. »

En 1952, Marguerite Duras publie *Le Marin de Gibraltar*. Sans hésitation, il s'agit du plus « américain » de ses romans. Elle est à nouveau sans cesse interrogée sur l'influence de la « *lost-generation* », et notamment sur sa parenté avec les romans d'Ernest Hemingway. Sans ambages, Duras va construire sa figure auctoriale sur l'inspiration hemingwayenne qui a proliféré dans le roman français après la Seconde Guerre Mondiale, et l'avouer explicitement lors des interviews qu'elle donne. Les critiques de l'époque comprennent rapidement l'influence et vont même jusqu'à déceler des similitudes flagrantes avec un roman d'Hemingway, *Les Vertes collines de l'Afrique*. Duras se justifie alors, d'abord indirectement, puis explicitement des dizaines d'années plus tard, lorsqu'elle revient avec recul sur toute son œuvre :

Je sais ce que va me dire Dionys, que j'ai trop lu Hemingway ces temps-ci. Je lui montrerai mon texte et il dira « Vous avez lu Hemingway ces jours-ci, n'est-ce pas ? » et il me laissera complètement désespérée. Je lui dirai : « Il est vrai que j'ai lu *Les Vertes collines de l'Afrique*. »<sup>230</sup>

À la parution de l'œuvre, Duras redoute la critique incisive de Dionys Mascolo, son compagnon et premier lecteur. En 1988, devant Luce Perrot, il y a apparemment prescription : l'appartenance au mouvement américain est connue depuis longtemps et l'inspiration est

---

<sup>227</sup> Pierre Lafue, « *Le Marin de Gibraltar* de Marguerite Duras », *Esprit*, nouvelle série, n° 206, septembre 1953, pp. 439-441.

<sup>228</sup> Claude Bonnefoy, *Panorama critique de la littérature moderne*, Paris, Belfond, 1980, p. 115.

<sup>229</sup> Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], mars 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009.

<sup>230</sup> Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *op. cit.*, p. 147.

parfaitement assumée : « C'est un livre de Hemingway qui m'a inspiré *Le Marin de Gibraltar*, c'est *Les Vertes collines de l'Afrique* qui est un livre magnifique<sup>231</sup>. »

Une anecdote intéressante peut être également relevée dans le roman. Au-delà du style détaché et des personnages insaisissables qui fascinaient Duras et les lecteurs, c'est le mode de vie de ces écrivains qui, construisant leur légende, érigeaient une identité propre à l'aide de signes directement reconnaissables. Ainsi note-t-on dans un passage du *Marin de Gibraltar* que le narrateur, sans doute ivre, confie : « Un jour, dis-je, j'écrirai sur toi un roman américain. Pourquoi américain ? À cause des whiskys, le whisky est un alcool américain<sup>232</sup>. » Davantage que la mise en abyme, c'est toute la scénographie des écrivains américains – et notamment de Hemingway – qui interpelle ici. Marguerite Duras semble, à l'époque, concevoir elle aussi sa posture d'auteur sur le modèle de la vie dissolue de Hemingway, entre cigarettes et alcool : « La paupière un peu lourde, ayant dédicacé tout l'après-midi des exemplaires du *Marin de Gibraltar*, elle fume des gitanes<sup>233</sup>. » À la dimension rhétorique de l'écrit et des choix stylistiques s'ajoute la dimension actionnelle. La modalité auctoriale auto-créée par Duras s'inspire aussi de la conduite de vie de l'écrivain américain, à travers des signes non-verbaux.

La fascination pour la *mise en scène* peut se lire par ailleurs avec un double-sens. En effet, depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale et l'invention du cinéma parlant, jamais la littérature et le septième art ne sont aussi liés, et quiconque s'inspire des auteurs américains se plie à l'agencement scénaristique de leurs romans. Marguerite Duras en est l'exemple le plus frappant, tant sa production de l'époque conjugue écriture et image. Le changement radical qui s'opère dans les lettres françaises vient d'un renversement de situation généré par Hemingway et ses disciples. Alors que la littérature avait jusque-là influencé le cinéma, c'est alors le cinéma qui allait influencer la littérature. Et c'est Dos Passos qui, le premier, en faisait l'expérience, avouant sa dette à l'égard du cinéma pour *Manhattan Transfer*, quand il « avait intitulé certains chapitres de sa trilogie *USA*, “camera eye”. » Jeanne-Marie Clerc constate même que : « C'était la première tentative pour établir un parallélisme précis entre écriture cinématographique et écriture littéraire<sup>234</sup> ».

---

<sup>231</sup> « Au-delà des pages », entretiens de Marguerite Duras avec Luce Perrot, 26 juin et 3, 10 et 17 juillet 1988, produit par Guy Lopez, TF1.

<sup>232</sup> Marguerite Duras, *Le Marin de Gibraltar*, Pléiade, tome I, p. 657.

<sup>233</sup> Jean Vuilleumier, « Tordre le cou au social balzacien », *La Tribune de Genève*, 9-10 juillet 1966.

<sup>234</sup> Jeanne-Marie Clerc, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001-2002, p. 316-327.

La caméra devenue crayon, la mode du « cinéma littéraire » ou de la « littérature cinématographique » naissait. On parla soudain, dans ce contexte, de « *behaviourisme*<sup>235</sup> » : les auteurs gommaient dans leurs ouvrages la psychologie de la vie, et leurs personnages se présentaient au lecteur depuis leurs actions extérieures et leurs paroles. Prenons par exemple la nouvelle *Paradis perdu (Hills like white elephants)* de Ernest Hemingway. On y trouve (et ce dès 1927, date de sa parution), ce qui fera la gloire des romans de Duras à la fin des années 1950. La nouvelle est écrite : « avec un tel détachement qu'on a l'impression d'observer des acteurs depuis le filtre d'une caméra qui cadre simplement un plan [...]. Un plan fixe, une sorte de photographie avec du son, sans intervention du narrateur, sans interprétation de l'observateur au moment de l'écriture...<sup>236</sup> ».

Le behaviourisme de Hemingway est, par conséquent, indissociable de la création durassienne de l'après-guerre. Pour en finir avec *Le Marin de Gibraltar*, on peut dire pour conclure qu'il est pleinement ancré dans cette doctrine, vu qu'il limite la psychologie à l'étude du comportement ou des réactions : « [...] en ce qui concerne *Le Marin de Gibraltar*, il est probable, mais pas prouvable, que deux éléments puisés à la culture américaine l'imprègnent : une tendance behaviouriste et une dimension hollywoodienne<sup>237</sup>. »

Lorsque paraît *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, en 1953, la contamination du roman par l'image est à son comble, et Duras doit encore une fois se justifier sur l'influence de Hemingway. Jean Blanzat, par exemple, dans *Le Figaro littéraire*, souligne : « une fois de plus l'influence d'Hemingway<sup>238</sup> », mais « reconnaît l'unité de l'œuvre de la romancière et son originalité. » La modalité auctoriale est maintenant complète, puisqu'on ne parle de Duras qu'en l'assimilant à Hemingway : « Femme de Dionys Mascolo qui vient de publier un important essai philosophique sur le communisme, disciple de Hemingway, cette femme menue est sans doute la plus grande romancière du moment. Son dernier livre : *Les Petits Chevaux de Tarquinia*<sup>239</sup>. »

---

<sup>235</sup> « Le behaviourisme (caractéristique des romans d'Hemingway en particulier), absence d'analyse au profit d'une description de comportement entrecoupée de dialogues brefs, perce dans plusieurs scènes où le narrateur agit tout en apparaissant étranger au monde, et dans les abondantes et insipides conversations qui " occupent " les personnages. » in « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », Cécile Hanania, *op. cit.*

<sup>236</sup> « *Hills like white elephants*, Ernest Hemingway », « L'infini des lectures : des critiques qui jouent le jeu de Hemingway », compte-rendu du séminaire « Littérature et Linguistique » organisé par l'Institut du monde anglophone à Paris 3, publié le 16 février 2016 sur le site [lectures.hypotheses.org](http://lectures.hypotheses.org).

<sup>237</sup> « Entre Hazoumé et Hemingway : voyage de l'écrivance à l'écriture dans *Le Marin de Gibraltar* », Cécile Hanania, *op. cit.*

<sup>238</sup> Jean Blanzat, « *Les Petits Chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *Le Figaro Littéraire*, 31 janvier 1953.

<sup>239</sup> *France-Dimanche*, 11 octobre 1953, Archives de presse Gallimard.



L'article dithyrambique corrobore ainsi tous les faits : Marguerite Duras a été adoubée comme « grande romancière » grâce au roman américain. Flattée autant que piégée par cette glorieuse étiquette, elle commencera tout doucement à s'en extraire à partir de 1955, existant alors difficilement comme auteure à part entière. « En 1955, interrogée par l'hebdomadaire *Arts*, elle consent à parler de ses goûts en littérature, déclarant ne se reconnaître aucune influence directe, bien qu'on l'ait comparée, dit-elle, à Hemingway (qu'elle "admire vivement")<sup>240</sup> ».

Lors du premier coup d'éclat de l'écrivaine, associée au cinéaste Alain Resnais, en 1959, pour le scénario d'*Hiroshima mon amour*, la collaboration inédite et fructueuse d'un écrivain et d'un cinéaste enterrera complètement la notion d'« influence » banalisée à l'époque. Le film, immense succès critique, est salué pour la pluralité des langages qu'il utilise. Jean-Luc Godard dira : « On peut dire d'*Hiroshima* que c'est Faulkner et Stravinski<sup>241</sup> ».

Le virage radical de Duras se poursuit à la parution de *Moderato Cantabile* (1958). Sa voix personnelle se fait enfin entendre et plus personne n'ose faire de comparaison. Il faut attendre cinq ans avant que la question ne lui soit reposée, et l'auteure peut alors analyser avec recul et franchise comment la *lost-generation* lui a mis le pied à l'étrier. « Le roman américain a exercé sur moi une grande influence, qui se retrouve dans la première partie de mon œuvre. Par la suite, j'ai pris une autre direction<sup>242</sup>. », confie-t-elle à Pierre Hahn en juillet 1963.

Marguerite Duras est déjà un écrivain à succès, respecté et reconnu. Mais elle ne renie pas la construction de son personnage d'auteur sur les bases du roman américain. Plus tard, elle n'oublie jamais que Hemingway, Steinbeck, Faulkner et Caldwell l'ont fait naître. La notion se déplace ainsi de « filiation » à « hommage ». Elle sait aussi, en écrivaine professionnelle et « mondiale » (comme elle se qualifiait), quand et où reparler des auteurs américains. Par exemple, en 1985, à l'occasion de la sortie de *La Douleur* aux États-Unis, elle déclare au *New York Times* : « J'ai lu sept livres d'Hemingway à la file, impossible de m'arrêter, sept nuits de joie, d'irrépressible joie<sup>243</sup>. » D'autres hommages peuvent être relevés dans les médias des années 1980 : « Je dis simplement que mes maîtres sont et seront toujours

---

<sup>240</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 124.

<sup>241</sup> Jeanne-Marie Clerc, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *op. cit.*

<sup>242</sup> « Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins », *Paris-théâtre* n° 198, *op. cit.*

<sup>243</sup> « *On Tolsty, Racine and Reading by the Light of the Book* », *New York Times*, 23 juin 1985, traduction Leigh Hafrey, p. 24.

d'autres écrivains : les dialogues de Hemingway, les analyses amoureuses de Madame de La Fayette et de Benjamin Constant, et puis Faulkner, Musil, Rousseau...<sup>244</sup> ».

Ainsi, Marguerite Duras semble avoir construit sa figure auctoriale à partir d'autres maîtres, dans un contexte enrichissant. L'écrivain, telle une mosaïque, se trouve fait de morceaux de chacun avant de voler de ses propres ailes et d'innover. Alain Vircondelet étend même l'influence d'écrivains sur Duras à d'autres voix, bien avant la génération américaine d'après-guerre : « Quand ils seront traduits en France, elle se reconnaîtra dans l'écriture de Hemingway, Faulkner, Virginia Woolf, Emily Dickinson, tous ceux qui entendent les voix sauvages de l'intérieur, les cris étouffés dans les ventres comme au fond des mares, les appels à l'âme, à peine perceptibles<sup>245</sup> ».

Jérôme Meizoz, dans ses travaux sur la construction de la posture littéraire, recense des auteurs – auxquels nous pourrions ajouter Marguerite Duras – et « établit des filiations avec des écrivains qui leur succèdent ou qui les précèdent, dressant ainsi une cartographie du champ configuré par des discours de soi, des discours romanesques et des discours "périphériques". Il développe un aspect particulier qui leur est commun : celui de leur préoccupation quant à la place qu'ils occupent parmi les écrivains<sup>246</sup> ».

Avant de « tuer le père » et de trouver sa place, Marguerite Duras s'est donc inscrite dans la filiation directe de cette mouvance post-Seconde Guerre Mondiale qui a régénéré un roman français en perdition. Avant d'être elle-même, elle fut d'abord comme les autres, comme impressionnée par le joug de ses maîtres. Libérée et créatrice plus tard de ce qu'elle appellera « la parole courante », elle n'oublie néanmoins jamais ses premières amours, qui se rappellent inopinément à son bon souvenir, notamment quand, hasard ou rendez-vous, elle obtint le Prix Hemingway en 1986.

---

<sup>244</sup> *La Passion suspendue*, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, *op. cit.*, p. 45.

<sup>245</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>246</sup> Pascale Delormas, compte-rendu de lecture de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, revue électronique *Argumentation et analyse du discours*, mars 2009, « Ethos discursif et image d'auteur ».

## Chapitre 3

# Les fondations du temple durassien : le début de la mise en posture par les premiers romans et la construction de l'écrivaine Marguerite Duras

### 1. De la « Famille Taneran » aux « Impudents »

Avec ses premiers romans, Duras doit se construire une image d'écrivain. Quiconque veut percer dans le monde de la littérature suit un cheminement qui le conduit progressivement à façonner sa posture.

Jérôme Meizoz explique ainsi que la création d'une posture, pour l'écrivain :

[...] relève d'un processus *interactif* : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics. Image collective, elle commence chez l'éditeur avant même la publication cette première mise en forme du discours. On la suivra dans toute la périphérie du texte, du *péritexte* (présentation du livre, notice biographique, photo) à l'*épitéxte* (entretiens avec l'auteur, lettres à d'autres écrivains, journal littéraire)<sup>247</sup>.

Tout d'abord, il est intéressant de comprendre comment le personnage de l'écrivaine « Marguerite Duras » s'est construit à l'aune de ses deux premiers romans, *Les Impudents* (1943), puis *La Vie Tranquille* (1944).

Chez Duras, la volonté de devenir un écrivain reconnu tourne à l'obsession. Depuis l'enfance, elle affirme ce désir. Ainsi, dans *L'Amant*, elle avoue :

Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle redemande : écrire quoi ? Je dis des livres, des romans<sup>248</sup>.

Le but de Marguerite Duras de devenir auteure est palpable : elle entreprend ainsi son premier roman entre les années 1939 et 1940, et elle le soumet à Gallimard en 1941 : il

---

<sup>247</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités, Postures littéraires II, op.cit.*, p. 83.

<sup>248</sup> Marguerite Duras, *L'Amant, op. cit.*, p. 1466.

s'appelle *La Famille Taneran* et il est, à de nombreux égards, une esquisse de ce qui deviendra plus tard *Les Impudents*. Comme l'écrit Jérôme Meizoz, la posture « commence chez l'éditeur ». C'est celui-ci qui va définir et orienter, aux débuts d'un écrivain, son image et la posture qu'il veut donner de lui.

Malheureusement, Duras essuie rapidement un refus de celui-ci. Raymond Queneau écrit plus tard : « [...] en février 1941, j'eus donc à lire un manuscrit de Marguerite Donnadiou intitulé *La Famille Taneran*. Je ne me souviens plus si le comité de lecture était réorganisé et s'il y eut d'autres lecteurs, en tout cas, le manuscrit fut refusé<sup>249</sup>. » Il est intéressant de relever dans cette déclaration de 1965 le nom de naissance de Marguerite Duras utilisé par Queneau, comme s'il voulait souligner le fait que le personnage de l'écrivaine n'était pas encore né.

Le comité de lecture Gallimard regretta les influences bien trop patentes de l'œuvre (Emily Brontë, Hemingway, Faulkner) ou les comparaisons que l'on pouvait faire à l'époque avec François Mauriac ou Julien Green. Le système narratif de l'œuvre, moderne mais très maladroit, a finalement eu raison de la publication. Dans sa première biographie de l'auteur en 1991, Alain Vircondelet notait déjà cette comparaison avec l'auteur de *Thérèse Desqueyroux* : « La tension familiale qu'elle avait traduite dans ses deux derniers romans, *Les Impudents* et *La Vie tranquille*, si elle empruntait beaucoup à Mauriac, à la violence des rapports humains, à leur dureté, se retrouvait encore une fois<sup>250</sup>. »

Le deuxième reproche que l'on fait à Marguerite Duras est paradoxalement ce qui fera son triomphe dans les années 1980 : ses fautes de grammaire, son style oralisé et ses tournures maladroites. Lorsque Gaston Gallimard lut le manuscrit, il confia par courrier à Pierre Lafue :

J'ai lu le roman de Marguerite Donnadiou *La Famille Taneran*. En effet, c'est une œuvre très intéressante et qui permet d'attendre quelque chose de cet auteur, mais tel qu'il est le manuscrit n'est pas publiable, les maladresses et les gaucheries étant vraiment très accusées<sup>251</sup>.

Ce qui caractérise surtout Duras dans ses débuts d'écrivain, c'est cette formidable volonté de devenir auteur. Rien ne peut l'arrêter. Elle sait au fond d'elle-même depuis l'enfance qu'elle est un écrivain, car peut-être devine-t-elle cette mythologie personnelle aux ambiguïtés variées qu'elle bâtit et qui dort en elle. Ainsi, lorsque Gallimard tarde à lui donner une réponse à sa demande de publication, elle s'impatiente et prend sa plume pour

---

<sup>249</sup> Raymond Queneau, « Un lecteur de Duras », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, décembre 1965, p. 3.

<sup>250</sup> Alain Vircondelet, *Duras*, biographie, Paris, Éditions François Bourin, 1991, p. 179.

<sup>251</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p.149.

réclamer des nouvelles de son roman à l'éditeur, preuve de son abnégation. Laure Adler publie dans sa biographie de Duras la lettre que celle-ci écrivit à Gaston Gallimard un mois et demi seulement après l'envoi du manuscrit :

31 mars 1941

Monsieur,

Je vous ai envoyé il y a un mois et demi le manuscrit d'un roman que j'ai intitulé provisoirement « La Famille Taneran » ou « Maud ». Je ne sais pas encore quel accueil vous lui avez réservé. Je vous serais reconnaissante de bien vouloir me dire ce que vous avez décidé car je vais quitter Paris pour quelque temps. Je m'excuse de vous presser ainsi<sup>252</sup>.

Dans l'érection d'une figure d'auteur, souvent, on constate la vocation toute tracée que l'écrivain revendique. Dans *L'Amant*, Duras évoque sa « certitude essentielle ». Il n'y a pas d'autre possibilité pour elle, elle écrira, et cette détermination la conduit à travailler durant toute sa carrière dans le but de laisser d'elle l'image d'une légende littéraire :

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai<sup>253</sup>.

Marguerite Duras est un écrivain et elle en est persuadée depuis toute petite. Le futur utilisé dans ce propos de 1984 prouve son désir de vengeance vis-à-vis de cette enfance chaotique et violente. La motivation qui la meut depuis l'enfance est intacte. Alain Vircondelet observe : « Elle écrit, fidèle à cette promesse qu'elle s'était toujours faite, depuis l'Indochine [...] »<sup>254</sup>.

La posture d'écrivain que cherche alors à créer Duras est celle de l'écrivaine débutante qui cherche « à se faire un nom ». Même si le roman n'est pas retenu chez Gallimard, il ne déplaît pas à certains qui comprennent de suite, entre les lignes, qu'une grande auteure est née. Dans ses souvenirs, Dominique Arban racontait : « Je lus sans déplaisir. Et puis avec plaisir. Indubitablement cette femme était un écrivain. Je poursuivis, posais les feuillets un à un. Non, je ne me trompais pas<sup>255</sup>. » Mais c'est tout de même par un échec que se solda la demande de parution dans la prestigieuse maison.

Pourtant, peu découragée par cette déconvenue, elle va travailler et retravailler son texte sans relâche des années 1941 à 1943. Dans ses souvenirs, Dominique Arban raconte

---

<sup>252</sup> Laure Adler, Duras, *op. cit.*, p. 147.

<sup>253</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1499.

<sup>254</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>255</sup> Dominique Arban, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, Paris, Flammarion, 1990, p. 91.

comment, en 1940, Robert Antelme, le mari de Duras, a amené à une de ses amies, lectrice chez Plon, le manuscrit de son épouse. Celui-ci aurait dit à l'éditeur : « Si vous ne lui dites pas qu'elle est un écrivain, elle se tuera<sup>256</sup>. » Duras n'a jamais oublié ce qu'elle avait promis à sa mère, et sa volonté est intacte. Mais d'après Christiane Blot-Labarrère, ce souvenir est inexact : « À l'aube de sa carrière, tout se passe comme si déjà le vrai et le faux, loin de se livrer combat, s'entremêlaient dans l'œuvre et dans la vie de celle qui deviendra Marguerite Duras<sup>257</sup>. » Cette ambiguïté, ce rapport fascinant à la fiction et à la vérité devient la marque de fabrique de l'écrivaine. Il n'est pas étonnant de remarquer que dès l'acte de naissance de l'auteur qu'elle est devenue, ce trait de posture était déjà présent.

Le refus de Gallimard de publier son roman lui sert donc à entretenir sa légende, une fois de plus. Durant toute sa carrière, elle parle de ce refus, même jusque dans les dernières années de sa vie. Ainsi, elle écrit dans *Libération*, en 1992 : « Je l'ai proposé à Queneau qui était emballé. Il m'a dit une phrase que j'ai souvent citée : écrivez, ne faites que ça. Gaston Gallimard a dit non, il faut attendre le deuxième. Plon l'a pris. Des souvenirs de Plon ? Non, rien. Partout j'étais seule<sup>258</sup>. »

Et Duras va suivre les conseils de son mentor Raymond Queneau : elle va écrire, avec le désir impérieux de voir enfin son roman publié. Pendant qu'elle rédigeait la biographie de l'auteure, Laure Adler rencontra Dionys Mascolo, qui lui confia : « en 1942 elle travaillait encore à parfaire son manuscrit corrigeant, améliorant sans cesse<sup>259</sup> ». Le mythe de Duras, l'écrivaine obnubilée par sa plume, consacrant toute sa vie à son œuvre, se retrouve déjà dans ses premiers faits d'armes. Jacques Bénét, qui connut Duras pendant la Résistance, raconta à Jean Vallier en 1999 la ténacité de son ancienne amie qui eût préféré être morte qu'anonyme : « C'était une femme qui voulait écrire. Absolument, elle était dévorée par l'envie d'écrire<sup>260</sup> ». La reconnaissance passe obligatoirement par la parution de son ouvrage, même si certains essaient de la décourager. Une fois de plus, Duras se servira plus tard de ce refus pour se victimiser. À la manière de son récit de l'horrible enfance indochinoise, elle va raconter plus tard l'horrible refus des éditeurs. Dans les années 1960, interviewée par le magazine *Réalités*, elle dira : « Mais enfin, il était là ce roman. Je ne l'ai jamais relu. Ce qui est écrit est fait, je ne

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>257</sup> Christiane Blot-Labarrère, Notice des *Impudents*, Pléiade, tome I, p. 1407.

<sup>258</sup> Marguerite Duras, « La Brune de la Dordogne », *Libération*, 27 février 1992, p. 32.

<sup>259</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 165.

<sup>260</sup> Jean Vallier, Entretien avec Jacques Bénét le 13 décembre 1999, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, *op.cit.*, p. 601.

relis jamais. Personne n'avait voulu de mon roman. Chez Denoël, on m'a dit : "Vous aurez beau faire, vous ne serez jamais un écrivain."<sup>261</sup> »

*La Famille Taneran* sera finalement publié deux ans plus tard (en avril 1943), chez Plon, avec un autre titre (*Les Impudents*) et avec son nouveau nom (Marguerite Duras). Après le premier manuscrit qui était signé de son vrai patronyme, Marguerite « Donnadiou » change donc de posture pour entrer dans le monde de la littérature. Comme la première tentative fut un échec, elle se renouvelle. Elle a ainsi retravaillé le roman et changé le titre. Cette attitude illustre bien ce que Jérôme Meizoz écrit à propos d'un auteur qui se réinvente et se dote d'une nouvelle identité : « une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut : un auteur rejoue ou renégocie sa "position" dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou "posture"<sup>262</sup> ». Marguerite Duras n'a pas à se repositionner dans un champ où elle est déjà connue, comme ce fut le cas de Romain Gary / Émile Ajar par exemple. Elle doit se mettre en scène pour la première fois pour s'imposer et se faire connaître en rectifiant son roman, le titre de celui-ci et passer par un pseudonyme.

À l'époque, Duras s'appelle encore Marguerite Donnadiou, « don à Dieu » : elle déteste ce nom qui sonne comme si elle avait été abandonnée sur les marches d'une église. Dans une émission consacrée à elle, Marc Saporta s'amuse même à la comparer à une « petite Mowgli abandonnée au tigre dans la jungle et nourrie par une louve<sup>263</sup> », faisant référence à son enfance indochinoise (presque dans la jungle) et à sa mère à l'instinct de loup. Son mythe commence ici. Les débuts de l'écrivaine révèlent une construction de posture très précoce, avec des codes qui seront ensuite utilisés durant toute la carrière de l'auteure.

Ce choix postural est par ailleurs une réussite : car Marguerite Donnadiou est publiée chez Plon sous le nom de Marguerite Duras, pseudonyme emprunté au village de naissance de son père. Lorsqu'elle accepte la réédition de l'œuvre en 1992 dans la collection Folio, on utilise pour la première de couverture une gravure du XV<sup>ème</sup> siècle représentant le château de Duras dans le Lot-et-Garonne. Ce premier roman reste donc l'acte de naissance du personnage « Duras », auréolée du nom de l'origine de son père qui fait sa gloire. Laure Adler écrit d'ailleurs : « Elle s'est trouvé, à défaut d'un style, un nom : Duras<sup>264</sup> ». Ce sésame allait ensuite lui ouvrir toutes les portes du succès. Jean Vallier rajoute à ce choix la raison esthétique : l'écrivaine, qui a pris son nom en grippe, est satisfaite de sa nouvelle identité car

---

<sup>261</sup> « L'auteur de *Hiroshima mon amour* vous parle », *Réalités*, n° 206, mars 1963.

<sup>262</sup> Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique », *op. cit.*

<sup>263</sup> Marc Saporta, « L'existence inévitable de Marguerite D. », *Un Siècle d'écrivains : Marguerite Duras*, film de Caroline Champetier, collection dirigée par Bernard Rapp, France Télévisions, diffusion 13 mai 1998.

<sup>264</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op.cit.*, p. 170.

lorsqu'elle signe « Marguerite Duras », elle dit, fière d'elle : « ça fait chic<sup>265</sup> ». Par ailleurs, cette volonté est la même lorsqu'elle décide du nom de son héroïne, Maud. Duras veut, à ce moment-là, donner l'image d'une auteure racée et élégante comme l'attestent les photos de l'époque où on la découvre parée et vêtue avec soin, caractéristique qui fera son mythe tout au long de sa carrière.

Ensuite, après son changement de nom, Duras change le titre de son œuvre, qui devient *Les Impudents*. Alain Vircondelet explique ce revirement par le caractère de l'écrivaine, à l'âme déjà révolutionnaire. L'avenir ne fera que lui donner raison, tant l'impudence de Marguerite Duras contribuera à sa figure auctoriale, bravant l'autorité de sa mère, affrontant son frère, vilipendant la colonisation, s'opposant à tout, intervenant tous azimuts sur tous les sujets pour les contester, etc. « Impudente, elle l'était elle-même en décrétant ne plus s'appeler Donnadiou, du nom de ce père absent qu'elle n'avait guère connu, de cet héritage inconscient et fatal qu'il leur avait laissé par son nom même, par cet exil auquel il les avait condamnés, elle et son petit frère, en les laissant entre les mains de cette mère toute entière vouée à son fils aîné, les délaissant, leur refusant cet amour qu'ils réclamaient tant<sup>266</sup>. »

Dans les années 1940, la réputation de la maison d'édition Plon qui la publie est « traditionnelle » dans le choix de ses auteurs. Marguerite Duras, elle, veut se présenter alors comme une écrivaine moderne et à contre-courant, et les choix de publication de Plon ne l'enchantent guère ; elle les reniera ensuite, au point de vouloir écarter ce premier roman de sa bibliographie. En 1980, dans un entretien avec Jean-Pierre Céton sur France Culture, elle balaie d'un revers de la main *Les Impudents* : « C'était très mauvais. Il a disparu<sup>267</sup>. » Il faut dire que lorsque le roman est paru, la quatrième de couverture de l'œuvre présentait l'écrivaine aux côtés d'une liste d'autres auteurs publiés par Plon pendant ces années. On y trouvait, par exemple, Robert Brasillach ou René Benjamin, tous deux collaborationnistes notoires et condamnés à la fin de la guerre. Le nom de Duras accolé aux leurs, cette publication qu'elle espérait tant fut, durant la suite de sa carrière, un lourd tribut à payer pour celle qui était communiste à l'époque. Ce « *péritexte* », comme le nomme Jérôme Meizoz, géré ici même par Plon, permet également de remarquer que la figure auctoriale donnée par l'éditeur est dans ce cas précis totalement différente de sa personnalité. Certes, Marguerite

---

<sup>265</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, *op. cit.*, p. 589.

<sup>266</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>267</sup> « Marguerite Duras, Le Ravissement », émission radiophonique de Jean-Pierre Céton, *op. cit.*



Duras (« l'inscripteur textuel ») était née, mais Marguerite Donnadiou, elle, était fondamentalement différente de celle que l'on présentait.

Même si Duras a rejeté ce roman pendant le reste de sa carrière, force est de constater que dans son thème, tous les topoï durassiens étaient déjà réunis. En effet, bien qu'il ne se passe pas en Indochine, bien qu'il ne dresse pas des portraits lisibles de sa famille, le contexte et les événements familiaux de l'auteur vont fortement colorer ce premier opus. Chez elle, les avatars constitutifs de sa légende ont ainsi été construits dès le début de sa carrière, même si elle l'a nié. La famille Donnadiou est par conséquent très mal cachée derrière la fiction. Les villages que Marguerite connaît de son père sont à peine changés et parfaitement reconnaissables : Pardaillan, c'est Uderan dans le roman et Duras, Ostel. L'affluent de la Garonne, le Dropt, est devenu la rivière Dior, que Duras décrit avec une précision extrême, preuve des souvenirs qu'elle a de cet endroit. L'œuvre est donc rédigée avec ses souvenirs, et on pourrait la qualifier d'inspiration autobiographique.

Ainsi, le roman prend place en Dordogne, la région du père de Duras. Dans celui-ci, elle se sent même obligée de le préciser afin d'asseoir cet amarrage à l'enfance qui la définit : « Uderan se trouvait en Dordogne<sup>268</sup> ». Elle y est allée plusieurs fois étant enfant, et elle connaît bien cette terre. Le Platier, qui est la propriété de son père, est située non loin de la commune de Duras. Tout se recoupe déjà :

Je vais très régulièrement dans l'Entre-deux-Mers parce que mon père, j'ai besoin de savoir d'où il vient. Je ne sais pas pourquoi, j'ai dans l'idée qu'il a souffert, par elle, par ma mère, que dès qu'il y a eu des enfants, il a été éclipsé. Je vais dans cette région-là, voir cette maison-là, qui a brûlé. Oui, il reste des caves, les grands chais, c'est une propriété de propriétaires viticulteurs, il y a un parc avec des palmiers. Vous savez, dans cette région, quand les fils partaient aux colonies, on plantait des palmiers dans le jardin<sup>269</sup>.

L'obsession durassienne de mettre en scène les turpitudes de sa vie familiale sont palpables. *Les Impudents* présente un frère aîné haï et une mère au charisme très fort (Madame Grand-Tanneran est un double de la mère de Duras). Il est aussi question de ruine, cette fameuse « déveine » que l'on retrouvera dans l'histoire – toujours la même – du *Barrage*. Jamais une écrivaine n'aura tant donné de clefs de lecture de son œuvre du début à la fin, accumulant les leitmotifs pour forger l'image d'auteur qu'elle souhaite laisser.

Le thème familial, motif récurrent durassien, est finalement omniprésent dans *Les Impudents*. L'auteure le revendiquera toujours comme une de ses principales sources

---

<sup>268</sup> Marguerite Duras, *Les Impudents*, Pléiade, tome I, p. 13.

<sup>269</sup> « Le Bon plaisir de Marguerite Duras », entretien avec Marianne Alphant, *France culture*, 20 octobre 1984.

d'inspiration : « Dans une famille, lorsque les relations sont bonnes, amicales, charmantes, c'est que la nature a été contournée. La vocation directe de la famille est une vocation animale, effrayante<sup>270</sup>. » Par conséquent, la tribu décrite dans le roman est similaire à la famille de Duras : ses membres sont étroits d'esprit, orgueilleux, ils ne sont pas natifs de la région et affichent un comportement hautain face aux paysans des environs.

D'autres « marques de fabrique » du futur phénomène Duras se trouvent dans le roman. Dans le style de l'auteure, encore en recherche d'elle-même, on peut relever de très nombreux compléments du nom qui s'enchaînent : déjà l'écriture particulière de Duras allait se faire connaître, même si cela ne tenait qu'à certains détails comme celui-ci. Pour le reste, la technique romanesque n'a fait qu'attirer la mésestime des critiques littéraires de l'époque : le synopsis était trop léger, les péripéties invraisemblables, la cohérence totale absente. On releva l'application qu'avait mis Duras à composer, mais son exercice de style restait raté. Maurice Blanchot, dans *Les Débats* du 15 avril 1943, écrivit : « Le style de Madame Marguerite Duras n'est pas non plus sans défauts. Sa chance est d'être sec, étroit, borné, et cette mauvaise humeur convient à merveille à un sujet qui ne supporte ni pathétique ni grâce<sup>271</sup>. » Il fallait lire entre les lignes quelques maigres aspects positifs.

À l'époque de la parution du roman, Marguerite Duras et son mari, Robert Antelme, habitent au 5 de la rue Saint-Benoît à Paris. Leurs voisins sont Betty et Ramon Fernandez. Marguerite se lie rapidement d'amitié avec Betty, puis avec son mari Ramon. Celui-ci est connu pour être l'un des plus brillants critiques de l'entre-deux-guerres et de la collaboration ; il lui écrit une critique élogieuse du roman, dans *Panorama* en mai 1943, ce qui permettra à Duras d'être un peu reconnue. On peut parler ici de posture « hétéroreprésentée », lorsqu'une tierce personne construit pour l'auteur une figure en la présentant d'une certaine façon dans la presse, par exemple :

*Les Impudents* est l'œuvre d'une romancière qui témoigne dès l'abord d'un des dons essentiels de son art : celui de remuer de nombreux personnages, de les grouper, de les tenir en main et de les débrider soudain, et de suivre chacun d'eux au milieu de tous les autres sans être obligée de les distinguer sans cesse par des traits trop appuyés. [...] Assurément, Madame Marguerite Duras doit plus ou moins rêver ses héros, se laisser obséder par eux. D'autre part, les personnages de Madame Marguerite Duras ne sont pas copiés sur place : elle semble séparée d'eux, quand elle écrit, par une certaine épaisseur du passé, d'où vient qu'ils sont pris, quand elle les conçoit, dans la chimie de son subconscient. Elle est maîtresse de les rêver, mais ils gardent, on le sent, la possibilité et comme le droit de la dérouter elle-même<sup>272</sup>.

---

<sup>270</sup> « L'inconnue de la rue Catinat », *op. cit.*

<sup>271</sup> Maurice Blanchot, « Chronique de la vie intellectuelle. Romancière aujourd'hui. », *Les Débats*, 15 avril 1943.

<sup>272</sup> Ramon Fernandez, « *Les Impudents* », *Panorama*, n° 15, 27 mai 1945.

Ce jugement de Ramon Fernandez est très perspicace, car il confirme l'hypothèse de la présence de la personnalité entière de l'écrivain Duras dès ce premier roman. Dans son avis, nous retrouvons toute l'œuvre future de l'écrivaine, « obséd[ée] par ses héros », « dans une certaine épaisseur du passé ». Ces phrases auraient très bien pu être extraites d'un article sur *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Grâce en partie à cet écrit dithyrambique, l'accueil du public sera encourageant. Cependant, c'est à Claude Roy que reviendra la plus belle anticipation du futur succès de Duras. Le poète, et aussi son ami proche pendant la guerre et après, avoua trente ans plus tard avoir compris lui aussi que ce roman contenait tous les codes durassiens qu'il admirerait plus tard : « il montait déjà, de ces pages, ce vertige de surprise, ce questionnement en sourdine des mots, et ce vacillement de solitude entre les êtres ensemble – sa musique à elle tout au long de son œuvre<sup>273</sup>. »

Peu importe les éloges de ses amis et la publication aboutie de son œuvre, Marguerite Duras renie *Les Impudents* jusqu'en 1992, année où elle donne enfin l'accord de sa réédition. Pendant les années où elle retravaille le roman, elle fait la connaissance de Dionys Mascolo qui devient son amant, puis le père de son enfant. Son rôle est prépondérant dans le jugement qu'il porte sur ce que Marguerite écrit. Il est son premier lecteur, parfois impitoyable. On peut remarquer que la posture de Duras se construit également au gré des personnes qu'elle rencontre, et surtout de celles qui l'entourent et qui exercent une influence directe sur elle. Marguerite Duras ira jusqu'à vouloir modifier, fin 1942, la dédicace de l'œuvre – d'abord destinée à son frère – pour Dionys Mascolo : « À Dionys qui m'a appris à mépriser ce livre<sup>274</sup> ».

Parmi les gens influents qui ont joué un rôle important dans l'érection de la figure auctoriale de Duras se trouve Raymond Queneau. Très présent à chaque fois qu'elle a voulu faire publier un manuscrit dans ses premières années, il a également été l'un des seuls à l'aider lorsqu'elle a vécu des coups durs (la perte du petit frère pendant l'année 1942 lorsqu'elle écrivait son deuxième opus, la déportation de son mari Robert Antelme). Marguerite Duras l'apprécie énormément. Ils se rencontrent souvent et discutent de littérature. Sa bienveillance sera très efficace vis-à-vis de son amie, car c'est lui qui se battra pour que son second livre, *La Vie tranquille*, soit publié.

---

<sup>273</sup> Claude Roy, *Nous*, Paris, Gallimard, 1974, p. 120.

<sup>274</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 177.

## 2. *La Vie tranquille*

Le 28 décembre 1944, *La Vie tranquille* est publié chez Gallimard. Pourtant, Marcel Arland n'avait pas voulu cette parution et l'avait fait savoir plutôt fermement. Il faut dire que le rapport que Raymond Queneau avait rédigé après sa lecture du manuscrit n'allait pas forcément dans le bon sens. Même s'il est le principal acteur de cette publication, il écrit, après sa lecture : « récit inorganisé, absence de maîtrise et trop grande influence américaine - notamment celle de Faulkner<sup>275</sup>. » Nous avons vu précédemment la prétendue influence du roman américain sur Marguerite Duras : celle-ci devient alors une constante à chaque fois que l'auteure publie un ouvrage dans les années 1940-1950. À l'automne 1944, Jean-Paul Sartre donne une conférence sur le roman. Michel Butor voit, dans les productions de l'époque, dans la foulée des propos de Sartre, « une apologie de la technique américaine du roman<sup>276</sup> ». Dans ce champ littéraire du roman post-Seconde Guerre mondiale, Duras est donc considérée comme une écrivaine « américaine ». Si cela la sert au niveau de l'accueil du public (les ventes atteignent facilement cinq-mille exemplaires vendus en six mois), force est de constater que cette appartenance supposée au courant « américain » la dessert du point de vue de son éditeur. Toutefois, en dépit de cet effet de mode et des défauts soulignés par Queneau que renferme le roman, il est publié.

Cette fois-ci, la quatrième de couverture est résolument différente de celle des éditions Plon pour *Les Impudents* : Duras y apparaît aux côtés d'autres femmes écrivaines qu'elle admire et qui lui assurent une aura chez les lecteurs habituels des éditions Gallimard. Simone de Beauvoir, Louise de Vilmorin et Louise Weiss sont citées sur cette quatrième de couverture et Marguerite Duras rayonne à leurs côtés. Ainsi, l'image dégagée par l'écrivaine se modifie radicalement, des auteurs surannés de Plon à ceux modernes et féministes de chez Gallimard.

Il faut dire que depuis quelques mois, Marguerite Duras est très en vue dans le monde littéraire. La figure auctoriale qu'elle façonne est déjà celle qu'elle imposera au grand public dans les années 1980. Travaillant à la Commission du papier, mariée à Robert Antelme, domiciliée rue Saint-Benoît à Paris, fréquentant Dionys Mascolo (influent dans le monde de l'édition), amie avec Raymond Queneau, elle s'impose doucement comme une personnalité incontournable. Alain Vircondelet évoque ainsi la Duras de cette période : « Son travail dans

---

<sup>275</sup> Cité par Laure Adler, *ibid.*, p. 213.

<sup>276</sup> Annie Cohen-Solal, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1985, p. 45.

l'édition, les premières réactions après la sortie des *Impudents*, la certitude qu'une voix nouvelle, singulière, était apparue, avec laquelle il faudrait désormais compter, le magnétisme même de sa personnalité la rendirent très vite "à la mode". On la vit alors dès 1943 dans des réceptions mondaines, dans les beaux quartiers, du côté du Trocadéro, chez des femmes riches ou qui l'avaient été, et qui tenaient encore salon. On la voyait à côté de Drieu La Rochelle, des Fernandez, et on parlait de Balzac, de Mallarmé, de littérature toujours<sup>277</sup>. »

Auréolée du prestige des éditions Gallimard, Duras savoure son succès. Le livre est cette fois-ci dédié à sa mère, comme si, une fois encore, elle voulait lui rappeler la promesse qui lui avait été faite lorsqu'elle était enfant. Elle serait un écrivain et rien d'autre. Avec cette publication, elle a atteint son but et elle en est fière.

La mère n'est pourtant pas présente parmi les personnages de cette œuvre, mais le roman comporte une fois encore une part autobiographique, quoique réduite par rapport aux *Impudents*. Les parents décrits dans l'œuvre sont sains, mais Duras semble avoir transposé sa terrible famille sous les traits d'autres personnages : on relève la présence d'un oncle vil et malsain qui a tous les défauts du mauvais frère de Duras. Il ruinera son père (comme le frère de Duras a ruiné sa mère) et sera assassiné par son frère (fantasme qu'elle a décrit des dizaines de fois). Elle laisse entendre que ce « petit frère » est incestueux (thème récurrent là encore dans ses romans). Enfin, la sœur, qui est aussi la narratrice du roman (ce qui laisse entrevoir le « je » futur de *L'Amant*), échappe à cet enfer familial grâce à l'amour d'un homme (situation presque identique à celle décrite dans le *Barrage*). Une fois de plus, l'inspiration autobiographique est caractéristique de l'œuvre à venir.

De plus, *La Vie tranquille* est également présenté comme le roman de l'ennui. Lorsque Marguerite Duras l'écrit, la guerre fait rage et elle ressent continuellement cette désolation quotidienne que l'on peut à l'époque retrouver dans les romans de Jean-Paul Sartre ou d'Albert Camus. En 1942 paraît *L'Étranger* dans un contexte où s'affirme l'existentialisme naissant. Le roman de Duras est vu pendant cette période comme inscrit dans l'air du temps. Raymond Queneau ne s'y trompe pas et le situe « dans la perspective ouverte par les romans de Sartre et de Camus ». Il invite alors les lecteurs de 1944 à le lire à la lumière de *L'Étranger* ou de *La Nausée*. Un peu plus tard, Duras confirmera cette inscription dans le champ existentialiste ; en 1963, dans une interview qu'elle accorde au journal *Paris-Théâtre*, elle acquiesce : « J'ai vécu dans le bain existentiel. J'ai respiré l'air de cette philosophie<sup>278</sup>. » On a souvent, par la suite, comparé l'écriture dépouillée et silencieuse de Duras à celle de

---

<sup>277</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle, op. cit.*, p. 220.

<sup>278</sup> « Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins », *Paris-Théâtre*, n° 198, *op. cit.*

Camus dans *L'Étranger* (la célèbre « écriture blanche »). Le style de Duras, qu'on a pris l'habitude de définir à partir du virage de *Moderato Cantabile*, était pourtant bien patent dans ses premières œuvres. Les comparaisons élogieuses à Camus devenaient alors monnaie courante lorsque *La Vie tranquille* rencontra le succès. Christiane Blot-Labarrère note que : « Certains motifs, inspirés par Camus sans doute, mais revêtus d'une marque personnelle, renforcés par leur reprise régulière, amorcent l'advenue d'un style toujours à la pointe de l'émotion : la chaleur mortelle, d'obscurs vertiges, des éblouissements ou ces instants courts qui instaurent une heureuse concordance entre le monde et soi<sup>279</sup>. » Il n'y a pas de références où Duras avoue clairement une inspiration camusienne, mais il est vrai qu'écrire dans ce contexte invite à se questionner. Alain Vircondelet, lui, fera même d'elle « un Camus féminin » : « [...] Queneau, toujours fidèle à Duras, y voyait la confirmation de ses intuitions, la certitude d'avoir en face de lui un Camus féminin, tant il est vrai qu'avec ce roman Duras inaugurerait un ton nouveau, comme portée par l'urgence de vivre, le bonheur soudain offert dans le cours absurde du temps<sup>280</sup>. »

Les cinq-mille premiers exemplaires du roman sont donc rapidement écoulés et Duras aimerait poursuivre dans cette voie de succès. Seulement, un événement extérieur grave va l'empêcher de promouvoir son œuvre et d'en assurer la publicité : Robert Antelme va être déporté à Buchenwald en 1944 et Marguerite Duras vit, à partir de là, dans l'angoisse permanente. Elle va écrire alors à Robert Gallimard pour lui faire part de son mécontentement mais aussi de son impuissance. Elle lui reproche d'avoir abandonné les jeunes auteurs comme elle qui attendaient la réédition de leur ouvrage :

J'ai été jusqu'ici pour la raison que vous connaissez peut-être moralement incapable de m'occuper de mon livre *la Vie tranquille*. Depuis qu'il est sorti c'est-à-dire en janvier 1945, je n'ai eu ni le temps, ni le goût dirai-je de m'occuper de mes intérêts. Et je m'en sens aujourd'hui capable d'autant que – ceci dit sans acrimonie – personne ne s'en est occupé à ma place et mon livre est en plan<sup>281</sup>.

Gallimard lui répond avec politesse et courtoisie, n'oubliant pas de la flatter sur la nouvelle place qu'elle occupe dans le paysage littéraire français : « J'ai beaucoup aimé votre livre. Je sais quelle place vous devez occuper et je ne doute pas que vous ne l'occupiez<sup>282</sup>. » Il lui explique que d'autres auteurs connus, dont Aragon et Eluard, attendent également. Mais Duras ne l'entend pas de cette oreille. Son statut de jeune écrivaine ne peut pas patienter. Elle lui répond alors : « Aragon et Eluard peuvent attendre. D'abord ils ont de l'argent. Ensuite on

---

<sup>279</sup> Christiane Blot-Labarrère, Notice de l'édition Pléiade, tome I, p. 1435.

<sup>280</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 210.

<sup>281</sup> Cité par Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 225.

<sup>282</sup> Réponse de Gallimard, cité par Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 226.

ne les oubliera pas. Moi j'ai besoin d'argent et on m'oubliera<sup>283</sup>. » Avec la volonté et l'insistance de cette jeune auteure, *La Vie tranquille* aura son second tirage avant fin 1945.

Comme pour *Les Impudents*, Duras oublia très rapidement *La Vie tranquille*. Une fois de plus, elle refusa d'en parler pendant la suite de sa carrière, reniant cet écrit pourtant de qualité et salué majoritairement comme un bon roman. Très dure avec ses premières œuvres, elle alla même jusqu'à les présenter comme des romans « alimentaires » qu'elle aurait écrits, dans le contexte de la guerre, « pour acheter du beurre au marché noir, des cigarettes, du café<sup>284</sup>. »

Ce n'est que bien plus tard que Duras acceptera de revenir sur *La Vie tranquille* et de répondre aux questions sur ce roman, qu'elle finira par aimer. Lorsqu'elle parle de son œuvre globale dans son essai *Écrire* en 1993, on sent qu'elle admire enfin ce qu'elle avait produit et que cette œuvre se trouve pleinement ancrée dans le processus de construction de sa figure auctoriale :

C'est un livre fait d'une traite, dans la logique banale et très sombre d'un meurtre. Dans ce livre-là on peut aller plus loin que le livre lui-même, que le meurtre du livre. On va on ne sait pas où, vers l'adoration de la sœur sans doute, l'histoire d'amour de la sœur et du frère, encore, oui, celle pour l'éternité d'un amour éblouissant, inconsideré, puni<sup>285</sup>.

Ainsi, les deux premiers romans de Marguerite Duras sont prépondérants dans la construction de sa figure d'auteur. À première vue marginaux et inutiles pour comprendre l'écrivaine et sa stratégie, on remarque qu'ils sont en fait indispensables. Ils renferment déjà toute l'œuvre à venir, tous les avatars qu'elle utilisera dans la suite de sa carrière : Christiane Blot-Labarrère parle d'une « résurrection patiente de son passé, en marge de l'Orient qu'elle abordera avec *Un barrage contre le Pacifique*<sup>286</sup> ». Les deux romans posent d'emblée les codes qui permettent de percevoir comment Marguerite Donnadiou est devenue Duras. Ce n'est que quelques années avant sa mort qu'elle accepte d'en parler et de les juger. Toute sa vie, elle aura tendance à rejeter l'image que ces deux premiers opus donnaient d'elle :

Élevée en Indochine au temps des colons, ce n'est pas la culture qui m'étouffait. Je connaissais Farrère et Loti. Il faut avoir beaucoup lu pour écrire. J'ai mis deux ans pour écrire le second, ça s'appelait *La Vie tranquille*. Et puis après, j'ai commencé le *Barrage contre le Pacifique*. Les deux autres livres, c'était une diversion avant de l'attaquer<sup>287</sup>.

---

<sup>283</sup> Archives Gallimard, cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, p. 685.

<sup>284</sup> Marguerite Duras, *Outside*, avant-propos, Pléiade, tome III, p. 868.

<sup>285</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Pléiade, tome IV, p. 857.

<sup>286</sup> Christiane Blot-Labarrère, Notice de l'édition Pléiade, tome I, *op. cit.*, p. 1419.

<sup>287</sup> « L'auteur de *Hiroshima mon amour* vous parle », *op. cit.*

Souvent, Duras va être alors considérée comme « l'auteure du *Barrage contre le Pacifique* ». Il est vrai que le roman reste aujourd'hui, dans l'histoire littéraire, comme son chef-d'œuvre, et sans hésitation pour l'écrivaine, le roman qu'elle préfère dans toute sa bibliographie. On peut expliquer ce choix par les événements historiques et personnels qui ont changé Duras après la guerre : quand celle-ci découvre l'existence des camps de concentration, lorsqu'elle voit Robert Antelme revenir de Dachau et raconter l'horreur, elle pense que ses deux premiers romans ont été trop légers, trop « mauriaciens », et que si l'écriture doit être utile, elle doit les oublier. Duras va être ainsi transformée entre la parution de *La Vie tranquille* fin 1944 et le *Barrage* en 1950, et par conséquent, elle va transformer son œuvre. Elle se sent soudain comme toutes ces personnes déportées, meurtries à jamais dans leur chair car elles étaient différentes. Différente, elle l'était aussi, elle, la petite fille de Saïgon dont la mère fut ruinée et qui a entretenu une relation interdite avec un Annamite. Elle repense à tout ce qu'elle a vécu et se revoit dans la jungle, se compare à la mendicante de Savannakhet, à Anne-Marie Stretter, à tous ces marginaux. Son œuvre ne peut être sans but. Elle va s'engager et changer la figure trop lisse qu'on veut lui accoler. Les mots ne sont plus assez forts pour dire l'indicible, elle en devient frustrée. En 1985, dans *La Douleur*, œuvre forte sur la déportation de Robert Antelme, elle écrit : « Je me suis trouvée dans 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<sup>288</sup>. » La rédaction du *Barrage contre le Pacifique*, roman qui vengera sa mère, peut alors débiter.

---

<sup>288</sup> Marguerite Duras, *La Douleur*, préface, Pléiade, tome IV, p. 5.



## Chapitre 4

### L'investissement d'un genre et l'invention d'un style : le triomphe d'*Un barrage contre le Pacifique*

#### 1. *La consécration de la « femme de lettres » : la réception du roman*

En juin 1950 paraît *Un barrage contre le Pacifique*, troisième roman de l'écrivaine Marguerite Duras. Depuis 1944 et la parution de *La Vie tranquille*, elle affirme et réaffirme, dès qu'elle le peut, son statut de « femme de lettres ». La volonté de Duras est claire : elle veut se positionner dans le paysage romanesque français comme une véritable auteure. C'est le moment où celle-ci commence à ériger sa figure auctoriale, figure qu'elle ne cessera ensuite de travailler durant sa longue carrière.

Dans le processus de construction de cette posture, il est d'abord, pour elle, nécessaire de s'adapter au public. Ruth Amossy écrit que lorsqu'un auteur commence à entrer dans un champ littéraire, il doit « affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance<sup>289</sup> ». Cette thèse est applicable à Marguerite Duras, et par conséquent, nous pouvons comprendre qu'elle a façonné sa posture d'écrivain en 1950 sur deux piliers : autobiographique et politique.

Duras érige alors sa personnalité de « femme de lettres » sur une revendication de certains traits constitutifs de son ethos. Elle envoie une image censée emporter l'adhésion de son auditoire. Comme l'écrit Roland Barthes : « [...] l'orateur énonce une information et en même temps, il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela<sup>290</sup>. »

De même, à la parution du *Barrage*, Duras se pose comme un cas d'école pour quiconque voudrait trouver un exemple d'*ethos contemporain*, tel que l'avait défini Dominique Maingueneau. Rappelons qu'il donnait trois caractéristiques pour approcher cette notion : tout d'abord, l'ethos discursif et l'image du locuteur extérieure à sa parole (Duras

---

<sup>289</sup> Ruth Amossy, « Ethos » in P. Aron, D. St-Jacques et A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 200-201.

<sup>290</sup> Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, volume 16, n° 1, 1970, p. 212.

invente un style novateur et impose son image de « femme de lettres »), ensuite le processus interactif d'influence sur autrui (elle sait déjà se servir de sa biographie pour influencer le lecteur) et enfin un comportement verbal toujours abordé dans une situation précise, socio-historique dans la plupart des cas (elle rédige son roman dans un contexte colonial, donc politique).

La période des années 1950 est ainsi très importante dans l'évolution de la figure de l'écrivain. C'est son premier succès et il marque les esprits, puisque pendant longtemps, jusque dans les années 60, elle est présentée comme « l'auteure du *Barrage* ».

Cela n'est pas étonnant : le roman est un formidable succès critique et Duras est rapidement adoubée. Les éloges pleuvent dans la presse : Monique Lange, dans *L'Observateur*, parle d'« un très grand roman<sup>291</sup> ». Maurice Nadeau, dans *Combat*, écrit : « *Un barrage contre le Pacifique* lui donnera le succès et la renommée, la placera au rang qu'elle devrait occuper depuis longtemps, de nos meilleurs jeunes auteurs<sup>292</sup> ». Jean-Henri Roy, dans *Les Temps modernes*, est dithyrambique : « C'est un des meilleurs romans qu'on puisse lire<sup>293</sup> », de même pour Jean Piel dans *Critique*, qui salue « la réussite éclatante<sup>294</sup> » du roman. Enfin, Jean Blanzat, dans *Le Figaro littéraire*, salue « un des meilleurs romans français de cette année<sup>295</sup> ». Il n'y a plus aucun doute : la posture de grand écrivain recherchée par Duras est déjà atteinte, et elle va même jusqu'à se placer, en bonne position, dans la course pour le Goncourt. Cet épisode sera lu plus tard comme l'acte de naissance de l'écrivaine exceptionnelle qui sera consacrée en 1965 par Raymond Queneau comme « une des meilleures romancières de sa génération<sup>296</sup> ».

Son roman est l'aboutissement de deux ans de rédaction. Six ans se sont écoulés depuis *La Vie tranquille* et sept depuis *Les Impudents*. Le travail mené est donc de longue haleine, car pour la première fois, elle va évoquer son Indochine natale et son enfance mythique. Ainsi, après le Sud-Ouest, décor des *Impudents* et de *La Vie tranquille*, elle emmène cette fois-ci le lecteur, pour la première fois, en Indochine coloniale : ce double choix postural lui permettra de faire émerger, en conséquence, sa figure d'auteur autobiographique et politique.

---

<sup>291</sup> Monique Lange, « *Un barrage contre le Pacifique* », *L'Observateur*, 29 juin 1950, p. 19.

<sup>292</sup> Maurice Nadeau, « *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras », *Combat*, 22 juin 1950, p. 4.

<sup>293</sup> Jean-Henri Roy, *Les Temps modernes*, n° 58, août 1950, p. 376.

<sup>294</sup> Jean Piel, « *Un barrage contre le Pacifique* », *Critique*, n°43, décembre 1950.

<sup>295</sup> Jean Blanzat, « *Un barrage contre le Pacifique* », *Le Figaro littéraire*, 23 septembre 1950, p. 7.

<sup>296</sup> Raymond Queneau, « Un lecteur de Marguerite Duras », *Cahiers Renaud-Barrault* n° 52, décembre 1965, p. 4.

## 2. *L'inspiration autobiographique ?*

En premier lieu, il faut noter que cinq cahiers préparatoires à l'écriture du roman existent aux archives de l'IMEC : ils sont presque tous autobiographiques et constituent le terreau du *Barrage*. Le plus important d'entre eux est un cahier à couverture rose marbre dans lequel on retrouve deux parties évoquant la fameuse période indochinoise.

Alors que le deuxième est une esquisse générale du *Barrage*, et donc plutôt écrit dans un genre romanesque, le premier fait clairement la part belle à l'autobiographie : Duras écrit ainsi : « Je ne veux pas m'embarquer dans une peinture de l'Indochine en 1930, mais avant tout parler de ce que fut ma jeunesse<sup>297</sup> ».

Le but de ce roman est clair alors : elle souhaite construire son histoire sur son enfance et sur la tragédie de sa mère. Ce récit très personnel qu'elle livre, même s'il met en scène des personnages aux noms inventés, est le sien. Duras érige donc sa première posture d'auteur sur un destin incroyable : le sien. Elle va alors séduire le lectorat et la critique des années 1950 par ce roman des origines, bouleversant, qui semble lui servir de thérapie pour guérir ses blessures de l'enfance.

De plus, quand le *Barrage* paraît en 1950, on devine que c'est Duras elle-même qui a rédigé le texte de présentation de l'auteur pour la quatrième de couverture du roman. La mise en scène est palpable ; on relève tous les motifs qui construiront la posture durassienne : Asie, autobiographie, haine du colonialisme :

L'auteur, née en Cochinchine, a mis beaucoup d'éléments autobiographiques dans ce récit dominé par le soleil, l'alcool, l'immense misère physique et morale des Asiatiques et des pauvres blancs, roulés par une administration abjecte<sup>298</sup>.

Cette première posture liée à l'autobiographie est fascinante, car elle est celle des débuts, alors qu'elle passera le reste de sa carrière à s'en éloigner pour gagner de plus en plus la fiction. Anne Cousseau remarque ainsi que : « Plus les années avancent et plus la fiction semble tenir lieu de vérité<sup>299</sup>. » On peut donc remarquer que le cheminement est inverse de ses premières œuvres jusqu'au *Barrage contre le Pacifique*, puisque ses deux premiers romans

---

<sup>297</sup> Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, op. cit., p. 43.

<sup>298</sup> Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, quatrième de couverture, première édition, Gallimard, Paris, 1950.

<sup>299</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999, p. 111.

sont de pures fictions et que le *Barrage* est lu comme l'œuvre la plus réelle et « la plus autobiographique, si l'on parle des événements ou des faits<sup>300</sup> ».

Quand on lit le cahier rose marbre, on peut noter que Duras a d'abord rédigé l'œuvre à la première personne. Par exemple, l'incipit du roman, racontant la mort du cheval, semble vraiment réel dans le cahier. L'autre particularité patente est que les prénoms véridiques appartenant à la biographie de Duras sont remplacés par de simples noms communs : on peut citer « la mère » ou « la jeune fille ».

Cette hésitation entre fiction et réalité qui a caractérisé Duras pendant le reste de sa vie a été également utilisée à des fins posturales et commerciales. En effet, à l'époque du roman, il fallait nettement nuancer le genre autobiographique, Duras ayant avoué elle-même certains mensonges liés au motif de la misère. Les premières recherches sur son enfance ont révélé des incohérences. Par exemple, en 1984, Marguerite Duras revient sur le rôle de pianiste de sa mère à l'Eden-Cinéma. Dans *Apostrophes*, devant Bernard Pivot, elle nie ainsi l'histoire en bloc, inventée alors pour servir la posture misérabiliste.

Nous avons vu précédemment comment Duras avait construit l'image d'une écrivaine à l'enfance indigente. On retrouve dans le roman, et ce dès les premières pages, « la déveine<sup>301</sup> » qu'elle nomme plus loin. Cette présentation d'elle-même au cœur de la malchance et de la pauvreté est instrumentalisée par la fiction. Ainsi le roman s'ouvre de suite avec une description pathétique et une discussion prosaïque sur le prix d'un cheval acheté par Joseph et qui va mourir :

Je t'avais dit de ne pas l'acheter. Deux cents francs pour ce cheval à moitié crevé et cette carriole qui ne tient pas debout<sup>302</sup>.

N'oublions pas non plus la présentation directe de la figure de la mère, ancrée d'emblée dans le misérabilisme : « Un être pathétique, émouvant, profondément révoltée par la misère effroyable des indigènes<sup>303</sup> ». Comme sa fille, l'attifement qui est le sien la place directement dans le rôle d'une paria : elle court pieds nus, chapeau de paille vissé sur la tête, sa natte de cheveux gris tressés n'importe comment, portant tout le temps la même robe du matin jusqu'au soir. Le *Barrage*, souvent présenté comme un roman familial, n'est en fait

---

<sup>300</sup> Bettina L. Knapp, « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. XLIV, n° 4, mars 1971, p. 654.

<sup>301</sup> Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 288.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>303</sup> Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions José Corti, 1986, p. 47.

centré que sur la mère et son drame : l'achat de la concession. Elle est le symbole de la misère coloniale.

Cette mise en scène dramatique se confirme ensuite, une fois de plus avec la quatrième de couverture de l'édition de poche du roman et son résumé « durassien » :

La mère, c'est une ancienne institutrice du Nord de la France, jadis mariée à un instituteur. Impatients et séduits à la fois par les affiches de propagande et par la lecture de Pierre Loti, tous deux tentèrent l'aventure coloniale. Après quelques années relativement heureuses sur la Côte du Pacifique, non loin du Golfe du Siam, le père mourut et la mère resta seule avec deux enfants, Joseph et Suzanne. Elle joua dix ans du piano à l'Eden Cinéma, fit des économies, obtint après d'infinies démarches une concession à la Direction générale du Cadastre, laquelle Direction, n'ayant pas reçu de dessous de table, lui attribua à dessein une concession incultivable<sup>304</sup>.

Duras donne l'impression de passer son histoire au tamis du genre romanesque pour mieux prendre ses distances avec elle, et par conséquent la raconter autrement afin de servir sa posture. Par exemple, raconter l'horreur de son adolescence dans la maison de Sadec est difficile, et dans le roman, Duras invente l'attitude ambiguë de la mère et de Joseph devant la relation entre Suzanne et M. Jo, essayant tous deux d'en tirer profit.

### 3. *Le contexte politique des années 1950*

En second lieu, *Un barrage contre le Pacifique* est aussi incontestablement lié à la situation politique des années 1950. Même si ce cadre n'est pas une des priorités de Duras, nous avons vu précédemment que son engagement politique a beaucoup orienté son œuvre. A l'époque du roman, la population française est divisée sur la question coloniale. Dans l'écriture du *Barrage*, Duras, auteure engagée, va aller bien plus loin que dans la simple confidence de son histoire familiale pour installer le roman dans un contexte clairement politique.

L'Indochine est un véritable « catalyseur » en 1950, et le choix de la Cochinchine comme cadre spatial du roman n'est pas du tout anodin après deux premiers romans ayant pour toile de fond le Sud-Ouest de la France. Il apparaît clairement que Duras a voulu écrire un roman engagé, afin d'affiner sa posture de femme de lettres communiste à l'enfance volée<sup>305</sup>.

---

<sup>304</sup> Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, quatrième de couverture, première édition, *op. cit.*

<sup>305</sup> Voir Jane Bradley Winston, *Postcolonial Duras. Cultural Memory in Postwar France*, New York, Palgrave, 2001.

En 1948, Jean-Paul Sartre publie *Qu'est-ce-que la littérature ?*, ouvrage dans lequel il écrit que « la parole est désormais action, et que les mots sont des outils pour l'écrivain : l'écrivain engagé sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer<sup>306</sup>. » Dans ce sillon, Marguerite Duras rédige une nouvelle intitulée « Le Boa » pour la revue *Les Temps modernes* : elle narre l'histoire d'une jeune femme obnubilée par un boa dévorant « son poulet du dimanche ». Il faut y voir une dénonciation du colonialisme et des administrateurs du « grand vampirisme colonial<sup>307</sup> ». Ils sont souvent les cibles d'une ironie mordante de la part de Duras, et ce sera encore le cas dans *Un barrage contre le Pacifique*.

Ainsi, les descriptions des minorités sont de véritables réquisitoires dans le roman. Les pauvres paysans de la plaine sont décrits comme morts de faim<sup>308</sup>, confrontés quotidiennement à la mort et à la misère inhérente à la colonisation : on leur a pris tous leurs biens, leurs enfants sont de pauvres hères qui jouent sur les routes, écrasés parfois par les luxueuses automobiles des blancs. La mendicante apparaît encore, et après avoir longtemps marché à travers les rizières, elle vient abandonner son enfant infesté de vers dans les bras de la mère courage des colonies, dans l'insalubrité du bungalow où celle-ci vit avec ses enfants. N'oublions pas également le père de M. Jo, véritable symbole de la spoliation et générateur de misère.

Duras est soucieuse, dans la construction du roman, de faire cohabiter ses idées indépendantistes pour l'Indochine, mais aussi la lutte des classes, leitmotiv communiste qui la meut. À la fin du roman, Joseph, sur le départ, cède la concession de sa mère aux paysans, non sans leur expliquer : « Si je devais rester ici, je le ferais avec vous<sup>309</sup>. » Marguerite Duras place alors l'ultime péripétie de son roman en se rangeant dans le camp des colonisés, dont elle rappelle l'interminable combat.

En 1986, des années plus tard, le but du roman était encore très clair pour l'écrivaine : « Il y avait dans *Un barrage contre le Pacifique* un programme politique tout simple. C'était : on laisse la colonie – l'Indochine – aux indigènes<sup>310</sup>. » Cette révélation, faite quarante ans après la parution du roman, est formulée sur le ton du regret, Duras ayant souvent avoué dans les années 80 avoir été trop « déclarative ». Le positionnement politique était donc bien clair, dans les années 1950 ou plus tard.

---

<sup>306</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 30.

<sup>307</sup> Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 289.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 488.

<sup>310</sup> « Duras toute entière...Un entretien avec un écrivain au-dessus de tout Goncourt », entretien avec Pierre Bénichou et Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986, p. 114-115.

Mais le succès du roman fut avant tout critique. Du côté commercial, le triomphe escompté n'eut pas lieu, et Duras revint sur ce semi-échec en 1984 dans l'émission « Le Bon Plaisir de Marguerite Duras » :

[...] j'ai été connue surtout à partir du *Barrage contre le Pacifique*, qui a été pris par l'intelligentsia française comme étant le modèle de ce qu'il ne fallait pas faire, d'un livre de dénonciation de l'état colonial ; et ça, ça m'a poursuivie. Et puis à la longue ça s'est effacé, j'ai eu un véritable public, c'est-à-dire j'ai eu le public fluctuant de la jeunesse; ce sont les gens qui ont choisi les livres les plus intemporels, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Amour*, en général tous ceux qui ont suivi *Moderato*, des gens beaucoup moins attachés au *Barrage* et même, je dois le dire, au *Marin de Gibraltar* ou aux *Petits Chevaux de Tarquinia* [...] et qui reviennent maintenant à ces livres-là, mais qui sont partis un peu contre cette période-là. Tandis que je veux dire que la lecture de droite, si vous voulez, a retenu ça, ce départ.<sup>311</sup>

Certes, la posture politique l'a fait connaître, mais d'après elle, elle l'a aussi desservie. Elle ne trouvera son public que plus tard, lorsqu'elle s'éloignera de cet engagement qui lui colla une étiquette dans les années 1950. Il lui fallut alors déconstruire l'image de « l'écrivain du *Barrage* ».

#### 4. *Le style Duras*

Cependant, on peut par contre constater que Duras affirmera fortement sa posture en 1950, avec le *Barrage*, tous lecteurs confondus, sur le terrain du style.

D'après la définition de « posture » chez Jérôme Meizoz, l'auteur « s'exprime par un ton, et s'analyse comme un style individuel ou une "écriture" référée à un groupe (Barthes)<sup>312</sup> ». Nous avons vu précédemment l'influence du roman américain sur l'écrivaine, puis sa force créatrice qui lui permit de se détacher de l'image hemingwayenne qui la caractérisait. Ses romans favoris sont et resteront tout de même *Billy Budd* ou *Moby Dick* de Herman Melville, ou encore *Tendre est la nuit* de Francis Scott Fitzgerald<sup>313</sup>.

Duras doit, après deux premiers romans passés un peu inaperçus, trouver son style, élément qui la rend immédiatement reconnaissable aux yeux des lecteurs. *Un barrage contre le Pacifique* ne se donne pas encore à lire comme les œuvres au style si particulier des années 1980, mais on y décèle les prémices d'une technique romanesque expérimentale. Tout est présent dans le roman pour que les critiques se régalent avec des retours assassins. Pourtant il n'en est rien, contrairement à ce que Duras subira pendant le reste de sa carrière. Les phrases

---

<sup>311</sup> « Le Bon plaisir de Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>312</sup> Jérôme Meizoz, « Ethos, champ et "facture" des œuvres : recherches sur la posture », *Pratiques*, n° 117/118, juin 2003, p. 241-250.

<sup>313</sup> Voir *Elle (Magazine)*, n° 657, 28 juillet 1958.

orales, les multiples répétitions, les lourdeurs, les références vagues, l'approximation dans la syntaxe ou la ponctuation, rien n'est vilipendé. Au contraire, la réception du roman est très bonne. Certes, on note l'américanisme, mais on salue aussi la volonté de saboter la langue des puristes que ne supportent plus les lecteurs de l'époque. Duras sait ainsi s'adapter à son public de toutes les manières. Raymond Queneau écrit : « Excellent. Évidemment ça rappelle les premiers romans américains, un peu trop parfois<sup>314</sup>. »

Marguerite Duras essaie d'imposer à l'époque, malgré l'influence américaine, son propre style. Son écriture se démarque ainsi principalement par cette langue oralisée qui fera son triomphe plus tard mais qui sera aussi vivement critiquée. « En effet, le roman de 1950 semble s'intéresser davantage à la représentation des parlures des personnages, à leur niveau de langue, à la contamination de la langue narrative par l'oral, qu'aux effets de voix<sup>315</sup>. »

Le lecteur de l'époque peut être déboussolé par les nombreuses libertés grammaticales prises par Duras : absence du « ne », disparition du « il », abus de tournures impersonnelles ou disloquées, apocopes, utilisation du « que » comme simple parole... En voici quelques exemples :

- Je couchais pas avec lui, dit Suzanne<sup>316</sup>.

- Puis ça pourrit les dents, dit Joseph, moi, ça m'a pourri toutes mes dents du fond. Même que ça doit continuer en douce<sup>317</sup>.

La mère se leva pour dire bonjour à monsieur Jo et lui sourit. En conséquence, Joseph ne se leva pas et ne sourit pas<sup>318</sup>.

Vous permettez, madame ? demanda le planteur du Nord en s'inclinant devant la mère. La mère dit mais comment donc je vous en prie et rougit<sup>319</sup>.

Comme quoi une idée est toujours une bonne idée, du moment qu'elle fait faire quelque chose, même si tout est entrepris de travers. Comme quoi une idée de ce genre est toujours une bonne idée, même si tout échoue lamentablement, parce qu'alors il arrive au moins qu'on finisse par devenir impatient, comme on ne le serait jamais devenu si on avait commencé par penser que les idées qu'on avait étaient de mauvaises idées<sup>320</sup>.

---

<sup>314</sup> Raymond Queneau, cité dans Alban Cerisier & Pascal Fouché (éd.), *Gallimard, un siècle d'édition, 1911-2011*, Paris, Gallimard, 2011, p. 280-281.

<sup>315</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, « La prose de Marguerite Duras : des styles à l'idiolecte », Sophie Jollin-Bertocchi et Serge Linarès (éd.), in *Changer de style : écritures évolutives aux XXe et XXIe siècles*, Leyde (Pays-Bas), Brill/Rodopi, coll. « Faux Titre », 2019, p. 134.

<sup>316</sup> Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 466.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 281-282.



Dans son projet de proposer une figure d'auteur « populaire », il convient donc pour elle de s'exprimer avec une langue déliée de toute pureté stylistique. Elle commence, avec le *Barrage*, à changer peu à peu sa syntaxe et se libère du diktat des puristes. Son but est palpable, même s'il n'est pas encore la glossolalie ou « l'autoroute de la parole » des années 1980. Elle justifie, des décennies plus tard, cette volonté un tantinet muselée de déconstruire son style.

Evidemment, dans le *Barrage*, je voulais pas raconter tout. Je voulais que ce soit harmonieux. On m'avait dit « Il faut que ce soit harmonieux ». C'est beaucoup plus tard que je suis passée à l'incohérence<sup>321</sup>.

Il y avait bien, par conséquent, chez l'écrivaine, une entreprise posturale aussi recherchée par un style novateur. On peut comprendre alors que Duras veut, en 1950, se démarquer des autres auteurs qu'elle juge « classiques », car c'est sans doute ce qu'il faut entendre derrière « harmonieux » : « Les livres des autres, je les trouve souvent “propres”, mais souvent comme relevant d'un classicisme sans risque aucun<sup>322</sup>. »

Conformisme, absence de prise de risque, voilà l'image des écrivains donnée par Duras à l'époque. Elle n'en veut pas. Déjà marginale, elle possède un style différent. La construction de sa posture passe aussi par un rejet de la norme, de manière totale. L'écrivain est en devenir, et Jean Piel, dans le numéro de *Critique* de décembre 1950, écrit : « Marguerite Duras n'a inventé ni une technique nouvelle ni un style neuf [...], c'est peut-être qu'elle a quelque chose à dire et qu'elle est impatiente de le dire<sup>323</sup> ».

Ainsi, le *Barrage* est le premier roman où les bases de l'histoire qui a fait sa légende se mettent en place. Elle a écrit là le texte fondateur et constamment au cours de sa vie elle va le réécrire. Elle donnera d'ailleurs l'image de l'écrivain qui n'aura jamais écrit qu'un seul roman. Les mêmes motifs seront à chaque fois retravaillés. Ils reviendront à chaque fois, comme l'enfance dans la mémoire de Duras.

Gallimard avait réclamé un roman ayant de l'allure, du temps et de la cohérence. En elle, quelque chose de plus fort est endormi : elle a envie de le dire. Malheureusement, à ses débuts, Duras n'est pas encore Duras, elle n'a pas encore atteint cette assurance, ne pouvant dire encore l'incohérence ou les déchirures de son incroyable destinée. C'est pourquoi le *Barrage*, malgré son étiquette de grand roman classique, reste

---

<sup>321</sup> *Les Parleuses*, op. cit., p. 139.

<sup>322</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Pléiade, tome IV, p. 856.

<sup>323</sup> Jean Piel, « *Un barrage contre le Pacifique* », *Critique*, op.cit.

paradoxalement comme le roman inépuisable, le canevas des autres romans, la trame essentielle qu'elle va lacérer et détruire, creuset où s'exprime la vie, toute la vie, son souffle élémentaire. Ce roman est le sien, toujours auprès d'elle et elle a toujours éprouvé de la tendresse pour lui. Mais il n'est aucun cas encore l'œuvre du monstre sacré des années 1980. Le *Barrage* n'est pas encore un roman entier dans l'ordre de la littérature. Pourtant il reste la meilleure source à venir, intarissable, comme ce Mékong retrouvé qui inondera son œuvre jusqu'au bout. Les bases de l'histoire établies dans le *Barrage* devaient orienter clairement la suite de l'œuvre de Duras.

## Chapitre 5

### La première phase de l'incarnation : de la petite fille indochinoise à la romancière de la rue Saint-Benoît

#### 1. *La renommée ?*

*Un barrage contre le Pacifique* constitue donc un tournant dans la carrière de Marguerite Duras. Il y a, chez chaque écrivain, une œuvre qui change en profondeur la carrière entamée. Pour Duras, ce ne peut être que ce roman.

Tout d'abord, il faut savoir que pour la première fois de sa carrière, son contrat d'édition lui est très favorable : en effet, Gaston Gallimard lui promet, avant la parution, 10% d'usage sur les premiers 10000 exemplaires vendus. De plus, s'ajoute à cette faveur une clause au contrat : Duras doit signer un droit de présence à la maison Gallimard. Jean Vallier ajoute même : « Le contrat précise en outre que ce droit s'étendra à un total de dix ouvrages<sup>324</sup>. » Sélectionnée pour le prix Goncourt, elle est évincée car – selon elle – elle est une femme et elle est communiste. Alain Vircondelet explique qu'elle « entrait cependant dans sa légende, écrivain déjà accompli, paré de toute la mythologie d'une mémoire étrangère, possédant le sens de la narration, de la construction, vraie romancière, redoutée et respectée, déjà aimée. Après tout, “ce prix de mecs”, comme elle disait, et qu'elle n'avait pas eu, lui avait servi à irriguer sa violence, à avancer<sup>325</sup>. »

Malgré l'échec au prestigieux prix, sa carrière semble prendre un nouveau départ après ce roman phare. Pourtant, la construction du mythe de l'écrivain à succès ne fut pas de tout repos : si le roman parut en juin dans la collection blanche et fut tiré à 5000 exemplaires, seuls 3351 furent écoulés. Ces ventes modestes la rendirent morose. Duras avait sans doute imaginé qu'elle était la nouvelle grande écrivaine française, à tort. Très déçue, elle écrivit, une fois de plus, à Gaston Gallimard pour se plaindre, et celui-ci lui répondit : « Vous savez bien qu'à moins d'évènements exceptionnels concernant l'auteur (scandales, prix littéraires, etc.), la

---

<sup>324</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op.cit.*, p. 121.

<sup>325</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, *op.cit.*, p. 63.

vente s'arrête fatalement jusqu'au jour où le succès accroche définitivement le public<sup>326</sup>. » La remarque du directeur de la maison d'édition est intéressante, car il sous-entend que le succès d'un roman est lié à la provocation, à un événement dans la vie privée de l'auteur, ou au bandeau « prix untel » sur sa première de couverture. Duras, en 1950, n'a encore rien de tout cela, mais elle comprend sans doute que pour réussir, il faut se démarquer. Elle ne sait pas encore que les avatars créés, qu'elle retravaillera toute sa vie, feront un jour son triomphe.

On peut ainsi remarquer qu'avec *Un barrage contre le Pacifique*, Marguerite Duras ne remporte rien de tout ce qu'elle aura dans les années 1980 : le Goncourt, la notoriété, les ventes... Pourtant, force est de constater qu'elle va tout de même se faire connaître et reconnaître grâce au roman, mais avec d'autres moyens que l'œuvre elle-même. Son adaptation cinématographique va ainsi la relancer. Le film de René Clément, en 1958, est l'occasion pour Gaston Gallimard de provoquer le retour du *Barrage* dans les librairies. 1200 exemplaires restants sont remis en vente, avec la jaquette du film en bandeau sur la première de couverture.

La technique commerciale, associée au succès populaire du film, assure à Duras une posture d'auteur reconnu, même si elle regrette encore une fois de n'être considérée que comme « l'auteur du *Barrage contre le Pacifique* », et ce jusque dans les années 1960 : « [...] en partie grâce au film, *Un barrage contre le Pacifique* a fini par être connu du grand public et a pris rang peu à peu parmi les grands romans de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, une place qui ne lui est plus disputée aujourd'hui<sup>327</sup>. »

Cette reconnaissance avait déjà été amorcée dès 1952, lorsque le roman fut traduit en anglais sous le titre *The Sea wall*. En 1955, une première adaptation radiophonique était signée par Geneviève Serreau et en 1960, une version théâtrale allait être créée au Studio des Champs-Élysées avec son texte. Enfin, la première édition de poche du roman est publiée chez *J'ai lu* fin 1961. Dix ans après sa parution, le roman était bien présent dans l'esprit du lectorat français. Mais qu'en était-il de la posture de son auteur dans le champ littéraire de l'époque ? Tous ces succès et adaptations n'étaient liés qu'aux décisions de la maison d'édition, et le roman semblait encore plus exister que son auteur.

Si l'on observe cette exploitation de l'œuvre du côté financier, 850000 anciens francs de gains sont revenus à Duras, entre ventes, traduction et adaptations : désormais, l'écrivaine peut ainsi « vivre de sa plume ». C'est avec cette somme, dont les contrats avaient été

---

<sup>326</sup> Lettre de réponse de Gaston Gallimard à Marguerite Duras, le 10 avril 1958, Archives Gallimard, cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 295.

<sup>327</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 125.

négociés depuis l'année de publication du roman, que Duras achète sa maison de Neauphle-le-Château en 1956. L'acquisition de ce « deuxième lieu de l'écrit », où verra le jour *L'Amant* en 1984, participe également à l'érection de la figure auctoriale durassienne. C'est dans cette bâtisse qu'elle écrira une partie de sa légende.

## 2. La « femme de lettres » en photo

À côté de ce signe extérieur de richesse, l'écrivaine se doit également d'affiner sa posture personnelle de femme de lettres. Tellement déçue de n'être réduite qu'à son roman, Duras va orienter son image et construire une identité d'auteur autre que celle fondée sur l'œuvre elle-même. Elle va ainsi peaufiner, comme l'avait expliqué Dominique Maingueneau dans sa définition d'« ethos contemporain », une représentation d'elle-même extérieure à sa parole. Ce sont à l'époque les premiers pas de la mythique « M. D. » des années 1990, « relookée » et alimentant la chronique avec les frasques de sa vie privée.

Mais en 1954, Duras entretient une certaine ambiguïté sur sa vie privée, qui déjà à l'époque intéresse certains lecteurs. Nous sommes encore loin du déferlement médiatique des années 1980-1990, mais elle a compris que le mystère fascinait le public. Par conséquent, dans le magazine *Marie-Claire*, on pouvait lire : « Son mari travaille dans la maison d'édition où elle publie ses livres, elle a un fils de cinq ans, une chatte et un petit appartement qui domine le quartier de Saint-Germain-des-Prés. Marguerite Duras est la plus secrète de nos femmes de lettres et une des plus sauvages avec Béatrice Beck<sup>328</sup>. »

Cependant, un an plus tard, cette image sibylline qu'elle confectionne va la desservir, la présentant un peu trop sérieuse, voire hiératique. Une fois encore, Duras va rectifier le tir et corriger l'aspect trop sévère qu'elle donne d'elle-même. Ces balbutiements dans la construction de la figure auctoriale justifient le travail de l'auteur qui apprend à se mettre en scène, numéro d'équilibriste qu'elle maîtrisera parfaitement à la fin de sa carrière. Ainsi, dans *Arts*, le 2 février 1955, elle offre aux lecteurs une interview dans laquelle elle entend casser sa réputation. Elle confie adorer Chaplin et surtout, ce qu'elle aime le plus, c'est : « D'abord, travailler. Ensuite, les amis, les bistros, le cinéma<sup>329</sup>. »

Ces exemples nous prouvent que Duras sait déjà jouer avec son public. Elle se montre par ailleurs très habile en s'adaptant au contexte. Dans le champ littéraire des années 1960

---

<sup>328</sup> H. Muller, *Marie-Claire*, 29 novembre 1954.

<sup>329</sup> *Arts*, 2 février 1955.

transformé par les médias (radio, télévision...), elle est ainsi contrainte de faire ses premières armes dans « la société du spectacle ». L'auteure a très bien compris qu'elle doit se rendre « reconnaissable » par le public si elle veut s'imposer. Dans *La Littérature « en personne »*, Jérôme Meizoz écrit ainsi :

Dans un tel environnement, la visibilité des écrivains constitue une propriété fondamentale de leur existence publique. Avec les débuts de l'ère médiatique moderne, cette condition spectaculaire prend une nouvelle dimension en régime de singularité les formes de « visibilité » des artistes constituent désormais des propriétés spécifiques de leur existence publique<sup>330</sup>.

Par conséquent, lorsque l'auteur veut se rendre « visible » ou « reconnaissable » dans le monde du spectacle littéraire, la photographie devient un indispensable vecteur de posture et contribue de manière prépondérante à la diffusion de son image. Avant l'utilisation de cet outil, l'écrivain était peint ou avait son buste sculpté. C'est ainsi que le public connaissait les visages de ceux qu'ils lisaient, mais c'était également un moyen de laisser pour toujours une figure dans l'histoire. On sait l'importance de la photographie chez Duras et tout ce qu'elle signifie. Nous pouvons relever quelques exemples significatifs qui ont ancré, durant cette période, l'écrivaine dans le rôle de la « femme de lettres » qu'elle voulait donner :

Ne plus seulement rencontrer un auteur à travers son texte, mais pouvoir l'identifier, reconnaître son visage et son corps, posséder ses images, chercher derrière les reproductions la personne réelle (avec la collection d'autographes, la demande de dédicaces), tout cela contribue à transformer le rapport du lecteur à l'œuvre<sup>331</sup>.

Ainsi, en 1952, à la parution du *Marin de Gibraltar*, « une photo de la romancière, col Claudine et coiffure bien en ordre, signant son dernier roman sous le regard paternel de son éditeur, paraît dans le magazine *Elle* sous le titre : “Gaston Gallimard présente Marguerite Duras ou la N.R.F. présente *Le Marin de Gibraltar*<sup>332</sup>”. » Dans sa biographie de l'auteur, Jean Vallier souligne sans doute ici la première mise en scène voulue par l'éditeur, qui veut aider la jeune Duras à se faire connaître autrement qu'avec son roman.

« Dans la mesure où certains clichés deviennent des icônes laïques, le portrait photographique d'écrivain contribue sans doute massivement à la diffusion et à la reconnaissance de “postures” d'auteur<sup>333</sup> ». Les photographies de Marguerite Duras en train d'écrire, dans les années 1950, sont presque toutes les mêmes : à chaque fois, elle semble

---

<sup>330</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, op. cit., p. 20.

<sup>331</sup> Jérôme Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : portrait photographique et présentation de soi », *COntEXTES* [En ligne], n° 14, 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.

<sup>332</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 130.

<sup>333</sup> Jérôme Meizoz, « Cendrars, Houellebecq : portrait photographique et présentation de soi », op. cit.

interrompue pendant son travail, à son domicile du 5 rue Saint-Benoît à Paris. La lisibilité est parfaite pour le public, car le photographe place Duras parmi des codes patents et récurrents. Dans un article sur Maurice Blanchot, Daniel Oster écrit à propos des portraits d'écrivains que le cliché est très souvent pris devant le bureau, entouré d'éléments représentatifs : « Le traditionnel espace emblématique de l'écrivain : son bureau, l'espace mythique par excellence de sa représentation sociale [...] »<sup>334</sup>.

Prenons deux exemples : deux photographies représentent Marguerite Duras à l'époque de romans comme *Le Marin de Gibraltar* ou *Le Square* (1952 et 1955) et la mettent en scène en femme de lettres, au travail dans sa thébaïde, comme surprise en pleine réflexion par l'instantané qui vient d'être pris. La recherche du naturel était sans doute orchestrée : le résultat voulu est une photographie prise à la volée, comme un paparazzi désirant saisir l'instant. Le reporter a cueilli l'auteure comme s'il la dérangeait. On remarque que sur les deux clichés, Duras n'est pas apprêtée : le caractère privé est ici volontairement mis en évidence, et sa posture sera alors plus dynamique et plus réaliste. L'écrivaine n'est pas maquillée, encore moins coiffée : elle est à son domicile et offre le privilège à son lectorat de voir où et comment elle rédige ses romans. Elle fume une cigarette, signe distinctif que l'on retrouvera sur la majorité des photographies de l'auteur. Le cendrier rempli de mégots de Gauloises sur la deuxième photographie prouve le travail intense de l'auteure qui fume autant qu'elle noircit de pages. Sur le bureau, de nombreux papiers s'entassent. L'outil de travail est également varié : le stylo et les feuilles d'un côté, la machine à écrire de l'autre.

De plus, les éléments de décor renvoient au monde privé de Duras : les lecteurs semblent ainsi entrer dans l'appartement de l'auteur, découvrant son quotidien. On observe à l'arrière-plan, notamment sur le premier cliché, des cadres contenant des photographies personnelles, mais aussi des objets symboliques comme une théière asiatique rappelant son enfance. La lampe, sur les deux clichés, a son abat-jour de guingois, ce qui signifie là encore que l'auteur n'a pas le temps d'ajuster les détails, que le travail l'accapare et qu'elle ne peut ranger son logement. La deuxième photographie est d'ailleurs prise de nuit, car la lampe est allumée et un morceau de la fenêtre d'où parvient l'obscurité est patent en bas à droite. Elle donne ainsi l'image de l'écrivain qui se consacre exclusivement à ses ouvrages, quitte à négliger sa vie et elle-même. C'est ainsi que le lecteur imagine son statut de femme de lettres par la suite, grâce à cette intrusion dans son intimité. « [...] [C]ertains « instantanés » peuvent saisir la personne en tant que privée<sup>335</sup> », écrit ainsi Jérôme Meizoz à propos des photos

---

<sup>334</sup> Daniel Oster, « D'un statut d'évangéliste : Maurice Blanchot », *Littérature*, n° 33, 1979, p. 120.

<sup>335</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, op. cit., p. 77.

d'écrivains. La différence est nette entre l'image qu'elle renvoie d'elle-même lors d'une séance de dédicace et celle de son quotidien.



Par ailleurs, une photographie peut également révéler l'engagement. En effet, dans les années 1950, sur un cliché, Marguerite Duras apparaît revêtue de sa tenue de militante, un manteau deux fois trop grand pour elle aux manches retroussées, ceinture serrée et mains dans les poches, cheveux attachés négligemment. Sur un pas de porte, elle s'apprête à aller vendre *L'Humanité*. Les lecteurs découvrent dans ce cas l'auteure sur un terrain extérieur, mais différent de celui des dédicaces et autres interviews. Elle revendique ici un statut et utilise l'image pour affirmer son engagement. Son ami Jacques Audiberti, en la voyant ainsi, la surnomme affectueusement « ma Tchékiste ». Cette photographie est largement diffusée et l'image communiste de Duras confirmée.



<sup>336</sup> « L'écrivain français Marguerite Duras pose pour le photographe, au début des années cinquante, à son domicile parisien », © AFP / STF ; « Duras dans son bureau de la rue Saint-Benoît », Studio Lipnitzky / Roger-Viollet, 1955.



Enfin, nous pouvons ajouter une dernière photographie célèbre à cet échantillon. C'est Robert Doisneau qui prit ce cliché à Saint-Germain-des-Prés en 1955. Marguerite Duras, cette fois-ci, pose à une terrasse de café.



À l'inverse des photographies prises dans son bureau, dans son intimité, ou de celle utilisées pour asseoir son engagement, l'écrivaine est ici mise en scène en diva du quartier, parfaitement maquillée et vêtue d'un manteau élégant en fourrure, gantée de cuir et col blanc apparent. Un sourire malicieux se lit sur son visage. Elle est seule à cette terrasse, et la profondeur de la photographie choisie par Doisneau met davantage en exergue le personnage de Duras, un peu à gauche du cliché et au premier plan. Ce qui ne change pas ici, c'est la cigarette qu'elle tient en main, code durassien qui, comme dit précédemment, se retrouve sur toutes les photographies de l'écrivain, marque de fabrique. L'image donnée ici est publique : Duras habite à Saint-Germain depuis une dizaine d'années et adore le quartier. Elle en connaît tous les coins et recoins, tous les commerçants et tout le voisinage, et cette posture de maîtresse de cet arrondissement la place dans une sorte de mythe : en effet, à l'époque, l'appartement de Duras était hanté par les plus grands philosophes, penseurs, écrivains, artistes, comédiens, et Marguerite Duras trônait en grande prêtresse de l'immeuble. Il est donc important de remarquer comment l'écrivaine se place, avec cette photographie, dans un lieu précis pour nourrir la légende qu'elle y installe. Par conséquent, le quartier, la rue Saint-Benoît et mais surtout l'appartement sont alors célébrés à travers l'auteure renommée qui y vit et qui s'impose comme une figure magistrale. Claude Roy décrira plus tard l'appartement comme « une ruche exaltée, janséniste et fantasque, bouillonnante et inquiète, [dont]

---

<sup>337</sup> Marguerite Duras, photographie publiée par Laure Adler, « Marguerite Duras revêtue de sa tenue militante pour aller vendre *l'Huma* », *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 6 du livret photo intérieur.

<sup>338</sup> « Marguerite Duras à une terrasse de café, à Paris, en 1956 », photographie de Robert Doisneau, Gamma-Rapho.

Marguerite était la reine<sup>339</sup>. » Nous ne sommes pas loin des rumeurs de la « presse people » qui déferlera au XXI<sup>ème</sup> siècle, ciblant des lieux pour en faire des repaires de stars et érigeant la posture de leurs occupants (Françoise Sagan à Saint-Tropez ou à Deauville par exemple). Duras rayonne dans la première partie de sa vie au 5 de la rue Saint-Benoît.

### 3. *Le 5 rue Saint-Benoît : le premier « lieu de l'écrit »*

Si Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre ont bâti un morceau de leur légende dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés, Marguerite Duras y a presque fondé tout son mythe de femme de lettres. On a souvent mis en évidence la maison de Neauphle et l'hôtel des Roches Noires comme les lieux d'écriture favoris de Duras, mais l'appartement de la rue Saint-Benoît occupa une place particulière dans la construction de sa posture d'écrivain :

Il serait trop schématique de décréter que, des trois lieux entre lesquels s'est tenue Marguerite Duras – Paris, Neauphle-le-Château, Trouville –, le premier incarne en quelque sorte l'inscription de l'écrivain dans le siècle, son intérêt pour le monde extérieur, *l'outside*, tandis que les deuxième et troisième seraient les creusets de l'écriture<sup>340</sup>.

Lorsque Nathalie Crom évoque « le monde extérieur », elle veut mettre l'accent sur le côté « public » de l'écrivain, ses apparitions remarquées dans le quartier, son appartement – « ruche dont elle est la reine » –, ses relations avec le gotha de la littérature et l'histoire fascinante qu'elle va construire dans ce lieu. Dans la conception de la figure d'auteur durassienne, il est indispensable d'évoquer cet endroit. Pleinement rattaché à la période des années 1950 et de l'écriture des premiers romans, il a participé à faire de Duras la femme de lettres que l'on connaît. Souvent son lectorat retient la maison de Neauphle car elle y a écrit son œuvre la plus médiatique, *L'Amant*, ou l'hôtel des Roches noires à Trouville, car elle y faisait, à la fin de sa vie, des apparitions ostentatoires au bras de Yann Andréa, mais ils oublient que l'appartement de la rue Saint-Benoît a été primordial dans le début de carrière de l'auteure. D'ailleurs, dans son ouvrage *Les Trois lieux de l'écrit*, Aliette Armel souligne qu'à la fin de sa vie, cette place forte a été si célèbre qu'elle a permis à Duras de faire oublier son caractère insupportable et récurrent. Le lieu vient donc au secours de l'écrivain qui existe et rayonne grâce à lui :

---

<sup>339</sup> Claude Roy, *Nous*, op. cit., p. 120.

<sup>340</sup> Nathalie Crom, « Rendez-vous au 5 de la rue Saint-Benoît », *Télérama hors-série*, avril 2014, p. 34.

L'appartement était alors devenu [...] le lieu de la gloire d'un écrivain heureux de cette revanche prise sur sa réputation d'auteur intellectuel et illisible et sur l'exclusion sociale et économique dont elle s'était sentie la victime aux côtés de sa mère<sup>341</sup>.

Ainsi l'histoire du 5 de la rue Saint-Benoît est à jamais liée à celle de Marguerite Duras, dans la sphère privée et publique, car ce qui s'y passait était toujours étrangement raconté, déformé, amplifié, peut-être même mythifié. Et les rumeurs servaient beaucoup la propriétaire, et on parlait davantage de sa cuisine que de ses romans.

C'est grâce à son amie Betty Fernandez que Marguerite Duras emménage avec son mari Robert Antelme au 5 de la rue Saint-Benoît, le 1<sup>er</sup> octobre 1942, au troisième étage gauche, en-dessous de celui des Fernandez. La situation de l'immeuble est idéale : il se trouve à quelques pas de la brasserie Lipp et du Cercle de la Librairie. Le jeune couple va rapidement se lier d'amitié avec leurs voisins et des dîners commenceront à être organisés. Marguerite Duras va se constituer un réseau de relations qui va l'aider à se positionner dans le champ littéraire de l'époque.

Pourtant, en 1942, la guerre fait rage et l'appartement de la rue Saint-Benoît va d'abord faire entrer Duras dans la légende grâce à la Résistance. Le logement des Antelme devient un lieu clandestin, Marguerite et Robert y cachent des Juifs et hébergent des résistants. À l'étage supérieur, où ils sont parfois invités, Ramon Fernandez est conseiller culturel du Parti populaire français de Jacques Doriot, parti d'inspiration fasciste, et il a fait de son appartement une gare pour la Collaboration, accueillant régulièrement Drieu La Rochelle avec qui Duras dîne souvent ! La vie de paradoxes qu'elle a pu mener se lit parfaitement dans de telles situations. Ainsi, on remarque qu'un peu comme dans la vie politique (qui par ailleurs croise la vie littéraire en ces débuts de Duras), les adversaires dans le champ littéraire peuvent se fréquenter et s'apprécier en privé, par-delà les prises de positions publiques d'un côté, en fonction des lignes éditoriales ou des lignes politiques d'un parti, ce qui relève bien d'une logique de « posture ».

Chez elle, Claude Roy est à l'époque un habitué, et le portrait qu'il brosse d'elle lors de ces années illustre bien cette dualité qui la caractérise et qu'elle laisse à la postérité :

Duras, telle que la décrit Claude Roy qui fréquenta le lieu, avec son mélange habituel de férocité et de tendresse, de nonchalance et de violence soudain détonante, avait la passion de la religieuse portugaise et la fragilité abrupte et tendue d'Édith Piaf, une dureté de diamant noir. Quelquefois, « des aigrettes de folie » jaillissaient d'elle, et elle partait en guerre avec « sa brutalité de chèvre »<sup>342</sup>.

---

<sup>341</sup> Alette Armel, *Marguerite Duras, les trois lieux de l'écrit*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 1998, p. 44.

<sup>342</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 152.

La posture de Duras durant ces années, dans l'appartement de la rue Saint-Benoît, est celle qu'elle adopte après ses deux premiers romans : la révolutionnaire. Nous avons vu précédemment à quel point la littérature lui avait « fait honte » et c'est pourquoi elle construisit cette image forte de femme de lettres insoumise et radicale. Les années de guerre l'avaient conduite à ces extrêmes, mais la Résistance l'obligea à jouer un double-jeu, alliant « férocité et tendresse ». Les témoignages de la période que l'on possède aujourd'hui soulignent le rôle politique, voire historique que Duras a pu avoir rue Saint-Benoît pendant la guerre. Elle-même racontera toute cette histoire en 1985 dans *La Douleur*. Un an après le triomphe de *L'Amant*, elle narra pour la première fois ce qui fut son quotidien durant ces années sombres. Etrange choix que d'attendre d'être hypermédiatisée pour enfin témoigner... Nous verrons que Duras a beaucoup joué de son image dans les années 1980, et elle s'est également servie de ces épisodes de Résistance pour asseoir son statut.

À la fin de la guerre, elle assume pleinement ses actions de résistante et confirme que son appartement fut bien un des quartiers généraux du mouvement. Dans sa déposition que publie Jean Vallier dans sa biographie très complète, on relève des éléments qui font d'elle une héroïne de l'Histoire :

Je me nomme Antelme, née Donnadiou, Marguerite, dite Leroy, née le 4 avril 1914 à Gaidinh (Indochine) de Émile et de Marie Legrand, femme de lettres, domiciliée 5, rue Saint-Benoît à Paris. Mon mari et moi avons tout d'abord caché dans notre appartement deux chefs du mouvement prisonniers, MM. François Mitterrand, dit Morland, et Jacques Bénét, dit Turgis. Ils restaient tantôt chez moi, tantôt chez ma belle-soeur, rue Dupin. Mon mari était membre du Bureau Directeur pour la Propagande. Il fut arrêté rue Dupin le 1er juin 1944 dans les circonstances que vous a racontées Monsieur Masse<sup>343</sup>.

Ainsi, ce qui s'est passé au 5 de la rue Saint-Benoît dans les années 1940 fait déjà de Duras une légende. Le récit dramatique et récurrent de ces événements dans les médias, la proximité avec le futur chef de l'état François Mitterrand, avec qui elle entretiendra une relation privilégiée, la tragique déportation de son mari, tout concourra à faire connaître Duras et son incroyable destinée.

Dans les années qui suivirent la fin de la guerre, l'Histoire se transforma en engagement politique pour Duras et ceux qui fréquentaient habituellement son appartement. La figure de l'écrivaine va prendre encore plus d'épaisseur alors que se constitue autour d'elle ce qu'on va appeler « le Groupe de la rue Saint-Benoît » : « Le groupe de la rue Saint-Benoît se définit autour d'une citation de Hölderlin : “La vie de l'esprit entre amis, la pensée qui se

---

<sup>343</sup> Cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, *op. cit.*, p. 702.

forme dans l'échange de paroles par écrit et de vive voix, sont nécessaires à ceux qui cherchent. Hors cela, nous sommes pour nous-mêmes sans pensée. Penser appartient à la figure sacrée qu'ensemble nous figurons<sup>344</sup>." » Dans ce cercle se trouvent par exemple Edgar Morin, Gilles Martinet, André Ulmann, Jorge Semprun, Maurice Merleau-Ponty, Clara Malraux, Jean Duvignaud ou Francis Ponge.

Figure de proue de cette équipe, Marguerite Duras décline son activité dans tous les domaines – publics et privés – qui vont la faire connaître : « Activités militantes et travaux littéraires, rencontres et débats, glissements progressifs dans les amitiés, brouilles et remises en question provoquées par la stalinisation brutale du PCF sous le choc de l'actualité mondiale<sup>345</sup>... ». Par cette omniprésence et ce réseau de liens qu'elle tisse, elle se place toujours en première ligne et réussit même à escamoter les autres à son profit dans la presse. Elle est alors l'âme de ce mouvement et combine brillamment toutes les activités qui la servent en tant que femme de lettres : l'écriture avec les amis littéraires indispensables à ses publications, la politique avec ses camarades qui colorent son engagement, le journalisme, les débats, les repas avec les voisins influents du quartier... L'ambiance « littéraire » régnant au domicile des Antelme est digne des salons littéraires des XVII<sup>ème</sup> ou XVIII<sup>ème</sup> siècles, et Duras est vue telle Madeleine de Scudéry ou la Marquise du Deffand : « Marguerite aimait recevoir, se souvient Jacques-Francis Rolland. Lorsqu'il y avait des écrivains de passage chez Gallimard, elle cherchait à les inviter. On dînait avec Dos Passos, Calvino, Vittorini... Il y avait un côté salon. On croisait Bataille, Leiris, Lacan... C'était des gens extraordinaires, des gens d'une autre génération, d'une courtoisie très grande<sup>346</sup>. »

De même, Claude Roy raconte que cet appartement pouvait être comparé aux « romans russes des temps de l'intelligentsia, où entrent et sortent, à chaque instant, trois idées, cinq amis, vingt journaux, trois indignations, deux plaisanteries, dix livres et un samovar d'eau bouillante<sup>347</sup> ». Ce foisonnement littéraire conduit même les époux Antelme – s'improvisant soudain éditeurs – à créer les Éditions de la Cité universelle.

Si les multiples activités littéraires des locataires de la rue Saint-Benoît sont largement relayées par la presse de l'époque, leurs vies privées sont également scrutées de près. En effet, en 1942, Marguerite Duras a fait la connaissance de Dionys Mascolo qui est très vite devenu son amant. Plus tard, dans la plus grande tolérance et la plus grande simplicité, un « ménage à trois » s'installe, Robert Antelme acceptant la situation à son retour des camps. Cet esprit

---

<sup>344</sup> Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, op. cit., p. 171.

<sup>345</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 87.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>347</sup> Claude Roy, cité par Alain Vircondelet, *Duras*, op. cit., p. 159.

libertaire donne encore davantage l'image d'un endroit où tout est possible, ou l'on refait le monde et où l'on ne juge personne. Frédérique Lebelley écrit sur cette période : « L'appartement de la rue Saint-Benoît, que Dionys et Marguerite partagent avec Robert depuis son retour, reflète aussi cette grande simplicité. Le logement ancien reste inchangé, sans volonté de paraître. C'est un endroit chaleureux, offert à toute heure aux amis, "maison de verre" comme André Breton assure en avoir rêvé<sup>348</sup>. »

Au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, avec la médiatisation et le déplacement de l'intérêt du public de l'œuvre vers l'auteur, la personnalité de Duras est déjà plus importante que sa production littéraire, surtout que pendant les années 1944-1950, elle ne publie rien et fait parler d'elle seulement avec le groupe de la rue Saint-Benoît. C'est entièrement sur sa personne, dans un lieu devenant mythique, que repose alors sa posture de l'époque. Les témoignages de ceux qui l'ont fréquentée sont unanimes : c'est elle qui se dégageait de tout le groupe, figure indispensable et charismatique. Jean Vallier, paraphrasant Claude Roy, écrit : « Et si, comme le remarque Claude Roy, le visiteur domine toujours par la taille la maîtresse des lieux, celle-ci compense aisément par toute sa personne ce léger handicap que lui a légué son père (elle ne mesure qu'un mètre cinquante-deux et ne porte que très rarement des talons hauts). Tous ceux qui l'ont connue dans l'immédiat après-guerre s'accordent sur ce point : sa présence s'impose d'emblée à l'attention de ceux qui, membres du Parti, sympathisants, écrivains, artistes, fréquentent le numéro cinq<sup>349</sup>. » N'oublions pas que le premier sens de posture définit une attitude liée au physique ; Alain Viala en donne la définition suivante : « Au sens premier, le terme " posture " renvoie à la réalité du corps : une posture est une attitude, une façon de se tenir, de placer son corps, ses membres (se tenir debout, penché, raide, détendu, etc.)<sup>350</sup>. » Dans ce cas précis, il est évident que Marguerite Duras joue de cette « posture » qu'elle sait imposer à ceux qu'elle reçoit. Tous ceux qui l'ont abordée pendant sa longue carrière ont toujours été impressionnés par la prestance et le charisme de l'auteure.

La stature de Duras est donc palpable, et elle s'accroît lorsque l'auteure se met en scène chez elle, rue Saint-Benoît. Tout d'abord, l'appartement était immense et décoré avec un goût très personnel, et la réputation de l'écrivain s'est aussi construite sur ce critère. Dominique Desanti le soulignait quand elle écrivait : « Elle était la seule parmi nous qui avait un grand appartement<sup>351</sup> ». Ensuite, Duras a aménagé cet appartement à son image, et cet

---

<sup>348</sup> Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, op. cit., p. 120.

<sup>349</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 38.

<sup>350</sup> Alain Viala, « Posture », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, disponible à l'URL <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>.

<sup>351</sup> Cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 39.

arrangement atypique du lieu, vu comme sa « signature », l'a rendu d'autant plus populaire – et sa locataire par ricochet. En 1986, dans *La Vie matérielle*, elle revint, attendrie, sur ce premier logement : « Autrement rien, l'appartement est resté comme il était quand je l'ai loué, fixe, bien assis dans la rue Saint-Benoît. [...] Maintenant que je suis âgée, je regarde ma maison, mon appartement à Paris. J'arrive quelquefois à le voir. Je suis étonnée par sa beauté. C'est fait de n'importe quoi, mon appartement, mais par une seule personne, moi<sup>352</sup>. » Son appartement reflète donc pleinement la personne qui y vit : il n'y pas d'excès de luxe, de meubles ou d'accessoires ostentatoires, mais beaucoup d'originalité dans le choix des objets et la place qu'ils occupent. Duras est plutôt économe, réflexe normal pour elle qui est censée avoir vécu la misère indochinoise. Dans *L'Amant*, n'écrit-elle pas : « Même si je suis riche un jour je resterai avec cette sale mentalité de pauvre, un corps, un visage de pauvre, toute ma vie j'aurai l'air comme ça. Comme ma mère<sup>353</sup>. » Elle est ainsi intarissable dans la posture de la victime. Cependant, la légende des repas offerts de bon cœur mais un peu chiches n'est sans doute pas un mythe. Monique Antelme se souvient que les rôtis étaient parfois ridicules, Raymond Queneau comparait le Beaujolais servi avec une bouteille de vinaigre... Mais la maîtresse de maison accueille tout le monde avec plaisir. Plus tard, elle le confirmera : « Oui, l'endroit était renommé comme un lieu accueillant<sup>354</sup> », assurant encore une fois sa réputation.

On ne peut pas nier aujourd'hui que Duras a marqué son monde avec force pendant les années de la rue Saint-Benoît. Elle avait déjà pris l'habitude de s'ériger en monstre sacré, magnétique et fascinante. Le charme qu'elle déploya afin de construire sa figure d'auteur, privée et publique, était le même que celui qu'elle utilisa dans les années 1980 ou à la fin de sa vie pendant sa période d'hypermédiatisation. Pour les commensaux de l'appartement, l'envoûtement était bien réel :

Si je pense à des bêtes en pensant à Marguerite, ce n'est par paresse d'images. Elle possède avant tout cette intelligence animale que doivent garder les fées, quand on vient juste de transformer la chatte blanche en dame. Avec cela, solide, gaiement vorace, les pieds sur la terre, anxieuse de garder, généreuse par instinct, possessive par peur, méfiante et dilapidée, toujours imprévisible, mais jamais décevante, l'intrépidité d'un petit soldat perdu en avant-garde ou en flanc-droit. [...] J'étais comme tout le monde rue Saint-Benoît, doucement sous le charme de Marguerite Duras. Mais je l'étais sous cape et comme sans y penser. La tendresse qu'elle inspirait à tous était comme le frais tissu conjonctif des feuilles<sup>355</sup>.

Il a souvent été raconté que Claude Roy n'était pas insensible à Marguerite Duras. Même Edgar Morin, qui vécut chez elle pendant quelque temps, avoue avoir ressenti plus que

---

<sup>352</sup> Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 340.

<sup>353</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 1479.

<sup>354</sup> Cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 41.

<sup>355</sup> Claude Roy, *Nous*, op. cit., p. 124.

de l'admiration pour la jeune écrivaine. Le côté magique de Duras est ainsi évident. Avec du recul, on pourrait croire que toute sa carrière ne fut qu'un seul et long jeu de séduction : « Elle était très séduisante. Elle avait pour beaucoup d'hommes un grand pouvoir de fascination. Pourtant, elle n'avait aucun des canons de la beauté : elle était petite, elle avait un corps de jeune homme, presque d'adolescent, elle avait très peu de seins... Mais elle avait une peau très douce et un grand rayonnement dans son visage. Elle a séduit beaucoup de gens<sup>356</sup>. » Même les femmes semblaient succomber à ces attraits irrésistibles. Dominique Desanti a confié à Jean Vallier qu'elle trouvait Duras très belle, « avec ses grands yeux verts et je ne sais quoi d'asiatique dans le visage<sup>357</sup>. » On peut croire que son physique et son histoire savaient aussi fusionner pour impressionner.

Enfin, sans doute pour donner une image plus humaine, plus populaire, cassant la figure de l'écrivain dans sa tour d'ivoire, Duras s'est très souvent, durant ces années, affichée comme une excellente cuisinière. Elle a entretenu cette image durant toute sa vie, souhaitant se mettre en scène comme proche du peuple et préoccupée par les mêmes habitudes que les lecteurs français moyens. En 1987, dans *La Vie matérielle*, elle avait même voulu inclure des recettes de cuisine dans l'ouvrage, mais s'était ravisée. En 1999, trois ans après sa mort, son fils Jean Mascolo fit paraître un recueil contenant toutes ses meilleures recettes<sup>358</sup>. Et personne n'oublie, dans la légende, les déjeuners réguliers où elle concoctait des petits plats pour François Mitterrand, alors Président de la République. Mais bien avant, c'est rue Saint-Benoît que Marguerite régalaient toutes ses convives. Jacques-Francis Rolland se souvient : « Marguerite était aux fourneaux. Le riz que sa mère lui envoyait de Saïgon était le bienvenu. [...] J'ai appris à faire la cuisine avec elle. Elle se mettait à préparer son lapin et disait : "Tu vois, il ne faut pas avoir peur de bien le faire roussir..." ; et puis : tape, tape, tape... : elle tapait à la machine juste en face, là où il y avait sa chambre... C'était une époque formidable ; elle nous régalaient. Pour moi, c'était une fête d'aller chez Marguerite. Et Robert était adorable<sup>359</sup>. » Elle prépare à dîner tout en écrivant. L'auteure s'adonne donc aux activités quotidiennes en même temps qu'elle se livre à son métier, et le public est bien sûr conquis par tant de proximité.

Cet endroit débordant de plaisirs, ce climat convivial et la personnalité de Marguerite Duras à l'image de l'appartement ont permis de laisser une trace indélébile des années et du

---

<sup>356</sup> Edgar Morin, cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 42.

<sup>357</sup> Dominique Desanti, citée par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 43.

<sup>358</sup> *La Cuisine de Marguerite*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 1999.

<sup>359</sup> Entretien de Jean Vallier avec Jacques-Francis Rolland, 13 décembre 2000, rapporté dans *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 48.



groupe de la rue Saint-Benoît. Lorsque Boris Vian écrit en 1950 son *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, il se souvient, un brin nostalgique : « Celle-là, je ne peux pas en parler sans qu'un doux émoi me parcoure<sup>360</sup> ».

#### 4. *Le Nouveau Roman*

« La posture, quant à elle, désigne la singularisation d'un positionnement auctorial : une tentative de se présenter comme unique, hors de toute appartenance<sup>361</sup>. » La singularité recherchée par certains écrivains, qui est une des clefs de leur posture, les conduit parfois à se positionner comme uniques et à ne revendiquer aucune appartenance à un courant ou à un mouvement quelconque. C'est ainsi que dès le XIX<sup>ème</sup> siècle, Emile Zola, souhaitant acquérir une réputation et une renommée, affirmait péremptoirement : « Si je prends définitivement la carrière littéraire, j'y veux suivre ma devise : Tout ou rien ! Je voudrais par conséquent ne marcher sur les traces de personne ; non pas que j'ambitionne le titre de chef d'école – d'ordinaire, un tel homme est toujours systématique – mais je désirerais trouver quelque sentier inexploré, et sortir de la foule des écrivassiers de notre temps<sup>362</sup>. »

Aujourd'hui, il est très fréquent de voir dans certaines anthologies de la littérature française, dans des encyclopédies ou dans certains articles le nom de Marguerite Duras cité dans la catégorie des écrivains du Nouveau Roman, même si cela paraît artificiel, sinon discutable. Depuis *Moderato cantabile*, paru en 1958, l'habitude est d'intégrer Duras à ce mouvement, sans doute à cause du style novateur qu'elle propose et de sa « modernité » littéraire. Pourtant, celle-ci s'est toujours insurgée contre ces raccourcis qui l'ont desservie au regard de sa volonté d'indépendance et de marginalité :

Mais absolument pas, c'est le Nouveau Roman qui veut m'avoir ! Vous comprenez, je viens encore de lire un papier là-dessus – ce n'est pas moi du tout qui me réclame du Nouveau Roman ! Je ne suis pas très favorable, enfin il me laisse indifférente, si vous voulez. Mais c'est le Nouveau Roman qui voudrait, je ne sais pas pourquoi, s'approprier certains auteurs, dont je suis. Parce que dès qu'un livre a une nouveauté quelconque, ils se l'approprient, c'est un petit peu leur défaut<sup>363</sup> !

Dans un autre sens, Marguerite Duras n'a pas toujours démenti cette inscription, car elle avait peut-être compris qu'elle pouvait lui être un temps favorable. Ainsi, une fois de

---

<sup>360</sup> Boris Vian, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Éditions Pauvert, 1951, p. 46.

<sup>361</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>362</sup> Émile Zola, *Lettre à Baille*, juillet 1860, *Correspondance*, Paris, Éditions Arvensa, nouvelle édition 2019, p. 95.

<sup>363</sup> Marguerite Duras interviewée par Antoine Livio, « Visiteur d'un soir », 13 octobre 1964, Radio télévision suisse, Archives RTS, Fonds RSR.

plus, la posture qu'elle va adopter repose sur l'ambiguïté qu'elle va entretenir. Hors du mouvement, certes, mais très souvent étiquetée comme une de ses membres : si cette appartenance au Nouveau Roman a perduré jusqu'à nos jours, c'est qu'elle a été récurrente et fondée pendant une période, et il est intéressant de comprendre sur quels critères elle repose, et comment Duras l'a gérée. « On comparera Marguerite Duras aux écrivains du roman « nouveau », acharnés à porter sur le monde un regard objectif<sup>364</sup> », écrit Claude Roy.

Tout d'abord, les journaux de l'époque ont classé Duras parmi les écrivains du Nouveau Roman car celle-ci, en 1957, signe chez un nouvel éditeur : en effet, après six romans parus chez Gallimard, *Moderato cantabile* est publié aux éditions de Minuit. Dès le lendemain de la publication, Jean Mistler écrit dans *L'Aurore* : « Mme Duras a rejoint aux Éditions de Minuit où paraît son nouveau livre, MM. Butor, Robbe-Grillet et Claude Simon, la jeune et intéressante équipe de romanciers-enregistreurs, pour qui l'écrivain doit être rigoureusement absent de son récit et se borner à rapporter, en vrac, comme elles lui parviennent, ses sensations à l'état brut<sup>365</sup>. » La voir figurer sur la liste des écrivains publiés par Minuit lui colle – de la même manière que, pour son premier roman publié chez Plon, aux côtés d'écrivains collaborationnistes – une étiquette qu'elle devra nuancer. Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute et Claude Simon étaient effectivement tous chez Jérôme Lindon dans les années 1950.

C'est Duras qui fut à l'origine de ce changement d'éditeur. En 1957, elle a soif de nouveauté : dans sa vie personnelle, elle se sépare de Dionys Mascolo, et dans sa vie d'écrivain, elle est déçue par les ventes de son dernier opus, *Le Square*. Alors toujours affiliée à Gallimard, à qui elle doit encore quelques romans, elle demande l'autorisation à la maison d'édition de remettre son manuscrit dans d'autres mains. Les tractations sont longues et difficiles, mais Duras est, comme d'habitude, déterminée, et elle finira par recueillir l'accord de la NRF, comprenant que ce changement n'est que provisoire. Pour sa posture d'auteur, les retombées médiatiques sont très importantes, Jean Vallier ira même jusqu'à écrire : « l'événement est considérable<sup>366</sup> ».

Ensuite, Marguerite Duras est incluse dans le Nouveau Roman de façon précipitée car elle représente à l'époque un refus de la littérature « classique » et des romans de type balzaciens hérités du XIX<sup>ème</sup> siècle. Les écrivains du Nouveau Roman avaient les mêmes buts, avec également un rejet de l'analyse et de la psychologie plus net, mais leur volonté de

---

<sup>364</sup> Claude Roy, *Libération*, 1<sup>er</sup> mars 1958.

<sup>365</sup> Jean Mistler, « *Moderato cantabile* », *L'Aurore*, 12 mars 1958.

<sup>366</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 265.

se placer hors du roman traditionnel était évidente. Pourtant, Duras comprit rapidement que si elle s'inscrivait dans leur démarche, elle perdrait sa singularité, son audace, sa voix si particulière qui l'avait érigée en femme de lettres reconnue. Elle devait donc de suite prendre ses distances avec le laboratoire pourtant si enthousiasmant des Éditions de Minuit : « La distance prudente qu'elle instaura entre elle et les écrivains du "Nouveau Roman" – "des hommes d'affaires", dit-elle – montre à l'évidence son souci d'originalité au sens propre du terme. Hostile à tout embrigadement, à toute école, elle a comme une répulsion viscérale pour tout ce qui se trouve lié à des principes, à des techniques de groupe<sup>367</sup>. » Duras veut garder sa liberté et son indépendance, et ce sur tous les plans. Elle n'a jamais assumé sa comparaison avec le roman américain après la guerre, a rejeté l'étiquette de la « Nouvelle Vague » pour ses films et, logiquement, elle ne se laissera en rien embrigader par le Nouveau Roman.

Quelques traits de son style pourront être comparés à lui, mais elle reste toujours campée sur ses positions : « Elle exploite certaines trouvailles du "nouveau roman", comme cette conception de l'aléatoire des choses et du monde, permettant ainsi d'ouvrir des trappes inconnues aux mots, mais prend soin de rester dans les marges de tout mouvement, fût-il lui-même marginal<sup>368</sup>. »

Souvent Duras évoque *Moderato cantabile* comme le tournant de sa carrière. Changement de style, changement d'éditeur, changement de vie privée, elle continue ainsi de façonner l'image d'une femme marginale, et de façon inhérente elle devient pour beaucoup, cette année-là, inaccessible. À partir de ce roman, le lectorat des débuts n'a plus suivi l'écrivaine, passée dans une autre sphère, plus « prestigieuse ». Frédérique Lebelley pense, de son côté, que c'est l'assimilation au Nouveau Roman qui a diffusé cette image d'auteur incompréhensible et bien trop intellectuel. Le mouvement de Robbe-Grillet a ainsi fait et défait Marguerite Duras, sans le vouloir :

Avec *Moderato*, une époque pour Duras se termine. Les livres précédents lui deviennent si étrangers qu'elle les renierait presque. Par cette marginalité à laquelle elle renvoie, et par cet engouement intransmissible, l'écrivain hérisse. Beaucoup, qui pouvaient jusqu'ici la comprendre, ne la reconnaissent plus. Et observent, goguenards, le phénomène Duras comme l'expression d'un art littéraire, et peut-être d'une civilisation, en déroute. Pour preuve : avec *Moderato*, Duras entre aux Éditions de Minuit, la maison d'édition réputée la plus intellectuelle, la plus avant-gardiste. C'est le temple des stars du « nouveau roman », héros de l'incommunicabilité : Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Philippe Sollers... Cette même année de la sortie de *Moderato*, Butor vient d'obtenir le prix Renaudot pour *La Modification*<sup>369</sup>.

De plus, Duras va entretenir cette ambiguïté car elle s'affiche à cette époque avec

---

<sup>367</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 182.

<sup>368</sup> *Ibid.*

<sup>369</sup> Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, op. cit., p. 175.

certaines des écrivains du mouvement. Pour le public, lorsqu'une personnalité pose à côté d'une autre, l'assimilation est directe et leur association crée l'événement. Duras va ainsi tisser des liens avec Alain Robbe-Grillet tout d'abord, mais aussi avec Michel Butor, qui sont au diapason avec elle du point de vue de la technique narrative, et qui cultivent eux aussi un certain rejet de la littérature dite alors « bourgeoise ». En décembre 1960, elle part en Belgique avec Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet pour une conférence, se justifiant par la vente de leurs livres qui va être organisée. Au début de l'année suivante, la renommée des trois auteurs est telle qu'on les considère comme unis sous l'étendard d'une même école, sans qu'on retrouve dans les archives de cette époque aucune contestation de la part de Duras. Jean Vallier constate alors qu'en janvier 1961, Duras est devenue « épigone malgré elle du Nouveau Roman, [...] un auteur que l'on réclame dans les universités étrangères. Au début de l'année, les trois représentants d'une école qui commence à connaître une grande vogue auprès des professeurs de littérature française, ont effectué une première tournée de conférences<sup>370</sup>. » C'est ainsi que tous les trois se retrouvent pour une table ronde très médiatisée sur l'avenir du roman organisée à Leeds le 6 février 1961. Le *Yorkshire Post* fera de cette rencontre la une de son édition. Duras semble alors piégée entre son désir d'indépendance et la notoriété croissante qu'elle récolte grâce au succès du Nouveau roman et de sa prétendue participation à celui-ci. On peut noter ici l'adaptabilité et la malléabilité de la posture durassienne qui sait profiter du contexte et des opportunités pour s'affirmer, quitte à renier ce qui vraiment la motive.

Par conséquent, on perçoit clairement Duras comme une écrivaine du Nouveau Roman au début des années 1960 : Robbe-Grillet l'a par ailleurs chaudement recommandée au jury du Prix Médicis après le départ de Pierre Gascar. Elle y siège pendant six ans aux côtés, par exemple, de Nathalie Sarraute et de Claude Simon, et donne encore des arguments à ceux qui y voient un ralliement à l'école : « Sous l'impulsion d'*Hiroshima, mon amour* et de *Moderato cantabile*, Duras est élue membre du jury du prix Médicis, très honorée de participer à ce "prix français le plus important", satisfaite surtout de cette revanche sur le rejet du Goncourt, il y a dix ans<sup>371</sup>. »

Avec tant de complaisance et d'accointances avec le mouvement pendant cette période, on peut être surpris par l'opposition radicale de Duras au mouvement manifestée dans certaines interviews. Mais, à sa décharge, d'après Robbe-Grillet, tous ont récusé l'étiquette au faite de leur carrière. Il écrit, dans son autobiographie :

---

<sup>370</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 303.

<sup>371</sup> Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, op. cit., p. 187.

Certes, le Nouveau Roman n'a jamais été une école. Encore moins une théorie d'ensemble. Son existence même en tant que groupement d'écrivains a, depuis le début, été contestée, souvent par ceux-là tout d'abord que l'on considère comme les protagonistes du mouvement. Demandez à Butor, à Pinget, à Duras, à Ollier, même à Sarraute, si leurs livres font partie du Nouveau Roman. Aucun ne l'admettra sans réticences, presque tous voudront préciser leurs réserves, plusieurs d'entre eux (pas toujours les mêmes suivant l'époque) opposeront à un tel classement de violentes et totales dénégations. Je ne puis dire que cela m'ait jamais beaucoup dérangé, ni, hélas, beaucoup surpris. Et en fin de compte, mon amicale obstination aura triomphé de leur frilosité, prudente, ombrageuse, égocentrique<sup>372</sup>.

Duras fut tout de même la première à prendre définitivement congé du cénacle. Elle sent que sa posture de femme de lettres, de dramaturge, de scénariste singulière et hors-normes est en danger. Elle aime évoluer, changer et relever de nouveaux défis : l'appartenance à un mouvement est vu à son aune comme une sclérose, un frein à sa carrière. Il en va de l'image qu'elle a réussi à construire et elle souhaite la garder intacte, mais elle ne maîtrise plus ce qu'elle a malheureusement laissé dire. Les titres de journaux semblent confirmer cette dérive qu'elle ressent : « Marguerite Duras, la grande prêtresse du nouveau roman, en a commencé un pour la rentrée : il s'appellera "L'Intelligence de M. Andesmas"<sup>373</sup> ». Elle qui a si bien géré son image jusqu'à présent ne tient plus les rennes de sa carrière. La qualification est élogieuse mais l'image donnée est fautive et même pénalisante, car elle lui confère une figure d'auteur inaccessible. Plus tard, les autres auteurs reviendront aussi à un style bien plus traditionnel, que ce soit Philippe Sollers, Alain Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute, cette dernière reconnaissant honnêtement que « grâce à ce mouvement, [s]es livres ont été plus répandus à l'étranger<sup>374</sup>. » Marguerite Duras a sans conteste bénéficié de la même diffusion, puisque par exemple *Moderato cantabile* se vendra à 12000 exemplaires sur les 13000 imprimés, et sera couronné par le Prix de Mai, créé par Robbe-Grillet, Blanchot et Barthes.

Enfin, la presse a joué un rôle primordial dans l'image que Duras a pu donner d'elle-même par rapport au Nouveau Roman, alimentant la rubrique de l'ambiguïté de l'auteure vis-à-vis de l'école romanesque. En 1962, Marguerite Duras publie *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, et le débat qui s'installe dans les médias assure malgré elle à l'auteur la publicité de son ouvrage. La critique, dans l'ensemble, porte l'écrivaine au pinacle, mis à part quelques détracteurs du Nouveau Roman qui profitent de cette publication pour vilipender tout le groupe. Ainsi, dans *Candide*, Kléber Haedens se montre très amer : « Dans ce nouveau roman, l'auteur n'a presque rien à faire ou à dire, puisque le lecteur est là pour deviner, ou,

---

<sup>372</sup> Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994, p. 84.

<sup>373</sup> *Paris-Presse*, 27 mai 1961.

<sup>374</sup> Nathalie Sarraute, entretien avec Pierre Boncenne, *Lire*, n°94, juin 1983, p. 89.

mieux encore, pour faire le roman lui-même et imaginer tout ce que l'auteur croit très fort de ne pas imaginer. [...] Ce Nouveau Roman se situe au bas niveau de l'esprit<sup>375</sup>. »

L'article critique non seulement Duras, mais aussi tous les autres écrivains de l'école, Nathalie Sarraute en tête. C'est pourquoi Claude Mauriac réagira vivement à cet écrit dans *Le Figaro*, ouvrant alors le débat : « Marguerite Duras fait-elle partie du "Nouveau Roman" ? [...] Peu importe. Ce qui compte c'est son effort pour exprimer, avec des mots qui semblent n'avoir jamais été utilisés avant elle, tant elle les rajeunit, le "sort inconcevable d'exister"<sup>376</sup> ». D'autres se montrent d'ailleurs aussi élogieux, Jean Piel parlant de « petit chef-d'œuvre classique » dans *Critique* ou Robert Kanters, d'un « art d'envoûtement », dans *Le Bulletin de la Société littéraire*, sans évoquer l'école du Nouveau Roman. Marguerite Duras entre donc, en cette année 1962, notamment pour sa maîtrise, dans le cercle restreint des écrivains loués majoritairement par la critique. Mais son succès durant cette période peut donc également s'expliquer par sa « participation », même passive, au Nouveau Roman : les ouvrages du groupe sont déjà encensés à cette époque et, en faisant partie de celui-ci, les romans de Duras sont ainsi lus comme tels. On l'élève de suite au même rang que Butor ou Robbe-Grillet, quoi qu'elle en dise.

Cette inscription la poursuit très longtemps dans sa carrière, et dans les années 1960, le débat revient à chaque nouvelle parution. Claude Roy, ami de longue date de Duras, essaie en 1964 de l'extraire de l'école lors de la parution du très médiatique *Ravissement de Lol V. Stein*. Le 7 avril, dans *Libération*, il écrit, dithyrambique :

Onzième livre de Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* est peut-être le plus beau roman de l'auteur de *Hiroshima mon amour*. C'est une œuvre singulière, de premier abord difficile. [...] Son art est parvenu à une admirable maturité. La fiction est pour elle une forme de poésie du destin. Plus que les romanciers du « Nouveau Roman », c'est au Tchekhov des grandes nouvelles métaphysiques, *Le Pari*, *L'Effroi*, des chefs-d'œuvre si modernes, que Marguerite Duras s'apparente. Comme Tchekhov, elle donne au récit une situation sourde, un prolongement mystérieux, une puissance incantatoire et secrète. Il ne s'agit plus ici de « raconter une histoire » mais de raconter notre histoire, une histoire de silence, de détresse contée par un sage<sup>377</sup>.

Claude Roy trouve ici une nouvelle comparaison pour Duras (Tchekhov) et la place bien au-dessus du Nouveau Roman. Il recadre ainsi la position de l'écrivaine dans le champ littéraire de l'époque, rappelle sa singularité (mais aussi sa difficulté), son style poétique et l'envoûtement que sa petite musique provoque. Nous retrouvons là le portrait de l'auteure tel qu'elle l'avait conçu avant les étiquettes. Ce roman, reconnu comme une de ses œuvres les

---

<sup>375</sup> Kléber Haedens, « *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* », *Candide*, 8 février 1962.

<sup>376</sup> Claude Mauriac, « *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* », *Le Figaro*, 21 février 1962.

<sup>377</sup> Claude Roy, « Le ravissement de Marguerite Duras », *Libération*, 7 avril 1964.

plus complexes, a été écrit sans aucune influence, car Duras avait à ce moment d'autres préoccupations : elle sortait de sa première cure de désintoxication alcoolique. Elle rédigea alors son roman en-dehors de tout contexte, de toute école, seulement guidée par son intuition et son amour de l'écriture. Ce détachement donna lieu à une œuvre magistrale, personnelle, qui remplaça de suite sa figure d'auteur singulière et marginale. En avril 1964, elle donne une bouleversante interview à Pierre Dumayet, que Jean-Baptiste Harang raconte dans son article « Retour à l'absence », titre révélateur qui laisse entendre le revirement de Duras la réfractaire :

En avril 1964, *Le Ravissement de Lol V. Stein* vient de sortir. Pierre Dumayet reçoit Marguerite Duras pour la télévision. Il tient ses lunettes à la main, elle a les siennes sur le nez, elle fume près d'un lit défait, dans une chambre aux murs décrépis, il lui demande : « Dans quel état vous trouviez-vous lorsque vous avez commencé à écrire ce livre ?

– Malade de quoi ?

– (silence)... Je ne pouvais plus du tout boire d'alcool, malade à raison de ça, d'ailleurs. C'était la première fois que j'écrivais sans alcool du tout.

– C'était très différent ?

– C'était très dur, oui. Vous sentiez-vous autre ?

– Oui, c'est toujours dur d'écrire, mais là j'avais beaucoup plus peur que d'habitude<sup>378</sup>.

L'intérêt du journaliste ne porte plus ici sur le Nouveau Roman, mais se déplace plutôt sur la vie privée de l'auteure. Par conséquent, Duras n'est plus questionnée sur telle ou telle appartenance à un courant. En même temps, toutes les marques de fabrique de l'écrivaine se retrouvent (lunettes, silences...), mais la maladie a recentré Duras sur son œuvre atypique et sur son personnage d'auteur. Nous reviendrons sur ce point qui deviendra primordial dans les années 1980. Avec ce roman, dans cette période particulière pour elle, elle parvient à échapper au classement voulu par certains journaux. *Le Ravissement de Lol V. Stein* reste dans sa bibliographie comme une de ses œuvres les plus révélatrices de son style, de ce qu'elle recherche dans l'écriture : « Ce qui l'attire, c'est cette langue du corps dont elle cherche à pénétrer la profondeur, attraper l'écho de ses cris, de ses défaillances, et de ses jouissances. C'est ce mélange inimitable de sensualité et de rigueur, de distance et de saisie brutale qui la sépare des terres glacées du "Nouveau Roman"<sup>379</sup> ».

Pourtant, deux ans plus tard, l'histoire se répète : un écrivain ne se débarrasse pas d'une étiquette en un tour de main, et Duras est à nouveau comparée au Nouveau Roman avec la parution du *Vice-Consul*. À ce stade de sa carrière, sa renommée est totale et plus personne ne l'ignore. Mais une fois de plus, son œuvre difficile et exigeante pour un lecteur la restreint

---

<sup>378</sup> Jean-Baptiste Harang, « Retour à l'absence », *Télérama hors-série*, avril 2014, p. 61.

<sup>379</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 223.

dans un champ où des détracteurs l'estampillent « écrivain du Nouveau Roman ». Jean Vallier utilisera même le verbe « s'obstiner » lorsqu'il évoque les journaux qui parlent d'elle en cette année 1966 :

La critique fait au *Vice-consul* un accueil mitigé, mais elle lui accorde, au total, beaucoup d'attention. Le 13 janvier 1966, sous le titre « Marguerite Duras part en guerre contre l'exotisme », Claudine Jardin commence son article dans *le Figaro* par cette déclaration fracassante : « Marguerite Duras est la « femme-auteur » dont on a le plus parlé en 1965, et ce n'est pas fini. » On en parle, en effet. De *L'Humanité* à *La Croix*, des *Nouvelles littéraires* à *Carrefour*, de *La Tribune de Genève* à celle des *Nations*, les commentaires vont bon train. Le nouvel opus de celle que l'on compare à Robbe-Grillet et qu'on s'obstine à vouloir rattacher au Nouveau Roman, ne laisse personne indifférent : livre lumineux, chef-d'œuvre pour les uns, rébus incompréhensible, construction artificielle pour les autres<sup>380</sup> ...

En dépit de l'accueil peut-être froid réservé au roman par certains, tout le monde en parle. Comme au moment de la parution de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, les critiques en profitent pour faire, à travers elle, le procès du Nouveau Roman, alors qu'elle s'escrime en parallèle à s'en détacher complètement. Pascal Pia, dans *Carrefour*, vient de faire une très mauvaise critique de *La Maison de rendez-vous* d'Alain Robbe-Grillet, et il saute alors sur l'occasion de remettre en question le Nouveau Roman en prenant comme bouc-émissaire le roman de Duras : « Faute de saveur ou de suc, le “Nouveau Roman” aurait-il besoin d'épices orientales ? [...] Hélas ! ce sont des épices aujourd'hui bien éventées. Même les lecteurs de feu Claude Farrère les trouveraient fades<sup>381</sup>. » Le débat n'est toujours pas terminé. Mais, entretemps, Duras a rajouté à son arc des cordes que les écrivains du Nouveau Roman n'ont pas, à part Alain Robbe-Grillet : en effet, elle a commencé à percer dans le monde du cinéma et elle va le revendiquer pour affirmer sa singularité. Déjà comparée avant les années 1950 au « behaviourisme » des américains de la *lost-generation*, elle va se démarquer grâce à ce nouvel art dans lequel elle se jette avec passion et qu'elle utilisera pour écrire. Cette particularité devient une force et cette différence avec Nathalie Sarraute par exemple, va la faire triompher davantage dans les médias : « Je préfère penser que, si le cinéma colle si bien au talent de Marguerite Duras, c'est peut-être parce que son œuvre, un jour, plutôt que celles de Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute, définira le vrai “nouveau roman” contemporain<sup>382</sup> ».

Par conséquent, Marguerite Duras doit constamment adopter une stratégie de positionnement dans l'espace littéraire pour se détacher de ses pairs à qui elle est comparée. Elle continue ainsi de donner des interviews afin de se faire une place dans le champ, alors

---

<sup>380</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, p. 469.

<sup>381</sup> Pascal Pia, « *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* », *L'Aurore*, 23 février 1966.

<sup>382</sup> M. E., *La Montagne*, 8 février 1966.



que son œuvre poursuit son dialogue avec ses contemporains, mais aussi son opposition à eux. Elle multiplie alors dans la presse les réactions très vives au Nouveau Roman, et ce jusqu'à la fin des années 1970, où l'on continuait encore de l'interroger sur ce fait :

D'une manière générale, le Nouveau Roman tourne en rond ; il a atteint son point de chute. Personnellement, je ne crois pas à ce mouvement littéraire<sup>383</sup>.

Le Nouveau Roman est surtout un rewrite plus ou moins adroit de la littérature américano-surréaliste. C'en est même assez pénible<sup>384</sup>.

Moi je touche au Nouveau Roman parce que j'ai publié aux éditions de Minuit, rappelez-vous *Moderato*... Par Robbe-Grillet qui m'avait demandé un manuscrit ; et ensuite je suis retournée chez Gallimard, mais Gallimard aussi se réclame du Nouveau Roman<sup>385</sup> !

SUSAN COHEN. – Ils vous considèrent comme un écrivain du Nouveau Roman ?

MARGUERITE DURAS. – Oui, ils m'aiment énormément, oui, oui. Mais ils disent qu'avec *Moderato cantabile* j'ai inventé le Nouveau Roman. Ce n'est pas vrai. Je ne vois pas en quoi. Je ne comprends pas ce qu'ils disent quand ils parlent du Nouveau Roman. Ça ne m'intéresse pas. Ça n'a pas trait à la lecture, comment dire... Ça n'a pas trait à l'écriture le Nouveau Roman. Ça a trait à une complication supplémentaire, intellectuelle. Ça n'a pas trait au délire qui est écrire. Ça n'a pas trait à l'écriture. Voilà. Le Nouveau Roman n'a pas trait à l'écriture. Je l'ai dit. [...] Je crois qu'il faut s'en foutre, et il faut le dire, ça, qu'il faut s'en foutre complètement de l'appellation de l'écrit, d'une appartenance, etc. Je vois qu'ils sont tous très, très inquiets d'appartenir au mouvement barthésien, que je déteste, Roland Barthes, ou bien au mouvement de Sollers, ou au mouvement Minuit, même les durassiens, aussi, ça existe<sup>386</sup>.

Duras, excédée, clame ici haut et fort son statut d'écrivain indépendant. Elle mène un combat pour imposer sa figure auctoriale et rester l'auteure marginale qu'elle a construite. Le refus d'appartenance au Nouveau Roman tourne au procès : la sévérité des propos de l'écrivaine condamne l'école sans retour. Ce n'est plus dans ce cas précis le journaliste qui écrit sur une de ses œuvres, c'est Duras elle-même qui prend la parole et qui recadre le propos. Dans le champ littéraire des années 1970, elle rappelle sa posture d'auteur unique et défend son originalité. En 1976, elle entrera dans *Le Petit Larousse illustré* en même temps que Nathalie Sarraute, Jean Genet et J. M. G. Le Clézio. Sa renommée et la pérennité de son œuvre sont assurées.

---

<sup>383</sup> « Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins », *Paris-théâtre*, n° 198, *op.cit.*

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> Marguerite Duras, interviewée par Antonio Livio, 13 octobre 1964, Radio télévision suisse, Archives RTS, Fonds RSR.

<sup>386</sup> Marguerite Duras, interviewée par Susan Cohen à l'occasion de sa thèse *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras : Love, Legends, Language* en juillet-août 1982, Amherst, publiée par The University of Massachusetts Press, 1982.

## 5. *L'art de l'interview*

[...] une personne n'existe comme écrivain qu'à travers le prisme d'une posture, historiquement construite et référée à l'ensemble des positions du champ littéraire. Une posture relève d'une « scénographie auctoriale » d'ensemble. Par ce terme, Maingueneau décrit la dramaturgie inhérente à toute prise de parole, centrant son attention sur l'énonciateur du discours<sup>387</sup>.

Dans sa définition de « posture d'auteur », Jérôme Meizoz explique l'importance de la présentation de l'écrivain « sur la scène d'énonciation de la littérature », et par conséquent en faisant entendre sa voix. De plus, il compare également la posture au terme latin de *persona*, étymologiquement *ce à travers quoi l'on parle (per-sonare)*<sup>388</sup>. Dans le champ littéraire, l'auteur doit donc se faire entendre pour toucher son lectorat. Avant l'ère médiatique, il n'existait que par son œuvre, et si les lecteurs voulaient le connaître « personnellement », ils n'en avaient pas les moyens. Comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, l'intérêt du public se déplace du texte à la personne. L'entretien journalistique, radiophonique ou télévisuel est alors un moyen privilégié d'en savoir plus sur celui ou celle qui a rédigé l'ouvrage que le lecteur dévore. Parallèlement, l'interview est un excellent vecteur de communication pour l'auteur, car il peut y jouer de sa figure auctoriale tout en affinant sa posture :

[...] genre né dans la tradition journalistique américaine durant le troisième quart du XIX<sup>e</sup> siècle, baptisé « interview d'auteur » en France dans les entretiens pionniers de Jules Huret, [...] l'entretien littéraire est un genre hybride qui naît dans les années 1870-1880 et qui participe de la civilisation du journal (Thérenty 2007). [...] l'interview littéraire serait une occasion pour les écrivains d'augmenter leur visibilité grâce à la presse. Il s'établit de ce fait un jeu complexe entre l'image textuelle qui se donne à voir à travers la production poétique/littéraire de l'écrivain, d'une part, et d'autre part, ce qu'on pense être son image « réelle ». L'entretien vise en effet à révéler « l'homme » derrière l'« œuvre »<sup>389</sup> [...]

Marguerite Duras est un exemple très riche en termes d'entretiens, car elle en a donné des milliers au cours de sa vie, le nombre allant croissant à la fin de sa carrière, surtout après le Prix Goncourt en 1984. Hésitante à ses débuts, construisant petit à petit sa posture d'auteur au fil des propos, elle a su devenir dans les années 1980-1990 une véritable professionnelle, transformant l'exercice en véritable spectacle, divisant par là-même l'opinion, fascinante pour les uns et insupportable pour les autres. L'image est d'abord doucement orientée et calculée

---

<sup>387</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, op. cit., p. 83.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>389</sup> Galia Yanoshevsky, « L'entretien littéraire – un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], n°12, 2014, mis en ligne le 15 avril 2014.

dans les années 1950-1970 : l'écrivaine se forme encore, avec pour seule obsession d'être reconnue en tant que « femme de lettres ». Nous avons vu précédemment que Duras soignait cette image avec l'utilisation de la photographie, mais elle va aussi combiner – comme c'est le cas très souvent lorsqu'on publie un article sur un écrivain – la représentation physique au témoignage oral. Olivier Nora écrit ainsi : « On consomme aujourd'hui la voix et l'image de l'auteur sans avoir souvent lu une seule ligne de lui : l'effet charismatique propre à l'écriture ne repose plus sur la lecture, mais sur l'audition et la vision<sup>390</sup>. » Dans la période où elle commence à écrire, les médias deviennent de plus en plus puissants et elle va logiquement profiter de cette diffusion qui lui permet d'être visible et entendue partout.

Dans son art de la mise en scène qu'elle entame après *Un barrage contre le Pacifique*, un trait de sa personnalité (et surtout de sa voix) est récurrent dans toutes les interviews, et elle va l'utiliser à des fins posturales en le renforçant encore davantage à la fin de sa carrière : les silences. Connue et pastichée dans les années 1990 pour ses longues pauses dues à sa trachéotomie (échos également de son style dépouillé et soupirant), cette habitude était déjà palpable dans toutes les entrevues données au début de sa vie d'auteure. Cette autre « marque de fabrique » durassienne, comme toutes celles que nous avons déjà pu rencontrer, a participé à la création de sa légende.

Par exemple, en 1964, elle donne une interview à Tristan Renaud pour le magazine *Les Lettres françaises*, et le journaliste devra, lorsqu'il retranscrira l'article, préciser dès le début sa difficulté à rendre le rythme exact du phrasé de Duras. Notons qu'il ira même jusqu'à inventer un code typographique afin de laisser paraître le plus fidèlement possible sa façon de s'exprimer :

Les silences, on le sait, sont l'une des marques distinctives de son expression. Nous comptons donc sur les souvenirs et l'imagination du lecteur pour les « entendre » dans les phrases que nous avons transcrites ; une surabondance de points de suspension aurait bien trop surchargé le texte. Les silences particulièrement prolongés, en revanche, sont signalés par un retour à la ligne ; un blanc au milieu d'un entretien marque une interruption qui peut être, par exemple, la diffusion d'un morceau de musique. Les rares coupes sont indiquées par le signe [...]. Ce qui me frappe dès l'abord ? Cette façon qu'elle a, à chaque question, d'y réfléchir, le regard ailleurs... Et puis, les yeux dans les yeux, *moderato cantabile*, de répondre<sup>391</sup>.

Nul doute que cette mise en scène de la parole marque le journaliste qui, interloqué mais séduit, ne manquera pas de le raconter dans l'article, participant à la construction de la posture que l'écrivaine veut donner. D'ailleurs, à la fin de la publication, on note qu'il ne peut

---

<sup>390</sup> Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 582.

<sup>391</sup> Tristan Renaud, *Les Lettres françaises*, 30 avril 1964.

s'empêcher de rajouter un dernier commentaire : « Nous nous quittons. Un bel orage sur Saint-Germain-des-Prés. Un taxi complaisant me ravit, ravi, à la pluie<sup>392</sup>. » L'opération « séduction » durassienne a une fois de plus fonctionné.

Ces silences seront encore plus tangibles lorsque la voix sera associée au corps, à la télévision par exemple. En 1965, Duras est invitée dans l'émission *Lectures pour tous* de Pierre Dumayet. Son mutisme se conjugue avec le jeu de regard étrange qui la caractérise. Sa posture d'auteur impénétrable se fige dans les médias et on commence à la craindre, tant elle semble insaisissable. Charles Silvestre, qui doit l'interroger pour *L'Humanité*, est très méfiant, surtout que le principe de l'entrevue, très original, est de laisser l'invité poser des questions, ce qui relève d'un grand défi avec Duras :

Demander à Marguerite Duras de jouer le rôle de l'intervieweur, de celui qui pose les questions, était une gageure aux yeux de ceux qui l'avaient vue subir comme une torture l'« inquisition » de Pierre Dumayet à *Lectures pour tous*. On a encore en mémoire ses longs silences et cette sorte d'angoisse du regard à la limite de l'insupportable. Pourtant le silence est aussi probant que la parole, et dans la spontanéité on peut se taire ou parler. Pour saisir tout cela il n'y a que la télévision<sup>393</sup>.

Marguerite Duras fascine donc autant qu'elle impressionne. La femme de lettres s'est imposée, dans les années 1960, comme une curiosité médiatique. Ses romans et ses pièces de théâtre font beaucoup parler, questionnent et laissent parfois perplexes, et l'auteure se montre, dans les entretiens, semblable à ses héros, mystérieuse et envoûtante. Sa notoriété lui autorise à présent quelques « caprices de star » et les journalistes, curieux, se pressent à sa porte même s'ils ne savent pas comment ils peuvent parvenir à briser la glace. L'interview qu'elle donne à Sonia Lescaut en 1966<sup>394</sup>, à la parution du *Vice-Consul*, est particulièrement représentative de la posture d'auteur qu'elle présente à l'époque.

Tout d'abord, Duras se laisse désirer, compliquant sans doute les démarches et suscitant l'attente de son interlocutrice potentielle : « Il m'a donc fallu un mois de manœuvres hautement diplomatiques au téléphone pour avoir droit à une audience rue Saint-Benoît. J'espérais qu'elle me serait accordée pour *Le Vice-Consul* [...]. » Ensuite, alors qu'elle reçoit la journaliste chez elle, Duras se permet de la laisser patienter : « Arrivée à notre rendez-vous avec une bonne heure de retard ». Notons aussi qu'elle recherche encore une fois à cette époque son fameux *look* qui se fixera, définitif, dans les années 1980 et qui fera sa gloire. Sonia Lescaut décrit, avant de commencer l'entretien, « les yeux sertis en amande derrière les

---

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> Charles Silvestre, « La confiance n'est jamais privée », *L'Humanité dimanche*, 21 novembre 1965.

<sup>394</sup> Sonia Lescaut, « Quand Marguerite Duras joue de *la Musica* », *Arts*, 26 janvier 1966.

lunettes d'écaïlle noire » et « [I]a bouche ronde et rouge, de courts cheveux noirs, petite bonne femme en pantalon et bottes, tout engoncée dans ses pulls, voici donc enfin Marguerite Duras. » Cette image attendrissante est celle qui revient très souvent dans les écrits sur elle. Pendant ces années, elle opte pour de grosses lunettes aux foyers très épais qui la caractériseront très longtemps. De nombreuses photographies la montrent dans les années 1970-1980, écrivant, avec ses énormes verres qui lui donnent l'air sérieux et intellectuel. Nous pouvons également rajouter qu'en 1966 existent déjà deux autres accessoires indispensables de la panoplie durassienne : les bottes et le pull, signes distinctifs nouveaux à cette époque mais qui deviendront de grands classiques pour elle ensuite. Enfin, comme tous les autres, Sonia Lescaut ne peut s'empêcher de mettre en évidence sa façon de parler, ou plutôt de se taire : « Curieusement, Mme Duras parle comme elle écrit. Par petites touches. Avec ses silences qui semblent prolonger ses phrases et son regard<sup>395</sup>. » Les traits constitutifs du futur personnage M. D. sont presque tous présents et au fil des années, ils façonnent l'image de l'auteur dans l'imaginaire commun.

Dans leurs recherches sur la posture d'auteur, prenant appui sur l'écrivaine contemporaine Amélie Nothomb, Émilie Saunier et Frédérique Giraud soulignent sa volonté de se démarquer des autres, de fuir le « commun » et de se montrer singulière : « À travers l'étude de ses photographies, de ses interviews journalistiques et de ses textes littéraires publiés chez Albin Michel, nous rendrons compte de ces contradictions apparentes en montrant que les pratiques qu'elle déploie dans le contexte littéraire (qu'elles soient rhétoriques, non-verbales ou esthétiques) répondent toutes à un même principe, caractérisé par la recherche de la distinction avec "le commun", et qui est interprétable au prisme de l'étude de sa trajectoire sociale et littéraire et de sa "problématique existentielle"<sup>396</sup>. »

Marguerite Duras peut être étudiée de la même manière, tant sa recherche de singularité, sa volonté de se démarquer des autres auteurs fut patente dans ses textes et dans ses entretiens (ou dans ses photographies, comme nous l'avons montré précédemment). En 1966, sa figure auctoriale est clairement assise et plus personne n'ose contester le personnage qu'elle a créé et ses productions écrites. C'est en ce sens que Robert Kanters écrit à la publication du *Vice-Consul* : « Madame Marguerite Duras est devenue en quelques années un monstre sacré, une intouchable, non point au sens de l'Inde, de notre vie littéraire<sup>397</sup>. » La

---

<sup>395</sup> *Ibid.*

<sup>396</sup> Émilie Saunier et Frédérique Giraud, présentation de la conférence « Ressorts stratégiques et intimes de la posture : les cas d'Émile Zola et d'Amélie Nothomb », donnée pendant le colloque international « Figures, *ethos*, postures de l'auteur au fil des siècles », sous la présidence de Jérôme Meizoz, juin 2013, Université de Lausanne.

<sup>397</sup> Robert Kanters, « Un bal chez Marguerite Duras », *Le Figaro*, 3 février 1966.

reconnaissance est très forte et le pari de Duras, qui avait promis à sa mère qu'elle deviendrait un immense écrivain, est atteint alors qu'elle n'a que cinquante-deux ans. Ainsi, les interviews qu'elle donne ensuite seront des « exclusivités », sa présence honore le journal (et multiplie les ventes, forcément), cependant que l'écrivaine multiplie les ambiguïtés et les fameux silences qui font son mythe. C'est pourquoi, comme l'ont écrit Émilie Saunier et Frédérique Giraud, entretenir « des contradictions apparentes » nourrit la posture que l'auteur veut donner. Le 25 janvier 1968, Marguerite Duras participe à l'émission *Le Manteau d'Arlequin* et dès sa présentation, on peut entendre de la part du journaliste cette expression dont le raccourci résume bien tout ce que Duras a toujours diffusé : « Étonnant personnage que Marguerite Duras, capable du pire et du meilleur<sup>398</sup>. » Imprévisible, elle l'est aussi parce qu'elle laisse deviner les choses plutôt que de les révéler. Cet art de la nuance et du demi-mot dans les entretiens présente de nombreuses similitudes avec son style. La femme est telle son œuvre, remplie d'un « silence peuplé de phrases », tel l'a écrit Hubert Nyssen dans le magazine *Synthèses* en 1967 après son interview avec elle :

Dominique Aury avait noté dans une préface à *Moderato cantabile* : « Elle dit en ne disant pas. » Ici, Marguerite Duras « désencombre » la question et sa voix, ses propositions, mais aussi ses silences, recomposent le style de ses livres. Et l'on perçoit bientôt qu'à une telle pudeur dans le dialogue pourrait correspondre une hantise de parler de soi, voire un extrême désir de ne pas trahir l'infinie complexité du monde en s'érigeant au centre. Tout se passe comme si, en répondant, Marguerite Duras s'écartait de ses réponses. Cet art subtil, loin de conduire à un sentiment d'absence, impose au contraire une obsédante présence<sup>399</sup>.

C'est ainsi qu'elle se démarque, fuyante mais pourtant omniprésente. Elle cultive l'art de dire et de se taire à l'oral comme à l'écrit, et donne une certaine cohérence paradoxale au personnage qu'elle invente et met en scène, vu que son phrasé et son style s'accordent comme sur une partition. En alternant le silence et les révélations, le lecteur (ou l'auditeur) est alors captivé par ces divergences de comportement, cette instabilité qui va faire de Duras, pour toujours, une énigme ensorcelante pour qui s'y intéresse. En 1969, Jacques Chancel l'invite à son émission et pendant l'entretien, alors qu'elle joue son jeu habituel avec un talent inégalé, il lui dit, admiratif : « Marguerite Duras, vous êtes ce qu'on peut appeler – c'est presque vulgaire, mais c'est un compliment –, ce qu'on peut appeler une sacrée bonne femme<sup>400</sup>. »

De plus, la carrière de l'auteur est déjà bien remplie à l'époque, et qui plus est très

---

<sup>398</sup> *Le Manteau d'Arlequin*, une émission de Pierre-Aimé Touchard et René Wilmet, 25 janvier 1968, *France Culture*, prod. ORTF, 1967.

<sup>399</sup> Hubert Nyssen, « Un silence peuplé de phrases », *Synthèses*, n° 254-255, août-septembre 1967. Repris in *Les Voies de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1969.

<sup>400</sup> « Radioscopie », 28 décembre 1969, *France Inter*, prod. Jacques Chancel, PRD, ORTF.

variée. En 1960, elle a notamment connu un véritable triomphe médiatique en signant le scénario de *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais. De plus, elle s'est lancée elle-même dans la réalisation – avec le film *Détruire, dit-elle* –, confirmant qu'elle est toujours là où on ne l'attend pas. Lorsqu'elle arrive sur un plateau de télévision, dans un studio radiophonique ou pendant un entretien, à chaque fois les journalistes rappellent son parcours exceptionnel peuplé d'œuvres devenues rapidement des classiques. Le statut d'écrivain, de femme de lettres, de dramaturge et même de cinéaste est unanimement salué. Duras a réussi à s'imposer dans de nombreux domaines, ce qui la rend encore plus populaire dans le paysage audiovisuel français. Par exemple, Jacques Chancel la présente ainsi :

Vous êtes licenciée en droit, et je rappelle pour mieux vous situer quelques titres de vos œuvres – j'en oublierai sans aucun doute : *Un barrage contre le Pacifique*, *Le Marin de Gibraltar*, *Moderato cantabile*, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, *Hiroshima mon amour*, très important et dans le cinéma français et pour vous, *Yes, peut-être*, *Le Shaga*, et puis une chose, *La Musica* bien sûr, une chose très importante également, peut-être plus importante encore qu'*Hiroshima mon amour*, c'est votre dernier film, votre film, c'est-à-dire *Détruire dit-elle*<sup>401</sup>.

La pluralité des arts dans lesquels elle excelle témoigne de son adaptabilité et de ses multiples talents. Elle souhaite ainsi occuper tout le terrain et s'essayer à tout. Le genre de l'entretien qu'elle affectionne particulièrement, ayant compris que c'est ainsi qu'elle peut se rendre audible et visible, va occuper une place particulière à partir des années 1970. La banalisation des postes de télévision dans tous les foyers français, les radios ou encore la presse qui connaît un essor majeur sont autant d'auxiliaires pour asseoir sa posture d'écrivain, pas encore « mondiale », mais au moins « nationale ». Les nombreux interviews qu'elle donne sont également source d'écriture et, mieux encore, de publication. Ils sont les prémices du spectacle médiatique quasi quotidien des années 1980, lorsqu'elle interviendra tous azimuts, partout et en toutes circonstances. Sophie Bogaert, qui s'est spécialisée dans le rapport de Duras à l'entretien, écrit à propos de cet emballement médiatique des années 1970 : « Sur le plan littéraire, elle commence à publier de longs entretiens, qui bénéficient d'une présentation très littéraire puisqu'ils paraissent aux Éditions de Minuit : *Les Parleuses* en 1974, *l'Entretien avec Michelle Porte* qui suit la publication du *Camion* en 1977, et la même année, *Les Lieux de Marguerite Duras*. Ces entretiens échappent au cadre de l'autofiction, mais annoncent et préparent son avènement. Ils sont la première manifestation dans l'œuvre de Duras de ce qu'elle nomme à partir de *L'Amant* "écriture courante" : un style qui cherche à rejoindre la fluidité de la vie, à mimer

---

<sup>401</sup> *Ibid.*

le jaillissement spontané de l'oralité<sup>402</sup>. »

Le mot « avènement », plutôt adapté au contexte des années 1980, n'enlève rien au succès de la femme de lettres. Duras réussit la prouesse de briller dans ses ventes de romans dont les chiffres donnent le tournis, mais aussi sur le plan extérieur de sa vie de romancière, puisque le théâtre et le cinéma la placent dans un cadre artistique différent et encore plus « visuel ». Ses obligations la rendent très populaire car les apparitions qu'elle doit honorer sont autant d'occasions de se montrer à la société parisienne : elle assiste aux premières de ses films, aux représentations de ses pièces de théâtre, tout en acceptant à côté les séances de dédicace que ses éditeurs lui proposent. Marguerite Duras semble alors omniprésente, peut-être parce que les trois genres roman-théâtre-cinéma n'étaient pour elle en rien cloisonnés, mais justement unis par cette utilisation de la parole qui les rassemblait. En 1976, Anne de Gasperi, dans *Les Nouvelles littéraires*, interviewe Duras et commente cette forte présence, allant jusqu'à la comparer à un « monument » :

Marguerite Duras, vous êtes partout dans Paris. Après l'adaptation de *La Musica* et *Yes, peut-être* par Michelle Porte au théâtre Mouffetard, c'est vous qui mettez en scène dans ce même théâtre *Les Eaux et forêts* et *Le Shaga*. L'hiver dernier, on se pressait au théâtre d'Orsay pour *Des journées entières dans les arbres* que vous avez tourné depuis. Deux heures d'attente de file de jeunes au Festival de Paris pour voir le film et tout le monde n'a pas pu entrer. *India Song* est à l'affiche depuis plus d'un an. Enfin *L'Amante anglaise* jouée par Madeleine Renaud fut le dernier record de recettes du théâtre d'Orsay. On raconte même que la puissante firme Gaumont jalousement vous subtiliserait votre dernier film *Vera Baxter* pour le garder pour la compétition cannoise l'an prochain. La vente de vos livres a peut-être triplé ; vous êtes une sorte de « monument »<sup>403</sup>.

Même si Duras ne fait pas encore l'unanimité (Claire Devarrieux parle en 1977 d'« une même violence [qui] oppose l'enthousiasme d'un public fidèle à l'exaspération – non moins fidèle – de ses détracteurs<sup>404</sup>. »), elle a su imposer son autorité et jouir d'une réputation. Depuis son enfance, Duras a recherché cette considération sociale que la presse lui donne ici. Pour se démarquer de ses pairs et les concurrencer, elle a fait des entretiens des occasions de s'inventer une place originale dans l'espace littéraire. En 1980, quelques années avant le triomphe de *L'Amant*, le Goncourt et le *star-system*, une interview au magazine *Gai-Pied* était pour elle le moment de faire un bilan de sa carrière avec Rolland Thélou, alors que la question de l'engouement pour Duras restait toujours sans réponse :

---

<sup>402</sup> Sophie Bogaert, « Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme », in *Autofiction(s)*, Claude Burgelin et Isabelle Grell (dirs.), avec la collaboration de Roger-Yves Roche, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 183.

<sup>403</sup> Anne de Gasperi, « Je ne me laisserai pas récupérer... », *Les Nouvelles littéraires*, 25 novembre-1<sup>er</sup> décembre 1976.

<sup>404</sup> Claire Devarrieux, « La voie du gai désespoir », *Le Monde*, 16 juin 1977.



Duras, pourquoi Duras ? Admirée, mythifiée, controversée, Marguerite Duras poursuit depuis des années une démarche littéraire étroitement liée au théâtre et au cinéma. Née en Indochine, membre du parti communiste, elle rompt avec lui pour des raisons politiques. Des livres comme *le Barrage contre le Pacifique*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Détruire dit-elle* ne cessent de nous déranger, de nous surprendre. Des pièces de théâtre comme *L'Amante anglaise*, *Des journées entières dans les arbres*, *L'Eden Cinéma* suscitent vivement notre intérêt. Des films comme *Hiroshima mon amour*, *India Song*, *Le Camion* ont toujours provoqué l'attention et la fascination des homosexuels. Après *Les Yeux verts* parus dans *Les Cahiers du cinéma*, *L'Été 80*, chronique d'été tenue pendant trois mois pour le journal *Libération*, sort actuellement aux éditions de Minuit. Mais au-delà de ces signes apparents, n'y a-t-il pas dans cette démarche une sensibilité qui nous trouble, qui interroge notre identité<sup>405</sup> ?

Ainsi, dès le début de sa carrière, Marguerite Duras a très vite compris que pour se faire connaître en tant qu'écrivain et pour s'imposer sur la scène littéraire, se mettre en scène est indispensable.

Ayant grandi dans des conditions matérielles d'existence indigentes (dans l'Indochine coloniale, avec une mère ruinée et une misère quotidienne), elle a investi le champ des lettres avec une motivation vengeresse qui tourna à l'obsession, cherchant tout de suite à compter dans la sphère de la littérature des années 1940-1950.

La reconnaissance qu'elle chercha, son désir impérieux de devenir une « femme de lettres » et sa quête inhérente du succès firent d'elle une auteure qui se voulut singulière dès son premier roman ; son engagement dans le champ littéraire de l'époque le confirme (publications, entretiens, émissions, photographies, gestion de son image...).

Nous avons vu ainsi, dans cette partie, l'émergence de Duras au début de sa carrière d'auteure, lorsqu'elle commença à publier, obnubilée par l'envie de « se faire un nom, un nom connu et reconnu<sup>406</sup> ». Cette période est ainsi très intéressante pour comprendre comment elle réussit à construire sa place dans le champ littéraire très étroit des années 1950.

Par conséquent, sa première technique a été de se situer de façon spécifique pour se faire reconnaître, en se présentant notamment comme une victime. Alors, elle créa toute une série de codes clairement identifiables pour le public et les répéta sans cesse dans ses romans d'inspiration autobiographique : sa naissance indochinoise, la mort de son père, la folie de sa mère après le drame du barrage, son frère aîné « fouilleur d'armoires », son autre frère malade, leur pauvreté – voire leur misère, la mendicante, Anne-Marie Stretter... Ressassant toujours les mêmes histoires, elle les a romancées ou les a revues à la baisse pour façonner sa posture d'écrivain pauvre et indigène et imposer sa propre esthétique au lectorat populaire.

---

<sup>405</sup> « Marguerite Duras », entretien avec Rolland Thélu, *op. cit.*

<sup>406</sup> Pierre Bourdieu, « [...] accumuler du capital, c'est "se faire un nom", un nom propre (et, pour certains, un prénom), un nom connu et reconnu, marque qui distingue d'emblée son porteur, l'arrachant comme forme visible au fond indifférencié, inaperçu, obscur, dans lequel se perd le commun [...]. », « Le champ scientifique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 2, n° 2-3, juin 1976, p. 93.

En dépit de sa situation financière précaire lorsqu'elle était enfant et des affres de la guerre lorsqu'elle commença à écrire, Duras débuta son positionnement avec une motivation et une confiance en elle qui étonna. En publiant, elle veut venger sa mère, vivre de sa plume et gagner rapidement la reconnaissance qu'elle n'a jamais eue enfant ou adolescente. On peut parler chez elle d'ethos pugnace tant sa naissance littéraire se fit dans la bataille : refus de son premier manuscrit, édition chez Plon aux côtés de partisans de la collaboration dont elle dut se détacher, impossibilité de promotion de son deuxième roman quand son mari fut déporté, critiques peu enthousiastes... Rien n'a pu entamer sa motivation. C'est logiquement que ces événements vont la conduire à s'engager au parti communiste, dans le contexte de l'après-Deuxième Guerre mondiale. Elle y trouve une manière d'objectiver sa singularité et son opposition. Cependant, elle tient ses accointances politiques pour responsables de son échec au Goncourt de 1950.

Pour réussir dans ce contexte, elle persiste à vouloir ériger sa figure d'auteur en brandissant l'étendard de la nouveauté qu'elle représente et qu'elle veut imposer dans le champ, dans le but de gagner sa légitimité. Se positionner en femme de lettres, c'est d'abord accroître sa réputation dans l'espace littéraire de l'époque en s'affirmant différente des autres auteurs, en refusant toute appartenance ou tout embrigadement scolastique, en restant marginale pour mieux séduire. Même si l'histoire littéraire a eu tendance à la classer comme disciple d'Hemingway pendant la période 1940-1960, ou épigone (voire prêtresse) du Nouveau Roman après les années 1960, elle a laissé dire, sibylline, puis a rejeté en bloc toutes ces étiquettes pour rester unique, en jouant de l'ambiguïté de son positionnement si l'étiquette lui était favorable et participait à sa renommée. Sa place dans le champ littéraire fut donc conquise en se plaçant dans la filiation des écrivains qui l'avaient précédée tout en se déclarant en rupture totale avec ceux de son temps.

Elle a par ailleurs parfaitement su, dès ses débuts, gérer son image d'auteur, et cette utilisation idoine de tous les moyens mis à disposition de l'écrivain lui a permis de devenir un « monstre sacré », et ce dès les années 1970. Grâce à des rencontres dans le milieu littéraire qui ont favorisé sa genèse, elle a pu jouir de conseils avisés et de soutiens divers : Raymond Queneau fit office de « mentor » ; Robert Antelme et Dionys Mascolo, ses deux amours, travaillaient tous les deux dans le monde de l'édition, et enfin Gallimard la prit sous son aile dès son deuxième ouvrage. Le processus qui lui permit de s'inventer comme écrivain l'a conduite à se mettre en scène dans de nombreux entretiens, à poser pour des photographies qui ont soigné son image, à hanter un quartier de Paris et à faire de son domicile un haut lieu de l'intelligentsia des années 1950-1960, à multiplier les déclarations publiques relevant de

son engagement, de sa vie d'écrivain et de sa vie privée, des autres auteurs qu'elle côtoyait et dont elle se sentait éloignée. Elle définit ainsi sa propre manière d'être un écrivain, affichant une posture antagoniste, reléguant parfois de façon irrévérencieuse ses pairs au rang d'auteurs du passé.

C'est *Un barrage contre le Pacifique* qui conforta sa position dans le champ des années 1950 : avec cette œuvre inspirée de l'histoire de sa mère, elle se distingue dans l'espace littéraire et signe son premier grand roman. Dénonçant la colonisation, faisant revivre son enfance indochinoise, l'ouvrage est aussi utilisé par Duras à des fins politiques. Elle gagne avec celui-ci le titre d'écrivain engagé, réglant ses comptes avec l'administration vampirique qui spolia sa mère. À ce positionnement politique s'ajoute la naissance d'un style très particulier, à la limite de l'oralité, qui fait aussi de Duras un écrivain populaire. Cette image est cassée ensuite par l'affiliation au Nouveau Roman qui, au contraire, la fait passer pour trop intellectuelle et inaccessible. *Un barrage contre le Pacifique* achève les débuts de la renommée de Duras avec son adaptation cinématographique à succès, huit ans après sa publication, relançant en même temps les ventes. La stratégie de l'écrivain à la recherche de la réputation est aussi d'utiliser tout ce qui peut faire de la publicité autour de son nom.

Pour terminer, il apparaît clairement que cette première partie de la carrière de l'auteure, qui a vu naître le personnage Marguerite Duras (pseudonyme effaçant la personne Marguerite Donnadiou), met en évidence le talent avec lequel elle s'est placée dans le jeu littéraire des années 1950. Mue par une incroyable volonté de devenir une « femme de lettres », elle a imposé son autorité en faisant place nette et en érigeant une posture d'auteur qui lui permit de concurrencer tous ses pairs et de se présenter comme singulière dans le champ. Le succès considérable et grandissant qui suivit ces années, reposant sur des œuvres à la voix très personnelle, une excellente gestion de son image et un travail publicitaire très stratégique, n'en fut que plus apprécié, et elle obtint la consécration et la reconnaissance tant recherchées depuis l'enfance.

En 1980, Marguerite Duras n'a plus rien à prouver : roman, théâtre, cinéma, tout lui réussit, mais elle compte autant d'admirateurs que de détracteurs, preuve de sa réputation d'inaccessibilité qui, malheureusement, la dessert. Elle attend alors, dans cette société qui se *spectacularise*, un grand succès populaire, ainsi qu'une vraie reconnaissance de la part de la critique et de ses pairs (un prix prestigieux). Elle obtiendra l'un et l'autre avec *L'Amant*, qui paraîtra le 3 septembre 1984.

**DEUXIÈME PARTIE**

**L'érection de « l'instance auctoriale »**

**avec *L'Amant* : « la Duras » de**

**Neauphle-le-Château**

*« Elle écrit la Duras, oui, elle écrit. Elle a des crayons, des stylos et elle écrit. C'est ça. C'est ça et rien d'autre<sup>407</sup>. »*

---

<sup>407</sup> « Au-delà des pages », entretiens de Marguerite Duras avec Luce Perrot, *op. cit.*

Dans sa définition de la posture auctoriale, Jérôme Meizoz présente celle-ci comme indissociable de la dimension discursive ou ethos discursif. Cette notion, déjà étudiée par Ruth Amossy en 1999 et Dominique Maingueneau en 2002, présente l'écrivain, acteur du champ littéraire, comme un « personnage livré au public et usant parfois d'un pseudonyme<sup>408</sup> ».

En 1980, Marguerite « Donnadiou » est morte depuis quarante ans. Ressuscitée sous le pseudonyme de « Duras », elle est un auteur à la réputation établie, auréolée de multiples succès, peut-être nobélisable. Elle a érigé sa posture à partir de l'histoire de son enfance, de sa personne biographique et de codes très forts hérités de l'Indochine qu'elle sait répéter inlassablement. Elle est maintenant un « écrivain », graal tant recherché depuis l'enfance, et elle projette son image dans son discours pour toucher son lectorat. Plus que jamais, son attitude reflète sa façon d'écrire, comme si elle se mettait en scène pour jouer un rôle. Ses prises de position dans le champ sont médiatisées, sa communication littéraire est bien gérée et ses conduites sociales la rendent singulière : elle exerce parfaitement son métier.

Au début des années 1980, la société devient un spectacle permanent, les médias prenant de plus en plus de place dans le champ, littéraire notamment. Marguerite Duras honore toutes ses obligations d'auteur et va même au-delà, continuant de peaufiner sa posture et le personnage né dans les années 1940 : elle divise plus que jamais, intervenant partout et tout le temps, multipliant les apparitions publiques et défrayant la chronique par sa vie privée (Yann Lemée, homosexuel de trente-huit ans son cadet, devient son compagnon, auxiliaire de vie indispensable, notamment durant ses cures de désintoxication alcoolique). Tout cela fait gagner en notoriété à celle qui dorénavant ne se fait plus appeler que par son nom de famille : « la Duras ». Comme lorsque Romain Kacew, lassé par le personnage de Romain Gary qu'il avait créé, revit sous les traits d'Emile Ajar, Marguerite Donnadiou, devenue Marguerite Duras, disparaît sous la seule expression « la Duras ». La personne biographique a donc cédé sa place à l'énonciatrice textuelle, elle-même dépassée par l'actrice dans le champ littéraire.

Dotée d'un nouveau personnage en corrélation avec son rôle d'« inscripteur textuel », elle ne se contente plus d'exposer et d'utiliser sa biographie comme à ses débuts, elle fait maintenant de sa vie, grâce à ses écrits, une « fiction vécue<sup>409</sup> », comme Rousseau avant elle. Comme l'observe une spécialiste de l'œuvre, « cette année 1980 marque en réalité un tournant dans l'activité de Marguerite Duras. Elle, qui, depuis dix ans, se consacrait au

---

<sup>408</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, op.cit.*, p. 43.

<sup>409</sup> Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 7.

cinéma, renoue avec l'écrit pour installer durablement son œuvre à la jonction du fictionnel et du vécu<sup>410</sup>. » Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Duras n'avait pas utilisé le genre de l'autobiographie, même si le roman était largement inspiré par sa destinée personnelle. Dans ses autres œuvres, elle avait mis en scène des personnages – ressemblant peu ou prou à sa famille – dans le contexte indochinois colonial, mais jamais les références n'étaient directes et vraiment assumées. Ces ambiguïtés ont participé à forger sa réputation d'auteur mystérieux et inaccessible, mais en 1984, Marguerite Duras va soudain vouloir parler vraiment d'elle-même, pour la première fois.

Le 3 septembre paraît *L'Amant*, rédigé à la première personne et présenté par l'auteur comme une « autobiographie », même si l'inscription générique va poser problème tant elle va sciemment installer le doute quant à cette appartenance au fil des années. Ce choix rédactionnel engage donc une nouvelle posture de l'auteur, utilisant sa personne biographique dans le texte et en dehors. Par conséquent, il constitue un terrain fertile à la mise en scène de soi, inhérente au genre, et Duras le maîtrise à merveille. Ces artifices avec lesquels elle va jouer vont trouver leur apogée pendant l'émission *Apostrophes*, le 28 septembre. Trois semaines après la parution du « roman », la mise en scène publique de l'instance auctoriale est évidente, et Duras va adopter la conduite inhérente au choix de son inscription générique. Elle est ainsi « la jeune fille » de quinze ans décrite dans l'œuvre, répondant aux questions de Bernard Pivot avec un naturel déconcertant.

Oscillant dans l'œuvre entre « je » et « la jeune fille », l'équivoque est levée pendant le show, Duras reprenant à son compte les aventures de l'enfant racontées à la troisième personne dans l'ouvrage. Elle construit ici un ethos énonciatif, se dévoilant apparemment avec sincérité et vérité. Jérôme Meizoz avait analysé le même principe avec Michel Houellebecq et Céline :

Houellebecq et Céline ont un point commun frappant : tous deux mettent en scène dans leurs romans une posture énonciative à la première personne qu'ils reconduisent ensuite comme conduite publique d'auteur : tout se passe alors comme si la « posture » adoptée comme parti pris de départ, dictait rétroactivement la conduite de l'auteur civil... L'option d'une posture littéraire interne à l'énonciation romanesque précède et commande alors, en quelque sorte, le comportement social de l'auteur (pseudonyme) en public<sup>411</sup>...

Les téléspectateurs sont bouleversés par cette relation avec le Chinois que Duras a tue jusqu'à l'âge de soixante-dix ans. Le succès n'en sera que plus exceptionnel. Dès le lendemain de l'émission, dans les librairies, c'est la razzia. Duras tient enfin son grand

---

<sup>410</sup> Florence de Chalonge, Notice de *L'Été 80*, Pléiade, tome III, p. 1726.

<sup>411</sup> Jérôme Meizoz, « “Postures” d'auteur et poétique » (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), *op. cit.*

triomphe populaire. Le prix Goncourt décerné à l'auteur le 12 novembre la fait définitivement entrer dans la légende littéraire. La posture étant définie comme un discours et une conduite inhérente à celui-ci, Duras va ainsi profiter de cette immense reconnaissance pour son œuvre pour accentuer sa présentation d'elle-même dans toutes les situations littéraires possibles.

Grâce au Goncourt, ses apparitions publiques, ses interviews, ses banquets vont être multipliés par dix. Déjà icône du star-system dès le début des années 1980, elle va étoffer cette posture médiatique jusqu'à la rendre omniprésente dès 1985. Elle sera vue et entendue partout, intervenant sur tous les sujets et s'affichant dans tous les journaux (télévisés ou papiers), comme si cette œuvre et ce prix littéraire lui donnaient les pleins pouvoirs et la liberté totale de la parole. La posture sera donc assise dans et par le texte, mais aussi autour par les interventions de l'auteur dans le champ littéraire :

Obstinée, elle écrit, publie, tourne, pétitionne, participe à des festivals et devient la statue officielle du cinéma français dissident. [...] Nouveau roman, nouveau cinéma, nouveau théâtre : elle est toujours là, sorte de Jean-Luc Godard au féminin, secouant les pesanteurs, courant à tous les avant-postes de la gauche parisienne créative, ne comprenant l'art que comme une fastueuse destruction révolutionnaire qui permet de fuir le vieux monde. [...] Certaines chapelles féministes la vénèrent, certains journalistes mâles se voient refuser l'accès à sa porte. Elle règne et divise, mais ses romans passent dans les collections de poche, sont traduits dans toutes les langues et glissent doucement vers ce qu'on appelle « les livres de fonds », marchepied des vrais classiques<sup>412</sup>.

Quand Jacques-Pierre Amette écrit cet article élogieux en janvier 1983, « la Duras » semble au faîte de sa carrière, alors que *L'Amant* ne sera publié qu'un an et demi après. C'est dire ici l'omniprésence de l'écrivaine dans le champ du début des années 1980, à un moment où elle s'est rendue presque indispensable.

A l'époque, effectivement, Duras est partout, touche-à-tout insupportable pour les uns et géniale pour les autres. Elle exerce chaque jour son métier d'écrivain et d'artiste avec un engouement et une passion frénétiques, alternant roman, théâtre et cinéma avec brio. Elle incarne, dans la société du début des années 1980, l'image d'une professionnalisation complète du métier d'écrivain, diversifiant ses pratiques et se présentant sur tous les terrains possibles.

---

<sup>412</sup> Jacques-Pierre Amette, « "La" Duras », *Le Point*, janvier 1983.

# Chapitre 1

## La société du spectacle du début des années 1980, un terrain favorable à une future star

### *1. Retour à l'écriture littéraire*

Tout d'abord, Marguerite Duras reste avant tout un écrivain. Depuis 1972, elle n'avait pas publié de roman, se tournant exclusivement vers le théâtre et surtout le cinéma. Pourtant, la frontière entre ces différents arts étant ténue, elle décide de publier sous forme théâtrale le scénario de *Baxter*, *Véra Baxter*, sorti en 1977. L'œuvre deviendra *Véra Baxter ou les Plages de l'Atlantique* et sera mise en vente en février 1980 :

Marguerite Duras n'est pas un écrivain qui d'autre part fait des films. Elle n'est pas non plus un écrivain qui adapte ses livres pour les réduire en films. En une démarche tout à fait singulière, elle a commencé par écrire en quelque sorte certains de ses livres par les moyens du film. Mais en les ré-écrivant ainsi, elle s'engageait dans une opération qui, bien moins qu'à les parfaire, revenait à les mettre en question : à tenter de les épuiser, comme si elle exigeait d'eux un impossible achèvement<sup>413</sup>.

Avec son héroïne éponyme, Duras renoue avec ses grands motifs utilisés dans ses œuvres les plus célèbres : Véra Baxter est un double d'Anne-Marie Stretter, de Lol V. Stein, et le lecteur également spectateur retrouve dans ces personnages la posture de la romancière des années 1950, enrichie par l'expérience cinématographique. Dans la notice de l'édition de la Pléiade, Marie-Hélène Boblet écrit : « L'ensommeillement de Lol, l'alanguissement d'Anne-Marie, l'effacement de Véra font de ces femmes des énigmes ambulantes, des surfaces de projection du désir, et les hommes tournent autour d'elles, fascinés par cette opacité<sup>414</sup> [...] ». Se retrouve ici également l'inaccessibilité durassienne qui a participé à l'érection de sa posture d'auteur dans la période 1960-1970. Le mystère continue d'être cultivé par Duras : le positionnement se fait toujours de la même manière lorsqu'elle écrit, ne se laissant pas influencer par les tendances et s'affirmant toujours comme singulière.

Pour amorcer son retour dans l'écriture, le texte de l'œuvre est prépublié en 1979 aux

---

<sup>413</sup> Dionys Mascolo, « Marguerite Duras, portrait », bulletin promotionnel d'Unifrance Film, 1976.

<sup>414</sup> Marie-Hélène Boblet, notice de l'édition Pléiade, tome III, p. 1690.



éditions Albatros, avant sa version définitive qui verra le jour au premier trimestre de l'année 1980 dans la collection « Ca/cinéma », chez Albatros toujours. La maison d'édition est spécialisée dans la publication d'œuvres cinématographiques, et Duras la connaît bien. Leurs premières de couverture affichent une page vierge dont un coin est retourné et laisse deviner une photographie cachée derrière. L'auteure a dû sans doute participer à la conception de cette page, puisque le cliché de la mer qui se trouve dans l'angle (et qui rappelle le sous-titre de l'œuvre) est signé Jean Mascolo, le fils de Marguerite Duras. Elle impose alors, en tant qu'auteure extrêmement connue, ses choix à l'éditeur, qui doit les accepter car il sait que le nom seul qu'il publie sera lucratif.

De plus, la quatrième de couverture s'inscrit dans le même processus : elle reprend deux extraits d'une interview que Duras a donnée à Claire Devarrieux pour *Le Monde* en 1977<sup>415</sup>, à la sortie du film. Elle se met ainsi en scène sur la couverture de l'ouvrage. De surcroît, cet article de journal se retrouve en partie à la fin de l'œuvre, après une note personnelle de l'auteure sur son personnage. Mais cela ne s'arrête pas là, car au début du livre, Duras écrit une autre note qui précède le scénario et qui explique les circonstances d'écriture. On reconnaît là toutes les techniques durassiennes qui la conduiront à une réputation de véritable mégalomane. Enfin, lorsque l'œuvre sera republiée en 1984, un texte supplémentaire sera rajouté au volume, extrait d'une ancienne interview de Duras à *Cinéma 77* dans laquelle elle envisageait la publication du scénario. L'intérêt de cette entrevue réside aussi dans l'attitude nombriliste de Duras qui mène la danse :

M. D. : Vous avez vu *Véra Baxter* ?

- Oui, bien sûr.

M. D. : Je l'ai raté. Je vais publier le script véritable de *Véra Baxter*, où l'inconnue qui arrive chez Véra Baxter est un homme. En raison d'une certaine conjoncture à laquelle je me suis laissé aller, j'ai remplacé l'homme par une femme<sup>416</sup>.

Le début des années 1980 est également pour Duras une période où sa parole va se libérer. Même si elle a souvent exprimé ses idées de façon directe ou ses souvenirs personnels de façon fictive dans certaines œuvres, elle n'a pas encore dit les choses sincèrement, et cette nouvelle étape de son écriture (qui trouvera son apogée avec *L'Amant*) a débuté notamment avec la publication de *L'Homme assis dans le couloir* en avril 1980. Ce récit bref, d'une importance capitale pour l'auteure, avait été publié dans une première version par *L'Arc* en 1962. Texte fait de sexe et de violence, il s'inspire de la relation de Duras avec le scénariste

---

<sup>415</sup> Claire Devarrieux, « Les Voies du gai désespoir », *Le Monde*, 16 juin 1977.

<sup>416</sup> Jacques Grant et Jacques Fresnais, « Un acte contre tout pouvoir », *Cinéma 77*, juillet 1977.

Gérard Jarlot. L'inspiration autobiographique est déjà patente mais le récit n'est pas pleinement assumé en 1962, Duras jugeant peut-être le lectorat encore un peu prude et frileux pour accepter un tel ouvrage. Il faudra attendre sa réécriture en 1980 pour qu'elle avoue : « J'ai l'impression que dans *L'Homme assis dans le couloir*, j'ai dit une chose que je n'avais jamais osé dire avant, sur moi-même, que je n'avais jamais osé avouer<sup>417</sup>. » Le propos reste tout de même très cru. Les féministes se braquent, *Les Cahiers du Cinéma* refusent de faire paraître le texte. C'est une fois de plus Jérôme Lindon, le fidèle ami des éditions de Minuit, qui va décider de publier le sulfureux récit. Duras expliquera ensuite : « Je voulais mettre le texte ici, dans ce numéro des *Cahiers du Cinéma*, puis des amis m'ont demandé de ne pas le faire, alors je l'ai envoyé à Jérôme Lindon<sup>418</sup>. »

Le virage des années 1980 voit ainsi Duras accaparer un genre : celui de l'autobiographie. Tout doucement, les récits se font plus intimes, la voix plus confidentielle. La posture d'auteur s'adoucit et rend Duras plus abordable pour le public. Les références sont maintenant clairement prises en charge, et cette arrivée dans le domaine de la confession va lui amener un lectorat beaucoup plus large :

À la publication de *L'Homme assis dans le couloir*, le lecteur s'offusque ou du moins s'étonne. Si Marguerite Duras l'a accoutumé aux histoires d'amour impossibles, rarement les corps y ont été ainsi assujettis. Élaboré dès les années 1960, ce texte trouve sa mise en forme définitive en 1980, une fois que l'auteure y a introduit ce qu'elle nomme « la troisième personne », pour celle « qui voit et qui raconte » sans prendre part à l'action. Dans l'œuvre, de tels dispositifs avaient déjà fait la part belle à ce « troisième personnage ». Par le regard, un tiers projette la scène amoureuse et sexuelle — il n'est qu'à penser à Lol dans son champ de seigle —, mais dans *L'Homme assis*, c'est la première fois que cette tierce personne, une voix, prend valeur auctoriale<sup>419</sup>.

Ainsi, même si elle ne donne pas le nom de Gérard Jarlot — que tout le monde devine — elle dit qu'elle « [...] écrit pour quelqu'un<sup>420</sup>. » Sept ans plus tard, elle n'aura plus peur de parler librement de cette relation anxieuse. Dans *La Vie matérielle*, on peut lire : « Dans le sang-froid, il frappait. Le visage. Et certains endroits du corps. On ne pouvait plus s'approcher l'un de l'autre sans avoir peur, sans trembler<sup>421</sup>. »

Ces confidences, dans le sillon de « l'autoroute de la parole » entamée en 1985, résonnent fort chez les lecteurs. On comprend mieux, avec du recul, le lien sordide entre les amants mais aussi la pornographie qui fit couler tant d'encre en 1980. Une fois encore, Duras

---

<sup>417</sup> « Marguerite Duras, Le Ravissement », émission radiophonique de Jean-Pierre Céton, *op. cit.*

<sup>418</sup> Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Pléiade, tome III, p. 676.

<sup>419</sup> Florence de Chalonge, « Le corps dans la voix. De *L'Amour à L'Homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 93.

<sup>420</sup> Marguerite Duras, « L'Homme assis dans le couloir », *Les Yeux verts*, Pléiade, tome III, p. 675.

<sup>421</sup> Marguerite Duras, « Le Dernier client de la nuit », *La Vie matérielle*, Pléiade, tome IV, p. 315.

faisait parler d'elle avec fracas. La critique journalistique, d'ordinaire peu tendre avec l'auteure à cette époque, éprouva plutôt un malaise en lisant l'œuvre, et resta globalement silencieuse. Seul Jean-François Vilar parla d'« écriture de la dévastation<sup>422</sup> » dans *Rouge*, alors que Michel Nuridsany, dans son article au titre élogieux du *Figaro* (« Un superbe Duras ») salua : « l'un des plus forts, l'un des plus beaux textes que Marguerite Duras ait écrits depuis *Moderato cantabile*<sup>423</sup> ». Une fois de plus, Marguerite Duras est loin de laisser les critiques insensibles à son œuvre, qui plus est lorsqu'elle ouvre son cœur et donne accès à sa mémoire. L'ambiguïté qu'elle installe alors entre le statut du narrateur et sa figure auctoriale annonce les ouvrages les plus profonds à venir.

La vie personnelle de Duras envahit peu à peu son œuvre, dans l'optique de ne bientôt faire plus qu'un. En janvier 1983, *La Maladie de la mort* paraît. Cet opuscule, inspiré directement du lien ambigu que Duras tisse depuis trois années avec le jeune Yann Lemée, devient une obsession pour l'auteure, et elle reviendra constamment à cette œuvre jusqu'en 1993, preuve de l'importance qu'elle lui accorde. Une fois encore, le récit est très personnel et l'on entre dans la partie viscérale de Duras. En 1980, depuis quelques années, un jeune étudiant de vingt-huit ans fasciné par le personnage qu'elle a façonné, lui écrit des lettres pour tenter d'entrer en contact avec elle. Comme tous les admirateurs de l'écrivaine, il a été ensorcelé par le monde créé par la démiurgique Duras. Il lui fait penser aux hommes de la cour d'Anne-Marie Stretter et connaît par cœur ses textes. Pour la première fois, « la Duras » décide de lui répondre et de le rencontrer. Naît alors un des couples des plus mythiques de la littérature des années 1980.

C'est lui qui prend sous sa dictée les phrases qui vont constituer cet ouvrage. Dans un état de faiblesse extrême à cause des litres de vin qu'elle boit tous les jours, Duras ne peut presque plus rien faire. En octobre-novembre, elle est hospitalisée d'urgence à l'Hôpital américain de Neuilly-sur-Seine pour une cure de désintoxication. Yann Andréa<sup>424</sup> racontera cette période difficile dans *M. D.*, ouvrage paru en 1983 aux Éditions de Minuit. Cette fois-ci, l'intérêt du public pour Duras se déplace complètement vers sa vie privée, oubliant ses œuvres et son statut d'écrivain pour s'intéresser à l'histoire de la femme alcoolique subissant un douloureux sevrage. Ainsi, comme l'écrit Adeline Clerc, se présente ici le cas de « la personne privée qui écrit, [...] c'est-à-dire son image intime, « réelle », voire « naturelle ». Lorsque cette nouvelle figure est mobilisée seule, l'écrivain est appréhendé comme une

---

<sup>422</sup> Jean-François Vilar, « Vous écrire tout le temps, toujours ça, voyez... », *Rouge*, 21-26 juin 1980, p. 20.

<sup>423</sup> Michel Nuridsany, « Un superbe Duras », *Le Figaro*, 9 mai 1980.

<sup>424</sup> Patronyme sous lequel le désigne Duras.

célébrité<sup>425</sup> [...] ». Yann Andréa va participer lui aussi à élever Duras au rang de célébrité. À la parution de son œuvre, la presse est plutôt enthousiaste et salue l'épisode comme une immense preuve d'amour de la part du jeune homme. Françoise Xénakis, dans *Le Matin*, salue le dévouement de Yann dans cette relation devenant mythique, tout en soulignant que le lecteur pénètre dans l'intimité de l'écrivaine qui lutte contre ses démons. Le titre de l'article, par ailleurs, engage directement le lecteur dans la sphère ultra-privée de Duras : « La cure d'amour de Marguerite, Comment un intime de Marguerite Duras se glisse dans son écriture tandis qu'elle essaie d'échapper à l'alcool<sup>426</sup>. » La contamination de Yann par le style de Duras semble déjà acquise. Le mimétisme est palpable, d'autant plus que le roman est signé « Yann Andréa », surnom-pseudonyme que Duras a donné à son compagnon qui entre par là-même lui aussi dans le jeu de la posture. Françoise Xénakis le souligne également : « Quelle extraordinaire substitution. Un homme, par amour, par respect, par admiration, a repris le stylo d'une femme écrivain. [...] Autopsie d'une cure de désintoxication, livre d'amour fou d'un homme prêt à « l'obéissance à tout » ce que veut MD. [...] Yann Andréa est-il un écrivain ? Impossible à dire. Ceux qui liront vite se fâcheront et peut-être crieront au plagiat mais, à ce niveau-là, non, ça n'en est pas, il s'agit bien d'un extraordinaire acte d'amour<sup>427</sup>. »

*La Maladie de la mort* est donc écrit et publié dans un contexte médiatique et littéraire très particulier pour l'auteure. Elle va largement profiter de toutes les retombées pour asseoir sa posture d'écrivaine singulière, ajoutant à son image celle de l'alcool et ouvrant la porte de sa chambre d'hôpital aux lecteurs par le truchement de son amant. Cette œuvre était même devenue une marotte pour Duras, à tel point que dès sa sortie de cure, elle envoya Yann Andréa chez Jérôme Lindon récupérer son manuscrit qu'elle voulait encore modifier. À peine remise de cette épreuve, l'écrivain est tout de suite au travail, image de sa soumission totale au texte qu'elle véhiculera toute sa vie. Par la suite, elle orchestre ses retours sur l'œuvre en l'associant à son sevrage alcoolique, se mettant même en scène en exagérant ce terrible vice qui aurait pu la tuer. En 1984, elle avoue à Marianne Alphant : « Je l'ai fait avec six litres de vin par jour. C'est Dieu, l'alcool. Le monde est vide, et voilà ! Tout à coup, il y a Dieu. Et le monde est bon et resplendissant... Et c'est sûr que l'alcool mène à la mort<sup>428</sup>. » La scénographie inhérente à ce texte dans la carrière de Duras est telle qu'en 1988, dans l'émission télévisée de Luce Perrot « Au-delà des pages », elle répondra aux questions de la

---

<sup>425</sup> Adeline Clerc, « Entre artiste idéalisé et personne incarnée : les figures de l'écrivain nées des rencontres avec les lecteurs, une étude dans un salon du livre », *Terrains & travaux*, 2010/1, n°17, p. 6.

<sup>426</sup> Françoise Xénakis, « La cure d'amour de Marguerite. Comment un intime de Marguerite Duras se glisse dans son écriture tandis qu'elle essaie d'échapper à l'alcool. », *Le Matin*, 12 septembre 1983.

<sup>427</sup> *Ibid.*

<sup>428</sup> « Le bon plaisir de Marguerite Duras », *op. cit.*

journaliste en se présentant avec la traduction bilingue de l'œuvre entre les mains (*Die Krankheit Tod*).

Enfin, on remarque après ces mois troubles un changement dans la personnalité de l'écrivain ; ceux qui la fréquentent à cette époque sont unanimes : elle ne supporte pas sa nouvelle condition de sevrée. Alors que Duras a toujours impressionné ses pairs, les journalistes, ceux qui l'ont rencontrée, elle donne à présent l'image d'un personnage insupportable, voire terrifiant. Jean-Marc Turine raconte, alors qu'il séjourne chez elle en juin 1983, que « le manque d'alcool la rend mauvaise, [...] l'idée même la dénature, la rend odieuse<sup>429</sup>. »

La production littéraire de Duras au début des années 1980 est donc liée intrinsèquement à sa vie privée. Petit à petit, le mystère se désépaisse. Les œuvres maintenant personnelles sont relayées dans la presse et les médias par leur auteur ou par son compagnon, assumant le propos pour mieux toucher le public. Cette première phase de cette période conduira donc Marguerite Duras à son chef-d'œuvre à venir.

## 2. *Le théâtre toujours*

Et si le théâtre de Marguerite Duras n'existait pas ? Et si l'écrivain avait eu seulement en tête de faire exploser les traditionnelles frontières – roman-théâtre-cinéma – pour mieux faire triompher la littérature tout court ? C'est-à-dire la langue. Cette langue justement qui est à la fois le verbe écrit, style littéraire couché sur le papier et chose parlée, résonnant dans l'espace<sup>430</sup>.

Le début des années 1980 est un terrain fertile pour la diffusion du théâtre de Marguerite Duras. Cumulant les activités tout en montrant leur porosité, elle fait ainsi triompher à chaque fois sa langue personnelle, son style singulier qui la met en évidence dans les romans, au cinéma ou sur les scènes de théâtre. De plus, même si elle affirme « la mise en scène ne m'intéresse pas, ce qui m'intéresse est la parole au théâtre<sup>431</sup> », Duras va connaître le succès sur les planches durant ces années grâce à son nouveau rôle de metteuse en scène, énième posture qu'elle affichera en 1983.

Avant cela, les réussites théâtrales de Duras sont avant tout des reprises de ses adaptations. Ainsi, le travail effectué parfois des années auparavant est à nouveau mis en exergue et Duras récolte les fruits de ce retour dans le champ. Par exemple, elle avait adapté

---

<sup>429</sup> Jean-Marc Turine, *5, rue Saint-Benoît, 3<sup>e</sup> étage gauche*, Genève, Éditions Métropolis, 2016, p. 53.

<sup>430</sup> Fabienne Pascaud, « La parole est au silence », *Télérama hors-série*, op. cit., p. 68.

<sup>431</sup> Marguerite Duras, citée par Gilles Costaz, « Théâtre, la plainte-chant des amants » in « Marguerite Duras », *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 66, et reprise par Joëlle Pagès-Pindon in « Duras », *Cahiers de l'Herne*, n° 86, p. 181.

la pièce *Home* de David Storey en 1971, et, en mars 1980, elle est reprise au petit théâtre du Coupe-chou Beaubourg. Il en va de même pour *La Bête dans la jungle* de Henry James, en mars 1981. Duras, qui a revu le texte pendant des mois, le fait jouer à Saint-Denis au printemps et à l'Athénée en automne. Même si le temps lui manque, elle en trouve pour écrire les textes de théâtre et se mettre en avant. Il ne s'agit ici que d'adaptations, mais Duras sait en tirer profit pour ne pas laisser un seul mois sans que l'on évoque son actualité.

Pendant l'hiver 1980, elle va lire *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. Chef-d'œuvre à ses yeux, elle dévore l'ouvrage et l'encense quand elle en parle. C'est ce roman qui va l'inspirer pour une de ses œuvres les plus marquantes du début des années 1980 : *Agatha*. Avec ce livre, elle va démultiplier les occasions de briller et d'ériger sa posture de femme de lettres touchant à tous les domaines. L'omniprésence de l'œuvre pendant près de deux ans (et encore au-delà) prouve que l'écrivain veut imposer sa figure auctoriale, partout, tout le temps, utilisant tous les vecteurs de diffusion de son nom et de son travail. Le 30 décembre 1980, l'aventure commence lorsqu'elle signe le contrat d'édition avec Minuit. Elle vient de composer cet opus un mois durant et a hâte de le voir publié. Il évoque en effet son « petit frère adoré », et notamment la prétendue relation incestueuse qu'elle aurait eue avec lui. Les secrets les plus sombres de Duras continuent d'être éventés en ce début de décennie. Le texte sera publié début février, mais un coup de publicité est fait à l'ouvrage dès la fin du mois de janvier. En effet, à la Comédie de Caen, *Agatha* est « mis en voix ». Duras suscite ainsi la curiosité des lecteurs sur l'œuvre à venir. C'est sur une idée du dramaturge Daniel Besnehard que cette soirée est organisée, avec pour titre : « *Agatha* – Dialogue pour le Théâtre I de Marguerite Duras - dit par Marguerite Duras et Yann Andréa ».

L'auteure n'a pas encore cette puissance et cette aura qui lui seront conférées par le succès de *L'Amant*, mais pendant cette représentation, Duras se met déjà clairement en scène, érigeant devant les spectateurs sa posture d'auteur à son plus haut point. Le choix du lieu n'est pas un hasard : Caen est la ville d'origine de Yann Andréa. Elle va ainsi transformer son jeune compagnon en héros de la fiction qu'elle s'apprête à lire. Daniel Besnehard raconte le souvenir de cette soirée en octobre 1985. La scène de théâtre va être utilisée comme une tribune pour glorifier la posture durassienne :

L'écrivain a choisi de lire *Agatha* dans la ville où l'amant avait vécu auparavant sans elle. Théâtre intime qui s'affiche. La porte s'ouvre du fond de la scène. La salle bruissante est dans le noir. Ils marchent lentement, si proches l'un de l'autre, qu'on croirait leur corps siamois. [...] Elle est assise, elle

lit, superbe d'assurance, elle l'entraîne, il répond, au bord du gouffre. Elle l'emporte, elle gagne comme chaque fois, porteuse et portée par son texte. La salle est muette. Fascination<sup>432</sup>.

On peut parler ici de « performance ». Duras sait mieux que quiconque se mettre en scène. Dans la description de Daniel Besnehard, on a l'impression que l'auteure a pensé le déroulé de la soirée avec minutie : l'arrivée est théâtralisée, toute petite femme fragile au bras de Yann Andréa, et la lecture n'est pas difficile à imaginer, peuplée de silences qui plongent la salle, ensorcelée, dans la « fascination ». Duras fait ici ses premières armes dans la société du show à l'américaine et elle a très bien compris que cet essai va devenir une « pratique » dans les années qui suivent : « La société du spectacle a le vent en poupe, mais ne saurait dissimuler l'importance de ce qui se trame, depuis la nuit des temps, entre l'auteur, son texte et le quidam qui lui fait face dans une lecture publique, considérée non pas comme un phénomène, mais comme une pratique, une attitude<sup>433</sup> ».

Sous-titrée à l'origine « Dialogue pour le théâtre », *Agatha* invite le lecteur à entendre deux voix dans le texte, celles de Duras et de Yann Andréa. Cependant, de plus en plus égocentrique, Marguerite Duras joue de son ton singulier et intermittent et utilise cette corde vocale pour séduire et s'imposer avec cette marque de fabrique qui s'ajoute aux autres. On parle très souvent dans les médias de « la voix suave, parfois rauque, et prenante de Duras, dont la tonalité serait proche du sol grave d'un violon<sup>434</sup> ». Quelques mois après la parution du roman, elle dit dans des interviews :

Pour écrire *Agatha*, je me suis assise à une table pendant quarante-trois jours. [...] Maintenant, quand j'entends *Agatha*, je suis complètement épatée... [Yann] me disait mes textes et j'étais éblouie. Je voudrais parler de l'écrit et de ma voix. Ma voix, tu dois l'entendre quand tu lis<sup>435</sup>.

Son autosatisfaction permanente à cette époque la conduit, à chaque fois qu'elle le peut, à se glorifier. Elle va ainsi se faire entendre dans et en dehors du texte. À ce propos, Alain Vaillant écrit : « L'écrivain, s'il veut persister à tenir le discours à l'intérieur du texte et à faire entendre sa voix – or l'écrivain reste par vocation un homme de parole –, doit donc trouver les moyens d'inscrire sa présence auctoriale et, pour ainsi dire, de faire entendre sa voix *dans le texte même*<sup>436</sup>. »

---

<sup>432</sup> Daniel Besnehard, « *Agatha* », *Périodique de la Comédie de Caen*, octobre 1985, p. 11.

<sup>433</sup> Catherine Argand et Ingrid Merckx, « Quand les écrivains nous font la lecture », *L'Express*, 1<sup>er</sup> février 2001.

<sup>434</sup> Corinne Cammaréri, « Marguerite Duras, l'horreur d'un pareil amour », in *Amour maternel ou sublimation de femmes*, Toulouse, Éditions Erès, coll. « Enfance et parentalité », 2012, p. 65.

<sup>435</sup> *Marguerite Duras à Montréal*, Suzanne Lamy et André Roy éd., *op. cit.*, p. 57.

<sup>436</sup> Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », in *Romantismes*, 2010/2, n° 148, p. 12.

Le roman est donc propice à une lecture à haute voix. Ainsi, tout de suite après sa parution, Duras écrit en un rien de temps une adaptation cinématographique de l'œuvre, et tourne dans la foulée le film *Agatha et les lectures illimitées* à Trouville avec Yann Andréa et une de ses actrices fétiches, Bulle Ogier. En un mois, Duras a donc exploité les trois arts qu'elle maîtrise à merveille et qu'elle utilise pour se rendre indispensable dans la vie littéraire. Mais l'histoire d'*Agatha* ne s'arrête pas là : en juin 1981, Duras se brouille quelque temps avec Yann Andréa, et ils s'échangent tous deux de très belles lettres, ce qui donne envie à l'écrivaine de rendre hommage à son compagnon. Elle rédige alors le scénario de *L'Homme atlantique*, moyen métrage dans lequel elle intègre des extraits entiers d'*Agatha et les lectures illimitées*. Le texte revivra en voix off dans le film, avec encore une fois la voix de Duras mise en scène. Dès les premières minutes, on peut entendre les voix de Duras et de Yann Andréa qui se mélangent, car l'ordre des répliques du film n'est pas forcément celui de l'œuvre écrite. Yann Andréa se trouve ensuite filmé, rejoint bientôt par Bulle Ogier, mais aucun des deux ne parle. Par contre, c'est Duras qui soudain se fait entendre en voix off, toujours omniprésente. À l'instar du *Camion* dans lequel elle se mettait en scène en train de lire son œuvre, la technique est aussi novatrice ici : Duras dissocie parole et images pour mieux imposer sa figure. Elle explique ce mutisme demandé aux comédiens de cette manière :

On m'a demandé pourquoi j'avais pris Bulle Ogier pour faire *Agatha* et qu'elle ne dise rien, qu'elle se taise. Je pense que c'était pour la séparer de sa voix, pour qu'on la voie, que sa voix soit la mienne, tenue par moi<sup>437</sup>.

En septembre, elle peut partager son travail en présentant les deux œuvres *L'Homme atlantique* et *Agatha et les lectures illimitées* conjointement au festival de Hyères. L'écrivain profite ici de cet événement du monde cinématographique pour s'afficher avec Yann Andréa et pour faire connaître son œuvre écrite à nouveau portée à l'écran. Elle évoque alors, à cette occasion, ses autres romans dans lesquels se trouvent toutes les clefs pour comprendre ce qu'elle propose aux spectateurs. Le thème du frère et de la sœur fusionnels est un des motifs récurrents de l'œuvre durassienne. Dans *Agatha*, Duras l'associe à l'inceste et à une certaine nostalgie qui la gagne lorsqu'elle repense à son inépuisable enfance indochinoise. Lors d'un entretien avec Françoise Faucher à la parution de l'œuvre, elle explique : « Ils sont du même sang. Ils sont les mêmes. Ils sont donc inséparables, puisque c'est comme un même corps, c'est ça que j'appelle le bonheur, et qui est recherché constamment et toujours à travers les

---

<sup>437</sup> Marguerite Duras, « Retake », *Le Monde extérieur*, Pléiade, tome IV, p. 924.



tentatives de tous les amants<sup>438</sup>. » Si certains de ses détracteurs commencent à la taxer de démente (car elle répète toujours la même chose), la technique « publicitaire » de Duras fait mouche et une majeure partie du public est conquise. Quelques critiques sont même dithyrambiques avec l'œuvre : les fidèles à l'écrivaine Claire Devarrieux et Jérôme Lindon louent logiquement le texte : « un des plus beaux films de Duras<sup>439</sup> » ou « un des plus grands événements de l'histoire du cinéma<sup>440</sup>. » Avec ce triple ouvrage, elle pose l'empreinte de sa voix et reprend une fois de plus un de ses thèmes obsédants venu tout droit de l'enfance.

Enfin, après ce succès, l'actualité théâtrale de Duras s'accélère en 1982-1983. Alors que *L'Amante anglaise* est reprise au théâtre du Rond-Point avec Madeleine Renaud en mars 1982, trois autres pièces de son répertoire seront à l'affiche à Paris en février 1983, et une de plus en avril (*Véra Baxter* en adaptation scénique). Elle est partout. En juin, Marguerite Duras reçoit le grand prix du Théâtre de l'Académie française. La reconnaissance incontestable et tant recherchée par l'auteure est à son faîte sur les scènes des théâtres parisiens. Pendant ce temps-là, Duras l'insatiable écrit une nouvelle pièce – une de ses dernières – qu'elle décide de mettre en scène elle-même. Le 27 septembre, *Savannah Bay* est créé au Théâtre du Rond-Point avec Madeleine Renaud et Bulle Ogier, dans une mise en scène de Duras. C'est un triomphe, unanime et véritable.

Le choix de mettre en scène ses pièces est nouveau. Non contente d'écrire le texte, elle veut aussi le porter sur les planches personnellement. Elle l'explique une fois de plus par sa volonté de toucher le public et d'être en communion directe avec lui, contact qu'elle ne peut pas ressentir avec le cinéma :

La mise en scène au théâtre est plus radicale, plus dangereuse que la mise en scène de cinéma. Beaucoup plus dangereuse... Le film est un produit industriel, il est inaccessible aux coups, il se déroulerait de la même façon dans un désert ou aux Champs-Élysées. Au théâtre, les responsables de votre émotion ou de votre désagrément se tiennent devant vous, en vie. Une relation s'installe entre eux et vous, elle est inévitable, un va-et-vient comme au travers et au-delà de la pièce, un échange sans ambages, direct, qui peut être tout à fait terrifiant<sup>441</sup>.

*Savannah Bay*, avant d'être mis en scène, a d'abord été publié aux Éditions de Minuit en octobre 1982. Depuis *Des Journées entières dans les arbres* en 1975, Duras veut écrire une pièce exclusivement pour son amie Madeleine Renaud. « Cette pièce, je l'ai écrite pour elle et

---

<sup>438</sup> Marguerite Duras, entretien avec Françoise Faucher, Radio-Canada, 11 avril 1981.

<sup>439</sup> Claire Devarrieux, « *Agatha ou les lectures illimitées* de Marguerite Duras. La lumière et la mer. », *Le Monde*, 17 octobre 1981.

<sup>440</sup> Lettre de Jérôme Lindon du 21 décembre 1981, archives Jean Mascolo, citée dans le tome III de l'édition Pléiade, p. 1781.

<sup>441</sup> Marguerite Duras, citée par Gilles Costaz, « Le théâtre de la passion », *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 52.

pour elle seule et en raison de la connaissance que j'ai d'elle et aussi de son génie<sup>442</sup>. » Elle rédige la pièce en même temps que les œuvres citées précédemment, tout cela en buvant énormément. Mais qu'importe, elle veut finir la pièce avant d'être hospitalisée : c'est dire, une fois de plus, l'importance qu'elle porte au projet. Depuis ses premières années d'écriture, Duras a toujours été toujours perçue comme un modèle d'abnégation, animée par une volonté sans faille de s'imposer dans le champ, singulière et obsessionnelle. Cet amour de l'écriture, mais aussi ce besoin de reconnaissance se retrouvent en 1944 ou en 1983.

Alors qu'elle est présente sur tous les plans durant cette fin d'année 1982, la parution de *Savannah Bay* passe un peu inaperçue du côté de la critique. Pourtant, en janvier 1983, Marguerite Duras va profiter de son actualité multiple pour essayer de parler et de faire parler de son œuvre. En effet, son actualité littéraire compte donc la pièce, mais aussi *La Maladie de la mort* et le film *L'Homme atlantique*. Mais les journaux de l'époque éludent l'ouvrage, préférant saluer à ce moment-là la personne de Marguerite Duras et toute son œuvre. Dans *Le Point*, Jacques-Pierre Amette titre son article sur elle « "La" Duras<sup>443</sup> », mais c'est un article dans *Libération* le 4 janvier 1983 qui attire toute notre attention : il s'intitule « Marguerite Duras : "C'est fou c' que j' peux t'aimer" », (titre auquel Duras avait pensé pour *Savannah Bay*) et met en scène, sur une double page, Yann Andréa interviewant Duras sur des sujets divers comme son écriture, ses œuvres, la politique ou sa vie privée. Accolée à l'article, une photographie de l'auteure prend plus de la moitié de la page : son image est privilégiée par rapport à l'œuvre qui fait son actualité. De plus, le titre oriente le lecteur vers la relation de Duras avec Yann Andréa : sachant qu'il s'agit d'un entretien entre eux deux, « C'est fou c' que j' peux t'aimer » peut bien sûr renvoyer à une déclaration de l'un pour l'autre. Encore une fois, tout est réuni pour ériger la posture de Duras la femme de lettres, pour pénétrer dans son intime, et cette entrevue relève davantage d'un magazine people que d'un article littéraire. Anne Cousseau écrit d'ailleurs sur ce fait : « [...] paradoxe d'un écrivain dont la figure occupe la sphère médiatique cependant que ses œuvres ne trouvent pas toujours auprès de la critique la même attention<sup>444</sup> ».

La représentation de *Savannah Bay*, dont la première a lieu fin septembre 1983, est un exceptionnel succès. Mais c'est surtout la performance de comédienne de Madeleine Renaud qui est saluée. Cette fois-ci, Duras n'est plus dans la lumière, elle est éclipsée par son amie. Ainsi, Michel Cournot titre dans *Le Monde* : « Madeleine Renaud ou comment on peut jouer

---

<sup>442</sup> Marguerite Duras, « La Triomphale Madeleine Renaud », dactylogramme, datation incertaine, Pléiade, tome III, p. 1250.

<sup>443</sup> Jacques-Pierre Amette, « "La" Duras », *op. cit.*

<sup>444</sup> Anne Cousseau, notice de *Savannah Bay*, Pléiade, tome III, p. 1796.

de tout<sup>445</sup> » ; Didier Méreuze est tout aussi enthousiaste, dans *La Croix* : « Marguerite Duras a écrit pour Madeleine Renaud une pièce sur mesure. Un triomphe pour la comédienne<sup>446</sup>. » ; enfin Jean-Pierre Thibaudat s'extasie dans *Libération* avec « Madeleine ? Ah, Madeleine ! ». Le texte – qui « n'est qu'un prétexte. Pour elle, Madeleine<sup>447</sup>. » - est éludé. Par conséquent, comme dans l'article de *Libération* avec Yann Andréa, la personne vole la vedette au texte. La société du début des années 1980 confirme plus que jamais le déplacement de l'intérêt du public de l'œuvre à la personne. Duras l'a très bien compris et cette caractéristique deviendra la marque de fabrique de l'univers durassien des années 1980.

Ainsi, pour la critique, Marguerite Duras tourne un peu en rond : ses topoï agacent plus qu'ils ne fascinent. Dans *La Nouvelle Revue française*, Jean-Yves Guérin souligne une certaine lassitude d'une partie du lectorat : « *Savannah Bay* n'est pas la meilleure pièce de Marguerite Duras. [...] [Elle] donne l'impression de toujours écrire la même œuvre. Dans ses romans, ses films, ses pièces, il est toujours question d'une mère, de la mer, de l'amour, de la mémoire et de la mort. [...] Le paradoxe de *Savannah Bay* est le suivant : cette cantate à deux voix est une pièce d'auteur avec tout ce que cela implique de recherche et d'écriture ; mais c'est l'actrice qu'on va contempler au Rond-Point<sup>448</sup>. »

L'omniprésence médiatique de Duras au début des années 1980, l'inaccessibilité de ses œuvres et son nouveau statut de « star » ont peut-être un temps obscurci sa figure auctoriale, « l'inscripteur textuel » qu'elle avait construit dans les années 1950. La variété de ses productions l'ont amenée à être moins lisible pour le public, et sa posture, en 1983, est surtout celle de « la Duras », personnage singulier et notoire qui brille davantage dans le « péritexte ».

Cette célébrité se lit notamment dans les multiples déplacements professionnels de l'auteure pendant ces années : plus que l'écrivaine, c'est le personnage de « la Duras » qui va s'afficher partout à travers le monde.

### 3. *Presque « mondiale »*

Commençant à être connue et reconnue dans le monde entier – ce qui l'amènera plus tard à se déclarer par ailleurs « mondiale » –, Marguerite Duras entretient sa posture de

---

<sup>445</sup> Michel Cournot, « *Savannah Bay* de Marguerite Duras : Madeleine Renaud ou comment on peut jouer de tout », *Le Monde*, 5 octobre 1983, p. 22.

<sup>446</sup> Didier Méreuze, « Madeleine Renaud et Bulle Ogier », *La Croix*, 14 octobre 1983, p. 21.

<sup>447</sup> Jean-Pierre Thibaudat, « Madeleine ? Ah, Madeleine ! », *Libération*, 6 octobre 1983, p. 32.

<sup>448</sup> Jean-Yves Guérin, « Les Mots pour le dire », *La Nouvelle Revue française*, n° 374, 1<sup>er</sup> mars 1984, p. 148.

femme de lettres dans de nombreux voyages au début des années 1980. S'ils sont liés pour la plupart à son métier d'écrivain ou de réalisateur, d'autres sont des hommages ou même des périples plus personnels. Ils sont tous des occasions pour l'auteure d'apparaître publiquement hors de son pays d'origine, pour légitimer sa réputation à l'étranger et en jouir. La posture de Duras se renforce alors, car sa notoriété déborde du champ littéraire circonscrit à son pays et elle devient progressivement une figure « mondiale », reconnaissance que lui donnera *L'Amant* quelques années plus tard.

Une photographie illustre bien ce début de « mondialisation ». Elle a été prise à New-York lors d'un voyage de l'auteure. Elle semble ici la maîtresse de l'univers. Elle se tient, fière et altière devant la *skyline* de Manhattan, symbole de liberté et de réussite. Au centre de la photographie, elle donne l'image d'une petite femme ayant conquis le rêve américain, matérialisé par les gratte-ciel en arrière-plan. Duras incarne ici le rêve de l'écrivain français qui brille outre-Atlantique. Alors qu'elle avait souvent été comparée à ses débuts aux américains de la *lost-generation* tant appréciés en France après la Seconde Guerre Mondiale, c'est elle qui maintenant triomphe dans leur pays. Paradoxalement, trônant sur ce cliché devant le symbole du capitalisme, Duras la communiste se dote d'une posture mondiale et triomphante aux antipodes de son indigente enfance indochinoise. Le *look* permet également de la reconnaître à coup sûr à l'époque : monture de lunettes noire, jupe jusqu'aux genoux, elle domine, dressée sur un petit promontoire. Marguerite Duras est prête à bientôt déferler sur le monde entier, ce qu'elle fera avec *L'Amant*, qui sera traduit dans une quarantaine de langues et lui assurera une renommée mondiale.



Aussi, chacun de ses déplacements est hautement médiatisé. Tout déplacement de

---

<sup>449</sup> « Marguerite Duras à New-York », collection Jean Mascolo, publiée dans *Télérama hors-série*, op. cit., p. 96.

Marguerite Duras constitue toujours un événement au début de cette décennie. En 1980, on la voit à Gênes avec Dominique Noguez pour une projection de ses films, avant d'être invitée à une véritable rétrospective de sa carrière cinématographique en novembre de la même année à Lisbonne. Tous les ans, elle apparaît au festival de Taormine et notamment en juillet 1980 et 1981. En janvier 1981, à Rome, c'est un hommage à son œuvre cinématographique qui lui est rendu, et il lui ouvre une réputation internationale : elle sera ainsi à Montréal du 7 au 12 avril 1981, pour un autre hommage à son cinéma. L'opportunité est excellente pour Duras qui va en profiter pour donner une très longue série d'entretiens, peaufinant sa posture de femme de lettres sur le continent américain.

Comme Jean-Paul Sartre avant elle, New York l'accueille ensuite au mois d'août 1981 pour la sortie américaine d'*India Song*. Son image d'intellectuelle française, aux œuvres si singulières teintées d'exotisme, est confortée par les excellents retours. Prenant goût à sa notoriété étrangère nouvelle, elle retourne aux États-Unis en octobre avec François Mitterrand pour la commémoration officielle de la bataille de Yorktown en Virginie, avant de s'envoler ensuite directement pour Montréal afin d'assister à la projection de deux nouveaux films. Enfin, la consécration à l'étranger passe aussi par l'Europe : en mars 1983, elle profite de la rétrospective de son œuvre par la Cinémathèque suisse à Lausanne pour honorer des séances de dédicace. Un mois plus tard, les « Semaines Duras » sont inaugurées à Bruxelles : une rétrospective de ses films est organisée, doublée d'une exposition de photographies de l'auteure. En regardant tous ces clichés, Duras aura l'idée de constituer un album qu'elle pourrait commenter. Ce projet deviendra *L'Amant*.

Comme on le voit, Marguerite Duras construit à l'époque sa posture au-delà de la France. Être reconnue aux États-Unis lui confère une aura dont peu d'écrivains français peuvent se targuer. La dimension qu'elle acquiert est donc internationale : la petite Marguerite Donnadiou qui jurait à sa mère de devenir un grand écrivain a dorénavant un statut qui va bien au-delà de ses espérances. Elle ne joue plus dans la même cour que ses pairs, usant de moyens plus larges et plus variés pour asseoir sa posture : d'abord reconnue grâce au roman, elle a ensuite monopolisé les scènes françaises au début des années 1980, avant de gagner une reconnaissance internationale avec le cinéma.

Sa présence aux États-Unis avec François Mitterrand en 1981 peut être également commentée. Leur relation privilégiée avait été établie pendant leurs années de résistance, et le lien ne s'était jamais rompu. Marguerite Duras soutint logiquement son vieil ami « Morland » durant la campagne présidentielle de 1981. L'engagement politique de Duras est évident : ancienne communiste, toujours rebelle et investie sur tous les sujets d'actualité, elle est la

figure de l'intellectuel engagé comme l'avait été Jean-Paul Sartre avant elle. Le Président lui proposera alors de l'accompagner durant son déplacement américain : elle endosse une posture politique forte, confortée par le Chef de l'État en personne qui l'a sollicitée. La résonance est importante : c'est Mitterrand, à peine élu, qui l'a choisie et cela lui confère une fois de plus une importance capitale dans le champ politique, puis littéraire, consécutivement. Elle est ici reconnue, bien au-delà de l'amie, comme une des personnalités les plus influentes de ce début de septennat. Cette « visibilité » lui assurera une renommée de plus en plus grande.

#### 4. *Duras journaliste*

Dans l'optique de toucher à tous les domaines et surtout de libérer sa parole au début de la décennie 1980, Duras se lance dans le journalisme. Comme elle est entrée dans le cinéma, avec sa caméra portée et ses choix filmiques, elle se promène dans le monde et choisit ses sujets d'actualité avec son œil incisif caché derrière ses grosses lunettes noires. Roman, théâtre, cinéma : elle a, à chaque fois, inventé un style, une voix ou une technique propre à elle. Elle en fera de même avec le journalisme, nouvelle forme d'écriture qui verra son nom diffusé à grande échelle dans les journaux populaires pour lesquels elle rédige. Alain Vircondelet constate : « La forme journalistique que Duras déploie dans *L'Été 80*, c'est cette approche nouvelle, pionnière, comme si partout où elle exerçait son art d'écrire, de penser, de comprendre, c'est-à-dire son art d'écrire, elle réinventait le genre utilisé, ne le séparant jamais de son propre labeur d'écrivain, parce qu'elle comprend bien que c'est dans le secret de cette écriture que tout se donne et se dit, s'explique et se transmet<sup>450</sup>. » Ce n'est pas la première fois que Duras se lance dans cette forme particulière : depuis 1957, elle s'est déjà illustrée dans près de cent articles, mais ce qu'elle va entamer en 1980 va être complètement différent. On ne pouvait pas vraiment parler de posture journalistique par le passé, alors que c'est pleinement la fonction qu'elle va endosser ensuite. Deux œuvres notables vont reprendre les articles qu'elle va rédiger sur commande : *Les Yeux verts*, ouvrage qui fut à l'origine un numéro spécial des *Cahiers du cinéma* en juin 1980, puis *L'Été 80*, chronique commandée par Serge July dans *Libération*. Du 16 juillet au 17 septembre 1980, elle va rédiger ses impressions sur le monde ou sur l'actualité, tout cela en regardant la plage de Trouville. La totalité des articles sera publiée en octobre aux éditions de Minuit. Cet exercice de style la fait

---

<sup>450</sup> Alain Vircondelet, « L'actualité imaginaire », *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 56.

renouer avec l'écriture littéraire.

Tout d'abord, *Les Yeux verts* est pour Duras l'œuvre qui la fait revenir dans un champ purement littéraire. Depuis 1971, elle n'avait rien écrit mis à part des scénarios cinématographiques qu'elle avait ensuite portés à l'écran. En 1979, son ami Michel Cournot, directeur littéraire au Mercure de France et aussi critique de cinéma lui propose de publier un recueil de ses textes cinématographiques : c'est l'impulsion qui donnera envie à Duras de reprendre sa plume pour décrire à nouveau le monde qui l'entoure. Elle l'exprime comme un besoin urgent, et aussi une nécessité de répondre à l'appel de son ami pour qui elle a le plus grand respect. *Les Yeux verts* commence d'ailleurs par une lettre que Duras lui envoie pour lui apprendre son retour dans l'écriture : « J'ai envie que vous lisiez ce que je fais, de vous donner, à vous, des écrits frais, nouveaux, de frais désespoirs, ceux de ma vie de maintenant<sup>451</sup>. »

*Les Cahiers du cinéma* louent très souvent dans leurs colonnes le cinéma durassien. Les deux rédacteurs, Serge Toubiana et Serge Daney, viennent de donner carte blanche à Jean-Luc Godard pour réaliser la revue entière de mai 1979. Ils ont alors l'idée de demander à Duras, qui a renoué avec l'écriture littéraire, de faire la même chose. Ce numéro spécial paraît en juin 1980 et il est rempli de notes, de textes, de lettres, d'interviews et, surtout, de photographies. On sait l'importance de la photographie chez elle et dans ce magazine, les clichés vont à nouveau participer à l'érection de la posture de l'écrivain qui revient dans le champ et délaisse progressivement le cinéma. En effet, si la couverture est très sobre et porte uniquement le nom de l'auteur et le titre sur un fond vert, l'intérieur donne rapidement, de façon hétéroclite, les marques de fabrique de Duras : on compte cinquante photographies associées à soixante-huit textes ainsi que trois pièces d'archives d'une importance capitale pour qui connaît les motifs récurrents de l'auteure.

Il s'agit de trois documents relatifs à Elisabeth Striedter, ou plutôt Anne-Marie Stretter, dans l'œuvre de Duras : le premier est une lettre d'Odile Le Roy, petite-fille de ce personnage, datée du 13 octobre 1977, qui invite l'auteure à retrouver la femme qui l'avait tant fascinée durant son enfance et qui a construit toute une partie de sa mythologie. Certes, on dira que Duras revient une fois encore avec ses mêmes histoires, mais ce document atteste de l'existence de cette personne et conforte la posture de l'auteur et tout ce qu'elle avait pu raconter sur son enfance indochinoise. Les deux autres documents sont encore plus éloquents : une lettre d'Elisabeth Striedter elle-même, datée de deux jours après celle de sa

---

<sup>451</sup> Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Pléiade, tome III, p. 643.

petite-fille, dans laquelle elle parle à Duras de « l'image fictive » que celle-ci a créée, de sa volonté de ne pas lire le livre et de ne pas voir le film, et enfin, elle termine en évoquant la « discrétion des souvenirs, des impressions qui gardent leur valeur à rester dans l'ombre, dans la conscience du réel devenu irréel<sup>452</sup>. » Cette dernière expression est particulièrement révélatrice de l'appropriation par Duras des personnages de son enfance à des fins posturales. Romancée, nous avons déjà vu que cette période de sa vie constitua le terreau fertile de toute son œuvre à venir, et de toutes les images qui ont pu asseoir sa figure auctoriale. Parmi celles-ci, Anne-Marie Stretter, redevenue ici Elisabeth Striedter, était sans doute la plus forte, et c'est pourquoi elle prend tant d'importance dans cet ouvrage qui célèbre le retour de Duras avec l'écriture de l'intime. Comme preuve ultime de l'existence de ce personnage exceptionnel, le troisième et dernier document est l'avis mortuaire d'Elisabeth Striedter, décédée en 1978 à l'âge de quatre-vingt onze ans. À l'instar des photographies, la lettre et encore plus la nécrologie participent à la volonté de l'auteur de légitimer ses écrits et la posture d'auteure issue de la colonie indochinoise qu'elle avait façonnée.

Ainsi, le retour de Duras dans la sphère purement littéraire passe encore une fois, comme le théâtre et le cinéma à la même époque, par les souvenirs autobiographiques. Robert Harvey écrit à ce propos : « [...] si rien ne relève de l'autobiographie traditionnelle, l'autobiographique est partout [...] : Duras virevolte parmi ses souvenirs et offre, au passage, des morceaux de journal intime<sup>453</sup>. » Le contexte littéraire de l'époque fait la part belle depuis quelque temps au genre du « fragment », et Duras va l'exploiter dans cette œuvre, belle opportunité pour elle d'inclure tous types de documents dans cet ouvrage journalistique. En 1977, Roland Barthes a publié *Fragments d'un discours amoureux*, et en 1978, George Pérec écrit *Je me souviens*. Ces œuvres morcelées inspirent Duras et, associées à l'autobiographie, vont lui permettre de revenir dans l'écriture et d'amorcer la parole libérée de *L'Amant* quatre ans plus tard (qui était d'ailleurs à l'origine une œuvre hétéroclite composée de photos et de textes).

Élément indispensable de la construction de la posture durassienne, la photographie est dans *Les Yeux verts* très souvent liée à l'intime de l'écrivaine. Elle poursuit donc ce retour aux origines entamé dans les pièces et dans les films de cette même époque (qu'elle écrit en parallèle des fragments de cette œuvre). Il serait fastidieux de lister les cinquante photographies qui constituent l'œuvre, mais certaines, appartenant au domaine privé, participent pleinement à la construction de la figure auctoriale de Duras : elles apportent des

---

<sup>452</sup> Lettre manuscrite d'Elisabeth Striedter, reproduite dans *Les Yeux Verts*, op. cit., p. 659.

<sup>453</sup> Robert Harvey, notice pour *Les Yeux verts*, Pléiade, tome III, p. 1707.



« constats d’huissier<sup>454</sup> » à ce que l’écrivaine a raconté depuis le début de sa carrière, à ce qu’elle livre régulièrement dans les interviews, à savoir l’enfance indochinoise et l’enfer de sa famille, source inépuisable de fictions. On retrouve ainsi un cliché de son père, Henri Donnadiou, en casque colonial : le choix est bien sûr révélateur, car ancré dans le contexte des romans de Duras. À la page suivante, sa mère et son frère Pierre, le voyou, le fils préféré, posent devant une maison. Nous n’avons pas besoin de revenir ici sur ces deux personnages fondateurs. À côté, une photographie de Marguerite Duras à l’âge de douze ans complète ce puzzle des années de l’enfance. Plus loin, un cliché important fait écho à tous ceux-ci : c’est une image du film *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, œuvre magistrale que Duras a toujours utilisée pour illustrer la peur qu’elle et son « petit frère » pouvaient ressentir plus jeunes, traqués par leur frère aîné monstrueux.

Le genre du fragment est très utile à Duras et s’adapte bien à ce qu’elle va proposer dans les années 1980 : un kaléidoscope d’elle-même, fait de morceaux de sa jeunesse mais aussi de sa vie d’adulte. Arrivée à l’hiver de sa vie, elle fait le bilan de tout ce qu’elle a vu et vécu, et va, pièce après pièce, reconstituer le puzzle de sa biographie pour être mieux connue de son lectorat et plus accessible. Les autres photographies qui peuplent l’œuvre sont majoritairement extraites des images de ses films. Ses longs-métrages sont donc des morceaux d’elle-même, « “écrits collés” sur des images<sup>455</sup> », comme elle les définit. Le rapport de Duras à l’image est ainsi obsessionnel, elle veut donner à ses lecteurs des « preuves » de ce qu’elle écrit dans ses romans, de ce qu’elle rédige dans ses articles ou dans ce qu’elle montre dans ses films. Marc-Emmanuel Mélon fait alors cette remarque sur l’utilisation de la photographie par un écrivain :

Si l’écrivain est un homme ou une femme comme un(e) autre, aux yeux du lecteur qui a lu son œuvre, son portrait n’est jamais comme les autres. Le critique Gilles Mora disait de la photographie qu’elle est un « amplificateur d’existence ». On peut dire du portrait d’écrivain qu’il est un amplificateur de *fiction*. Il est moins vu que *lu*, moins littéral que *littéraire*, moins documentaire que romanesque, pour ne pas dire : mythique<sup>456</sup>.

La photographie est effectivement utilisée par Duras comme un « amplificateur d’existence » : elle permet d’alimenter la fiction qu’elle va créer et par là-même sa figure auctoriale. C’est pourquoi toutes les photographies des *Yeux verts* sont associées à des textes directement inspirés par ce que les clichés évoquent à l’auteure. Par conséquent, à la suite des

---

<sup>454</sup> Robert Doisneau, *op. cit.*

<sup>455</sup> Marguerite Duras, « Pourquoi mes films ? », *Les Yeux verts, op. cit.*, p. 743.

<sup>456</sup> Marc-Emmanuel Mélon, « Portrait de l’écrivain absorbé », *CONTEXTES* [Online], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.

photographies directement liées à l'enfance de Duras, se trouve un texte nommé « Je voulais vous le dire à vous ». Duras fait alors de la lecture d'images et orchestre les fragments et les œuvres sur les pages avec un protocole précis qui servira son image. Juste après, le fragment « Je me souviens » se présente au lecteur, avec un titre où l'autobiographie n'est même plus discutabile et où la formulation n'est pas sans rappeler l'ouvrage de Georges Pérec du même nom. En juxtaposant le texte et l'image, Marguerite Duras se fait témoin, lectrice, créatrice de son propre destin de femme de lettres.

De plus, comme elle le fait toujours depuis le début de sa carrière, elle se positionne dans le champ littéraire et politique comme une auteure engagée à travers ses écrits. Le genre journalistique lui permet d'intervenir sur tous les sujets, et surtout sur l'actualité. Dans la préface d'*Outside*, elle explique :

Les raisons [...] pourquoi j'ai écrit, j'écris dans les journaux relèvent aussi du même mouvement irrésistible qui m'a portée vers la résistance française ou algérienne, anti-gouvernementale ou antimilitariste, anti-électorale etc., et aussi qui m'a portée, comme vous, comme tous vers la tentation de dénoncer l'intolérable d'une injustice de quelque ordre qu'elle soit, subie par un peuple tout entier ou par un seul individu, et qui m'a portée aussi encore vers l'amour quand il devient fou, quand il quitte la prudence [...]<sup>457</sup>.

Si Duras a quitté le parti communiste en 1950, elle reste néanmoins une figure d'opposition, au ton délibérément exaspéré et s'insurgeant contre tout ce qu'elle juge injuste. Ainsi, des textes sont volontiers politiques dans *Les Yeux verts*, comme par exemple les fragments titrés avec des dates : « 5 janvier 1980 Actualité », « 20 mai 1968 » ou « 25 août 1979 ». Mais Duras intervient également dans le débat lors de l'écriture d'autres articles dont le titre ne laisse pas entendre de thème politique : dans « Le Spectateur », elle commente par exemple l'invasion de l'Afghanistan par l'Union soviétique, sous prétexte d'évoquer les films diffusés dans les dictatures :

En Allemagne hitlérienne, en Russie soviétique, il n'y a que des films dogmatiques. Le résultat obtenu est le pire de tous. Il n'y a qu'à voir ce qu'a donné l'obéissance inconditionnelle des troupes et du personnel du P.C.F., ce nivellement de l'intelligence, ce déplacement horrible de la personne à son cadavre. Ça a donné les jeunes catéchisés nazis ou soviétiques, les jeunes soldats de Prague et de Kaboul<sup>458</sup>.

De plus, elle va même déplacer le propos politique dans le champ littéraire, en figure réfractaire et intolérante à toute hypocrisie. C'est le cas dans « Il n'y a pas d'écrivains communistes », où elle condamne violemment Louis Aragon. L'écrivaine s'investit personnellement dans son propos, elle parle et juge en son propre nom, ce que le genre

---

<sup>457</sup> Marguerite Duras, *Outside, papiers d'un jour*, avant-propos, Pléiade, tome III, p. 868.

<sup>458</sup> Marguerite Duras, « Le Spectateur », *Les Yeux verts*, *op. cit.*, p. 652.

journalistique lui permet. Elle touchera bientôt ce qu'elle recherche depuis longtemps, c'est-à-dire « l'écriture courante », ce qui lui permettra de rédiger ensuite la prose fluide, libérée, limpide et musicale de *L'Amant*. Elle en parlera à la parution du roman à Gilles Costaz : « J'ai toujours rêvé de ce que j'appelle l'écriture courante, sans jamais l'atteindre vraiment et tout à coup, sans rien vouloir d'autre que de m'en tenir à la précision de la mémoire, je l'atteignais et je ressentais que je l'atteignais<sup>459</sup>. » Ce style brut, né du choc provoqué par les annonces de l'actualité qu'elle commente, va commencer à s'imposer dans la deuxième œuvre journalistique du début des années 1980 : *L'Été 80*.

Au début des années 1980, Serge July propose à Marguerite Duras de tenir une chronique dans *Libération* durant l'été. Ainsi, du 16 juillet au 17 septembre, elle rédige un article par semaine, endossant le rôle de la journaliste et se prêtant à un jeu qu'elle aime, et qu'elle aimera de plus en plus. Lorsque *Libération* publiera, en 2014, *Duras, une vie d'écrivains (Archives Libé)* à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteure, Béatrice Vallaeys racontera le début de l'expérience et le plaisir qu'a pris l'écrivaine à assumer cette posture :

Marguerite Duras n'était pas affiliée à *Libération*, elle aimait s'exprimer dans d'autres journaux, mais il y avait, entre elle et nous, une familiarité sans doute plus forte qu'ailleurs. M. D. donc, sollicitée par nous, était toujours partante. Ainsi quand Serge July lui demande d'écrire au cours de l'été 1980, elle invente une chronique en direct de Trouville, qui paraît tous les mercredis, de la mi-juillet à la fin septembre. [...] La chronique estivale dans *Libération* tient sur une double colonne où M. D. livre un journal non pas intime mais bel et bien factuel tout autant que sentimental, qui mêle la pluie, la mer, Trouville, les enfants et l'enfant, le chômage, et les chantiers de Gdansk qui, en ce mois d'août là, montrent au monde occidental comment en Pologne, sur la côte Baltique, 17000 travailleurs osent une grève lancée par un ouvrier électricien, le moustachu Lech Walesa. M. D. est toute à son affaire, elle prend un vivant plaisir à voir et être vue<sup>460</sup>.

« Voir et être vue », voilà qui plaît à Duras, profitant de l'occasion pour se médiatiser davantage. Pourtant, l'auteure n'a pas accepté tout de suite la proposition de Serge July. Elle a consulté ses amis, réfléchi, puis a fini par céder. Chaque semaine, avant de rédiger, elle lira la presse, regardera la télévision, prendra beaucoup de notes sur ce qui l'indigne ou l'amuse, sur ce qu'elle a envie d'évoquer, au gré de ses humeurs. Puis, elle fera connaître sa technique d'écriture, de manière à asseoir son métier d'écrivain et sa figure auctoriale. Elle raconte qu'elle écrit tout à la main, avec un stylo à encre noire, et tape ensuite son texte sur sa machine à écrire, faisant les corrections en même temps. Comme sur les photographies des années 1950, Duras veut se montrer en femme de lettres au travail dans sa thébaïde.

La chronique est un succès, et Duras ne veut pas laisser de tels textes « éparpillés dans

---

<sup>459</sup> « Marguerite Duras : ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois », entretien avec Gilles Costaz, *Le Matin*, 28 septembre 1984.

<sup>460</sup> Béatrice Vallaeys, « Toujours partante... », *Duras, une vie d'écrivains (Archives Libé)*, édition numérique, format Kindle, 2014, p. 47.

des numéros de journaux voués à être jetés<sup>461</sup>». Elle décide, dès la mi-septembre, de les confier aux éditions de Minuit. Le 7 novembre 1980, ils paraissent sous le titre *L'Été 80* avec une dédicace à Yann Andréa, rencontré durant ce même été. Les livres de Duras se sont toujours bien vendus et elle est habituée au succès, mais cette fois-ci, elle entre dans une autre dimension. En quelques mois, 70000 exemplaires sont écoulés. Enthousiasmée par ces chiffres et un brin fanfaronne, elle se vante de ce nouveau statut de star des ventes partout où elle le peut. À Montréal, au printemps suivant, elle se glorifie : « Mes livres maintenant, c'est 25 000, 30 000, c'est beaucoup, parce qu'un livre est lu deux fois, ça fait 70 000 pour *L'Été*. C'est ça, j'ai vendu 70 000 exemplaires de *L'Été*, ce qui ne m'est jamais arrivé<sup>462</sup>. » De plus la réception est plutôt élogieuse : dans *La Croix*, on souligne que « des écrits occasionnels deviennent un beau livre<sup>463</sup> » ; dans *Le Figaro*, Michel Nuridsany s'extasie : « Quelle merveille<sup>464</sup> ! ». Mais la critique la plus intéressante vient des *Nouvelles littéraires*. En effet, l'article est titré « Quand Marguerite Duras écrit à la première personne » et il met en évidence la part autobiographique de plus en plus forte dans les écrits de Duras. Ce changement dans ses œuvres du début de la décennie modifiera sa figure auctoriale. Elle sera vue dès lors comme vraie, honnête et personnelle, et cette nouvelle posture l'inscrira dans la voie d'un succès sans précédent. Ainsi peut-on lire dans le journal : « Pour oser dire « je », il suffit parfois d'un déclic. [...] Le « je » longtemps absent s'ébroue. Pour la première fois, la romancière des « solitudes ennemies », celle qui mettait en scène avec tant d'acuité le drame multiplié de l'incommunicable, parle à la première personne<sup>465</sup>. » *L'Été 80* va donc ouvrir l'ère des autofictions dans lesquelles Duras va s'exprimer jusqu'à la fin de sa vie, écriture nouvelle qui sera appelée dans *L'Amant* « écriture courante<sup>466</sup> ». Florence de Chalonge soulignera ensuite que la voix dans *L'Amant* « [...] s'apparente également à la voix de la chronique [...], écrit durant *L'Été 80*. Pour la première fois, Duras expérimente ici l'introduction de « cette personne qui voit et qui raconte », celle qui configure le régime énonciatif des textes de la dernière période<sup>467</sup>. »

Si l'écriture se fait plus personnelle, elle reste également, comme dans *Les Yeux verts*, intimement liée au combat politique. À travers l'engagement de ses articles, elle fait entrer à

<sup>461</sup> Marguerite Duras, *L'Été 80*, avant-propos, Pléiade, tome III, p. 807.

<sup>462</sup> Marguerite Duras à Montréal, Suzanne Lamy et André Roy éd., p. 75.

<sup>463</sup> L. G., *La Croix*, 16-17 novembre 1980.

<sup>464</sup> Michel Nuridsany, « Duras : une infinie tendresse », *Le Figaro*, 23 janvier 1981.

<sup>465</sup> G. P., « Quand Marguerite Duras parle à la première personne », *Les Nouvelles littéraires*, 15-22 janvier 1981.

<sup>466</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, op. cit., p. 1470.

<sup>467</sup> Florence de Chalonge, « Les manuscrits de l'amour de Marguerite Duras, une écriture du premier jet », in Sylvie Loignon (dir.), *Les Archives de Marguerite Duras*, Grenoble, UGA Éditions, 2012, p. 93.

nouveau le lecteur dans la sphère de ses convictions viscérales, qui plus est dans un contexte de publication largement favorable, puisque *Libération* est un journal clairement affiché à gauche. Elle se sent ainsi libre de dire et de dénoncer ce qu'elle veut. Elle rend ainsi compte durant les cinq premières semaines des événements de l'actualité internationale : elle critique par exemple la présence des athlètes français aux Jeux olympiques de Moscou alors que les troupes soviétiques ont envahi l'Afghanistan. L'indignation est ainsi un catalyseur de son écriture. Mais Duras ne se contente pas seulement de rapporter les événements, elle les commente, les analyse et les replace dans leur perspective historique. Cette posture de journaliste la présente comme un reporter chevronné et non comme la dernière néophyte d'un exercice dans lequel elle s'improvise. Duras n'a jamais oublié la Seconde Guerre mondiale et le rôle qu'elle a joué pendant la Résistance. Cette image qu'elle avait construite et que le public connaît doit être entretenue, figure de l'opposition perpétuelle aux crimes nazis ou à la domination du bloc de l'Est. Par exemple, elle fait mouche notamment lorsqu'elle se lance dans un portrait au vitriol de Brejnev à l'occasion de l'inauguration des Jeux olympiques de Moscou :

19 juillet. À la télévision, l'inauguration de ces Jeux olympiques. Brejnev est là, mort, les yeux fermés, on l'a mis debout et une allocution est sortie de sa bouche de cire, la voix était sans timbre aucun. Les cent mille délégués d'offices soviétiques étaient là aussi et parfois on a perçu la différence entre les applaudissements, le signal de départ et la leçon apprise. Et on a eu peur, on a été glacé de peur devant cela qu'on voyait, ce peuple livré à cela qui est son nom, cette malchance de l'homme, de l'histoire de l'homme et la faiblesse incommensurable de cet homme, le traitement d'infamie qu'il s'inflige à lui-même<sup>468</sup>.

Dans la cinquième chronique, elle compare la famine en Ouganda aux images de la déportation, un de ses thèmes récurrents et obsessionnels de ses dénonciations. Son texte pourrait illustrer les descriptions les plus abominables des corps décharnés des camps de concentration :

Ainsi nous regardons l'Ouganda, nous nous regardons dans l'Ouganda, nous nous regardons dans la faim. [...] Certes, ceux-ci sont très éloignés déjà dans le voyage de la faim mais nous les reconnaissons encore, [...] les camps nazis [...]. Comme les déportés, ils se ressemblent, ils sont d'une surprenante similitude. Dans le sac de peau le même squelette, les mêmes mains, le même visage, plus rien que ce résidu dernier dans son abstraction la plus avancée, la vie<sup>469</sup>.

Ainsi, qu'elle parle de sa vie ou qu'elle condamne des événements historiques, les mêmes images reviennent, les mêmes luttes s'affichent dans ses œuvres, leitmotive inépuisables et marquants, constitutifs de sa posture d'écrivain engagé et impliqué dans son

---

<sup>468</sup> Marguerite Duras, *L'Été 80*, 2, Pléiade, tome III, p. 815.

<sup>469</sup> *Ibid.*, 5, p. 825.

propos. Le paroxysme de l'anathème qu'elle jettera sur les injustices prend place à partir de la sixième chronique, lorsque l'événement le plus retentissant de l'été 1980 va se produire : la grève des ouvriers du chantier naval de Gdansk. Moteur de toute l'actualité politique de la saison, Duras s'en emparera de façon radicale. Dans la critique des *Nouvelles littéraires*, on peut lire qu'elle éclaire d'un jour « totalement nouveau la conjecture politique<sup>470</sup> ». Elle va alors faire une marotte de ce soulèvement, allant jusqu'à se mettre en scène en train de dialoguer (de façon imaginaire) avec eux dans la huitième chronique : « Aviez-vous le droit de demander des salaires meilleurs ? Non, on nous massacrait. Aviez-vous le droit d'écrire ce que vous vouliez ? Non. De lire ce que vous vouliez ? Non<sup>471</sup>. » Obnubilée par cette histoire, elle va la porter bien au-delà de la sphère politique. L'écriture courante la transporte alors dans une adresse à un intime, où l'évocation d'Aurélia Steiner, une de ses héroïnes, est patente ; une fois de plus, la fiction rejoint le réel pour mieux retrouver l'auteure Duras :

Je vous donne encore cette nuit-ci, sans nom, sans forme. De même que je vous donne Gdansk. [...] Comme Aurélia, je ne peux pas garder Gdansk pour moi seule, comme j'écris Aurélia j'écris les mots de Gdansk, et comme Aurélia je dois vous adresser Gdansk au sortir de moi. La voici entre nous, entre nos corps contenus<sup>472</sup>.

Par conséquent, la forme journalistique durassienne, comme tous les écrits de l'auteure, se veut singulière et atypique. Elle ne doit pas être lue comme une suite d'informations isolées sur lesquelles elle donne son avis ou des événements historiques sortis de leur contexte. *L'Été 80* entrecroise donc le réel et l'imaginaire, propose une approche nouvelle et réinvente le genre utilisé, sans jamais se départir de sa posture d'écrivain au travail continu. L'œuvre se veut indispensable pour comprendre la suite logique de la production durassienne.

Enfin, il faut préciser qu'autour de ces écrits, Marguerite Duras développe également sa posture de femmes de lettres avec une présence dans les médias de l'époque. La radio et la télévision sont pour elle deux nouveaux vecteurs importants pour assurer sa popularité.

Toujours très à l'aise dans l'exercice de l'interview, elle en donne toute une série à partir d'octobre 1980 à l'initiative de Jean-Pierre Céton. En mars, celui-ci lui avait demandé de préfacier son roman *Rauque la nuit*, et de son côté, Duras lui avait dédié un article des *Yeux verts*. Sur France Culture, elle va alors accepter de répondre à ses questions pendant de très longs entretiens nommés « Les Nuits magnétiques ». Le titre connote le ton confidentiel qui

---

<sup>470</sup> G. P., « Quand Marguerite Duras parle à la première personne », *op. cit.*

<sup>471</sup> Marguerite Duras, *L'Été 80*, 8, *op. cit.*, p. 839.

<sup>472</sup> *Ibid.*, 7, p. 834.

peut s'installer avec l'invité, interrogé au cœur de la nuit, et l'adjectif « magnétique » pourrait très bien correspondre à Marguerite Duras tant son charme opère pendant les entrevues, comme évoqué précédemment.

À la télévision, elle occupe également l'écran de manière prépondérante. En février 1981, son fils Jean Mascolo et son ami Jérôme Beaujour lui proposent un reportage sur sa carrière et son quotidien de réalisateur. Ce projet donnera naissance à *Duras filme*, documentaire enrichi par de nombreux entretiens où l'auteure se révèle et se met en scène : cette émission fera, de plus, l'objet d'une transcription dactylographiée. Duras occupe ainsi tous les terrains, et ne manque rien pour se mettre en avant. Alors qu'elle est en train de revenir tout doucement à l'écriture littéraire, son cinéma est partout célébré : un cycle Duras est même projeté sur la première chaîne de télévision en octobre 1982. Devant un tel engouement, le Ministère des Relations extérieures commande la sortie d'un coffret contenant huit films de Duras en 1983. C'est pour elle le moyen de se livrer et se montrer une fois de plus : Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, à nouveau, accompagnés par Dominique Noguez, l'interrogent. À un an du futur spectacle médiatique qu'elle va mettre en place après la parution de *L'Amant*, la posture de Duras se forme ici avec un jeu théâtral, vocalique, gestuel et visuel. L'espace public va être envahi par la voix rocailleuse de l'auteure et par son image travaillée, dont les premières années des années 1980 ont constitué les prémices.

## Chapitre 2

### *L'Amant* : une entrée fracassante dans « la

### Durasie<sup>473</sup> »

#### 1. La phase rédactionnelle : *Neauphle-le-Château*

S'il est indéniable qu'une œuvre évolue au fil du temps et que la représentation de l'écrivain qui l'accompagne se transforme également, il est important de remarquer que ces modifications ne sont pas uniquement le fruit de changements intérieurs (ce qu'elle sont assurément) ni ne constituent les formulations multiples d'une pulsion d'écrire (ce qu'elles sont aussi), mais le produit d'une gestion du discours critique. Tout écrivain est en effet attentif à ce qui se dit et s'écrit à son propos, et s'il ne peut tout embrasser et répondre à tous, il donne souvent dans ses textes ultérieurs des éléments de réponse<sup>474</sup>.

« Quand Marguerite Duras parle à la première personne » était le titre d'un article qui faisait l'éloge de la parole autobiographique de Duras au moment de *L'Été 80*. Comprendant que cette nouvelle façon d'écrire et de se livrer allait la mener au sommet de sa carrière, Duras va transformer complètement son image d'auteur en 1984 lorsqu'elle va commencer à rédiger ce qui restera son chef-d'œuvre, *L'Amant*. Histoire de son enfance et de son adolescence, récit intime qui emmène le lecteur en plein cœur de la « Durasie », il marque une autre ère dans la carrière de l'auteure Duras. Il y eut ainsi une posture d'auteur de celle-ci avant cette œuvre, et une autre après. Comme l'a donc écrit David Vrydaghs, « [t]out écrivain est en effet attentif à ce qui se dit et s'écrit à son propos, et [...] il donne souvent dans ses textes ultérieurs des éléments de réponse<sup>475</sup>. » La parole libérée du début des années 1980 va conduire Duras à la confidence, donnant ainsi les « solutions » à l'énigme que constitue son œuvre depuis quarante ans.

C'est au cours des « Semaines Duras » à Bruxelles, en 1983, que l'idée d'un livre de photographies va voir le jour. Jean Mascolo, le fils de Duras, voudrait que sa mère et lui publient en commun ses clichés, accompagnés de certains souvenirs de tournage ; l'auteure y ajouterait ses propres légendes. Marguerite Duras est plutôt séduite par le projet, d'autant

---

<sup>473</sup> Claude Roy, « Duras tout entière à la langue attachée », *Le Nouvel Observateur*, *op. cit.*

<sup>474</sup> David Vrydaghs, « La constitution d'une identité littéraire : les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée », *Vox-poetica, Lettres et sciences humaines*, 2006.

<sup>475</sup> *Ibid.*



qu'elle vient de retrouver dans de vieilles armoires à Neauphle des manuscrits complètement oubliés, notamment ce cahier dans lequel elle avait raconté son histoire adolescente avec un chinois nommé Léo. Les souvenirs resurgissent, réminiscences qui vont l'emmenner à la recherche du temps perdu. Ces pages qu'elle a relues s'impriment dans son esprit : elles deviendront les plus belles de l'œuvre à venir.

Le titre de travail est *La Photographie absolue*, cette image de sa vie que Duras recherche depuis toujours, cette volonté de se montrer à nu à ses lecteurs dans la posture fondamentale de ses quinze ans. Elle fouille chez elle et retrouve également des photographies qui pourraient alimenter le projet de son fils, et certaines la submergent, comme ce cliché d'elle adolescente qui deviendra mythique. Le passé revient à elle comme par magie, et elle le recompose dans sa tête. « La personne biographique » Marguerite Donnadiou va soudain aider la Duras à revivre son enfance et son adolescence : l'énonciateur textuel va aller ainsi puiser dans ses plus profonds souvenirs pour ériger sa posture la plus notable, comme si l'image de Duras s'était figée à cette photographie absolue de ses quinze ans. Elle explique d'ailleurs :

Pourquoi la photographie absolue de ma vie n'a pas été photographiée ? Cette photographie absolue c'est peut-être celle qui ne se prend pas, qui ne consacre rien de visible. Elle n'existe pas mais elle aurait pu exister. Elle a été omise, elle a été oubliée d'être prise, d'être détachée, enlevée à la source. C'est à son manque d'avoir été faite qu'elle doit cette vertu de représenter l'absolu, d'en être justement l'auteur. Elle dure. C'est une photo qui bouge. Et puis sans doute arrive-t-elle au bout de son mouvement du moment qu'elle se ferme. Elle s'arrête en effet. Elle est finie. Elle se clôt dans un tombeau. Dans le tombeau. J'ai quinze ans et demi<sup>476</sup>.

L'auteure, qui avait pris la pose lors de ses quinze ans sur cette fameuse photographie, la présentera toute sa vie comme la dernière image d'elle-même, comme si elle n'avait jamais voulu abandonner cette posture de la jeune fille accoudée au bastingage du bac qu'elle était, image de son adolescence sensuelle et inoubliable. Nous avons déjà vu, dans la première partie, que Duras a utilisé durant toute sa carrière cet incroyable passé indo-chinois en se victimisant et en récrivant sans cesse la tragédie de sa mère, liée de façon inhérente à la posture de la jeune fille de quinze ans. Cette « photographie absolue » sera également utilisée sur le bandeau de *L'Amant*, marque de fabrique de l'auteure, mais nous y reviendrons. Elle est en tout cas dans ce présent gnomique ou intemporel que Duras utilise (« J'ai quinze ans et demi »), et le cliché s'ancre dans l'esprit du lecteur pour toujours.

La légende de Duras s'est donc écrite à partir de l'enfance, c'est indéniable, mais on pourrait presque penser qu'elle ne s'est affichée toute sa vie qu'avec une seule posture, celle de l'adolescente au feutre d'homme et aux souliers usés. Le temps s'est bloqué pour elle sur

---

<sup>476</sup> Marguerite Duras, citée par Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 515.

la fin de son adolescence et son départ de l'Asie. D'ailleurs, cette séparation d'avec la terre indochinoise a été un autre leitmotiv durassien, peut-être même la clef de ses deux vies, avant et après l'enfance. N'écrit-elle pas dans *Les Yeux verts* : « Si j'étais morte hier je serais morte à dix-huit ans. Si je meurs dans dix ans je serais morte aussi à dix-huit ans<sup>477</sup>. » Cet âge correspond bien sûr au départ définitif de Duras pour la France. Plus jamais elle ne retournera en Orient de toute sa vie, désirant sans doute garder au fond d'elle-même la posture de la jeune fille de quinze ans à l'amant chinois, image récurrente qui deviendra son fonds de commerce.

Le projet d'album photo de Jean Mascolo l'intéresse donc, car elle va à nouveau écrire, activité qu'elle sait le mieux faire, puisqu'elle serait la seule commentatrice de ces clichés familiaux et professionnels. Elle qui a repris goût à l'écriture littéraire depuis trois ans et qui se livre à présent comme jamais elle ne l'a fait sur son enfance, trouve l'idée enthousiasmante et se met au travail. Les éditions du Cerf sont immédiatement intéressées par l'œuvre future, et en février 1984, Marguerite Duras commence à dicter un texte à Yann Andréa.

Le récit qu'elle narre, devenu complètement indépendant de l'œuvre photographique, l'enchanté. Yann Andréa, puis Jean-Marc Turine l'encouragent à publier ce texte séparément. Rien n'est encore signé avec les éditions du Cerf. Duras accepte alors cette proposition et part s'enfermer dans sa maison de Neauphle-le-Château pour écrire son ouvrage dans un bonheur intense et immense. La ville des Yvelines, où se trouve la maison que l'auteure a achetée en 1958 avec les droits du film de René Clément *Un barrage contre le Pacifique*, va devenir le « deuxième lieu de l'écrit ». Incontestablement liée au destin de *L'Amant*, la bâtisse célèbre l'écriture et la femme de lettres qui y rédige son chef-d'œuvre. À chaque fois que l'ouvrage sera évoqué ou étudié, la référence à Neauphle est inévitable, et elle va participer à l'érection de la figure auctoriale de la future lauréate du Goncourt 1984. Comme la rue Saint-Benoît fut témoin des débuts de Marguerite Donnadiou, la maison des Yvelines verra la naissance de « la Duras », l'écrivaine phare des années 1980.

« J'aime Neauphle. Je n'avais pas de patrie et voilà qui est fait<sup>478</sup>. » Duras chérit tellement cet endroit qu'elle va donc s'y enfermer en 1984 pour y rédiger *L'Amant*. La demeure a donc chez l'auteure une véritable vocation : celle de lui donner la possibilité de produire, d'encourager l'écriture. Dans *Écrire*, Duras explique : « Cette passion, je l'ai

---

<sup>477</sup> Marguerite Duras, « Je voulais le dire à vous », *Les Yeux verts*, Pléiade, tome III, p. 663.

<sup>478</sup> Marguerite Duras, France-Observateur, cité dans la notice des *Lieux de Marguerite Duras*, Pléiade, tome III, p. 1609.

découverte ici dans les Yvelines, dans cette maison ici. J'avais enfin une maison où me cacher pour écrire des livres<sup>479</sup>. » La maison d'un écrivain est un endroit qui participe à l'élaboration de sa figure d'auteur. Les lieux marquent les lecteurs qui imaginent l'écrivain à son bureau, créant des personnages de son imaginaire et des histoires venues tout droit de son passé. Neauphle fait donc partie intégrante de la légende de Duras, car *L'Amant* y a vu le jour. « Cette maison, elle est devenue la maison de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison<sup>480</sup>. » Quand Duras est retournée à l'écriture littéraire en 1984, elle est aussi retournée à Neauphle, rendant indissociables la posture de l'écrivain et sa demeure :

Bien des écrivains investissent ainsi leurs droits d'auteur dans une maison, lieu privilégié, où la table d'écriture peut s'établir dans un espace bruissant des sensations dont les murs sont empreints. Sur ce territoire parfois ancestral, ils impriment matériellement la trace de leur propre existence. Ils y établissent le cadre de leur écriture, physiquement mais surtout affectivement, le matériel n'étant souvent que le reflet et l'enveloppe de l'affectif. Marguerite Duras avait déployé cet acte dans un mélange – constant chez elle – de tragique, de lucidité et de démesure<sup>481</sup>.

Comme l'appartement de la rue Saint-Benoît, la maison lui ressemble. Grâce à elle, elle donne une image d'elle-même qui conforte sa posture. C'est là qu'elle dira avoir écrit « des livres qui m'ont fait savoir, à moi et aux autres, que j'étais l'écrivain que je suis. [...] des livres encore inconnus de moi et jamais décidés par moi et jamais décidés par personne<sup>482</sup>. » Duras fait de sa propriété un autre motif récurrent, un autre accessoire à la fabrication de sa « marque ». Les journalistes y reviendront sans cesse dans leurs interviews des années 1980, associant la maison au triomphe de l'auteure et de son ouvrage *L'Amant*. Dans le numéro spécial de *Télérama* lors du centenaire de la naissance de Duras, Nathalie Crom écrit :

Neauphle, donc. La demeure sise au 1, rue du Docteur Grellière, que Marguerite Duras a maintes fois décrite : la maison principale du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ancienne grange, la chambre aux armoires bleues, « les murs épais, en pierre meulière et torchis paysan », le jardin, qu'elle appelle « le parc », ouvrant sur une forêt, la « lumière réverbérée de l'étang », l'école communale toute proche... L'œuvre de Duras serait-elle ce qu'elle est s'il n'y avait pas eu cette sorte de miracle : la rencontre entre un écrivain et un lieu<sup>483</sup> ?

Le lieu participe donc à l'érection de la figure auctoriale. Il écrit la légende de Duras avec elle. Une fois de plus, comme sur les photographies des années 1950 où elle posait toute seule, travaillant à la lumière de son bureau, Duras va se mettre en scène, seule à sa table de travail, donnant l'image de l'auteur solitaire et besogneux. « La solitude de Neauphle a fait

---

<sup>479</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Pléiade, tome IV, p. 847.

<sup>480</sup> *Ibid.*

<sup>481</sup> Aliette Armel, *Marguerite Duras, les trois lieux de l'écrit*, op. cit., p. 55.

<sup>482</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Pléiade, tome IV, p. 843.

<sup>483</sup> Nathalie Crom, « À Neauphle pour poser l'encre », *Télérama hors-série*, avril 2014, p. 36.

naître des créatures déchirées et hantées par un secret, Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, Jean-Marc de H., la mendicante<sup>484</sup>. » Seule avec l'écriture, Duras va composer dans cet endroit ses plus belles œuvres. Pour *L'Amant*, elle va s'y enfermer quelques semaines afin de concrétiser son projet.

Si la maison de Neauphle, à l'époque de l'écriture de *L'Amant*, a tant compté, c'est d'abord parce qu'elle correspond parfaitement au personnage de « la Duras ». Nous avons vu que l'appartement de la rue Saint-Benoît était aménagé de bric et de broc, rempli de souvenirs et constituant un sympathique pandémonium qui reflétait l'esprit bohème que voulait lui donner Duras. Il en est exactement de même à Neauphle. La maison, vieille bâtisse froide et peu confortable, sera assumée dans son état, et l'auteure lui donnera son « âme ». Sa décoration est à l'image de sa propriétaire. Alain Vircondelet écrit : « Elle a meublé les pièces sans souci d'achèvement, de vestiges du passé, avec des odeurs fanées, des couleurs aussi, des cotons, des soies, des broderies qui ne sont pas plus vieilles que le siècle, des bouquets d'hortensia fanés, des meubles 1900, des dessertes, des tables en bois fruitier avec des pieds moulurés, des meubles de rotin, comme elle en a le souvenir des terrasses de Vinh-Long<sup>485</sup>. »

En 1980, la photographe Hélène Bamberger propose à Duras de travailler étroitement avec elle, poursuivant ses clichés d'écrivains et d'artistes entamés auparavant. Duras rejoint ainsi Gilles Deleuze, Patrick Modiano, James Ellroy, Françoise Sagan ou Jean Echenoz, tous immortalisés par Bamberger. Lors de leur rencontre, elle comprend tout de suite que Duras aime être en pleine lumière : « Quand j'ai rencontré Marguerite, je n'avais jamais lu Duras. Tout de suite, on s'est plu et on a commencé les promenades dans l'auto de mon père, une vieille Peugeot rouillée. Tout de suite, j'ai fait des photos, souvent elle me dirigeait et parfois se mettait en scène<sup>486</sup>. » Mais au-delà du portrait d'écrivain, c'est surtout les photographies de sa maison qui feront connaître Hélène Bamberger. Duras l'amène à Neauphle, lui montre sa propriété, la guide dans ses choix et la conduit à représenter ce qui fait son quotidien : les pièces, les objets, les coins et les recoins atypiques de cette demeure si particulière, où chaque détail révèle le personnage de l'écrivaine. La maison de Neauphle apparaîtra, dans l'objectif de la photographe, comme le lieu mythique de l'écrivain.

---

<sup>484</sup> Dominique Denès, « Un lieu à l'œuvre : "la chambre noire" » de Marguerite Duras in *La Maison et Le Livre*, Revue semestrielle canadienne *Voix plurielles*, Apfucc, 1er semestre 2008.

<sup>485</sup> Alain Vircondelet, *Duras, op. cit.*, p. 232.

<sup>486</sup> Hélène Bamberger, citée par Lydia Bacrie, « Marguerite par Hélène », *L'Express*, 24 janvier 2005.



487

Le lecteur découvre l'intérieur de la maison de Duras : cette fois, elle n'apparaît pas sur les photos, et on doit ainsi la deviner à travers ce qui est présenté. Son absence révèle pourtant plus que jamais sa présence. On remarque sur ce cliché la pièce principale, qui à nouveau montre le travail de l'écrivain. On imagine où est la place de Duras car une chaise est tirée en arrière, signe subtil de sa présence quelques secondes auparavant à cette table de travail : celle-ci est, en effet, détournée de sa fonction habituelle (le repas) pour laisser place à un véritable cabinet d'écriture. On note également qu'elle représente très bien le métier de l'écrivain : des papiers et des cahiers propres à évoquer l'écriture sont visibles, ainsi qu'un crayon et une gomme. Tout autour, un téléphone placé à portée de main (Duras y passait des heures, notamment avec ses éditeurs successifs) et un carnet de rendez-vous (l'auteure devenue femme d'affaires) confirment la professionnalisation de l'écrivaine Duras pendant cette décennie 1980. Comme dans les années 1950, l'abat-jour est de travers, preuve que l'auteure n'a pas le temps de se soucier des détails, car elle est trop prise par son labeur. Des objets personnels nous invitent à connaître une partie intime de l'auteure, qui semble avoir orchestré la table comme elle se met en scène dans les médias. Tout ici lui ressemble et propose aux lecteurs des signes distinctifs durassiens évidents : la décoration faite de bric et de broc rappelle la rue Saint-Benoît, le long gilet de l'écrivaine pendu sur la chaise à droite (dans lequel elle s'enveloppe sans doute pour écrire), les fleurs séchées partout (elles étaient omniprésentes dans toutes les pièces de la demeure) et un galet de Trouville qui lui sert de

---

<sup>487</sup> « Neauphle-le-Château », Hélène Bamberger, *Cosmos*.

presse-papiers. Le « bureau » désorganisé et d'une simplicité touchante fascine le lecteur qui observe sur ce cliché un peu de la vie privée de l'écrivain star qu'il admire.



Les fleurs séchées de la maison de Neauphle vont devenir un code reconnaissable pour la presse. On vient dans la demeure de Duras pour voir ces détails qui la caractérisent. Alette Armel écrit à ce propos :

Dans la petite pièce qui servait d'entrée, la persistance de sa présence était saisissante. Sa veste à carreaux noir et blanc, celle avec laquelle elle avait été beaucoup photographiée dans les années 1960, demeurait pendue à une patère devant la porte, comme si elle allait la saisir pour sortir. Deux sabots de cuir à la taille de son pied minuscule – du 35 – semblaient attendre qu'elle les enfile pour aller dans le jardin<sup>489</sup>.

L'objet appartenant à l'écrivain finira par relever de la relique, et c'est une sorte de pèlerinage que réalisent les journalistes lorsqu'ils pénètrent dans l'antre de la Duras. Claire Devarrieux écrit : « [...] comme à Neauphle et rue Saint-Benoît, l'écrivain a eu le goût des jolies choses. Un ruban rose cravate un abat-jour en dentelles. [...] Dans chaque pièce, des fleurs, y compris sur la table de la cuisine. Sur le rebord d'une fenêtre, un bois d'épave supporte un bonhomme de galet<sup>490</sup>. » Ce souci des petites choses que Duras organise dans sa décoration sont autant de signatures laissées par l'auteure pour affirmer sa posture.

La maison lui ressemble donc. Duras n'a jamais oublié son enfance indigente et la prétendue misère de leur bungalow, évoquées dans *Un barrage contre le Pacifique*. Elle laisse ainsi les murs bruts, les fissures, les poutres usées par le temps et ne fait rien réparer. On ne

<sup>488</sup> « Neauphle-le-Château », Hélène Bamberger, *Cosmos*.

<sup>489</sup> Alette Armel, *Marguerite Duras, les trois lieux de l'écrit*, op. cit., p. 67.

<sup>490</sup> Claire Devarrieux, « Hélène Bamberger. Duras à la carte. », *Libération*, 3 décembre 2004.

relève rien de tapageur ou de contemporain : la bâtisse gagne ainsi une posture à l'image de la femme qui y vit. Et bien sûr, l'écrivaine est très fière de sa maison. Une dernière photographie d'Hélène Bamberger est révélatrice de l'amour que Duras portait à cet endroit. Cette fois-ci, l'auteure souhaite être présente sur la photo et une fois de plus, elle se met en scène. Reconnaissable rapidement grâce à ses lunettes à la monture noire écaillée, on peut voir Duras surprise à l'entrée d'une pièce, juste dans l'encadrement de la porte, un rien amusée, un rien admirative de ce qu'elle perçoit. Vêtue d'un manteau dans la maison, la main dans sa poche, elle semble avoir froid. Elle regarde sans doute le toit délabré de sa demeure qu'elle ne fera jamais refaire, préférant vivre en ermite au fond d'une grotte glaciale et insalubre. Telle est la condition de l'écrivain. Duras, pourtant, a les moyens à cette époque d'élever son train de vie, mais elle gardera toujours cette posture d'enfant pauvre qu'elle revendique à chaque fois qu'on l'évoque. Le « script prolétarien<sup>491</sup> » s'écrit toujours, à chaque étape de sa vie.



492

---

<sup>491</sup> Voir Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, op. cit.

<sup>492</sup> « Neauphle-le-Château », Hélène Bamberger, *Cosmos*.

La photographie, nous l'avons déjà vu, est un moyen privilégié pour Duras de s'exprimer et de se faire connaître. Elle est pour elle un véritable espace de communication, et l'auteure va aller jusqu'à associer texte et image pour imposer sa figure auctoriale. Les clichés de la maison de Neauphle vont être ainsi utilisés à des fins rédactionnelles, et l'écrivain se voit ainsi reconnu de deux manières : visuellement et scripturairement. Roland Barthes a défini cette combinaison avec le terme « photomorphose », ou comment le réel de la photographie est transfiguré par l'écriture<sup>493</sup>. Ainsi, la photographie permet également à Duras d'inventer des histoires, notamment des fictions, qui assoient davantage sa posture. Elle met ou se met en scène, donne à voir (par exemple ici le lieu) et rajoute au cliché un texte afin de valider cette preuve d'existence, de construire une image encore plus forte que celle qu'elle diffuse déjà.

Avec la maison de Neauphle-le-Château, l'orchestration du lieu se fait depuis quelques années déjà : en 1976, Michelle Porte tourne une série d'interviews de Duras pour deux émissions de TF1 : c'est ainsi que naîtra *Les Lieux de Marguerite Duras*, publié ensuite aux Éditions de Minuit en 1977. Duras reçoit la journaliste à Neauphle, et parle de sa passion pour sa demeure. Dans la transcription écrite de l'émission, de très nombreuses photographies de la maison emplissent la première partie. La conversation tourne autour de sujets divers, mais à chaque fois l'écrivaine revient sur sa propriété, intarissable. L'exergue de l'édition est d'ailleurs une phrase de Duras extraite de l'interview :

Je pourrais parler des heures de cette maison, du jardin. Je connais tout, je connais la place des anciennes portes, tout, les murs de l'étang, toutes les plantes, la place de toutes les plantes, même des plantes sauvages je connais la place, tout<sup>494</sup>.

La maison est ainsi mise en évidence dès le début, et le titre de l'émission ou de l'ouvrage invitait déjà, par ailleurs, à entrer dans l'intimité de l'écrivain. Le reportage évoque aussi les tournages de films qui ont pu avoir lieu à Neauphle, par exemple *Nathalie Granger*, en 1972. Mais plus que le cinéma, c'est bien l'écriture littéraire qui reste associée à la ville des Yvelines : « Toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison<sup>495</sup> », écrit-elle. Grâce aux souvenirs qui remontent avec les photographies des lieux observés, Duras fait revivre son passé et rectifie sa posture à partir de chaque endroit de sa maison. Pénétrant dans une pièce et découvrant ses photos de famille, l'écrivain revient, une fois encore, comme à son habitude, sur son enfance : resurgissent alors sa mère, ses frères, Vinh-Long, les rives du Mékong... Le

---

<sup>493</sup> Voir Jean Delors, *Roland Barthes et la photographie*, Chamalières, Créatis, 1980.

<sup>494</sup> Marguerite Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Pléiade, tome III, p. 177.

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 181.



spectacle continue. Michelle Porte la laisse faire : « Je lui laissais le temps de la réflexion, je respectais les silences, les pauses. [...] Cette parole du film dans *Les Lieux...* est très proche de son écriture, c'est de l'écriture<sup>496</sup>. » Le « deuxième lieu de l'écrit » qu'est Neauphle invite donc le lecteur-spectateur à découvrir une image totale de l'écrivaine : inspirée par les lieux qu'elle décrit et les photos qu'elle commente, Duras se révèle, femme et auteure.

La critique, après la diffusion de l'émission, est partagée. Dans la revue *Sorcières*, on souligne l'osmose entre Duras et les lieux qu'elle fréquente, Neauphle en tête : « Les lieux en passent par elle, [...] ils la traversent, elle en est la voix<sup>497</sup>. » L'envoûtement durassien est toujours palpable, et le travail sur la voix omniprésent. Mais cette identification de l'auteure à un lieu précis ne séduit pas tout le monde, et ses habitudes ne tardent pas à agacer certains journalistes : dans *Le Figaro*, Renaud Matignon écrit, dans un article au titre assassin (« Marguerite Duras trahie par ses silences ») : « Mme Duras fait beaucoup de manières et [...] il y a dans ses livres quelque chose comme une philosophie de résidence secondaire<sup>498</sup>. » La posture prolétarienne de Duras semble ainsi s'effriter : elle se revendique communiste et pauvre, mais se présente pourtant dans ses lieux favoris où elle possède des biens immobiliers : Paris, Neauphle et Trouville. Le journal, plutôt connu pour ses idées de droite, ne manque pas d'épingler la Duras pour ses contradictions et son sens de la comédie.

La version écrite de l'émission est présentée plutôt comme un « album » : elle préfigure également *L'Amant* qui connut la même genèse. Là encore, Duras organise la mise en page de l'œuvre, faisant la part belle à son personnage associé au lieu. Des photographies sont placées en double page, d'autres en pleine page, et des paroles de Duras agrémentent celles-ci un peu partout. Duras avait lu beaucoup de ses textes dans le reportage, faisant ainsi entendre sa signature vocale, mais peu ont été gardés. La voix de l'auteur est néanmoins très présente dans l'œuvre, et Michelle Porte a utilisé de nombreuses variétés typographiques afin de rendre au mieux les mots teintés du souffle rauque de l'auteure.

La plupart des photographies de Neauphle publiées dans *Les Lieux...* représentent la maison, à l'extérieur et à l'intérieur. Avant les travaux d'Hélène Bamberger, elles invitaient à pénétrer dans le quotidien de l'écrivain. Le texte est toujours directement associé à l'image, car Duras réagit de suite au cliché et raconte l'histoire de l'endroit, de la pièce ou du meuble, alimentant son récit d'anecdotes sur ses héroïnes ou ses écrits de façon plus générale. Elle n'apparaît que très rarement sur les photos, laissant plutôt le lieu être la vedette de l'œuvre.

---

<sup>496</sup> Michelle Porte, in Jean Cléder, *Entre documentaire et fiction : un cinéma libre, entretiens avec Michelle Porte*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2010, p. 59.

<sup>497</sup> *Sorcières*, n° 3, mai-juin 1976, p. 63.

<sup>498</sup> Renaud Matignon, « Marguerite Duras trahie par ses silences », *Le Figaro*, 4 mai 1976.

De nombreuses vues d'ensemble de la maison sont prises sous plusieurs angles, notamment du parc.



La photographie ci-dessus est directement commentée par Duras. Elle écrit, juste en dessous : « C'est la pièce de la maison que je préfère ici, à cause de la hauteur peut-être, je ne sais pas. Mais je n'y ai jamais écrit, je n'y ai jamais travaillé. C'est une pièce commune,

---

<sup>499</sup> Marguerite Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 188.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 195.

surtout l'été, tout le monde est là<sup>501</sup>. » Pourtant, le report de note de l'édition de la Pléiade explique que ce n'est pas le cas : Duras écrit souvent dans cette pièce, et ce depuis 1976. Elle préfère donner ainsi l'image d'une pièce conviviale et ouverte à tous, comme l'était l'appartement de la rue Saint-Benoît à une certaine époque. L'écrivain aime laisser entendre qu'elle travaille à son pupitre, isolée dans sa chambre, porte fermée, comme si elle devait correspondre aux horizons d'attente des lecteurs.

Par contre, le côté insalubre est pleinement assumé par la propriétaire : « Il y a encore des nids d'hirondelles aux angles des grandes poutres, là. [...] Vous avez vu les toiles d'araignées, là, dans la salle à manger ? Qu'est-ce que vous voulez faire, je n'ai jamais trouvé un bâton assez haut pour atteindre le haut, alors on les laisse, on s'y habitue. C'est des préjugés aussi, ça, les toiles d'araignée, c'est finalement assez beau avec une certaine lumière<sup>502</sup>. » L'auteure donne ainsi une image de sa maison aussi singulière que la sienne. Dans les journaux, dans les médias, on ne tardera pas à raconter que chez Duras, c'est une maison hantée. La fascination reste néanmoins présente, car on est curieux de venir interviewer la Duras dans son décor suranné. Et là encore, l'intérêt du public va se déplacer de l'écrit de l'auteur à ce qui l'entoure, le lieu ici en l'occurrence. Cet engouement pour ce « deuxième lieu de l'écrit » va aller croissant après la publication de *L'Amant*, lorsque le monde apprendra que c'est dans cette demeure que l'ouvrage est né.

Marguerite Duras a donc compris que son lectorat sera influencé par l'image. Le faire pénétrer dans son quotidien invite à connaître, voire à imaginer quelles sont les habitudes de l'auteure. Sur une autre photo, on retrouve un piano. Les admirateurs de l'œuvre durassienne reconnaîtront cet autre élément fondateur de sa légende. En effet, Duras a toujours associé le piano à sa mère et à son enfance, en faisant même un objet de fantasme. N'a-t-elle pas raconté dans toutes ses œuvres et sur tous les plateaux de télévision que sa mère devait jouer du piano à l'Eden Cinéma après ses heures pour pouvoir nourrir ses enfants, avant d'avouer dans les années 1990 qu'elle avait menti ? N'a-t-elle pas narré également ces rares moments de bonheur où les *boys* lavaient la maison de Sadec à grandes eaux alors que sa mère, au piano, faisait l'animation ? Aliette Armel raconte également, à propos du piano, dans *Les Trois lieux de l'écrit*, que : « Carlos d'Alessio venait et pendant plusieurs jours, plusieurs nuits, il composait avec Marguerite Duras les airs d'*India Song*, sur le piano à queue un peu faux, datant de 1870, qu'elle avait acheté d'occasion – 2000F<sup>503</sup> [...] ». Comme la bague en diamant

---

<sup>501</sup> *Ibid.*

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 195-196.

<sup>503</sup> Aliette Armel, *Marguerite Duras, les trois lieux de l'écrit*, op. cit., p. 80.

de Suzanne dans le *Barrage* ou les souliers lamés or dans *L'Amant*, les objets ont une signification mythique chez Duras. Le piano, donc, n'y échappe pas. Il trouve donc sa place dans *Les Lieux...* comme un élément fondateur. L'auteure a compris, par conséquent, que l'image qu'elle donnait était puissante mais pouvait rapidement conduire à fausser sa posture. Elle se sent alors obligée de préciser sous la photo, un rien amusée : « Les gens vont croire que je joue, mais je ne joue pas<sup>504</sup>. »



Enfin, une seule photographie met en scène l'écrivaine dans la première partie de cet opus. Duras pose assise à une table dans une pièce nommée « le grenier ». Dans ce grand espace aménagé sous charpente, avec une baie vitrée qui donne sur le parc, elle va tourner une partie du film *Le Camion*. Le lieu est ainsi important pour elle, elle l'appelle : « CHAMBRE NOIRE, ou chambre de lecture<sup>506</sup> » dans le script du long-métrage. Notons que dans le film, complètement narcissique, elle se met en scène et incarne « la dame des Yvelines », posture qui confère à son personnage une aura toute nouvelle liée à Neauphle-le-Château. Elle établit donc à chaque fois une correspondance entre l'endroit et son œuvre, servant ainsi sa figure auctoriale grâce à une localisation des espaces par le lecteur qui met des images sur les mots. D'ailleurs, on trouve également dans *Les Lieux...* un cliché des forêts avoisinantes qui servirent de décor au film *Nathalie Granger* : en effet, elles étaient le refuge des jeunes voyous. L'espace fusionne ainsi avec l'écrit et aussi avec le temps ; Duras dira ainsi à Michelle Porte : « [...] la mémoire pour moi est une chose répandue dans tous les lieux<sup>507</sup> ».

Marguerite Duras pose donc sur la photo de la grange avec un air sérieux ou mélancolique, regardant le parc qu'elle aime tant. Dans la première édition de l'œuvre en

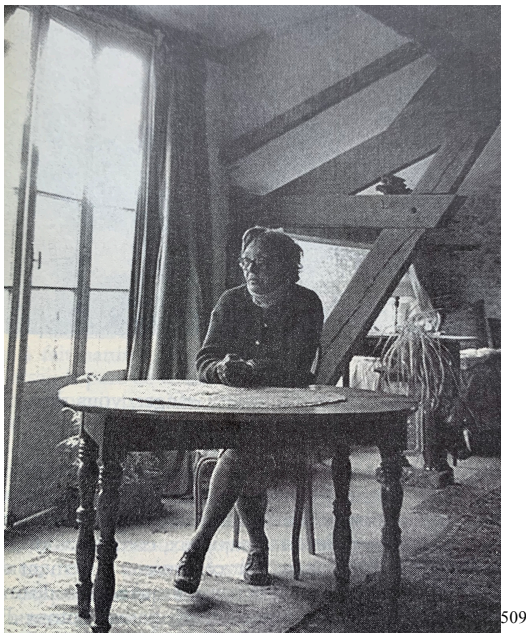
<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>505</sup> *Ibid.*

<sup>506</sup> Marguerite Duras, *Le Camion*, Pléiade, tome III, p. 268.

<sup>507</sup> *Les Lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 239.

1977, une deuxième photographie d'elle à Neauphle était présente : elle la montrait en train de coudre sur la terrasse. Duras a souhaité sa suppression dans l'édition suivante, jugeant qu'elle n'était pas en rapport avec les commentaires et les contenus des entretiens. Peut-être voulait-elle également ne pas donner une image trop familière d'elle-même : l'écrivain a une posture d'auteur qui réfléchit et qui travaille sans relâche ; cette figure de ménagère ne lui plut pas, car elle était désireuse de donner une représentation plus littéraire. Duras fait donc très attention à son image et elle l'oriente à sa guise. Seule l'écriture compte, elle est une femme de lettres et son métier est littéraire avant tout. Alette Armel explique à propos de ses séjours à Neauphle : « Tout dans son existence était perpétuellement replacé dans une perspective unique : l'acte d'écrire<sup>508</sup>. »



## 2. *La publication et la réception de L'Amant*

Marguerite Duras est donc à Neauphle depuis février 1984 pour écrire cette œuvre qui marquera son destin d'auteur. Le projet de l'album photo est rapidement abandonné, et elle va suivre les conseils de publication de Yann Andréa, mais aussi de son ami Jean-Marc Turine : tous les deux pensent que le texte existe indépendamment des photographies et qu'il est un ouvrage à part entière. Elle confie alors à Jean-Marc Turine les quatre-vingt pages dactylographiées afin qu'il lui donne son jugement. On remarque la nécessité pour l'écrivain

---

<sup>508</sup> Alette Armel, *Marguerite Duras, les trois lieux de l'écrit*, op. cit., p. 61.

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 185.

d'avoir autour d'elle des personnes références qui jettent un œil critique sur tout ce qu'elle produit, influençant ainsi les publications. Chez Duras, il est très fréquent, pour chaque œuvre, de retrouver en amont un conseil bienveillant de la part d'un proche. Ces personnes importantes orientent à chaque fois l'ouvrage et son devenir. Jean-Marc Turine va dévorer le manuscrit et appellera Duras dès la fin de sa lecture pour lui faire part de son admiration. Il confirmera ensuite la première impression que Yann Andréa et lui ont eu, à savoir de publier le texte de façon indépendante : « Le texte tient en lui-même, il n'a nul besoin d'illustrations<sup>510</sup> », lui dit-il au téléphone.

Jean-Marc Turine est donc un témoin précieux de cette période particulière où *L'Amant* a vu le jour. Il va participer à l'érection de la figure d'auteur de Duras, en posture « hétéroreprésentée ». Il livrera de nombreux souvenirs de l'écriture de l'ouvrage dans son œuvre *5, rue Saint-Benoît*. C'est lui qui brosse ainsi un portrait truculent de l'auteure et de son travail :

Marguerite est à Neauphle, seule. L'écriture de *L'Amant* l'occupe totalement. Je retourne à Paris le 4 juin. Nous [la] rejoignons à Neauphle. Impatiente, elle nous attend dans la salle à manger qu'elle investit pour travailler quand elle est seule. [...] Elle termine *L'Amant* dans un état de fatigue et de grande concentration. Elle dort peu. Elle consulte « les pages Asie » d'un vieil atlas. Les pages du manuscrit sont étalées sur la table. [...] Elle se moque de mélanger les géographies, mais elle veut que les noms des villes, des lieux, soient exacts. La pagination est sans cesse bouleversée. Nous utilisons des crayons de couleurs différentes. Elle se perd dans ce fatras de pages dispersées. « Compte, toi, moi je n'y arrive pas. »<sup>511</sup>

Une fois encore, nous pouvons remarquer que l'écriture est un prétexte pour retourner sur les terres de son enfance. Elle part à la recherche des « noms de villes, des lieux » qui ont marqué son adolescence. Le projet de l'album photo est loin derrière, et *L'Amant* devient en fait une véritable quête d'elle-même, l'entraînant vers une confession qui fera à jamais briller le personnage qu'elle a inventé. Toujours à la recherche de la « photographie absolue » qui pourrait la représenter, elle scrute les albums familiaux et essaye de se souvenir d'elle : « Je n'ai pas une seule image de moi, ni dans le présent ni dans le passé. Dans aucune des photographies qui ont été prises au cours de ma vie adolescente et adulte, je ne me reconnais tout à fait, je ne me retrouve pas tout à fait<sup>512</sup>. » C'est pourquoi Duras changea tant de posture, ambiguë et insaisissable, donnant à chaque fois une image différente d'elle-même qui renouvela sans cesse la figure qu'elle présentait à son public. Néanmoins, elle ne savait pas encore, lorsqu'elle écrivait *L'Amant*, que sa posture d'adolescente accoudée au bastingage du bac allait la suivre jusqu'à sa mort.

---

<sup>510</sup> Jean-Marc Turine, *5, rue Saint-Benoît, 3<sup>e</sup> étage gauche*, op. cit., p. 112.

<sup>511</sup> *Ibid.*

<sup>512</sup> Marguerite Duras, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 193.

L'idée de l'amant chinois lui est sans doute venue lorsqu'elle retrouva dans les vieilles armoires de la maison de Neauphle les pages des fameux « cahiers de la guerre » de 1943 que nous avons déjà évoqués. À l'époque, la revue *Sorcieres* lui a commandé un texte. Les circonstances sont donc favorables à l'écriture : le projet de l'album photo, combiné à ce récit qu'elle doit livrer, la motive et la découverte des cahiers complète son manuscrit et stimule son inspiration. La photographie de la posture fondamentale devient plus claire dans son esprit, et lui donne l'impulsion. Il ne lui reste plus qu'à romancer l'histoire autour d'elle : « La photo aurait été celle de la jeune fille de quinze ans sur le pont du bac<sup>513</sup> », écrit-elle.

Le travail de Duras sur l'ouvrage est conséquent. Elle remet cent fois certains passages sur le métier. Yann Andréa confie ainsi à Jean Vallier l'exaltation avec laquelle elle rédigea : « Elle était dans une telle émotion ! Comme si c'était la première fois !<sup>514</sup> ». Même si, plus tard, lorsqu'elle aura l'impression d'être dépossédée de son ouvrage, elle aura tendance à affirmer que l'œuvre a été bâclée et vite terminée, les manuscrits sont les preuves que *L'Amant* relève d'un travail de réécriture particulièrement méticuleux. Revenir sur les bords du Mékong, aller une fois de plus jusqu'à « eux » (sa mère, ses frères...), parler de la mendicante, d'Anne-Marie Stretter, tout cela émeut une Duras à fleur de peau lorsque ces images reviennent sous ses yeux par le truchement de vieilles photographies. Libérée par une écriture « courante », par l'utilisation du « je », elle sait qu'elle rédige l'œuvre de sa vie, d'où la minutie de la composition. Frédérique Lebelley résume ce tourbillon de souvenirs, d'odeurs, de couleurs qui s'installe dans son esprit d'écrivain. Tous ces éléments constitueront autant de signes reconnaissables de la posture durassienne, éléments singuliers et fascinants qui feront la légende de l'auteure :

Se reflètent des lieux, des ciels, des nuits. Passent des rues, la pension Lyautey, Pierre, le petit frère, les robes de la mère, le visage des quinze ans, celui de l'alcool, le poste de brousse, le ruban noir du feutre bois de rose, la maison sur le Petit Lac de Hanoï, le découragement de la mère, la privation, les tresses, le fard, la Morris Léon-Bollée, la couleur blanche, le Chinois, les seins d'Hélène Lagonelle, Dô, l'ennui, l'envie d'écrire, les piastres, la haine, la forêt, le Siam, les mangues, les panthères, la France, l'immortalité du petit frère, le faux château Louis XIV, le compartiment de la banlieue de Saïgon, la honte, l'argent, le Lot-et-Garonne, la guerre, Betty Fernandez et Marie-Claude Carpenter, le PCF, le diamant, les vols de Pierre, la mort de la mère, Sadec, la Loire, la dame de Vinh Long, l'abandon des terres du barrage, les photos de famille, les pleurs de Lê, le paquebot du retour, le suicide du jeune homme, l'océan Indien, Chopin, la Chinoise de Fou-chouen, les mariages, les enfants, les divorces, les livres... Tout ça tournoie dans tous les sens, dans un désordre total, drainé vers nulle part. Le « ruissellement de jouissance », dans la chambre de Cho Lon, rejoint le flot dans un courant de fraîcheur<sup>515</sup>.

Le lecteur sera immédiatement séduit par l'ouvrage, une fois encore ensorcelé par le

---

<sup>513</sup> Marguerite Duras, *La Photo absolue*, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), DRS2-A3-01-02.

<sup>514</sup> Yann Andréa, cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 740.

<sup>515</sup> Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, *op. cit.*, p. 299.

charme durassien. Le texte est écrit très rapidement : trois mois suffisent à Duras pour produire son œuvre. Les éditeurs, de leur côté, attendaient toujours l'album photographique, prévu pour l'année 1986. C'est Yann Andréa qui réussit à persuader définitivement Marguerite Duras de publier seulement le récit qu'elle avait écrit. Ainsi, le manuscrit est envoyé d'abord à Irène Lindon, qui, très émue par le texte, en parle tout de suite à son père. Jérôme Lindon, directeur des éditions de Minuit, a publié les trois derniers ouvrages de Duras et dévore alors le manuscrit de *L'Amant*. Il adresse de suite ces mots à Duras : « Je n'ai pas de mots pour vous dire combien je trouve cela magnifique. Bouleversant. Vous n'avez jamais rien écrit de plus grand ni de plus secret. C'est un mur infranchissable et en même temps un abîme où l'on se noie. Je pleurais en vous lisant, de bonheur<sup>516</sup>. »

Jérôme Lindon publie donc un des plus gros succès d'édition de l'histoire de la littérature française, mais à ce moment, il ne le sait pas encore. Duras, durant sa carrière, a alterné Gallimard et Minuit au fil de ses œuvres. Mais, au début des années 1980, c'est chez Minuit qu'elle décide de faire paraître ses « romans ». Avec « l'écriture courante », elle invente un nouveau style et ce changement de cap dans son travail la fait une nouvelle fois changer d'éditeur. Jean-Marie Goulemot écrit à propos des deux maisons : « On lit du Gallimard, des Éditions de Minuit, différemment : ce qui signifie que la réputation publique de ces maisons prépare une écoute : du sévère au raisonnable, du sérieux au rasoir, le sens est déjà donné<sup>517</sup>. » Le choix d'un éditeur oriente donc fortement la posture que l'auteur veut montrer. Duras adopte de nouvelles techniques romanesques dès le début des années 1980 : confusion entre le narrataire et le personnage dans *La Maladie de la mort* ou *L'Homme atlantique*, sans parler des nombreuses adresses au lecteur dans *L'Amant*. Ces choix relèvent davantage des éditions de Minuit, qui ont déjà publié *Moderato Cantabile* et, bien sûr, les auteurs du Nouveau Roman. Joël July, dans son article « Duras : Gallimard ou Minuit ? », écrit :

Influencé par sa bibliothèque personnelle, un lecteur fera d'un livre des éditions de Minuit une lecture savante pour ne pas dire *a priori* analytique. Cette assurance favorise certainement chez Duras un travail sur l'ellipse et sur l'épuration (le choix de titres discursifs comme *Moderato cantabile* ou *Détruire, dit-elle* en témoigne) et une plus grande audace sensuelle (pas seulement avec *L'Homme assis dans le couloir* mais aussi dans *La Maladie de la mort*, *L'Amant*, *Les Yeux bleus, cheveux noirs* qui paraîtront encore chez Minuit<sup>518</sup>.

---

<sup>516</sup> Jérôme Lindon, cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 839.

<sup>517</sup> Jean-Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 1985, p. 95.

<sup>518</sup> Joël July, « Duras : Gallimard ou Minuit ? », in Michel Bertrand, Karine Germoni, Annick Jauer (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2007, p. 103-112.



Le choix de la maison de Jérôme Lindon se lit donc chez elle comme une volonté de donner une image plus contemporaine à son œuvre. Ses trois derniers ouvrages étaient également des œuvres courtes (par exemple, *L'Homme assis dans le couloir* comptait vingt-huit pages), et les éditions de Minuit ne voient pas d'inconvénient à publier ce genre de récit. La maison est également connue pour ses choix minutieux, ne faisant paraître qu'une vingtaine de titres par an, rigoureusement triés sur le volet. Marguerite Duras, fâchée avec les Gallimard depuis 1973, qu'elle accuse d'avoir négligé ses écrits, préfère donc donner son manuscrit à cette « petite » maison qu'elle veut encore soutenir et qui correspond mieux à tous ses nouveaux choix audacieux (langagiers, sensuels et même politiques).

Le 3 septembre 1984, les éditions de Minuit font ainsi paraître *L'Amant*. La critique crie tout de suite au chef-d'œuvre et les ventes s'emballent très rapidement : au bout de quelques jours, le premier tirage est déjà épuisé, alors que Duras n'est pas encore passée à *Apostrophes* et qu'elle n'a pas encore été récompensée par le Goncourt, deux faits qui accentueront le triomphe. Les raisons premières du succès fulgurant à la parution du roman sont nombreuses. Pour Laure Adler, *L'Amant* a été un succès populaire phénoménal car il a été lu comme une histoire d'amour entre un Chinois riche et une jeune fille pauvre des colonies. Et Duras semble l'avoir souhaité également, car c'est elle qui a fait de ses lecteurs des « décideurs » de l'histoire, et les pistes de lecture furent innombrables : « *L'Amant* est un chantier d'expérimentation destiné à provoquer l'imaginaire du lecteur. C'est peut-être aussi pour cette raison qu'il a obtenu un tel succès : le lecteur y est le personnage principal et, en lisant, il réécrit lui-même l'histoire<sup>519</sup>. » Cet élément explique sans doute le triomphe de l'ouvrage, dans lequel le lectorat retrouvait ainsi un mélange de toutes les autres œuvres de Duras. Par exemple, le récit de la concession de sa mère fut décrit dans le *Barrage* bien sûr, mais aussi au théâtre dans *L'Eden Cinéma*, et il reviendra encore dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Symbole de la misère familiale, Duras en fit son fonds de commerce. L'autre exemple que les lecteurs retrouvent est M. Jo, l'amant annamite ridiculisé et éconduit du *Barrage* et de *L'Eden Cinéma*, sublimé ici sous les traits du héros éponyme. On peut parler ici d'intertextualité : les topoï durassiens se croisent et sont réécrits pour le plus grand plaisir du lecteur qui les connaît de mieux en mieux. Duras a donc semé des indices dans toute son œuvre avant *L'Amant*, et ceux-ci se trouvent concentrés ensemble dans cette œuvre représentative de sa posture la plus célèbre ; ses lecteurs ne s'y trompent pas.

Quand le roman est publié, le public reconnaît donc tous ces codes qui constituent le

---

<sup>519</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 518.

mythe Duras. C'est ainsi que le succès adviendra, porté par tous ces fameux signes patents qu'elle s'ingénie à renouveler à chaque fois, et qui sont conjugués ici – comme l'écrit Alain Vircondelet – telle une strette : « De la même façon que dans le procédé musical de la strette où tous les thèmes de la symphonie se rassemblent, elle mêle dans le récit les souvenirs de cette éducation sentimentale et celle que lui donna sa mère, et tout ce qui en advint, ces enfouissements, ces puits de mémoire qui vont sourdre néanmoins pendant des dizaines d'années et nourrir l'œuvre, la pétrir, l'ébranler de secousses sismiques, mettre à jour les fractures, c'est-à-dire les livres<sup>520</sup>. »

Les admirateurs de Duras qui connaissent son œuvre la verront également convoquer des lieux qui leur sont familiers, car déjà évoqués à maintes reprises, notamment dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, cette œuvre particulière déjà citée qui les faisait pénétrer dans son intimité. Ainsi vont-ils être à nouveau entraînés dans la forêt ou au Siam, endroits colorant toute son œuvre du *Barrage* à *Savannah Bay*. D'autres figures durassiennes légendaires vont également refaire leur apparition dans *L'Amant*. Tout d'abord, la mendicante surgit soudain, après avoir hanté les lecteurs du *Barrage*, du *Vice-Consul*, et trouve même son achèvement dans cette œuvre. Duras dira en 1988 à Luce Perrot : « La véritable apparition c'est dans *L'Amant* et je l'ai déplacée après partout, partout, je l'ai fait aller jusqu'à Calcutta<sup>521</sup>. » Ensuite, Anne-Marie Stretter fait elle aussi son retour dans l'œuvre, liée à jamais au destin de l'écrivaine. Dans *L'Amant*, elle sera « la Dame », femme fatale déjà mise en scène dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *India Song* ou *Le Vice-consul* et véritable modèle féminin de Duras. La posture durassienne se façonne avec tous ces motifs qui reviennent et font de l'auteure un personnage immédiatement reconnaissable pour le lectorat. Livre présenté comme une somme, *L'Amant* retrace en deux cents pages le parcours de Duras, faisant ainsi son succès.

Le contexte littéraire du début des années 1980 est également favorable au succès de l'œuvre en 1984. En effet, le début de la décennie est marqué par quatre grands succès de librairie qui favoriseront l'engouement pour *L'Amant*. En 1980, J.M.G. Le Clézio publie *Désert*, un de ses plus grands romans. Situé entre épopée et quête initiatique, il fait la part belle au thème de la colonisation et de la différence : s'entrecroisent ainsi l'errance d'hommes chassés par le colonisateur français et le destin d'une fille du désert exilée à Marseille. Ces thèmes pourraient être durassiens : on retrouvera dans *L'Amant* la colonisation avec

---

<sup>520</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 470.

<sup>521</sup> « Au-delà des pages », entretiens de Marguerite Duras avec Luce Perrot, op. cit.

l'Indochine et la concession de sa mère, mais aussi le thème de la marginalité avec la liaison de la petite et du Chinois. En 1981, le roman le plus populaire de l'année s'engage dans le même sillon : il s'agit de *La Case du commandeur* d'Edouard Glissant. Né en Martinique, nouveau chantre de la négritude, créateur des concepts d'antillanité et de créolisation, il raconte l'histoire de Marie, obsédée par sa quête des origines. Là encore, Duras pourrait avoir écrit ce scénario, elle-même née à l'étranger, ne cessant de se revendiquer comme « créole » et désespérément en quête de son passé. En 1982, le roman de René Belletto, *Sur la terre comme au ciel*, emmène le lecteur dans un thriller mécanique. Si ce genre, certes, n'a absolument rien à voir avec l'œuvre durassienne, force est de constater que ce polar se fonde surtout sur une histoire familiale qui devient le thème premier de l'œuvre, comme dans toute l'œuvre de Duras. Enfin, en 1983, le plus gros succès de librairie est le roman polémique *Femmes* de Philippe Sollers. Celui-ci a déjà exploré des formes nouvelles, notamment en 1981 lorsque *Paradis* ne comportait aucun signe de ponctuation, mais avec *Femmes*, un tournant s'opère dans son œuvre et dans le lectorat. Bien moins expérimental que toute son œuvre (il avait été qualifié d'« avant-gardiste » par Mauriac et Aragon en 1958), ce roman est vu comme un roman à clefs. L'écrivain se justifiera de ses choix en 2013 lorsque des journalistes reviendront sur ce tournant dans sa carrière : « Un écrivain c'est donc quelqu'un qui fait des expériences singulières sur le réel et qui vit une vie qu'il raconte à sa façon. Par conséquent, on a un livre en effet qui est un livre d'enquête, que j'ai conçu de façon romanesque, roman, à partir du moment où il m'est devenu évident, c'était au début des années 80, qu'il fallait revenir sur cette période de mutation intense<sup>522</sup> [...] »

La période du début des années 1980 était donc propice au changement. « [L]ivre d'enquête [...] conçu de façon romanesque », il ouvrira peut-être une voie à Duras, elle aussi considérée dans les années 1970 comme trop intellectuelle, marginale et communiste, et qui tout à coup, revancharde, deviendra lisible et plébiscitée par tous les lecteurs et toutes les critiques. L'exemple de ce tournant dans l'œuvre de Sollers en 1983 est donc utile pour comprendre cette « mutation » des attentes des lecteurs de l'époque, peut-être lié aussi, à travers son roman *Femmes*, à la question du féminisme, capitale depuis mai 1968. Ainsi, *L'Amant* est publié dans un champ littéraire au terreau fertile : la préférence accordée au genre romanesque, le retour des questions sur la colonisation et surtout la quête de soi-même.

Cette dernière motivation nous amène à comprendre que le succès du « roman » est aussi dû à l'inscription autobiographique de l'œuvre, pourtant très ambiguë. Depuis quelques

---

<sup>522</sup> Philippe Sollers, « La Maladie d'amour », entretien de Marcel Gauchet et Charles Melman, *La Célibataire*, n° 26, automne 2013.

années, les plus grands écrivains se livrent aux confidences et publient des ouvrages d'inspiration exclusivement autobiographique, notamment les auteurs féminins. La veine égocentrique est donc d'actualité depuis 1977 lorsque Marguerite Yourcenar fait paraître *Archives du Nord*. Annie Ernaux publie *La Place* et Nathalie Sarraute *Enfance*, en 1983 ; Françoise Sagan, avec *Avec mon meilleur souvenir*, s'adonne aussi à l'exercice en 1984. On pourrait rajouter à cette liste d'autres grands auteurs, masculins cette fois-ci, comme Patrick Modiano ou Georges Pérec. Duras se place dans leur sillon avec *L'Amant* en 1984. Avec beaucoup de simplicité (alors qu'elle est réputée hermétique), sur le ton de la confidence, le lecteur entre dans la plus stricte intimité de l'auteure. Ces aveux personnels vont être prépondérants dans la réception de *L'Amant*, même si Duras se jouera de cet élément par la suite.

« Marguerite Duras déchire un voile<sup>523</sup> » titre un article d'un journal alsacien lors de la parution de l'œuvre. La confession est en effet totale : Duras parle de tout, même des choses les plus inavouables pour l'esprit bien-pensant de l'époque. Les relations sexuelles avec le Chinois sont décrites de façon crue et directe, mais s'ajoutent à cela d'autres secrets dérangeants comme l'alcoolisme, la collaboration et le communisme, le meurtre du petit frère par la mère et le grand frère, le comportement criminel de celui-ci, l'inceste avec le petit frère... Marcelle Marini écrit sur l'aveu :

Un aveu n'a de consistance que si existe massive, inquiétante, la présence de l'inavouable. Il faut un aveu inouï, conquis de haute lutte sur des zones d'ombre (qu'il s'agit de faits, d'actes, de sentiments, d'expériences) et, de plus, librement consenti à la collectivité<sup>524</sup>.

La valeur de la confidence est proportionnelle au scandale que fera la parution de l'œuvre. Duras doit sans doute se souvenir des premiers conseils qu'on lui donna dans les années 1940, alors que ses romans ne soulevaient pas l'enthousiasme : sans scandale, pas de succès. Ici, le lecteur devient un voyeur : la mise à nu de l'écrivain est complète. Cet aspect inédit se conjugue paradoxalement avec la reprise de tous ses thèmes que les lecteurs connaissent déjà, et cette combinaison fait mouche : Duras est encensée, et c'est bien par ce biais qu'elle avait cherché à l'être. En effet, c'est la première fois que Duras parle à la première personne dans une œuvre. Dès le début de l'ouvrage, un souvenir réel est raconté, et s'ensuit une description précise de son visage : pour les lecteurs, il n'y a plus aucun doute. Le livre prendra la tournure de l'épanchement. De plus, les éditions de Minituit ont envoyé dans

---

<sup>523</sup> Danièle Brison, « Duras, l'écrivain du silence », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 13 novembre 1984.

<sup>524</sup> Marcelle Marini, « Une femme sans aveu », *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 10.

les librairies une affiche promotionnelle de l'écrivain : on voit ainsi Marguerite Duras qui se regarde dans un miroir. Tout concourt à présenter l'œuvre comme une autobiographie et l'auteure en posture de confiance.

Ce choix de se livrer vient également de la publication d'une autre œuvre : *M. D.* de Yann Andréa, dans lequel celui-ci raconte la cure de désintoxication de Duras à Neuilly en 1982. Dans *Apostrophes*, Duras confiera à Bernard Pivot que cette œuvre l'a menée à se chercher, à se reconnaître, à revenir à soi, à trouver enfin la photographie absolue :

Il a réussi quelque chose, à capter quelque chose, qui fait que j'ai écrit ce livre après. Je me suis reconnue comme ma mère me décrivait : « Celle-là, elle râlera toujours, elle ne sera jamais contente. » Vous savez, quand je hurle dans les couloirs de l'hôpital pour avoir le café ! Je me suis reconnue comme ça et j'étais heureuse d'avoir cette nature que je n'avais pas esquintée. Moi, j'étais esquintée. Pas ma nature. Et ça m'a donné envie de retourner par l'écriture à cette période-là<sup>525</sup>.

*L'Amant* sera donc le livre de la vérité : la fameuse « écriture courante » lui permettra de tout dire sans filtre, directement, sans déguiser les personnes et les situations comme elle l'avait fait dans le *Barrage*. Ces révélations vont toucher le public et la critique et rien ni personne ne pourra alors arrêter le triomphe grandissant de l'œuvre, même elle-même lorsqu'elle affirmera ensuite que *L'Amant* n'est pas une autobiographie. Jean Vallier écrit : « Elle aura beau affirmer plus tard qu'il ne s'agit pas vraiment d'une autobiographie, l'immense majorité ne l'entendra pas ou préférera croire à l'authenticité d'une histoire d'amour trop troublante pour être inopportunément remise en question<sup>526</sup>. » Ainsi, entre mensonge et vérité, l'écriture de soi s'associe chez Duras au roman dans un genre assez vague qui va être défini en 1977 par Serge Doubrovsky : l'autofiction.

Cette notion générique, donnant lieu à débat, illustre bien la difficulté d'un récit se situant entre autobiographie et fiction. Souvent, cette nouvelle forme d'écriture de soi est associée à une divagation poétique. Le protocole d'un tel genre repose donc sur le principe de l'autobiographie, à savoir une seule entité pour auteur, narrateur et personnage, mais utilise aussi le propre du roman, la fiction. Or, il est tout à fait possible de lire *L'Amant* comme une autofiction. Mais Duras a été si ambiguë et si énigmatique quant à la véracité des propos tenus que de nombreuses questions ont pu être soulevées, et personne aujourd'hui ne peut dire si elle a menti ou si elle a dit la vérité. Néanmoins, comme à son habitude, l'auteure a joué de cette posture mystérieuse afin de mieux orienter son image.

---

<sup>525</sup> « *Apostrophes : Marguerite Duras* », *op. cit.*

<sup>526</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 783.

Dans *L'Amant*, on ne peut pas vraiment parler de pacte onomastique : en effet, à aucun moment, on ne retrouve le nom de Marguerite Duras dans le récit. Certes, elle dit « je », mais se dédouble également en se nommant « la jeune fille » durant toute l'œuvre. De plus, il n'existe pas non plus de pacte générique : l'ouvrage ne porte pas la mention « roman » sur sa couverture. Duras dira d'ailleurs : « On m'a demandé de mettre "roman". J'ai dit que je pouvais le mettre et puis je ne l'ai pas mis. J'ai préféré la sécheresse du blanc. Qu'on dise roman ou non, au fond ça les regarde, les lecteurs. La lecture, c'est le roman<sup>527</sup>. »

Duras s'est donc éloignée du genre romanesque, mais paradoxalement, elle a également nié la nature autobiographique de l'œuvre à sa parution, avant de se raviser ensuite. Dans une interview datée de fin septembre 1984, mois de la parution dudit « roman », elle répond, lorsqu'on lui demande si l'œuvre est autobiographique : « L'histoire de votre vie, de ma vie, elles n'existent pas, ou bien alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie<sup>528</sup>. » Cette phrase fait bien sûr écho à l'un des passages les plus importants de *L'Amant*, dans lequel elle écrit : « 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. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne<sup>529</sup>. » Lors de la publication de l'œuvre, il n'y avait donc aucun doute : Duras n'avait pas écrit son autobiographie. C'est lorsqu'elle participera à *Apostrophes* et qu'elle comprendra que le genre de l'aveu est très vendeur qu'elle concèdera : « C'est la première fois que je n'écris pas un roman. Tous mes autres livres sont des fictions<sup>530</sup>. » Avec cette ambiguïté entretenue par l'auteure qui a compris que le public lirait son œuvre à son aune, Duras affine une posture d'auteur qui peut s'adapter à tout type de lectorat. Jérôme Meizoz définissait d'ailleurs l'autofiction comme entretenant « une ambiguïté quant au pacte de lecture : elle peut être lue comme un récit autobiographique ou comme une fiction, selon les publics<sup>531</sup>. »

D'ailleurs celui-ci, reprenant la définition de Philippe Gasparini<sup>532</sup>, classe clairement Duras dans cette catégorie : « [...] Gasparini propose de recourir à la notion englobante d'*auto-narration*, elle-même divisée en deux catégories : celle du *récit autobiographique* non fictionnel (Annie Ernaux, Charles Juliet, etc.) et celle de l'*autofiction* (Genet, Aragon, Duras,

---

<sup>527</sup> Marguerite Duras, « J'avais envie de lire un livre de moi », notice de *L'Amant*, Pléiade, tome III, p. 1854.

<sup>528</sup> « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, *op.cit.*

<sup>529</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, Pléiade, tome III, p. 1458.

<sup>530</sup> « *Apostrophes* : Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>531</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>532</sup> Voir Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

Modiano, etc.)<sup>533</sup>. » Jérôme Meizoz a par ailleurs travaillé sur l'autofiction chez Louis-Ferdinand Céline. Même si l'époque n'est pas la même, ses constatations, comme celles que nous avons relevées pour la présentation misérabiliste de l'enfance, peuvent s'appliquer à Marguerite Duras dans sa logique de construction posturale.

En effet, analysant *Mort à crédit*, Jérôme Meizoz se fonde sur trois éléments qui pour lui ont été constitutifs de la dynamique autofictionnelle : le pseudonyme et son utilisation, la biographie et la construction de sa posture. Il en va de même pour Duras : le pseudonyme est depuis longtemps connu et en 1984, plus personne ne sait qui est Marguerite Donnadiou. Pourtant, dans l'œuvre, nous l'avons évoqué précédemment, elle n'utilise son prénom (ou son nom) à aucun moment, déniait le pacte autobiographique. Elle raconte son histoire en la romançant et en orientant les données biographiques afin de se victimiser et aussi d'héroïser son existence. Quand Jérôme Meizoz écrit à propos de Céline : « Je considère en partie le personnage de "Céline" comme un produit de la fiction élaborée par Destouches<sup>534</sup> », nous pourrions dire également que le personnage de « la Duras » est un produit de la fiction élaborée par Donnadiou. Ainsi, sa posture, comme celle de Céline, ne relève en rien de sa biographie, mais de la façon dont elle l'a écrite et mise en scène, devenant en 1984 ce personnage d'auteur médiatique à la vie incroyable qui fera le tour du monde. « C'est un des effets de la posture littéraire quand elle joue à plein : l'identité civile est reléguée (voire dévorée) par la figure scénique de l'écrivain. » Et c'est à partir d'*Apostrophes*, en assumant son propos et en présentant *L'Amant* comme une autobiographie, que Duras amorcera la disparition totale de Donnadiou.

« Avec *L'Amant*, Marguerite a définitivement déserté l'histoire de sa vie pour le roman de sa vie<sup>535</sup>. », écrit Laure Adler. Les données biographiques – deuxième point retenu par Jérôme Meizoz – vont donc être « arrangées » au point que lorsque Duras fera croire à une autobiographie, de nombreux proches remettront de suite en doute sa parole. Divers procédés romanesques sont donc patents : Duras brode. Elle fait de sa famille, longuement décrite, des personnages à part entière : l'article défini qui les désigne les fait entrer dans l'histoire : la mère, le frère aîné, le petit frère. De même, l'auteure installe de suite un fossé entre l'écrivain de 1984 et « la petite », « l'enfant » ou « la jeune fille » dont elle parle dans l'œuvre. Elle s'écarte également très souvent du présent d'énonciation, caractéristique de l'autobiographie, pour des verbes au passé. Et même si dès l'incipit, le portrait que fait Duras de son visage

---

<sup>533</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, op. cit., p. 38.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>535</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 524.

« détruit » laisse espérer une illusion autobiographique, il n'en est rien, car l'œuvre n'est pas littérale dans la restitution de sa vie. Pour celui qui connaît bien Duras et sa destinée, il est difficile de retrouver certains événements évoqués dans les souvenirs. Marcelle Marini écrit d'ailleurs : « À la place de cette image qui n'a jamais existé, nous avons un récit qui la construit, l'invente au fur et à mesure<sup>536</sup>. » Nous avons vu, dans notre première partie, comment Duras a fait de son enfance un « script prolétarien », romançant certains passages et en inventant d'autres. Jérôme Meizoz posait la question « De quelle enfance s'agit-il ?<sup>537</sup> » à propos de Destouches / Céline. Il en est de même pour Donnadiou / Duras.

Enfin, la construction d'une posture est le dernier élément retenu par Jérôme Meizoz pour induire une « dynamique autofictionnelle ». Celui-ci explique que *Mort à crédit* :

constitue l'auto-narration non pas d'une *personne* (celle de Destouches), mais d'une *posture* ou *persona* (au sens de masque), celle de l'écrivain Céline, dont le pseudonyme signe en partie le statut fictionnel. [...] Récit non de la vie de Destouches – on la connaît – mais de celle attribuée à Céline, *persona* qui deviendra, au fil des livres, une véritable « fiction vécue »<sup>538</sup>.

En 1984, « la Duras » raconte sa propre histoire, non pas celle de Marguerite Donnadiou, mais celle de ce personnage d'auteur qu'elle a façonné depuis quarante ans. Soudain, à soixante-dix ans, elle offre à son lectorat la confession qu'il attendait depuis toujours pour trouver la clef. On connaît bien sûr la vie médiatisée de la Duras, mais que sait-on de la véritable adolescence de Marguerite Donnadiou ? Pour la première fois, elle va révéler ce qu'elle a fait tous les après-midi de ses quinze ans dans la garçonnière de Saïgon. Fiction ou réalité ? Au fil des années, elle finira par croire elle-même à son récit, devenant, comme l'écrivait Jean Starobinski à propos de Rousseau, une « fiction vécue ». Duras disait : « On n'est personne dans la vie vécue. On est quelqu'un dans les livres. Et plus on est quelqu'un dans les livres, moins on est dans la vie vécue<sup>539</sup>. » Lorsque le roman se vendra par milliers et que la gloire viendra, rendue ivre par le succès, elle n'incarnera plus que celle qu'elle a inventée.

Si *L'Amant* peut se classer dans le genre de l'autofiction, l'œuvre a également été perçue par certains comme une « nouvelle autobiographie ». Ce concept inventé par Alain Robbe-Grillet n'interdit pas le recours à la fiction et privilégie le « flottement des souvenirs ». Avec l'écriture courante, Duras a laissé divaguer son esprit, nourri par ces photographies qui l'avaient amenée tout droit vers son enfance. Elle a ainsi « exploré » cette période de sa vie,

---

<sup>536</sup> Marcelle Marini, in « Marguerite Duras », numéro spécial de *L'Arc*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>537</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>539</sup> « Marguerite Duras, Le Ravissement », émission radiophonique de Jean-Pierre Céton, *op. cit.*



au sens où l'entend Robbe-Grillet<sup>540</sup>. Dans tous les cas, si l'on se réfère à la définition de l'autobiographie par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* en 1975<sup>541</sup>, Duras n'a ni le souci de cohérence, ni l'exposition du sens de sa vie préalablement saisi. Son identité dans *L'Amant* reste donc très problématique, car elle s'est constamment dédoublée. L'écriture d'elle-même assurera donc son triomphe : « Quand je mourrai, je ne mourrai à presque rien puisque l'essentiel de ce qui me définit sera parti de moi<sup>542</sup>. »

Un autre élément entre en compte dans la réception de l'œuvre : son titre. D'abord appelée *La Photographie absolue*, l'œuvre changera de titre afin de faire entrer son lecteur dans l'intimité d'une révélation. Il se colore donc tout de suite du ton de la confiance, et on peut juger ce procédé comme vendeur. En effet, dans les années 1980, le public est avide de révélations sensationnelles sur leurs écrivains favoris. De même, les critiques littéraires peuvent mieux analyser les auteurs une fois qu'ils possèdent leurs confessions, qui leur permettent une meilleure connaissance de ceux-ci. On a l'impression que l'engouement du public pour *L'Amant* vient du fait que Duras, personnalité publique très médiatisée à l'époque, n'avait jamais vraiment livré un élément de sa vie privée qui touchait au scandale. La posture d'auteur se construit ainsi très souvent grâce à un élément fondateur qui relève du tapage, qui fait connaître – ou reconnaître – l'auteur avec une nouvelle figure liée à ce qu'il a vécu. Le titre choisi par Duras titille la curiosité du lecteur. Marcelle Marini écrit d'ailleurs que l'œuvre porte un titre « percutant et racoleur » : « *L'Amant*, et non “un amant” ou “mon amant” provoque l'imaginaire, un imaginaire mixte : en utilisant un mot pratiquement tombé en désuétude dans le vocabulaire courant d'aujourd'hui, Duras suscite une sorte de nostalgie et un regain de romantisme ; elle redonne une allégresse, une coloration nouvelle à une situation sentimentale naguère chargée de rêve<sup>543</sup>. » Ainsi, c'est le choix du titre qui a aussi permis le succès foudroyant de l'œuvre.

Le choix d'un titre est toujours un moyen pour l'auteur d'attirer l'attention d'un potentiel lecteur. Max Roy souligne ainsi « l'influence relative des titres de livres dans les choix de lecture<sup>544</sup>. » Duras n'est en rien différente là-dessus, et peut-être s'est-elle ingéninée à opter pour une intitulation plus « vendeuse » : on connaît l'abandon de *La Photographie absolue* qui semblait un peu opaque et renvoyait à un autre genre. Mais ce n'est pas la

---

<sup>540</sup> Voir « “Robbe-Grillet au Mesnil” : images et représentations de la Nouvelle autobiographie », propos recueillis par Roger-Michel Allemand, *Caractères*, n° 7, juin 1992, p. 8-13.

<sup>541</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

<sup>542</sup> Marguerite Duras, « C'est fou c'que j'peux t'aimer », entretien avec Yann Andréa, *Libération*, 4 janvier 1983.

<sup>543</sup> Marcelle Marini, « Une femme sans aveu », *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 89.

<sup>544</sup> Max Roy, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, volume 36, n° 3, hiver 2008, p. 47.

première fois que Duras utilise ce terme d'« amant ». En effet, en 1967, elle réécrivait sa version des *Viaducs de la Seine-et-Oise* avec le titre de *L'Amante anglaise*. *India song* avait pour titre de travail *Les Amants du Gange*. Quant à *La Maladie de la mort*, Maurice Blanchot le surnomma « la communauté des amants ». Ainsi, avant d'être le titre de l'œuvre phare de l'auteure, on peut constater que ce mot appartenait déjà au fameux lexique durassien.

De plus, nous l'avons déjà évoqué à de nombreuses reprises, Duras est perçue au début des années 1980 comme un auteur réputé difficile, et elle souhaite enfin rencontrer un succès populaire. Le choix de ce titre lui permettra de toucher un public plus large, peut-être même des lecteurs qu'elle n'imaginait jamais pouvoir séduire, et qui eux-mêmes n'auraient jamais pensé lire du Duras. Alain Vircondelet écrit à ce propos : « Le malentendu pourtant domine, le titre du livre fait croire à l'indiscrétion, aux aveux impudiques, continue d'exciter les passions, les désirs, devient populaire, s'offrant "à des publics pour lesquels il n'était pas fait" (Pierre Nora). Duras triomphe, car elle prouve cette lisibilité plurielle des textes, ces niveaux de lecture multiples que les textes doivent posséder pour atteindre l'illimité<sup>545</sup>. »

Ainsi, le titre de l'œuvre semble avoir orienté les lecteurs et les critiques vers un aveu. L'ambiguïté de l'écrivaine installa pourtant un véritable malentendu entre le public qui dévorait des « confidences » et l'auteure qui brouille les cartes et installe des flottements. Par ailleurs, ce choix de lire *L'Amant*, l'œuvre au titre si intime, comme un aveu, semblera décomplexer le public, osant enfin apprécier la Duras. Cela dit, si l'ouvrage est aimé, l'interprétation reste néanmoins impossible, même avec le « secret » révélé. Le succès critique et populaire viendra de l'accessibilité du récit, qui s'impose après des décennies d'œuvres complexes et inabordables. Cette fois-ci, l'autobiographie n'est pas maquillée, et l'apparente sincérité facilite le triomphe. Aliette Armel analyse ainsi cette situation : « [ces auteurs] reçoivent alors du public et des critiques un accueil que leurs travaux antérieurs, réputés difficiles, ne leur avaient pas permis d'obtenir<sup>546</sup>. »

Enfin, le triomphe de l'œuvre s'explique également par plusieurs autres éléments qui peuvent être ajoutés ici, et que Laure Adler a appelés les « données populaires » : « l'alcoolisme, l'érotisme, le colonialisme qui ont intrigué, fasciné et séduit. Enfin, n'oublions pas le prix très bas du livre, 49 francs, et son faible volume, 142 pages<sup>547</sup>. » Toutes les conditions furent donc réunies pour faire du livre un immense succès. La presse n'a pas tari d'éloges sur l'opus, devenant un phénomène de librairie à l'automne 1984. La réception

---

<sup>545</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle, op. cit.*, p. 475.

<sup>546</sup> Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie, op.cit.*, p. 24.

<sup>547</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 523.

critique, dans laquelle on constatait une scission depuis plusieurs années, fut unanime. Cela allait renforcer la prospérité de l'œuvre et la posture de l'écrivaine, devenue incontournable.

Ainsi, même les plus grands détracteurs de Duras s'inclinèrent lors de la parution de l'ouvrage en septembre 1984. Angelo Rinaldi, qui avait pour habitude de vouer Duras aux gémonies, fut un des premiers à reconnaître la qualité de *L'Amant*. Dans *L'Express*, même s'il la classe d'abord ironiquement « au premier rang de nos écrivains mineurs », il est de suite captivé par « le murmure de la femme qui continue d'éviter votre regard parce que ses aveux la blessent autant qu'ils vous atteignent<sup>548</sup>. » D'autres également se placent dans son sillon, par exemple Bertrand Poirot-Delpech dans *Le Monde des livres*. Celui-ci venait de critiquer sévèrement *La Maladie de la mort* ; cette fois-ci, il ne peut relever que cette « générosité qui est le signe des grands, [avec laquelle] l'auteur [...] nous offre l'illusion que [cette histoire d'amour] pourrait être la nôtre<sup>549</sup>. » Ces deux critiques permettent de confirmer nos propos développés plus haut, à savoir que l'aveu a eu une part très importante dans la réception de l'œuvre, comme si personne ne pouvait être insensible à un écrivain qui ouvre son cœur, surtout s'il est très médiatique. Néanmoins, Poirot-Delpech ne pourra s'empêcher de formuler quelques critiques, inhérentes aux « tics » insupportables de Duras, mais qui ont fait aussi sa marque de fabrique : « des trucs, il y en a trop, abus des il dit, phrases distordues à la Duras : ce que je veux c'est ça, écrire<sup>550</sup>. »

Les amis proches de Marguerite Duras seront, comme toujours, ses principaux admirateurs, et leurs sentiments livrés dans la presse sublimeront l'œuvre davantage. Claude Roy, inconditionnel, décrira *L'Amant* avec cette métaphore délicate et raffinée qui souligne l'intimité fragile que Duras installe : « Qui veut résumer un poème, il lui reste dans le creux de la main la cendre d'un argument, le débris d'un sujet<sup>551</sup>. » Le titre de l'article, pastiche de Racine (« Duras tout entière à la langue attachée »), compare ainsi Duras aux plus grands auteurs de la littérature française et assoit la posture de l'auteure triomphante. Certes, *Le Nouvel Observateur* est un journal plutôt engagé à gauche et favorable à Duras, Claude Roy est l'un de ses plus proches amis, mais l'article rend compte de façon très neutre de la grande qualité de l'œuvre. Il en va de même pour Marianne Alphant, autre amie fidèle de l'auteure, qui écrit, dans *Libération* – autre journal de gauche qui est lié à Duras : « Tout est là, oui, le plus complexe et le plus contradictoire, dans leur nudité, au fil d'une écriture qui paraît

---

<sup>548</sup> Angelo Rinaldi, « *L'Amant* », *L'Express*, 31 août 1984.

<sup>549</sup> Bertrand Poirot-Delpech, « L'attention incomparable des gens qui n'entendent pas ce qu'on dit », *Le Monde des livres*, 31 août 1984, p. 9-10.

<sup>550</sup> *Ibid.*

<sup>551</sup> Claude Roy, « Duras tout entière à la langue attachée », *Le Nouvel Observateur*, *op. cit.*

d'autant plus maîtresse d'elle qu'elle est plus abandonnée, plus ingénue<sup>552</sup>. » La journaliste confirme également l'idée que Duras, libérée de ses démons, se livre enfin telle qu'elle est : elle corrobore alors la posture de confiance et garantit le succès de l'œuvre, le quotidien étant très bien vendu.

Les autres critiques, qui n'ont pas forcément de préjugés sur Duras, saluent unanimement l'ouvrage. Ils admirent, dans des journaux aux sensibilités et aux lignes éditoriales différentes, le choix du genre, le style, la poésie ou la beauté de *L'Amant*, devenant par là-même un incontestable triomphe. Michèle Grazier, dans *Télérama* (magazine consacré à l'audiovisuel qui défendit souvent Duras et sa filmographie), parle de l'œuvre comme d'une « autobiographie émiétée [avec un] rythme syncopé, [un] paysage intérieur confié dans un souffle<sup>553</sup>. » Dans *Le Magazine littéraire*, Jean Montalbetti juge positivement l'ouvrage « [I]nsupportable parce qu'elle nous atteint au point central, la place du désir qui préexiste en chaque lecteur<sup>554</sup>. », comme si Duras avait réussi à toucher la volonté exacte des lecteurs. Dans *Le Figaro*, Michel Nuridsany, compare élogieusement le style de Duras avec la voix de Billie Holiday, et porte le livre au pinacle : « Un roman de plus signé Marguerite Duras ? Non : un texte d'une beauté poignante, terrible et douce. Dépouillé, presque nu. Un de ses plus beaux livres<sup>555</sup>. » Il rompt ainsi l'habitude qu'avait le quotidien de critiquer l'auteure pour sa production trop abondante. Dans le magazine du même journal, François Nourissier rédigea de son côté une critique qui passera à la postérité, à tel point qu'elle est aujourd'hui utilisée sur la quatrième de couverture de *L'Amant*, trente-cinq ans plus tard. Il conseillera tout d'abord au lecteur d'écouter Duras : « Il faut lire les plus beaux morceaux de *L'Amant* à haute voix. On percevra mieux ainsi le rythme, la scansion, la respiration intime de la prose, qui sont les subtils secrets de l'écrivain<sup>556</sup>. » Pourtant, à ce dithyrambe s'ajoute un peu d'ironie, peut-être de jalousie, mais Nourissier semble déjà avoir compris que Duras, avec cette œuvre, érigeait son histoire en mythe : en lisant *L'Amant*, il se dit tenté d'« en faire autant » et de transformer « en épopée, en mythologie, son passé intime, pas forcément mirobolant<sup>557</sup> ».

---

<sup>552</sup> Marianne Alphant, « Duras à l'état sauvage », *Libération*, 4 septembre 1984, p. 8.

<sup>553</sup> Michèle Grazier, « Marguerite Duras : écrire pour attendre », *Télérama*, 19 septembre 1984, p. 54-55.

<sup>554</sup> Jean Montalbetti, « Pacific song », *Le Magazine littéraire*, octobre 1984, p. 58-59.

<sup>555</sup> Michel Nuridsany, « L'admirable Cantabile de Marguerite Duras », *Le Figaro*, 7 septembre 1984, p. 25.

<sup>556</sup> François Nourissier, « François Nourissier a aimé... *L'Amant* de Marguerite Duras », *Le Figaro magazine*, 20 octobre 1984, p. 71.

<sup>557</sup> *Ibid.*

Enfin, alors que Philippe de la Genardière constate le « magnétisme propre à l'écriture de Marguerite Duras, [...] accession à [...] la douleur absolue<sup>558</sup> » dans *La Quinzaine littéraire*, Denis Roche, dans *Le Matin des livres*, la présente comme l'auteure la plus influente de son temps, portant aux nues non seulement *L'Amant*, mais aussi toutes ses autres œuvres réunies dans cet opus : « Brisée, assurée, pathétique, la littérature c'est la voix de Marguerite Duras : celle d'*India Song*, celle du *Camion*, celle que j'entends au téléphone comme si c'était depuis toujours, celle de *L'Homme atlantique*. Dans *L'Amant*, on entend sa voix dans chaque phrase, à la fois son souffle et son timbre, son corps souffrant et l'ambre, ses blancs et ses chemins<sup>559</sup>. » Il conclura : « C'est peu de dire que *L'Amant* est un chef-d'œuvre. De tels livres sont l'honneur de notre art<sup>560</sup>. » Laure Adler, dans sa biographie, révèle qu'à ce moment-là, Duras lui a confié : « Ils attendaient de dire qu'elle était géniale. Je le sentais<sup>561</sup>. » De cette extraordinaire reconnaissance naît une nouvelle posture de l'écrivaine, celle de la star médiatique narcissique et omniprésente, qui provoquera autant de haine que d'admiration.

### 3. *Apostrophes*

Le 28 septembre 1984, Marguerite Duras est l'invitée exceptionnelle de l'émission phare des années 1980, *Apostrophes* de Bernard Pivot. À cette époque, le programme est au faite de sa popularité, et la présence de Duras va amplifier le phénomène suite à une heure et quinze minutes d'anthologie. Véritable institution télévisuelle, l'émission est « la seule émission de télévision qui parvienne à faire du spectacle et de l'audience en ne parlant que des livres et en n'invitant que des auteurs<sup>562</sup> » selon Edouard Brasey, qui écrivit en 1987 un essai sur le show. Dans toute l'histoire d'*Apostrophes*, rares sont les soirs où un auteur était présent seul sur le plateau, et rares aussi sont les émissions où l'on n'a parlé que d'un seul livre. Celle de Duras fera donc date. De plus, pour la première fois, l'œuvre évoquée est déjà parue et a rencontré un immense succès. À tous ces titres, cette soirée, qui plus est en direct, va susciter un engouement extraordinaire et va permettre à Duras d'affirmer sa posture grâce à un médium des plus efficaces : la télévision. « La maîtrise experte du médium par Duras a néanmoins contribué à sa célébrité exceptionnelle et à la place prédominante qu'occupe cette

---

<sup>558</sup> Philippe de la Genardière, « Duras, quand tu nous tiens », *La Quinzaine littéraire*, 1er-15 octobre 1984, p. 9-10.

<sup>559</sup> Denis Roche, « Le Dur Désir de Duras », *Le Matin des livres*, 4 septembre 1984, p. 22.

<sup>560</sup> *Ibid.*

<sup>561</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 521.

<sup>562</sup> Édouard Brasey, *L'Effet Pivot*, Paris, Ramsay, 1987, p. 16-17.

émission dans l'histoire d'*Apostrophes*.<sup>563</sup> », écrit Julia Waters.

Pourtant, voilà dix ans que l'on n'a pas vu Marguerite Duras à la télévision. Celle-ci préfère ne pas se montrer pour garder sa réputation, mais un changement radical de stratégie commerciale va s'opérer avec *L'Amant*, car l'œuvre vise un public plus large et plus populaire, et Jérôme Lindon l'a compris. Ainsi, avant les vacances d'été, il appelle Bernard Pivot, lui parle de la prochaine parution de l'ouvrage, lui en envoie quelques extraits et le rassure : « Je pense qu'elle acceptera peut-être de paraître dans votre programme. Si ça vous intéresse, rappelez-moi et on en parle<sup>564</sup>. »

Dès le retour, avant le 15 août, Pivot, très enthousiaste, le rappelle pour lui dire qu'il est favorable, car il a aussi pressenti que le roman serait un triomphe en lisant les extraits que Lindon lui a envoyés. Duras, elle, hésite. Elle est inquiète sur l'accueil, préfère attendre de voir comment la presse va réagir, voudrait attendre un peu. Jérôme Lindon tente de la convaincre : une fois de plus, même lorsque l'écrivain est reconnu, nous pouvons remarquer que le rôle d'un éditeur est primordial dans l'orientation de la posture qu'il donne à son « poulain ». Convaincue, Duras pose alors ses conditions. Mais ensuite, Pivot n'arrive pas la joindre au téléphone. De plus, il semble la craindre : l'image qu'elle renvoie est celle du monstre sacré, avec toutes les connotations que peut prendre le mot. La posture de Duras qu'imagine Pivot correspond bien à l'intellectuelle lunatique des années 1970. Jérôme Lindon doit alors faire l'intermédiaire.

Lorsque l'animateur réussira enfin à lui parler, il est très stressé, car cet échange téléphonique a lieu le 15 septembre, et le livre est déjà paru depuis une dizaine de jours. Pivot pense que c'est trop tard, et joue son va-tout en lui proposant une émission en direct. Duras, qui ne voulait plus venir à la télévision, va non seulement accepter l'invitation, mais s'enthousiasmer à l'idée du direct : « Oui, c'est ça que je veux, le risque du direct<sup>565</sup> », dit-elle à Pivot. Force est de constater le changement total dans le caractère de l'écrivaine : elle va transformer son image d'intellectuelle inaccessible et incompréhensible en auteure populaire et spontanée, prête à livrer ses confidences les plus secrètes. Aliette Armel rappelle d'ailleurs que « les médias jouent en effet désormais un rôle primordial dans la promotion d'un livre et ils se font par ailleurs largement le relais du besoin des lecteurs de connaître comme

---

<sup>563</sup> Julia Waters, « Marguerite ou l'enchantement, l'angoisse de l'influence chez Alain Robbe-Grillet », in *Les Lectures de Marguerite Duras*, op. cit., p. 271.

<sup>564</sup> Bernard Pivot, « *Apostrophes*, les grands entretiens », volume 3, collection « Grands entretiens » (DVD), Gallimard, 2009.

<sup>565</sup> *Ibid.*

personnellement l'auteur<sup>566</sup>. »

Le 28 septembre, c'est l'émission. L'excitation de Bernard Pivot, de la presse, des médias, est palpable : on va enfin revoir Duras à la télévision. « Il y avait une masse de photographes, trente, quarante photographes, ce que j'ai rarement vu sur le plateau d'*Apostrophes*<sup>567</sup> », rapporte le journaliste. L'événement est donc très médiatisé, et Duras semble savourer son succès. Ce soir-là, l'animateur rencontre l'auteure pour la première fois, et la posture de « légende de la littérature » s'impose à lui : « J'étais très impressionné, j'ai pris un rhume énorme<sup>568</sup> ! ». Celui-ci avouera plus tard que cette congestion nasale était psychosomatique tant il avait peur de « la Duras ». Il faut dire que l'émission est un tête-à-tête, et Duras en est l'invitée unique, comme l'ont été avant elle Soljenitsyne, Nabokov, Yourcenar et Albert Cohen. Duras est donc accueillie comme un immense écrivain, et on la place à la hauteur des plus grands.

« La consécration de l'émission de plateau dans les années 1970 fait de l'écrivain le personnage d'un spectacle de la parole. Avec *Italiques*, puis *Apostrophes*, l'auteur n'est plus seul : il doit également parler des autres et avec les autres<sup>569</sup>. » C'est donc par sa parole si particulière que Duras va séduire Pivot, et surtout les téléspectateurs, dont certains découvrent le timbre de sa voix. Bien sûr, comme nous l'avions déjà évoqué plusieurs fois, ce sont les silences qui constituent la « signature vocale » de Duras. Pivot remarquera : « C'est une femme chez qui le silence est au moins aussi important que les paroles. Je ne savais pas du tout qu'elle mettait ces points d'orgue, ces silences entre les phrases<sup>570</sup>. » Au début très impatient, l'animateur se rend compte qu'il a tort et qu'il faut respecter ces silences :

Tout comme leurs œuvres, la posture des écrivains est, de ce fait, primordiale, aussi bien au niveau de la communication verbale (par la parole, le ton ou le niveau de langue), qu'au niveau implicite non verbal (par les regards, par les silences, par les gestes, par les mimiques, les mouvements des yeux) (sic, Bourdieu, 1996)<sup>571</sup>.

Dès la présentation, une atmosphère solennelle s'installe. Pendant le générique, on la découvre : figée, les mains jointes, le regard sévère et concentré, appuyée sur la table qui la sépare de Pivot : sa posture fait montre de sérieux, un brin hiératique. Elle ne sourit pas, ne se

---

<sup>566</sup> Alette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op. cit., p. 55.

<sup>567</sup> Bernard Pivot, « *Apostrophes*, les grands entretiens », volume 3, op. cit.

<sup>568</sup> *Ibid.*

<sup>569</sup> « La figure de l'écrivain à la télévision - Comment la figure de l'écrivain a-t-elle évolué sur nos écrans depuis plusieurs décennies ? », Dossier réalisé par le *Centre de liaison de l'enseignement et des médias d'information*, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, [www.clesdelaudiovisuel.fr](http://www.clesdelaudiovisuel.fr).

<sup>570</sup> Bernard Pivot, « *Apostrophes*, les grands entretiens », volume 3, op. cit.

<sup>571</sup> Corina Da Rocha Soares, « L'écrivain sous les feux des projecteurs : étude d'un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d'expression française », *Carnets, Revue électronique d'études françaises*, première série – 2, octobre-novembre 2011, p. 189.

détend pas tout de suite et attend patiemment la fin des titres. Pivot, en guise d'exergue, a listé tous ses titres les plus célèbres : romans, théâtre, cinéma, c'est une artiste complète qui se tient face à lui. Le téléspectateur qui la découvre comprend ainsi qui elle est. Son charisme impressionne : à l'époque, on pense que Duras tient cette assurance tranquille de sa récente cure de désintoxication. Mais il faut rappeler que depuis plusieurs années, l'auteure travaille énormément son image, notamment pour se maîtriser devant la caméra : sa voix est plus limpide et son attitude révèle une véritable volonté de séduire. À titre de comparaison, lorsqu'on regarde l'émission consacrée aux répétitions de *Savannah Bay* quelques mois auparavant, elle apparaît brute et agressive, dans sa façon de s'exprimer et dans son apparence physique. C'est donc une autre Duras qui se présente devant Pivot, avec une posture méticuleusement soignée.

De plus, l'émission destinée à une certaine catégorie sociale se trouve ce soir-là consacrée à une auteure qui cherche à se rendre accessible et populaire. Si le catalogue des œuvres – pour beaucoup incompréhensibles – que liste Pivot peut faire peur à tout lecteur non initié, cette image va être complètement renversée durant l'émission. À la fin de la musique, Bernard Pivot, exalté, faisant de grands gestes, commence par flatter Duras sur le succès populaire du roman, avant de se lancer dans sa première question, sur le ressenti de l'auteure face à ce succès soudain. Ce sont les premiers mots de Duras et dès ce moment, les téléspectateurs les plus fins ont dû comprendre que quelque chose allait se passer : l'écrivaine, à mi-voix, s'éclaircissant la gorge, évoque de suite la peur qu'elle a eue pour son ouvrage. D'emblée, elle impose la posture de l'auteur qui ouvre son cœur au public, lui confiant son émotion due aussi au trop-plein de cette reconnaissance brutale. Les mots sont pesés, les pauses nombreuses, et Pivot piaffe de continuer à la faire parler d'elle. L'armure se fend donc très rapidement, et dès la deuxième question de l'animateur, Duras l'arrête en souriant. La glace est brisée et la magie peut opérer. Alors que Pivot évoque la critique « déferlante », Marguerite Duras le coupe en lui rappelant que quelqu'un en a dit du mal, évoquant ses nombreuses fautes de grammaire. Après un rire franc sur son style si particulier, le show de Duras peut débuter.

Il aura suffi de quelques minutes de détente avec les techniciens, de quelques rires : « Et ça y est, une digue se rompt. La mer entre. Pivot me l'avait dit : de l'autre côté ils doivent être trois millions. Nous sommes perdus. Le bateau va couler. [...] Il m'a posé la première question, il m'a dit après qu'on avait un peu cherché un chemin au début de l'émission. Je me souviens parfaitement d'un sourire. On s'est souri. C'était un vrai sourire de sympathie. On se plaisait. La chance. On a été heureux tout d'un coup. Il a vu que je n'avais plus du tout peur. Et sa peur est partie. Ça a été un vrai bonheur de parler



ensemble. [...] On avait trouvé un rapport privé, c'était gagné<sup>572</sup>.

Sur leur poste de télévision, les téléspectateurs voient donc apparaître celle que Jacques-Pierre Amette surnommait plus tard « le monstre médiatique bagué ». Car Duras, c'est aussi un « look » et des signes extérieurs reconnaissables qui la caractérisent et affinent sa posture. Cet « uniforme », associé à son phrasé si singulier et aux marottes de ses œuvres, va constituer un véritable spectacle, qu'Alain Vircondelet décrira ainsi :

Elle apparaît avec le « look Duras », pull à col roulé, gilet noir, à ses doigts ses bagues, à ses poignets ses bracelets. Sur son visage, comme la mère de Rembrandt, la résille fine de ses rides, qui ravage son visage et cependant l'embellit. Elle apparaît sûre d'elle, ménageant ses répliques, pour faire éclater le silence. En face d'elle, l'animateur est désarçonné, il croit à ce qu'elle a dit, ailleurs, à la légende, l'Éden Cinéma, mais de sa voix inimitable, un peu narquoise, elle sourit, dit que l'histoire est ailleurs, traversée d'autres temps, d'autres courants. Elle parle sans se cacher, de l'alcoolisme, avec cette authenticité douloureuse, de la littérature, du secret à atteindre, des autres écrivains, de la place où ils sont (Sartre, répète-t-elle, n'est pas un écrivain), de tout ce qui doit charrier le langage, et qui ne se décide pas à l'avance, mais s'apprivoise, s'explore, se déterre et peut-être se livre, de tous ces matériaux avec lesquels elle a travaillé, travaille toujours, et surtout de ce qu'elle est, elle-même, et qu'elle ne peut éviter<sup>573</sup>.

La question qui se trouve rapidement évoquée par Bernard Pivot au début de l'entretien est celle du Prix Goncourt, l'animateur parlant d'une « rumeur » dans Paris. Dès le début, le téléspectateur est alors happé par ces révélations qui semblent des scoops, des inédits. Et Duras d'y rajouter bien sûr sa petite musique de victimisation, car elle va répondre en rappelant qu'on lui a refusé le prix en 1950 pour le *Barrage*, car elle était communiste. Ainsi, dès le commencement de l'interview, on retrouve la Duras comme on la connaissait dans les années 1950-1960 : victime elle aussi de l'injustice, comme celle qui avait frappé sa mère. Ce leitmotiv provoque la pitié de ceux qui regardent l'émission, et Duras se place de suite dans une posture propre à retenir l'attention des trois millions de téléspectateurs qui la regardent. Les mêmes éléments sont donc une fois de plus repris par l'auteure, qui verra ses détracteurs aller jusqu'à dire qu'elle « radote ». A l'occasion de l'adaptation de l'émission en pièce de théâtre en 2016, Renaud Machart, dans *Le Monde*, en profitait pour revenir sur cet entretien légendaire :

Elle revient, comme souvent, sur les traits marquants de son univers : la mère, le petit frère, le grand frère, le Chinois (qu'elle nomme « le Jaune », en des termes que la télévision d'aujourd'hui ne permettrait plus), Anne-Marie Stretter, Hélène Lagonelle. Et les « autos noires », les terrains de tennis, les cris... Tout cela évoqué sur le ton de quelqu'un qui s'écouterait parler avec délice ; mais quel délice,

---

<sup>572</sup> Marguerite Duras, entretien avec Jérôme Beaujour, « *Apostrophes*. Dactylogrammes, 1986 », dossier « Autour de *La Vie matérielle* », Pléiade, tome IV, p. 399.

<sup>573</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 486.

justement, que de l'entendre ainsi parler. Duras raconte des choses assez drôles – comment il lui est impossible d'écrire si son lit et la vaisselle ne sont pas faits –, carnassières parfois<sup>574</sup>.

Dans *Les Inrockuptibles*, en 2018, Marilou Duponchel laisse elle aussi entendre que l'auteure a usé de ses manies favorites pour s'imposer : « Duras utilise son art habituel de la suspension, du vague, répétant sans cesse les mêmes mots comme des refrains<sup>575</sup>. » L'écrivaine réputée inaccessible et imperméable se met alors à nu, et pour les téléspectateurs, l'entendre évoquer ses taches ménagères (son lit, sa vaisselle...) la met à leur niveau et la posture qu'elle adopte est alors rassurante. Comme dans le roman, le ton est à la confiance, à Pivot mais aussi à tous ceux qui la regardent derrière leur petit écran. Ce procédé de familiarisation avec ses lecteurs a été entamé au début des années 1980, et il trouve ici son accomplissement. Nous avons déjà vu par exemple les nombreuses photographies prises dans la maison de Neauphle, qui invitaient déjà de façon visuelle les lecteurs dans l'intimité de l'écrivain. La stratégie de Jérôme Lindon de présenter Marguerite Duras comme une auteur abordable et populaire réussit encore plus avec l'émission, et Duras, par-là même, sacralise sa posture.

Lorsque Pivot aborde *L'Amant* pendant l'émission, Duras va alors entrer pleinement dans le rôle qu'elle s'est inventé : celui de cette jeune fille de quinze ans qui a une relation interdite avec un Chinois. Pivot l'engage dans la voie de la révélation avec beaucoup de naturel, lui parlant comme si elle était évidemment « la jeune fille » décrite dans l'œuvre : « Nous sommes à Saïgon, entre les deux guerres, dans les années 20. Vous avez quinze ans et demi et vous êtes sur un bac qui traverse le fleuve, c'est-à-dire le Mékong. Et vous êtes drôlement attifée, vous êtes attifée comment ? Racontez-nous<sup>576</sup>. » Au moment où Duras s'apprête à répondre, le réalisateur affiche à l'écran la première de couverture de l'ouvrage, et l'auteure apparaît juste sous le titre, au moment même où elle acquiesce aux propos de Pivot : « J'ai un chapeau d'homme, un feutre<sup>577</sup>. » Sans aucune hésitation, elle entre dans le jeu de l'animateur et se retrouve ainsi cinquante-cinq ans auparavant, en Indochine. Elle assume donc pleinement, dès cette première réponse, l'autobiographie qu'on veut lui prêter. Le jeu est troublant. De plus, pour mieux affirmer cette posture qui se construit en direct, elle persiste et signe : « J'ai eu ce chapeau, vraiment je l'ai eu<sup>578</sup>. » La suite voit donc Duras raconter, avec

---

<sup>574</sup> Renaud Machart, « TV: Duras et Pivot, un entretien suspendu dans le temps », *Le Monde*, 24 novembre 2016.

<sup>575</sup> Marilou Duponchel, « Marguerite Duras en 8 apparitions télé drôles, poétiques ou délirantes », *Les Inrockuptibles*, 26 janvier 2018.

<sup>576</sup> « Apostrophes : Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>577</sup> *Ibid.*

<sup>578</sup> *Ibid.*

force détails, sa rencontre avec le Chinois. Pour Pivot, il n'y a aucun doute, c'est elle qui est décrite dans son livre et chaque élément qu'il donne est directement présenté comme autobiographique. Elle est ici ce personnage qu'elle a créé et elle le met en scène. Pour Jérôme Meizoz, « [ ... ] l'image discursive de l'auteur construite dans le discours, s'imposant par la circulation des écrits, tend à devenir, dans [certains] cas, un patron de la conduite publique de l'écrivain<sup>579</sup>. » L'auteure est magnétique, et la complicité qui s'installe entre elle et l'animateur est patente : elle va servir la posture de Duras qui, par le truchement de Pivot, s'épanche et confie sa fiction extraordinaire à ses lecteurs potentiels.

L'émission sert de relais au livre de fiction et mime cette « crise de crédulité » qui emportera le lecteur. On croirait y être. Mais on y *est* bien plus encore si on lance le romancier dans une seconde direction : lui faire reconnaître qu'à un degré quelconque, cette histoire est la sienne. Car l'auteur devient alors en même temps le référent de son livre, comme c'est le cas dans l'autobiographie, et le spectacle télévisuel se trouve pleinement justifié, en nous donnant un aperçu de « l'homme ». La pente fatale de ce genre de spectacle est d'imposer à tous les textes une lecture plus ou moins autobiographique : avant même qu'il ait ouvert la bouche, la présence physique de l'auteur prend figure d'aveu<sup>580</sup>.

Cette ambiguïté dans ce qu'elle narre à Bernard Pivot fait naître chez certains critiques qui assistent à l'émission une admiration soudaine pour l'auteure dont le spectacle médiatique fascine. François Périer écrira, quelques mois après l'émission : « Du grand art. Elle ne jouait pas. Cela s'appelle la disposition intérieure. Après avoir lu *L'Amant*, j'ai pensé : si tout au long de l'émission, elle a menti en jurant l'authenticité de l'histoire, c'est encore plus beau. Sans ériger le mensonge en vertu, on peut l'utiliser à des fins artistiques devant des caméras<sup>581</sup>. » Il est bien question ici de construction de posture : l'auteure entre dans le costume de celle qu'elle a conçue, tout cela « à des fins artistiques ». L'« inscripteur textuel » endosse ainsi le rôle d'une nouvelle « personne biographique » dont elle réécrit le destin.

C'est pour cela que d'après Pivot, Duras a tout accepté durant l'entretien, répondant à tous les sujets, même les plus douloureux comme l'alcoolisme ou la guerre. Rien n'a été tu. Duras s'est justifiée ensuite en expliquant que tous les risques qu'elle avait pris dans sa vie l'avaient aguerrie face aux aléas du direct à la télévision. Elle dira à Pierre Assouline, revenant sur l'émission :

C'est un peu suicidaire de se lancer sans filet à la tête de trois millions de téléspectateurs. Pivot a insisté pour que ça ne se fasse pas chez moi. Il a eu la conviction qu'il devait m'interviewer en direct du studio en raison des risques que j'ai déjà pris dans la vie, de l'engagement politique à l'alcoolisme. Depuis cet *Apostrophes*, je reçois tous les jours des demandes de télévision. Je refuse systématiquement. Ce n'est pas parce que j'ai accepté une fois... Je ne débute tout de même pas une carrière télévisée<sup>582</sup> !

<sup>579</sup> Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *op. cit.*

<sup>580</sup> Philippe Lejeune, « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, année 1980, n° 27, p. 33.

<sup>581</sup> François Périer, « Hommage à Marguerite Duras », *Les Cahiers du cinéma*, janvier 1985.

<sup>582</sup> Marguerite Duras à Pierre Assouline, *Lire*, n° 112, janvier 1985.

Pourtant, Duras a été « ravie » par l'entretien. Bernard Pivot raconte dans ses souvenirs qu'après l'émission, elle l'a appelé tous les jours pour lui indiquer combien elle vendait de livres. L'animateur comparera souvent cette soirée avec celle d'Albert Cohen, qui lui aussi avait refusé l'invitation télévisuelle avant de reprendre goût, comme Duras, aux entretiens. Le lendemain de l'émission, les librairies sont prises d'assaut. On a du mal à suivre au niveau des tirages chez l'éditeur. Le triomphe est total. « L'effet d'*Apostrophes* fut foudroyant, explique Jérôme Lindon. Il avait été précédé par un tir de barrage de la presse écrite qui, unanimement, reconnaissait le livre comme un événement<sup>583</sup>. » *L'Amant*, dont Duras vient de faire une promotion exceptionnelle en participant à *Apostrophes*, est un véritable coup médiatique. Pour beaucoup, c'est l'auteure et surtout son éditeur, Jérôme Lindon, qui ont orchestré cet événement. Duras s'érige ainsi en monstre sacré de la littérature, mais en même temps gagne son premier succès populaire et se débarrasse de l'image d'intellectuelle inaccessible qui lui collait à la peau. Répondant à des impératifs commerciaux, elle a rompu sa réputation d'exigence et pour la première fois, s'est mise en scène comme jamais en direct à la télévision.

Les retombées commerciales sont énormes, et la critique ne s'arrête pas de porter Duras au pinacle, elle qui avait été si souvent critiquée. François Nourissier, le président de l'académie Goncourt, est en admiration devant sa prestation télévisuelle : « C'était formidable. Aucun des précédents tête-à-tête de Pivot (Yourcenar, Cohen, etc.) ne m'avait donné pareille impression de vérité. Aucune prudence ne préservait Mme Duras : l'être humain et l'écrivain étaient là, fragiles et indestructibles, blessés et orgueilleux. C'est à cause de tels moments que nous aimons Pivot et la télé, installés dans la bouleversante familiarité de ce qu'ils nous donnent à aimer<sup>584</sup>. » Il est intéressant de remarquer que la critique dissocie la personne biographique et l'inscripteur textuel, qui ne faisaient qu'un ce soir-là pour construire une posture neuve, inédite, et que les médias parachèveront un peu plus tard. Julia Waters sépare également les deux entités définies par Dominique Maingueneau, quand celle-ci écrit : « De son passage à *Apostrophes*, Duras devient l'écrivain-célébrité par excellence, sa photo figurant incessamment dans la presse et à la télévision. Son nom et son visage deviennent inextricablement associés : à tel point que Duras est souvent invitée à jouer le rôle d'interviewer et non d'interviewée dans les médias. Sa célébrité médiatique prend le pas sur

---

<sup>583</sup> Jérôme Lindon cité par Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 521.

<sup>584</sup> François Nourissier, « François Nourissier a aimé... *L'Amant* de Marguerite Duras », *Le Figaro magazine*, 20 octobre 1984, *op. cit.*

son rôle d'écrivain<sup>585</sup>. » Ici, Julia Waters signe l'arrêt de mort de l'écrivaine Duras, comprenant que la star médiatique, que Dominique Maingueneau avait définie comme « acteur dans le champ littéraire », prendrait le pas sur les deux autres. À partir de cette soirée, Duras va user d'une nouvelle figure d'auteur : connue et reconnue, elle goûte désormais l'ivresse des médias qui en font leur reine. L'émission de Pivot a ainsi été prépondérante sur la réception à bien des titres. Duras elle-même, dans un énième exercice narcissique de mise en scène, affirmait d'ailleurs :

Ce jour-là, Pivot a dépassé l'heure de cinq minutes paraît-il, on aurait pu parler deux heures, facile. J'ai lu depuis que le réalisateur de l'émission considérait cette émission comme la plus belle qu'il ait faite. Je vais vous dire : de là où on était de l'écran, on pouvait entendre l'écoute de l'autre côté de l'écran. On a su que ça écoutait bien, les millions. Quelqu'un a écrit, Sebag, que j'avais fait des choses différentes dans ma vie : j'avais écrit des livres, fait des films, et il disait que dorénavant il fallait ajouter *Apostrophes* dont il faisait une œuvre à part<sup>586</sup>.

#### 4. *Le Prix Goncourt*

« Le prix littéraire est sans doute l'une des plus évidentes illustrations de la prescription littéraire française, si l'on entend par cette dernière la recommandation par des jurys d'experts d'un livre ou d'une œuvre pour sa qualité littéraire, aussi bien que la reconnaissance institutionnelle d'une singularité auctoriale (de l'auteur prometteur au grand écrivain) [...]»<sup>587</sup>, écrit Sylvie Ducas dans son article « Ce que font les prix à la littérature » en 2014. Le 12 novembre 1984, le Prix Goncourt est décerné à Marguerite Duras pour *L'Amant*. Alors que l'ouvrage s'est déjà écoulé à près de deux-cent cinquante mille exemplaires, cette consécration accélèrera encore plus le succès de l'auteure et changera encore sa posture, soudain nobélisable.

Pendant *Apostrophes*, Bernard Pivot avait déjà évoqué la rumeur qui courait dans tout Paris depuis mi-septembre. Pourtant, dans les milieux littéraires, on ne croit pas à ce prix pour Duras : elle est déjà un auteur reconnu, voire prestigieux, et l'Académie a plutôt pour habitude de consacrer un jeune écrivain. Josyane Savigneau, dans *Le Monde* écrira d'ailleurs le lendemain de l'attribution du prix : « Marguerite Duras a acquis une telle notoriété internationale qu'elle semblait – le président de l'académie Goncourt, Hervé Bazin, le

---

<sup>585</sup> Julia Waters, *op. cit.*

<sup>586</sup> Marguerite Duras, entretien avec Jérôme Beaujour, « *Apostrophes*. Dactylogrammes, 1986 », *op. cit.*

<sup>587</sup> Sylvie Ducas, « Ce que font les prix à la littérature », *Communication & langages*, 2014/1, n° 179, p. 61.

concédaient lui-même il y a quelques jours – “plus proche du Nobel que du Goncourt”<sup>588</sup> » La glorieuse figure auctoriale de la Duras, auréolée par les milliers d'exemplaires déjà vendus, n'a plus rien à attendre apparemment. Et pourtant, le prix lui revient après trois tours de scrutin avec six voix sur dix : force est de constater qu'elle ne fait pas l'unanimité. Alain Vircondelet note d'ailleurs : « L'Académie couronne une œuvre entière plus qu'un livre, porte au grand public celle qui trop longtemps en fut écartée, et niée<sup>589</sup>. » Duras est ainsi saluée pour l'ensemble de sa riche carrière, elle dont l'image fut tant de fois écornée car inaccessible et difficile. Le jury du Goncourt confirme alors la posture populaire souhaitée par l'écrivain avec le tournant de cet opus.

Jean Vallier évoque également cette hypothèse dans sa biographie de l'auteure : « Les dix chez Drouant étaient assurés sur son nom de réunir à la fois la critique et le public<sup>590</sup>. » Pour eux, Duras est le Goncourt idéal. De plus, ils savent que ce choix risque de faire grand bruit, connaissant l'image clivante que peut renvoyer Duras. Ils savent que lui donner le prix constituera un coup médiatique retentissant. Il est vrai que depuis plusieurs décennies, la vie littéraire n'a pas connu de grands événements. Ce Goncourt va permettre d'en créer un, et l'écrivain primé ne laisse personne indifférent. L'attribution de la récompense à Duras est alors un tournant dans l'histoire du prix. « Peut-être n'avait-on pas connu, depuis que Sartre refusa le Nobel, d'événement littéraire aussi considérable », écrit Yves Laplace dans *24 heures*, qui constate que la portée de ce prix échappe « sans doute aux jurés eux-mêmes<sup>591</sup> ». Dans *Libération*, le lendemain de l'attribution du prix, on peut lire également : « Les journalistes, les éditeurs, les libraires et les lecteurs avaient besoin d'un événement, d'un succès qui brouille les pistes de l'actuelle médiocrité et rassure tout le monde sur l'état général de la littérature. Ce fut Duras<sup>592</sup>. »

Marguerite Duras est une auteure polémique. On ne sait comment elle va réagir à ce triomphe. Elle alimente pendant cette période une posture de « monstre sacré », qui est déjà notoire, par ses revirements, ses tocales et son fort caractère. Car elle est capable de refuser le prix, et d'ailleurs, d'après Laure Adler, Michel Tournier aurait appelé Jérôme Lindon pour s'assurer que l'écrivaine l'accepte. Dans un article de 2014 dont on trouve dans le titre l'expression « posture ambivalente de l'écrivain consacré », Sylvie Ducas écrit : « L'intérêt

---

<sup>588</sup> Josyane Savigneau, « Marguerite Duras pour *L'Amant* : au secours de la victoire », *Le Monde*, 13 novembre 1984.

<sup>589</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 489.

<sup>590</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, op. cit., p. 764.

<sup>591</sup> Yves Laplace, « Le Goncourt du silence », *24 heures*, 13 novembre 1984.

<sup>592</sup> Jean-Marc Parisis et Marianne Alphant, « Les Goncourt aimaient *L'Amant* de Duras », *Libération*, 13 novembre 1984.

de prendre le théâtre des prix littéraires comme champ d'analyse réside aussi dans la polémique dont ils sont fréquemment l'objet, en tant que dispositif à la fois de promotion marchande et de consécration littéraire, et de littératures inscrites dans le champ de production industrielle de masse<sup>593</sup>. » Le sacre de Duras s'accompagne donc d'une polémique dont elle est coutumière, mais dont elle va également se servir à des fins commerciales.

Lorsqu'elle est pressentie pour gagner, elle se trouve à Trouville et fait fi des rumeurs. Elle commence par faire croire que le prix ne l'intéresse pas. Laure Adler raconte d'ailleurs : « Marguerite fait mine de s'en moquer. Elle est à Trouville, aux Roches noires, et n'a pas l'intention de regagner Paris. Le vrai Goncourt, on le lui a enlevé en 1950 avec *Un barrage contre le Pacifique*<sup>594</sup>. » Quand elle apprendra que c'est elle qui a gagné, il n'y aura pas de fête, ni d'effusion de joie. Avec Yann Andréa et Marianne Alphant, ils fêtent la victoire en buvant de l'eau et en mangeant des rillettes. Le magazine *Première* se réjouit et décrit bien cette situation :

Elle, elle était à l'écart, dans sa maison de Trouville, probablement en train de regarder la mer ou à écouter les cris des mouettes. Au même moment, 12 h 45, François Nourissier faisait une entrée très remarquée dans le salon N° 14 de chez Drouant, posait une minute pour la photo et déclarait : « Le prix Goncourt 1984 a été attribué à Marguerite Duras pour son livre *L'Amant* ». Réconfort et bonheur. Ça ne fait jamais que 34 ans (*Un barrage contre le Pacifique* aurait pu gagner le prix en 1950) que certains de ses fans attendaient ça. Il y a actuellement un véritable engouement pour Marguerite Duras, un vrai coup de foudre à retardement. Des tas de gens ont déjà lu son dernier livre. Elle s'est révélée amicale, profonde, émouvante, captivante à *Apostrophes*. Et maintenant la consécration officielle : le Goncourt. [...] Elle trouve sûrement, comme son éditeur, qu'il n'y a pas de quoi fêter ça comme un quatorze juillet. Il paraît qu'à Trouville on n'a pas débouché le champagne, mais qu'on a bien rigolé<sup>595</sup>.

Les premières réactions de la gagnante sont ensuite très attendues. La nouvelle posture acquise soudainement va être relayée par le discours. « Les Goncourt m'ont donné ce prix parce qu'ils ont cru qu'il était possible de me le donner. Parce qu'ils n'ont pas trouvé de raison de me le refuser<sup>596</sup>. », dit-elle avec narcissisme. Elle qui a lutté dans les années 1960 contre les jurys en tous genres, elle qui a vu la critique souvent très sévère avec elle, elle qui a vécu des années de silence sur son travail se trouve maintenant dans une posture revancharde, avec un orgueil démesuré caché sous l'indifférence feinte. Dans l'interview qu'elle accorde à *Libération* le lendemain du prix, cet orgueil se teinte d'arrogance. Le mythe « M. D. » est en marche, personne ne pourra plus l'arrêter. Sa deuxième réaction est de politiser le prix, autre

---

<sup>593</sup> Sylvie Ducas, « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 20 avril 2014.

<sup>594</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 522.

<sup>595</sup> Martine Moriconi, *Première, le magazine du cinéma*, décembre 1984.

<sup>596</sup> Marguerite Duras, citée par Michel Nuridsany, « Un grand écrivain populaire », *Le Figaro*, 13 novembre 1984.

parfum de scandale qui va servir ses intérêts : « Les gens inaugurent des conduites nouvelles parce qu'il y a une incitation à des comportements nouveaux. Ils font comme le gouvernement. Tout le monde essaie d'imiter Mitterrand, c'est-à-dire de faire à sa guise, selon soi, et ce dans tous les domaines, y compris dans des domaines aussi retranchés et décalés de l'actualité que le Goncourt<sup>597</sup>. »

La notoriété de Duras, grâce à ce prix et à la polémique qui l'entoure, va aller croissante. Deux semaines après l'annonce, le livre atteint les 450000 exemplaires vendus. Le 26 novembre, au théâtre Renaud-Barrault, une fête est organisée par Jérôme Lindon en l'honneur de la nouvelle papesse du roman. Son aura est toute-puissante, elle goûte à son nouveau succès et à sa posture triomphante :

Étrange cérémonie où le tout-Paris intellectuel et artistique vient rendre hommage à la reine Marguerite, entourée de sa cour, dans ce lieu si fortement habité par sa présence. Assise, les mains en avant, les bagues brillant de tous leurs feux, embrassée par une foule de comédiens célèbres et de fanatiques, Marguerite Duras savoure son triomphe, se venge de ses années de galère de l'après-guerre, efface par le succès les souvenirs douloureux de l'adolescence<sup>598</sup>.

Même si elle fait semblant de rester indifférente devant cette déferlante, Marguerite Duras, effectivement, se gargarise de cette gloire soudaine. Elle tient enfin sa vengeance : sur le « grand vampirisme colonial », sur son enfance, sur la guerre, sur ses débuts difficiles d'écrivain, et surtout sur l'année 1950 où le Goncourt lui échappa. À l'envoyé du *New York Times* qui traverse l'Atlantique par curiosité pour interviewer un membre de l'Académie, Michel Tournier explique que lui et ses pairs ont « répar[é] les torts faits à Marguerite Duras il y a trente ans<sup>599</sup>. » Ce ressentiment s'accompagne également d'un goût pour une autre littérature. Certes, Duras a toujours cultivé sa singularité, quitte à s'exclure elle-même de la popularité, mais elle est avec cette œuvre saluée unanimement comme la nouvelle gardienne de la littérature contemporaine. Elle gagne ainsi une nouvelle posture de femme de lettres, mais surtout une nouvelle posture d'écrivain. Elle redevient alors, pour quelques temps, la romancière de la rue Saint-Benoît de ses débuts, l'écriture courante en plus. Dans son travail sur le Goncourt de Michel Houellebecq en 2010, Louise Moor fait une remarque qui pourrait très bien s'appliquer à Duras en cette fin d'année 1984 : « En lui attribuant le prix pour *La Carte et le territoire*, le jury Goncourt déplace le débat vers un jugement exclusivement littéraire. Pas question d'épuration de lettres : il s'agit de reconnaître *un auteur*, non *un*

---

<sup>597</sup> *Ibid.*

<sup>598</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 524.

<sup>599</sup> Michel Tournier, *New York Times*, 13 novembre 1984, section C, p. 18.



*individu*<sup>600</sup>. » Peut-être jugée à mauvais escient trop impersonnelle auparavant, nous avons pu constater que c'est cette confiance qui la fait obtenir un véritable plébiscite populaire et critique :

Ce n'est pas non plus un livre qui répondrait à la demande d'un grand public de circonstance. L'inverse serait plus vrai : si les lecteurs ont d'ores et déjà plébiscité Marguerite Duras, précédant les jurys littéraires, c'est parce qu'ils ont de la mémoire. Oui : ce Goncourt est appelé à connaître un grand retentissement. [...] Au moment où il suffit de crier plus fort que les autres pour se faire entendre, au moment où la démagogie ambiante semble imposer une révision précipitée des valeurs littéraires, un nouveau public se constitue dans la respiration d'une lecture retrouvée. L'Académie Goncourt vient d'en prendre acte. Ainsi Marguerite Duras ne saurait refuser le Prix. [...] Sans doute vient-on d'entamer ainsi un processus de réparation. C'est du moins la chance qu'a su saisir l'Académie Goncourt<sup>601</sup>.

La nouvelle posture de Duras se met en place avec un nouveau lectorat, intéressé par l'auteure car elle a décroché le Prix Goncourt. Alors qu'on la connaissait de façon générale comme agaçante, peu lisible, à la personnalité tranchée, une image paradoxalement inédite de Duras se révèle au public grâce au Goncourt : celle d'un écrivain, tout simplement. On avait parfois oublié que c'était son premier métier, car elle avait passé son temps dans le rôle de sa « personne biographique » qu'elle réinventait à chaque fois.

De plus, le Goncourt va apporter à Marguerite Duras une posture « mondiale », comme elle se définira quelques années plus tard. En effet, très rapidement, l'œuvre va être traduite en une vingtaine de langues, avant d'être distribuée – et de rencontrer un succès immense – dans près de trente-cinq pays. La notoriété internationale change donc la figure d'auteur de la romancière qui jouit à présent d'une réputation qui dépasse les frontières. Corine Da Rocha Soares écrit : « Être lauréat d'un prix littéraire aide à la notoriété de l'écrivain ainsi médiatisé et fait croître les ventes de son œuvre. En outre, un prix littéraire est aussi un “label d'exportation” (Konopnicki, 2004) qui permet une internationalisation, qu'elle soit en version originale ou par le biais de traductions<sup>602</sup>. » Les sollicitations seront maintenant internationales, et Duras devra gérer cette nouvelle orientation de son image qui la rendra encore plus narcissique qu'elle ne l'est.

Le Goncourt a donc permis à l'écrivaine de parachever son travail de posture. Plus personne ne peut la contester maintenant. Elle tient sa revanche et semble indétrônable dans le champ de la littérature des années 1980. Les ventes de l'œuvre vont rapidement atteindre les deux millions cinq cent mille exemplaires : au succès d'estime s'ajoute indéniablement un

---

<sup>600</sup> Louise Moor, « Posture polémique ou polémisation de la posture ? », *CONTEXTES* [En ligne], n° 10, 2012, mis en ligne le 07 avril 2012.

<sup>601</sup> Yves Laplace, « Le Goncourt du silence », *op. cit.*

<sup>602</sup> Corina Da Rocha Soares, « L'écrivain sous les feux des projecteurs : étude d'un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d'expression française », *op. cit.*

succès commercial, et Jérôme Lindon se frotte les mains. Duras a publié le chef-d'œuvre absolu chez Minuit, et le nouveau monstre sacré de la littérature lui appartient. Le bandeau « Prix Goncourt » apposé sur l'ouvrage a décuplé les ventes du livre et a transformé Duras en star. Certains n'aimaient pas ses œuvres, mais avec le fameux bandeau, ils s'intéressent maintenant à l'ouvrage car reconnu par l'intelligentsia comme roman exceptionnel. Dans son article « Posture polémique ou polémisation de la posture ? », Louise Moor souligne le caractère automatique du lectorat qui se rue sur le livre au bandeau magique : « L'étiquette tant symbolique que matérielle du prix, sous la forme d'un bandeau rouge portant sa mention, permet à la communauté-destinataire de repérer rapidement un roman dont les qualités ont été presque "normativement" prouvées et approuvées<sup>603</sup>. » Le signe de reconnaissance du prix, associé au nom maintenant reconnu de Duras, et au titre prometteur de confidences, fait d'elle l'incontournable papesse du roman, s'appêtant à remplir les pages des magazines littéraires, mais aussi les unes des revues dites « people » :

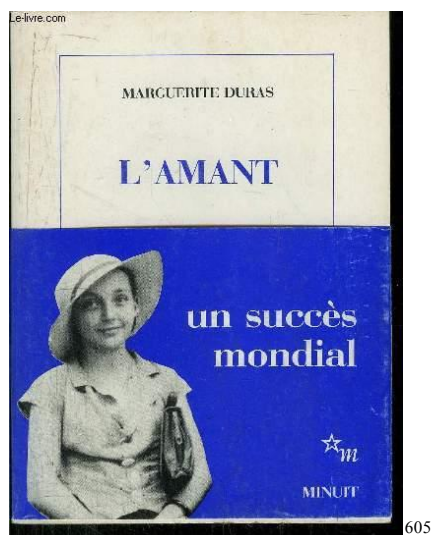
Si l'auteur ainsi « peoplisé », à la fois fabriqué par la machine marketing et nobélisé, « ressemble aujourd'hui à ces icônes en portraits de saints d'une Marilyn ou d'un Bacon reproductible en série sur les toiles de Warhol, et idolâtrées, dans le temple du dieu dollar », le bandeau rouge du prix littéraire est le symbole d'une logique publicitaire et d'un argument de vente central. Tenant à la fois de la légion d'honneur et du simple label rouge d'une marchandise élue « produit de l'année », proche des mercatiques *blurbs* ou *dust jackets* anglo-saxonnes auxquels il ajoute la *french touch* d'une décoration honorifique attachée aux mythologies et rituels de l'excellence ou de la « distinction » encore actives dans notre hexagone national, il a vocation à désigner une qualité littéraire tout en se singularisant au sein d'une pléthore éditoriale<sup>604</sup>.

Ainsi, grâce à ce Goncourt 1984, Duras va commencer à être partout, photographiée à outrance, invitée sur tous les plateaux, par tous les journaux, en France ou ailleurs, véritable produit publicitaire où elle fera l'unanimité également avec sa *french touch*. Le livre rencontre un immense succès dans le monde, et par conséquent, un an après le Goncourt, le bandeau sera transformé en signe immuable utilisé encore sur l'édition d'aujourd'hui.

---

<sup>603</sup> Louise Moor, « Posture polémique ou polémisation de la posture ? », *op. cit.*

<sup>604</sup> Sylvie Ducas, « Ce que font les prix à la littérature », *op. cit.*



605

Sur ce bandeau, on découvre un titre alléchant, qui attire forcément l'œil de quiconque n'aurait jamais entendu parler de l'œuvre : un « succès mondial ». Juste en-dessous trône le symbole ainsi que le nom de la maison d'édition qui a été reporté sur le bandeau, fierté de Lindon qui a publié le livre triomphant dans trente-cinq pays. S'ajoute bien sûr à ces deux éléments une photographie légendaire du mythe Duras : elle met en scène la jeune Marguerite Donnadiou, âgée ici de quinze ans et demi, comme l'héroïne de son roman, avec son signe reconnaissable le plus fort, ce feutre d'homme vissé sur sa tête. Il est donc impossible d'échapper à la glorieuse posture de Duras, figée dans l'Indochine de son adolescence sur cette couverture éternelle. La « photographie absolue » se retrouve ici dans cette mise en exergue d'un morceau de la vie de l'auteure qui valide les hypothèses de l'autobiographie qu'elle assume volontiers dorénavant. Sur la quatrième de couverture, le bandeau bleu continue son service promotionnel ; on peut y lire les multiples langues dans lesquelles l'ouvrage a été traduit : « *L'Amant* a été traduit en allemand, anglais, bengali, brésilien, bulgare, castillan, catalan, chinois, danois, estonien, finnois, grec, hébreu, islandais, italien, japonais, magyar, néerlandais, norvégien, polonais, portugais, roumain, suédois, serbo-croate, slovaque, slovène, tchèque et turc<sup>606</sup> ». Fin 1984, toutes les déclarations et apparitions de Duras sont extrêmement médiatisées. De plus en plus, l'hypothèse du Prix Nobel de littérature est évoquée.

<sup>605</sup> Première de couverture actuelle de *L'Amant*, avec un bandeau bleu rajouté par l'éditeur, Paris, Éditions de Minuit, première édition 1984.

<sup>606</sup> *Ibid.*, bandeau de la quatrième de couverture.

## 5. La consécration

Avec le triomphe de *L'Amant*, Duras entre dans l'ère des *mass médias*. Elle est demandée partout, tout le temps, omniprésente dans l'espace médiatique et journalistique. Son nom devient synonyme de réussite ou de notoriété pour qui l'approche. Alors que *L'Amant* n'est publié que depuis un mois mais bat déjà tous les records de vente, l'éditeur Paul Otchakowsky-Laurens, directeur des éditions P.O.L., la sollicite et à l'instar de Serge July pendant l'été 1980, lui propose d'être la directrice d'une collection dans laquelle elle pourra choisir de publier les textes de son choix. Il sait bien sûr que le nom de Duras sur la couverture multipliera les ventes. La collaboration sera brève, puisque Duras fera paraître *La Douleur* et quelques jeunes auteurs qu'elle veut faire connaître : Jean-Pierre Céton, Nicole Couderc et Catherine de Richaud. En même temps, il réédite *Outside*, œuvre que Duras avait écrite en 1981 qui se voit ici republiée avec son nouveau statut. Tous les moyens sont bons pour utiliser la notoriété nouvelle de l'auteure.

En parallèle, *L'Amant* continue de battre tous les records. Sept mois après sa parution, le bilan est exceptionnel : le roman compte dix-huit tirages successifs, et 750000 exemplaires sont déjà vendus. C'est un phénomène d'édition inédit. Dans leur étude *Les Écrits de Marguerite Duras*<sup>607</sup>, Robert Harvey, Bernard Alazet et Hélène Volat recensent en tout cinquante-cinq traductions, en trente-huit langues différentes, et notamment huit en chinois. Pour toucher un public plus large et encore plus populaire, Jérôme Lindon autorise la publication de l'œuvre chez France Loisirs en 1985 et VDB en 1986. Chez France Loisirs, Lindon vise un lectorat encore plus populaire. De plus, le club ne compte pas moins d'un million et demi d'abonnés, et quelques cent-cinquante magasins dans toute la France. Il sera bientôt impossible d'échapper à l'ouvrage de Duras. Pour VDB, maison d'édition disparue aujourd'hui mais à peine née à l'époque (1985), *L'Amant* fut publié en gros caractères, spécialité de la maison d'édition, avec les livres audio. On peut donc en déduire qu'au bout de deux ans, rares étaient ceux qui n'avaient jamais entendu parler de Duras.

Duras devient ainsi riche, très riche. Jean Vallier écrit : « La fille de Marie Donnadieu est devenue riche. Plus riche que La Mère, dans ses rêves les plus fous, aurait pu l'imaginer<sup>608</sup>. » Belle revanche pour l'auteure à l'enfance misérable : elle qui s'est tant

---

<sup>607</sup> Robert Harvey, Bernard Alazet et Hélène Volat, *Les Écrits de Marguerite Duras, Bibliographie des œuvres et de la critique*, 1940-2006, Saint-Germain la Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), coll. « Inventaires », 2009.

<sup>608</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 657.

victimisée doit maintenant reconnaître que son indigent passé est bien loin. Sa posture triomphante est accentuée à chaque fois davantage, et Duras prend goût à cette vie mondaine qu'elle avait toujours décriée. Le 7 avril 1986, elle reçoit le prix Ritz-Hemingway, récompense créée par le milliardaire Mohammed Al-Fayed qui élit le meilleur roman en langue anglaise dans le monde. Sous les ors du Ritz, Marguerite Duras savoure une fois encore sa consécration. Dans *Le Parisien libéré*, le lendemain, on peut lire : « Duras, 72 ans, cheveux gris, cape de laine bordeaux sur un col roulé bleu, s'est déclarée heureuse et émue<sup>609</sup>. » Elle sait maintenant se mettre en scène mieux que personne, toujours vêtue d'un des signes reconnaissables du « look Duras », ici le col roulé, accessoire déjà vu à *Apostrophes* et clairement identifiable pour le public.



610

Sur cette photographie, nous pouvons lire de façon éloquente la posture durassienne de l'époque. Yves Gellie, qui a pris ce cliché, a choisi de cadrer Marguerite Duras au premier plan, mais à gauche, de manière à mettre en relief la pléthore de journalistes affairés à droite de l'image. Au premier plan également, on suggère la présence médiatique importante avec les nombreux micros présents. Duras, qui semble ici toute petite, occupe néanmoins pleinement l'espace par son aura et son charisme. La nouveauté dans la posture qu'elle incarne depuis *L'Amant* est qu'elle est devenue souriante et accessible, alors qu'elle avait toujours eu la réputation d'être brusque, voire bourrue pendant les années 70 et le début des années 80. À l'arrière-plan, un immense portrait d'Hemingway veille. La figure de proue de la *lost-generation* semble poser ses yeux sur elle. Ironie du sort, Duras gagne le prix qui porte

<sup>609</sup> *Le Parisien libéré*, 8 avril 1986.

<sup>610</sup> Marguerite Duras reçoit le Prix Hemingway à Paris le 7 avril 1986, © Yves GELLIE / Gamma-Rapho.

le nom de l'écrivain américain avec qui on l'a sans cesse comparée, et dont elle a mis des années à se détacher. Mais tout cela est loin derrière maintenant, et elle préfère tirer profit de cette filiation.

Des 50000 dollars gagnés par le gagnant du prix, elle n'a que faire. D'ailleurs, nous l'avons déjà évoqué précédemment, Marguerite Duras n'a jamais eu la folie des grandeurs. Même si tout cet argent est perçu comme une réparation de son passé, elle veut garder « sa mentalité de pauvre ». Par conséquent, son seul « luxe » fut de s'acheter, après le prix, une Peugeot 405 qui remplaça ainsi sa 104, très fatiguée. Alors qu'à l'époque Françoise Sagan collectionne les Ferrari, Duras reste fidèle aux Peugeot. Ses voitures participeront elle aussi à l'écriture de son mythe. Souvent, chez les écrivains ou chez les personnalités médiatiques, un certain type de voiture nourrit la posture :

Elle dit : on va aller faire un tour à Honfleur. Je veux vous montrer la splendeur du Havre. Les lumières. C'est la chose la plus belle au monde. Elle conduit. Une Peugeot 104. Elle me montre tout. C'est la nuit. Je dis oui à tout ce qu'elle dit. On ne s'en lasse pas, de ce spectacle, un jour je vais filmer ça, prendre toutes ces lumières<sup>611</sup>.

Yann Andréa fut souvent associé à ces Peugeot. De nombreuses photos mettent en scène les deux complices dans des *road-trips* urbains sans fin. La légende s'écrit, elle construit encore et toujours une posture plus nette, glorieuse auteure en public, vieille dame aux goûts simples en privé, adorant les promenades nocturnes en pleine ville avec son compagnon homosexuel au volant de sa vieille auto. Elle reste ainsi la personnalité singulière qu'elle a toujours été. Cette photographie illustre bien cette idée. Duras vieillissante ne conduit plus, mais son chevalier servant, vêtu comme les hommes de la cour d'Anne-Marie Stretter, cède à tous ses caprices. « J'ai tant conduit que je ne sais plus marcher<sup>612</sup> », confie Yann Andréa en 1992.

---

<sup>611</sup> Yann Andréa, *Cet Amour-là*, Paris, Pauvert, 1999.

<sup>612</sup> Yann Andréa, cité par Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, Vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996, p. 180.



613

Alain Vircondelet décrit ces équipées des deux noctambules de la route dans *Vérité et légendes* :

Avec Yann Andréa, elle fait toujours ces interminables tournées dans Paris la nuit. Dans leur grosse Peugeot, ils arpentent le périphérique, les banlieues proches, cherchant dans les lieux abandonnés par les promoteurs ou ceux réinventés par des architectes d'avant-garde, des situations romanesques, racontant des histoires, des légendes. Ce sont comme des poèmes qu'elle énonce, des phrases courtes qui disent les lieux, les monuments, les squares, les places à l'endroit le plus juste d'eux-mêmes. Ils ne se parlent guère dans ces équipées nocturnes qui, quelquefois, s'achèvent à Neauphle-le-Château où réside souvent son fils Outa. Elle laisse parler le silence et « l'écriture va »<sup>614</sup>.

Il n'y a donc pas de caprice de star chez Marguerite Duras. Elle garde même ses habitudes de « pauvre », comme elle aime le rappeler. L'auteur continue d'écrire son « script prolétarien », mais la personne continue de garder une vie en cohérence avec son œuvre. Jean Vallier, auteur de la dernière biographie de l'auteure, connaissait bien Duras et l'avait fréquentée longtemps. Il rappelle son goût des choses simples, et raconte une anecdote de la période post-*Amant* qui révèle bien la posture paradoxale de l'écrivaine : magistrale et prêtresse du discours parfaitement cadré devant les caméras et les micros, elle reste en privé la femme au foyer marginale et désordonnée qui vit dans un véritable capharnaüm :

Marguerite Duras ne s'achète pas de meubles chez les antiquaires ou dans les boutiques design. Au bout d'un moment, elle me dit : « Excuse-moi, viens dans la cuisine... j'ai des pommes de terre sur le feu. » Là aussi, rien n'a changé. Le décor est immuable. La batterie de cuisine en aluminium est toujours en service. Je suis venu discuter avec elle d'une rétrospective que nous préparons à New York l'année suivante. Impossible de localiser la copie du *Camion* sous-titrée en anglais, pièce indispensable. Marguerite ignore ce qu'elle est devenue. A moins que... Soudain, elle m'entraîne vers la salle de

<sup>613</sup> Hélène Bamberger, Cosmos.

<sup>614</sup> Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, Vérité et légendes*, op. cit., p. 165.

bains : « Viens ! » Et je vois le prix Goncourt, accroupie sur le sol, retirer de dessous la vieille baignoire à pieds plusieurs boîtes rondes de grand format renfermant la fameuse copie. « Je te le jure ! », me dit-elle alors comme une petite fille prise en défaut : « Je ne savais pas qu'elle était là. »<sup>615</sup>

Duras joue ainsi de son image, alternant les masques et sachant parfaitement s'adapter à toutes les situations qui se présentent à elle, quitte à renier parfois son passé de communiste. Lors de la remise du prix Ritz-Hemingway, François Léotard, fraîchement nommé Ministre de la Culture, est là. Elle savoure son discours élogieux : « Vos livres sont notre mémoire, ils entrent dans la mémoire de notre pays et du monde<sup>616</sup> », dit-il avec admiration. Duras, qui a une haine viscérale pour Jacques Chirac et son gouvernement, fait tout de même bonne figure et pose avec malice, franc sourire et décontractée. François Léotard, pourtant homme politique de droite, sera séduit par l'écrivaine. Il raconte dans ses mémoires : « [...] la première personnalité avec qui je suis entré en contact, c'est Marguerite Duras. Il s'est trouvé que dans la semaine de ma nomination, j'ai dû lui remettre le prix Hemingway qui venait de lui être décerné. J'ai fait l'éloge, très sincère, de Marguerite Duras car j'apprécie beaucoup l'écrivain. Elle a été assez décontenancée et nous avons eu, devant le public et les caméras, une véritable ébauche de dialogue<sup>617</sup>. »

Cependant, soutien indéfectible de son ancien compagnon de résistance François Mitterrand, elle s'insurge très rapidement lorsque Chirac est nommé Premier Ministre de celui-ci lors de la cohabitation de 1986. Elle déclare : « Chirac, boy-scout, vieux langage et nullité profonde [...] »<sup>618</sup>. Duras garde ainsi cette posture politique très forte qui est la sienne depuis les années 1950. Elle s'est engagée auprès de Mitterrand pendant la campagne de 1981 et lui voue une admiration et une fidélité sans faille. La renommée de Duras est si forte à l'époque qu'il est bon pour les hommes politiques de poser à ses côtés, car elle possède une image populaire et réconfortante, mais aussi une notoriété exceptionnelle, qui la rend vectrice d'adhésion. On retrouve alors l'auteure sur de nombreux clichés ou archives télévisuelles d'époque aux côtés de politiques. Nathalie Heinich explique par ailleurs que « l'appartenance à un groupe fait rêver les écrivains qui ont le sentiment de ne pas y avoir accès, de même que l'appartenance au "milieu" littéraire peut faire rêver tous ceux – écrivains ou non-écrivains – qui s'en sentent exclus. Car l'accès au milieu peut, de l'extérieur, être perçu comme une ressource prestigieuse, apte à manifester la rareté de ses membres par rapport au monde

---

<sup>615</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 672.

<sup>616</sup> Cité dans *Le Parisien libéré*, 8 avril 1986.

<sup>617</sup> François Léotard, *À mots découverts*, Paris, Éditions Grasset, 1987, p. 131.

<sup>618</sup> Marguerite Duras, « La droite la mort », *Le Monde extérieur (Outside 2)*, Pléiade, tome IV, p. 965.



anonyme et indifférencié des simples citoyens<sup>619</sup>. »

Duras, engagée dans tous les combats qu'elle trouve dignes de mener, se voit invitée par le Ministre de la culture emblématique de François Mitterrand, Jack Lang, pour discuter du statut des artistes. La période est faste : depuis l'élection de Mitterrand en 1981, c'est une véritable lune de miel entre le monde intellectuel et le Président. Jack Lang en est son porte-parole. Un cliché très célèbre illustre la connivence entre le ministre et « la Duras ». Dans une salle de spectacle minuscule, avec tous au plus dix chaises, Lang et Duras sont assis et le ministre semble passionné par ce qu'il tente d'expliquer à Duras, imperturbable. Le poing fermé, il donne l'impression de s'engager dans son propos sur la condition des artistes, représentés ici par l'écrivaine la plus en vogue du moment. Duras, sur ce cliché, fait autorité. Regard fixe, hiératique, engoncée dans « l'uniforme M. D. », elle écoute Jack Lang de façon détachée, mais scelle surtout le lien entre les artistes et la politique, soudain réconciliés. Elle fait ainsi figure de symbole pour toute cette catégorie professionnelle qui se sentait un peu abandonnée. Ainsi, elle n'hésite pas à se montrer, à s'afficher en présence des politiques, faisant ainsi gagner de l'envergure aux politiques tout en accentuant sa propre posture.



Un autre exemple montre bien l'importance de la politique pour Duras, qui n'est plus à prouver. L'émission *L'Heure de vérité*, dans les années 1980, est à la politique ce qu'*Apostrophes* est à la littérature. On y voit des têtes d'affiche être interrogées en direct,

<sup>619</sup> Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2000, p. 146-147.

<sup>620</sup> « Marguerite Duras et Jack Lang dans une salle de spectacle », © Raymond Depardon / Magnum Photos.

devant un public dans lequel se trouvent des *people* invités. Le show donne souvent naissance à des polémiques, on y pratique également des sondages en *live*... Duras, depuis *Apostrophes*, connaît parfaitement les rouages de ces *talk-shows*. Le 1<sup>er</sup> juillet 1987, alors que débute la campagne présidentielle de 1988 qui verra Mitterrand être réélu, l'ancien Ministre de la Culture, Jack Lang, est l'invité de l'émission. Marguerite Duras, fidèle au Parti socialiste et au Président sortant, prend place ce soir-là dans le public aux côtés de l'ancien Premier Ministre Laurent Fabius. Elle n'est pas seule à être venue se montrer sur le plateau ce soir-là : sa « rivale » Françoise Sagan ainsi que l'acteur Michel Piccoli complètent également ce public de choix. Le spectacle est dans la salle ! Les photographes, d'ailleurs, se focalisent davantage sur celle-ci que sur le plateau. De nombreuses photographies de cette soirée sont restées dans les annales. Celle reproduite ci-dessous met en scène Duras, en tenue d'*Apostrophes*, col roulé blanc et chasuble noire, assise à côté de Laurent Fabius et Françoise Sagan. Le ministre est ainsi entouré de deux des plus grands écrivains français, opposées en tout, mais dont la posture souhaitée pour se rendre visible est sensiblement la même. Sagan, au pseudonyme proustien, cultive son image avec sa mèche blonde qui tombe sur le front et, alors que Duras est célèbre pour son look, ses silences et son phrasé détaché mais aussi son alcoolisme, l'auteur de *Bonjour Tristesse* se caractérise par son débit très rapide, presque incompréhensible, et son addiction à la cocaïne. Les deux auteures ne se fréquentaient et ne s'appréciaient guère, le monde de Sagan étant aux antipodes de la Durasie. Leur rivalité est palpable sur cette photographie : Duras (tout comme Michel Piccoli en arrière-plan) semble être venue soutenir Jack Lang avec sérieux tandis que Françoise Sagan est plutôt là pour bavarder avec Fabius. On peut retenir que l'écrivain, quelles que soient ses accointances politiques, occupe de plus en plus le champ politique dans les années 1980. La politique étant un spectacle à part entière, il faut donc prendre part à ce spectacle et l'alimenter.



621

Pour finir, notons que Marguerite Duras a entretenu une relation très privilégiée avec le Chef de l'État, François Mitterrand, durant toute sa vie. Ayant été un indéfectible soutien pour lui durant la campagne de 1981, elle deviendra presque une complice après le succès de *L'Amant* en 1984, le Président la convoquant régulièrement pour des déjeuners amicaux, mais aussi pour le conseiller et échanger sur les sujets d'actualité auxquels il était confronté. Le lien entre les deux anciens amis résistants est resserré au moment de la parution de *La Douleur*, en 1985 : est raconté dans cette œuvre le retour de déportation de son mari, Robert Antelme, que François Mitterrand a sauvé in extremis, à Dachau, lorsqu'il a accompagné les Américains à l'ouverture des camps de concentration. Un an plus tard, seront publiés les entretiens avec Mitterrand dans *L'Autre Journal*, où Duras et lui échangent leurs souvenirs sur la guerre, et réédités en 2006 chez Gallimard<sup>622</sup>. Lors de ces entretiens, Duras parle de politique, mais ce qui est étonnant, c'est que sa posture d'écrivain ne la quitte jamais, et elle transforme ainsi la discussion en récit de type « durassien ». Le débat devenu narration, ces conversations vont fortement servir la posture littéraire de l'auteure, tant elle va se mettre en avant et romancer les dires, au point de les rendre mythiques ou légendaires. Sur la quatrième de couverture de l'édition du *Bureau de poste de la rue Dupin*, qui rassemble leurs entretiens, on peut lire :

Marguerite Duras : Il y a une chose que vous avez dû oublier. Et dont moi qui oublie tout je me souviens de façon lumineuse : c'est la première fois qu'on s'est vus, ici, dans cet appartement. C'était tard dans la soirée, vous étiez deux. Vous vous êtes assis devant la cheminée du salon, de part et d'autre d'un poêle [...]. Il y avait Mascolo. Vous avez parlé ensemble tous les trois, mais très peu. Et tout à coup vous avez fumé, et la pièce a été envahie par l'odeur de la cigarette anglaise. Il y avait trois ans

---

<sup>621</sup> « Marguerite Duras, Laurent Fabius et Françoise Sagan à *L'Heure de vérité* consacrée à Jack Lang, 1<sup>er</sup> juillet 1987 », © Sipa Press / Torregano.

<sup>622</sup> *Le Bureau de poste de la rue Dupin, entretiens avec François Mitterrand*, Paris, Gallimard, 2006.

que je n'avais senti cette odeur. Je n'ai pas compris. J'ai crié : « Mais vous fumez une cigarette anglaise ! » Vous avez dit : « Oh pardon... » Vous avez pris votre paquet dans votre poche et la cigarette que vous fumiez et vous avez tout jeté dans le feu. [...] J'ai compris ce soir-là que nous étions entrés dans la Résistance, que c'était fait<sup>623</sup>.

La stricte chronologie de ces faits est discutable, mais qu'importe, la légende des cigarettes anglaises est née, même si l'Angleterre, ce sera seulement l'année suivante ! Pour façonner sa posture, Duras a compris depuis *L'Amant* qu'il fallait beaucoup inventer. Sa biographie va devenir une fable, et c'est là qu'elle deviendra mythique. L'exemple des entretiens avec Mitterrand est patent : à chaque fois, elle ramène tout à elle, narcissique au possible, et profite des occasions pour endormir l'interlocuteur dans la conversation et saisir l'occasion des failles de la mémoire pour les remplir de mythologies.

La relation entre Marguerite Duras et le Président a été énormément médiatisée. Les entretiens, pourtant à huis clos, ont donné lieu à de très nombreuses photographies et même des reportages télévisés. Par exemple, ce cliché ci-dessous présente l'auteure avec le Président, échangeant des regards complices dans un salon de l'Élysée. On reconnaît une fois encore « l'uniforme Duras » : bottillons, jupe aux genoux, col roulé blanc et chasuble noire, cape, grosses lunettes noires et cheveux gris. Mains dans les poches et debout, c'est elle qui semble mener la danse, dominant le Chef de l'État de sa posture de petite femme de lettres. Mitterrand finira par comprendre que Duras a su saisir l'opportunité de leurs discussions pour réécrire une partie de son histoire. Laure Adler écrira d'ailleurs à ce propos :

Mitterrand était charmé par Marguerite, admirait certains de ses livres – surtout *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Un barrage contre le Pacifique* –, reconnaissait son énergie et sa flamme mais n'avait pas une grande confiance en elle touchant l'exactitude des faits et il pensait qu'à force de vouloir jouer à tout prix le rôle de la provocatrice, elle empêchait par sa manière de le questionner, le véritable débat politique. Il se méfiait aussi de son narcissisme et de sa manière systématique de tout ramener à elle. Il ne souhaitait pas qu'elle s'arrogeât le rôle de la biographe autorisée qui recueille les véritables pensées d'un président en exercice<sup>624</sup>.

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

<sup>624</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 542.



Marguerite Duras, en 1985, est donc « mondiale », comme elle le répètera partout. *L'Amant* va en effet être publié aux États-Unis chez Pantheon Books sous le titre *The Lover*, traduit par Barbara Bray. En quelques mois, 200000 exemplaires sont vendus. Depuis les années 1960 et bien que le pays soit le symbole du capitalisme, Duras a toujours été fascinée par l'Amérique. Son intérêt pour le pays va croissant et dans ses entretiens avec Mitterrand, l'un d'eux sera entièrement consacré à ce dernier. Elle a envie de voir sa posture d'auteur mondialement reconnue, et les États-Unis sont un endroit où elle voudrait réussir, elle qui a déjà traversé l'Atlantique à plusieurs reprises pour des films notamment, mais sans le succès que lui offrira *The Lover*. D'après Aliette Armel, dans son article au titre éloquent (« Successful Marguerite »), Duras a commencé à apprécier le succès (commercial aussi) aux États-Unis, car là-bas, « [...] le succès d'une œuvre et la réussite matérielle de son auteur n'entachent pas sa valeur littéraire ou cinématographique. On peut penser que l'influence américaine a contribué à faire pencher définitivement le point de vue de Duras du côté d'une conception positive du succès sans faire pour autant de concessions sur la qualité et même la difficulté intrinsèque de l'œuvre<sup>626</sup>. » Elle aime aussi que son côté singulier, qui dérange parfois en France, soit sacralisé outre-Atlantique.

Son image devient de plus en plus importante et elle la gère avec un incroyable talent.

---

<sup>625</sup> Collection particulière Jean Mascolo.

<sup>626</sup> Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op. cit., p. 61.

Elle ne sait plus, cependant, où donner de la tête tant les sollicitations sont nombreuses : Jérôme Lindon reçoit des milliers de lettres pour elle chaque jour, demandant tout et rien, un journal féminin lui propose de faire l'horoscope. Duras fait tout de même très attention à ce qu'elle choisit, tantôt méfiante, tantôt intéressée. Son âge devient un sujet sensible, preuve de l'importance qu'elle donne à l'image qu'elle renvoie. Aliette Armel, travaillant sur un numéro spécial du *Magazine Littéraire* qui lui est consacré, en fera les frais. Son amour pour les médias est grandissant, et moins cauteleuse, elle se laisse inviter partout pour se montrer, et Jérôme Lindon, en coulisses, la protège toujours. Un mois après la parution de *L'Amant*, elle disait encore à Marianne Alphant : « Dès qu'on m'invite quelque part, je trouve ça suspect. Dès que je suis sollicitée, je me méfie<sup>627</sup>. » Ensuite, ses apparitions vont être beaucoup plus fréquentes, mais elle ne baissera jamais ses exigences (par exemple, elle dit que c'est le charme et la gentillesse de Bernard Pivot qui ont fait qu'elle a accepté de faire *Apostrophes*). Les projets télévisés se multiplient, « elle entend utiliser sa maîtrise récente des moyens audiovisuels et le succès dû à *L'Amant* pour se présenter en totale liberté, comme elle l'a toujours souhaité, sans contraintes ni censure<sup>628</sup>. »

Depuis ses débuts d'écrivain, l'interview est un exercice qu'elle pratique assidument, comme tout auteur, car elle sait qu'elle peut y parler de son œuvre tout en parlant d'elle. Les entretiens vont être eux aussi multipliés après le triomphe de *L'Amant*, et notamment la soirée mythique d'*Apostrophes*. Pour Marc Saporta, Duras élève même l'interview au rang d'œuvre d'art. Dans le numéro spécial de *l'Arc* qui est consacré à l'écrivain, il écrit : « En un certain sens, les plus belles pages de *L'Amant* ne sont pas dans le livre, elles sont dans l'émission de Pivot, *Apostrophes*, images comprises. De la même façon que certains des meilleurs passages pour les films, sont dans les vidéocassettes de Pascal-Emmanuel Gallet avec les interviews de Dominique Noguez. » Ainsi, pour certains, l'écrivain – inscripteur textuel –, est donc relégué au second plan, dévoré par la personnalité fascinante de Marguerite Donnadiou.

Son statut d'icône, malheureusement, commence également à diviser. Omniprésente dans l'espace médiatique, on ne voit qu'elle, on n'entend qu'elle, et de nombreuses personnes ne la supportent plus. C'est la mue en « star », et c'est cette image qu'elle affichera dorénavant. En 1985, son retour au théâtre se fait pour honorer la commande de Jean-Louis Barrault, souhaitant voir jouée *La Musica*. Le soir de la première, Jack Lang, alors Ministre de la Culture, est présent. Cela lui attira les railleries de la presse qui laisse entendre que

---

<sup>627</sup> « Le Bon plaisir de Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>628</sup> Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, *op. cit.*, p. 78.

lorsqu'on va voir du « Duras » au théâtre, on y va pour la vénérer comme une déesse. Laure Adler écrit à ce propos : « La critique l'encense, elle lui crache dessus ; la critique l'ignore, elle en est malheureuse mais trouve tout de même le silence plus rassurant. Duras est devenue une star<sup>629</sup>. »

Des années plus tard, avec beaucoup de recul, Duras reviendra sur cette période où elle est entrée dans le « star-system ». Auréolée de gloire après le Goncourt et les chiffres des ventes vertigineux, elle se transformera en « M. D. », marque commerciale surmédiatisée qui fera disparaître « la Duras » qui devenait déjà insupportable. Ne se reconnaissant plus parfois elle-même, elle dira à Ana Moix, en 1993 : « J'ai été lancée comme une sorte de star et je vais vous dire quelque chose : d'être ainsi exhibée, d'être changée en quelque chose de sacré, ça me paraît plus près de la mort que tout ce que j'ai vécu à ce jour<sup>630</sup>. »

---

<sup>629</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 527.

<sup>630</sup> *Two by Duras*, Entretien avec Ana Maria Moix, Toronto, *Coach House Books*, 1993, p.770.

## Chapitre 3

# La « scénographie langagière » : une glossolalie durassienne ?

### 1. *Un style novateur : la voix Duras*

À partir de *Moderato Cantabile*, en 1958, le style de Marguerite Duras change, ou plutôt évolue nettement. Même si dans *Un barrage contre le Pacifique*, nous l'avons vu, la langue est déjà novatrice, c'est dans le roman de 1958 que Duras deviendra Duras. Elle va ainsi se rendre reconnaissable par un ton unique et complètement singulier, qui atteindra son apogée lors de l'écriture de *L'Amant* en 1984. Cette particularité langagière, qui un temps l'a conduite à être assimilée au mouvement du Nouveau Roman, va plus tard la marginaliser, car le travail de l'écriture cinématographique parachèvera sa mue et la fera paraître unique.

Avec *L'Amant*, elle fixera un style qui participera au triomphe de l'ouvrage, et qui permettra à « la Duras » – inscripteur textuel – d'asseoir sa posture, désormais intrinsèquement liée à sa façon d'écrire. Le ton de sa voix sera le ton de sa plume, et cette association apparaîtra aux lecteurs comme des signes parfaitement reconnaissables de « la Duras ». La parution de *L'Amant* est donc primordiale dans l'évolution de sa figure auctoriale, car c'est à partir de cet opus qu'elle sera lue comme l'écrivaine au style si particulier, fait de cris et de silences, proche de sa respiration et sans aucune préoccupation de la grammaire. Sandrine Vaudrey-Luigi souligne d'ailleurs que « *L'Amant* a été présenté comme un événement littéraire voire un événement de style<sup>631</sup>. » Effectivement, nous avons vu précédemment comment le roman a marqué au fer rouge l'histoire littéraire et médiatique des années 1980, mais il est indispensable de mettre en relief l'institution d'une véritable langue propre à Duras. Poème pour les uns, galimatias pour les autres, elle a inventé avec *L'Amant* un style, son propre style, qui a nourri sa posture en ajoutant à ses autres marqueurs un des traits les plus caractéristiques.

---

<sup>631</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, « *L'Amant* de Marguerite Duras : de l'écriture au non-événement de style », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 35, 2019, mis en ligne le 03 septembre 2019.



Jérôme Meizoz explique donc qu' « à partir de [...] choix énonciatifs se dégage une « posture » d'auteur [...]»<sup>632</sup>. » Chez Duras, ceux-ci sont patents et perturbent quiconque n'a jamais lu ses textes. Cependant, loin des tournures difficiles voire hermétiques de *Détruire dit-elle* (« Détruire est un livre cassé du point de vue romanesque. Je crois qu'il n'y a plus de phrases », dit Duras en 1969<sup>633</sup>), *L'Amant*, paradoxalement, adopte la fameuse « écriture courante » (sur laquelle nous reviendrons) qui simplifie la langue au point de la rendre complètement orale, calquée sur le phrasé si particulier de l'auteure.

Gilles Philippe écrit sur elle : « Elle a des traits aisément repérables : il y a le souci de retrouver le rythme de la parole, et de donner l'illusion d'entendre une voix. L'oral exhibe ses remords, bute, reformule... Cela donne ce rythme très saccadé, avec des phrases peu structurées<sup>634</sup>. » Ce sont tous ces éléments qui feront du style de Duras sa « signature ». La posture n'est, par conséquent, pas seulement relative aux signes extérieurs, mais bien présente dans le creuset de l'écrit. La langue de l'auteur est donc un trait essentiel dans la construction de sa posture.

Tout d'abord, c'est l'oralité et la voix si particulière de Duras qui vont fonder son style dans *L'Amant*. Nous avons déjà évoqué le ton singulier avec lequel l'auteure s'exprime. Elle semble atteindre, avec cet ouvrage, l'apogée de la libération de la parole qu'elle avait entamée au début des années 1980. La langue, comme tout le reste chez Duras, se spectacularise, et elle en joue. « Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un ethos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage<sup>635</sup>. »

Elle va donc, par cette écriture « blanche » et unique, se singulariser davantage, de manière à ce qu'il n'y ait plus une seule hésitation lorsque l'on lira un de ses écrits. « C'est du Duras », pourra-t-on dire, comme on repère immédiatement « du Céline » ou « du Flaubert » par exemple. Cette individualité, comme l'écrit Roland Barthes, va rendre l'auteure unique, dernière étape du processus postural des années 1980, reconnue comme un grand écrivain car son style est indéniablement personnel. Elle n'est plus influencée par rien ni personne, et peu importe si des détracteurs siffleront ce style, elle a déjà gagné.

Dans une analyse du style de *L'Enfant* de Jules Vallès, Jérôme Meizoz remarquait que « [...] la langue entre en scène, l'énonciation y prend le pas sur l'énoncé, la diction et

---

<sup>632</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, op. cit., p. 109.

<sup>633</sup> Marguerite Duras, *Cahiers du cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 45.

<sup>634</sup> Gilles Philippe, « Il n'y a pas un seul style Duras », *Le Monde*, 20 octobre 2011.

<sup>635</sup> Roland Barthes, « Qu'est-ce que l'écriture ? », in *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Points-Seuil, 1972, p. 14.

l'émotion du locuteur priment le contenu de son propos<sup>636</sup>. » Il en va de même chez Duras : on peut parler de véritable « entrée en scène » de la langue qui est la sienne, car on l'entend. Beaucoup de choses racontées dans *L'Amant* sur sa mère, ses frères ou son enfance sont répétées : le contenu n'est donc pas nouveau, mais l'émotion qui gagne l'écrivaine lorsqu'elle les évoque est neuve. Elle emmène le lecteur dans une sorte de dialogue, de confiance qui la bouleverse autant que celui qui la lit. La phrase mime les émois, les pauses successives sont autant de trous et de bouleversements syntaxiques. « Le style oralisé possède un effet pragmatique : il donne l'impression au lecteur qu'un homme lui parle face à face<sup>637</sup>. », note Meizoz. Appliquée au roman de Duras, cette constatation confirme la promiscuité dans laquelle l'auteure entraîne son lecteur : à l'entendre parler, le lecteur croit qu'elle lui raconte son histoire rien que pour lui, et cela va participer à l'immense succès du roman. On peut rappeler ici la comparaison qu'Angelo Rinaldi faisait de l'ouvrage à sa parution : nous sommes dans le compartiment d'un train et la femme en face de nous nous révèle ses secrets les plus intimes dans l'atmosphère d'un confessionnal...

Ainsi, peut-on lire dès le début de *L'Amant* : « Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi<sup>638</sup>. » Il est bien question ici d'un dialogue entre la narratrice et son lecteur. Nous pouvons également relever l'impératif adressé à celui-ci : « Sur le bac, regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi<sup>639</sup>. » Plus encore qu'une confiance écrite, Duras se présente physiquement devant son lectorat : elle se met en scène à l'écrit et le style l'aide dans ce cas précis à ériger sa posture à travers les lignes. Duras ne tait donc rien et de la façon la plus fluide possible, elle narre ses plus intimes secrets, laissant la parole libérée conduire ses mots les uns derrière les autres sur le papier. C'est d'ailleurs ce qu'elle avouera à Bernard Pivot, qui porta lui aussi au pinacle ce style singulier :

BERNARD PIVOT. – [...] Je reviens au style. Alors tous les critiques se disent : « Mais, fichtre ! Comment c'est fait, ce style, d'où vient sa séduction, d'où vient son magnétisme ? » Alors là...

MARGUERITE DURAS. – Vous savez, je crois que c'est parce que je ne m'en occupe pas.

BERNARD PIVOT. – Comment vous ne vous en occupez pas ?

MARGUERITE DURAS. – Du style, je ne m'en occupe pas, là. Dans le livre. Je dis les choses comme elles arrivent sur moi. Je fais le geste, oui c'est ça. Comme elles m'attaquent, si vous voulez. Comme elles m'aveuglent. Je pose des mots beaucoup de fois. Des mots d'abord, voyez ? C'est comme si l'étendue de la phrase était ponctuée par la place des mots. Et que par la suite, la phrase s'attache aux mots, les prend et s'accorde à eux comme elle le peut. Mais que moi, je m'en occupe infiniment moins que des mots<sup>640</sup>.

<sup>636</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, op. cit., p. 174.

<sup>637</sup> *Ibid.*

<sup>638</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1456.

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 1463.

<sup>640</sup> « Apostrophes : Marguerite Duras », op. cit.

Cette liberté de composition lui permettra donc de créer son propre style sans s'en soucier. Complètement libérée des carcans imposés par les puristes, elle laisse l'émotion l'étreindre et écrit comme elle veut, dans un « désordre total » qui la rend heureuse car il n'y a aucune contrainte. « C'est complètement écrit à la va-vite, *L'Amant*. C'est un désordre total, même dans mon cas. Une récréation énorme ces trois mois qu'a duré l'écriture<sup>641</sup>. » Écrit comme Duras respire, l'œuvre va ainsi, grâce à cette oralité touchante, façonner davantage la personnalité exceptionnelle de Marguerite Duras. Ainsi, comme l'écrit Jérôme Meizoz : « Les procédés d'oralité narrative forment un *ethos* de franc-parler et d'audacieuse expressivité verbale. Ils créent une scène de parole singulière où s'affirme la "posture" littéraire [...]»<sup>642</sup>.

La posture de Duras, nous l'avons vu, passe avant tout par la présence indispensable de sa mère et de son histoire. Il n'est pas étonnant de retrouver dans l'œuvre ce personnage dans les passages les plus oralisés : la tension à son faîte, Duras a sans doute laissé sa main être guidée par ce flot d'émotions qui la transportait. Les mots se suivent sans aucune coordination, ils sont le souffle du bouleversement de l'écrivaine :

Ma mère mon amour son incroyable dégainé avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables, difformes, reprisées par Dô, elle vient encore tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines, elle use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un mal de chien, ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de Chinoise, elle nous fait honte, elle me fait honte dans la rue devant le lycée, quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée tout le monde le regarde, elle, elle s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer<sup>643</sup>.

Cette écriture syncopée, que certains diront poétique, a fait la figure auctoriale de Duras. On retrouve également ce trouble émotionnel rendu par le rythme de la première phrase de l'œuvre évoquant ses deux frères :

Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir<sup>644</sup>.

---

<sup>641</sup> Aliette Armel, « J'ai vécu le réel comme un mythe », entretien avec Marguerite Duras, *Le Magazine littéraire*, n°278, juin 1990, p. 20.

<sup>642</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, op. cit., p. 175.

<sup>643</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1467.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 1457.

Ensuite, le style oralisé de Duras a donné lieu à de nombreux éléments constitutifs de l'écrit, qui caractérisent de manière significative cette parole si singulière ; ces procédés formels découlent de la structuration libre de la phrase : ainsi trouve-t-on souvent évoqués le fragmentaire, le découpage paragraphique ou l'utilisation du point de suspension. Ces marques de la scène langagière durassienne sont autant de signes aussi reconnaissables que le *look* de l'écrivaine, son obsession pour l'Asie ou la récurrence de certains personnages devenus mythiques.

La fragmentation du propos lui confère une grande simplicité. Après des années où Duras était réputée inabordable, le succès populaire de l'œuvre se construit pleinement sur ce style simple et dépouillé :

Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve. Quand je rentre à Saigon, je suis en voyage, surtout quand je prends le car. Et ce matin-là j'ai pris le car à Sadec où ma mère dirige l'école de filles. C'est la fin des vacances scolaires, je ne sais plus lesquelles. Je suis allée les passer dans la petite maison de fonction de ma mère. Et ce jour-là, je reviens à Saigon, au pensionnat<sup>645</sup>.

Il n'y a dans cet extrait que très peu de phrases complexes. L'écriture semble se faire par à-coups, nette, sèche. L'information est donnée brutalement, comme elle arrive dans l'esprit de l'auteure. La simplicité du propos touchera, bien sûr, un public bien plus large et donnera à Duras le statut d'écrivain populaire auquel elle avait tant rêvé. Cette fragmentation entraîne parfois un découpage paragraphique anarchique. Comme les pauses respiratoires qui s'installent entre les phrases longues, les retours à la ligne sont nombreux et ne correspondent pas à l'exigence d'un alinéa. Là encore, la lecture est facilitée. Le texte est aéré et l'idée jaillit plus intense car isolée :

Et pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable.

Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant.

L'image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre. Elle apparaît enfin comme l'enfant. Les fils le savaient déjà. La fille, pas encore. Ils ne parleront jamais de la mère ensemble, de cette connaissance qu'ils ont et qui les sépare d'elle, de cette connaissance décisive, dernière, celle de l'enfance de la mère<sup>646</sup>.

Cette scène, où Duras raconte sa première expérience sexuelle avec le Chinois, est constituée de multiples paragraphes, parfois même nominaux. Par exemple, la phrase sur la mer traverse l'esprit de l'écrivaine au moment où ce souvenir est narré. Réminiscence,

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 1458-1459.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 1476-1477.

comme celle de la mère et de ses bas, elle se détache pour mieux être mise en exergue. Les images se bousculent dans la tête de Duras, elle les confie au lecteur sans fioritures et glisse subtilement de la « mer » à la « mère » avec une fluidité des plus brutales.

L'usage du point de suspension, que nous avons fréquemment rencontré dans les interviews pour signaler les pauses durassiennes, mime lui aussi dans l'œuvre cette hésitation qui coupe le propos : « Il lui dit que le chapeau lui va bien, très bien même, que c'est... original... un chapeau d'homme, pourquoi pas ?<sup>647</sup> » Dans le style indirect, il permet de passer au style direct et de rendre le souvenir tel qu'il a été vécu ou la phrase telle qu'elle a été prononcée, revenue soudainement à la mémoire de l'auteure pendant la rédaction de l'idée. Par conséquent, le « style Duras » va devenir parfaitement reconnaissable. Texte segmenté et rempli de paraphrases, il forme souvent une sorte d'incantation au rythme lancinant, rendant l'écrit énigmatique.

Marguerite Duras a de nombreuses fois évoqué ses problèmes de mémoire, sa « tête-passoire », et le retour de ses souvenirs au fil de l'écriture l'a conduite à écrire *currente calamo*. Des souvenirs fragmentaires naît le style fragmentaire. La dislocation de la parole peut aussi s'expliquer par les relations difficiles entre les personnages, relations distendues qui donnent lieu à une description morcelée des protagonistes :

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans succès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer<sup>648</sup>.

Cet éparpillement traduit alors les difficultés d'union de cette famille si particulière qu'est celle de Duras. De plus, la répétition est dans son style un autre élément important. Là encore, ce qui pourrait être jugé lourd et amphigourique est chez elle d'une grande justesse, d'une émotion palpable. Bernard Pivot le lui fait d'ailleurs remarquer dans l'entretien d'*Apostrophes* :

BERNARD PIVOT. – Mais alors ce qui est curieux c'est que vous faites des répétitions volontaires...  
MARGUERITE DURAS. – Oui, je redis, beaucoup, oui...  
BERNARD PIVOT. – ... vous placez des mots de manière bizarre, qui doit effectivement heurter les professeurs un peu puristes, ça c'est l'évidence !  
MARGUERITE DURAS. – Oui ! [Rire.] Mais j'avais commencé avec Hiroshima, à être incorrecte !  
BERNARD PIVOT. – C'est vrai. Alors avec ce style un peu bizarre, un peu singulier, et c'est là le miracle, c'est que vous obtenez... Vous arrivez à dire les choses d'une manière juste, précise, rapide. C'est ça qui est étonnant<sup>649</sup>.

---

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 1473.

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 1486.

<sup>649</sup> « *Apostrophes* : Marguerite Duras », *op. cit.*

Ces « répétitions volontaires » participent également à l'érection de son mythe. La critique a souvent reproché à Duras de dire « toujours la même chose ». Cette fameuse « même histoire jamais la même » a conduit l'écrivaine à redire inlassablement les mêmes idées, à ressasser les mêmes mots clefs, à faire resurgir sans cesse les mêmes personnages tels des fantômes. Pourtant, ces récurrences ont, elles aussi, permis d'établir la véritable signature de l'auteure Duras. Elles offrent aussi à l'œuvre ce rythme envoûtant et proche de la poésie, très souvent souligné dans la presse et les médias. Duras martèle dans *L'Amant* les tournures qui disent l'indicible, les mots qui représentent son expérience, et leur architecture redondante trahit le trouble et l'agitation de l'auteure écrivant :

J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, *l'experiment*<sup>650</sup>.

Duras semble ici ressentir pleinement à nouveau ce qu'elle a éprouvé lorsqu'elle a vécu sa première expérience sexuelle, et le thème du regard est très important : répété, il acquiert une importance capitale. Par ailleurs, le visuel est capital chez l'auteure : ne répète-t-elle pas non plus sans cesse « Regardez-moi » dans l'œuvre ?

D'autres répétitions marquent le langage oral, ou ici la disparition complète du dialogue ou du style indirect. La simplification est maximale : il n'y a aucune recherche formelle de synonymes et la reformulation est complètement absente :

Ces cheveux remarquables je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère. J'ai dit coupez. Il a coupé<sup>651</sup>.

Enfin, la répétition peut également être analysée comme un héritage de l'écriture cinématographique que Duras a énormément pratiquée pendant les années 1970 avant de revenir à l'écrit « classique » au début des années 1980. Ainsi les scènes sont décrites de façon neutre, en focalisation externe, comme dans le Nouveau Roman. Les personnages ne portent pas de nom et leurs actions sont évoquées par Duras comme à travers l'objectif de sa caméra. Les pronoms sont alors répétés à foison et l'accumulation des tournures canoniques rythment le propos avec une grande banalité :

---

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 1458.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 1463.

L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette.

Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble. Elle lui dit qu'elle ne fume pas, non merci. Elle ne dit rien d'autre, elle ne lui dit pas laissez-moi tranquille. Alors il a moins peur. Alors il lui dit qu'il croit rêver. Elle ne répond pas. Ce n'est pas la peine qu'elle réponde, que répondrait-elle. Elle attend. Alors il le lui demande : mais d'où venez-vous ? Elle lui dit qu'elle est la fille de l'institutrice de l'école de filles de Sadec. Il réfléchit et puis il dit qu'il a entendu parler de cette dame, sa mère, de son manque de chance avec cette concession qu'elle aurait achetée au Cambodge, c'est bien ça n'est-ce pas ? Oui c'est ça<sup>652</sup>.

Duras, c'est aussi une écriture cinématographique et les lecteurs le savent : cette description de scénariste calquée sur un genre très populaire, le septième art, confère une fois de plus à l'auteure une posture unique grâce à sa singulière façon d'écrire.

Ainsi, Duras s'est lancée à la conquête d'une écriture inédite, sans précédent. Avant de banaliser l'expression « écriture courante » qui va la caractériser, elle évoquera d'abord l'« écriture brève ». Effectivement, cette simplification extrême de tous les éléments rédactionnels classiques renvoie d'abord au mode sommaire de sa production.

Aussi, Marguerite Duras reste pour ce fait dans le sillon de *Moderato Cantabile* : si elle entend « écriture brève » par disparition de toute coordination ou subordination, alors on peut dire que le processus est le même. Mais avec *L'Amant*, Duras va plus loin. Elle refuse toute syntaxe et privilégie la juxtaposition permanente. Il y a bien dans cette œuvre une volonté nouvelle de proposer un style différent, hors norme, résultat de quarante années d'écriture.

La liberté face à la norme a toujours été recherchée par Duras, et le style de *L'Amant* n'échappe pas à la règle. L'œuvre peut être lue comme l'aboutissement de l'évolution de l'écrit de Duras. Sandrine Vaudrey-Luigi dit en ce sens :

[...] à l'horizon d'« écriture brève sans grammaire de soutien » répond de facto une écriture où les expérimentations syntaxiques, faites de dislocations, de ruptures, allongeront la phrase et où l'étirement ira jusqu'à remettre en cause cette notion même de phrase et obligera à concevoir une unité de complétude sémantique à la fois plus large et plus lâche. Il serait donc plus juste de parler d'une montée en puissance de l'écriture courante, avec un rapport à la norme de plus en plus détendu et des agrammaticalités de plus en plus nombreuses et assumées<sup>653</sup>.

« L'écriture courante » va alors être une caractéristique incontournable de « la Duras », un des signes reconnaissables les plus forts de la figure auctoriale qu'elle a construite.

---

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 1473.

<sup>653</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, *Marguerite Duras et la langue, Poétique*, février 2010, n° 162, p. 219.

## 2. « *L'écriture courante* »

Depuis le début des années 1980, lors de son retour à l'écriture après sa période cinématographique, Marguerite Duras recherche la liberté totale de ton et de parole. Cette quête va la conduire à développer, dans *L'Amant*, ce qu'elle appellera « l'écriture courante ». Cette particularité de son style, qui le rend absolument unique, la pose d'emblée comme une pionnière de la langue nouvelle des années 1980. Cherchant depuis des décennies à toucher un public toujours plus large, à rendre son écriture « populaire », Duras casse les codes qui la présentaient comme une intellectuelle illisible et débute une ère de fluidité, d'oralité et de simplicité du style. Non seulement le public répondra présent lors de ce virage, mais la posture de Duras se verra confirmée et saluée partout.

Il existe de nombreuses œuvres dans lesquelles elle avait expérimenté cette forme recherchée. On pourrait citer *Agatha* ou *La Maladie de la mort* dans lesquels elle utilisait déjà une écriture « spontanée ». Mais ce qu'elle cherche, c'est réellement un style proche de la vie quotidienne, une forme libre calquée sur le langage de tous les jours. À la publication de *L'Amant*, Duras déclarait d'ailleurs :

J'ai toujours rêvé de ce que j'appelle l'écriture courante, sans jamais l'atteindre vraiment et tout à coup, sans rien vouloir d'autre que de m'en tenir à la précision de la mémoire, je l'atteignais et je ressentais que je l'atteignais<sup>654</sup>.

Les signes avant-coureurs de l'écriture courante peuvent se trouver dans *L'Été 80*, œuvre que nous avons déjà évoquée et dans laquelle Duras réagit à l'actualité le temps d'une saison. Son impulsivité face à des événements injustes à ses yeux lui a dicté des textes libres et instinctifs. Ils sont la genèse de son style de 1984. Pour *L'Amant*, c'est l'origine de l'œuvre qui amena Duras à libérer son ton et sa plume. Il nous faut rappeler qu'au début, elle était une commande, commentaire de photographies de famille retrouvées par son fils Jean Mascolo, et que ces remarques empreintes d'émotion faites par l'auteure sont devenues indépendantes, au point de devenir un ouvrage unique. On peut alors penser que Duras, qui a parlé de « récréation » pour la période d'écriture de *L'Amant*, n'a eu qu'à coucher sur le papier le flot d'émotions que lui a procuré ce travail. Limpidement, facilement, elle s'est donc lancée dans une écriture pure et délectable. Or, ce n'est pas forcément le cas, comme l'atteste le

---

<sup>654</sup> « Marguerite Duras : ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois », entretien avec Gilles Costaz, *op. cit.*



témoignage de Jean-Marc Turine et de Jean Mascolo qui ont confié à Jean Vallier l'extrême sérieux et les nombreuses réécritures qu'a subi le travail du style.

En mai 84, Jean Mascolo et son ami Jean-Marc Turine tentent, entre Bruxelles et Paris, de boucler la production du film *Les Enfants* qu'ils feront avec elle cet été-là d'après *Ah ! Ernesto*. Jean-Marc Turine se souvient : « Marguerite est à Neauphle, seule. L'écriture de *L'Amant* l'occupe totalement. Je retourne à Paris le 4 juin. Nous [la] rejoignons à Neauphle. Impatiente, elle nous attend dans la salle à manger qu'elle investit pour travailler quand elle est seule. [...] Elle termine *L'Amant* dans un état de fatigue et de grande concentration. »<sup>655</sup>

L'écriture courante n'a finalement pas été une partie de plaisir. L'image de l'écrivaine dans sa thébaïde donnée ici contraste avec le désordre et la facilité présentés par l'auteure pour justifier son style. Il semble donc bien qu'elle a travaillé son écrit et l'a orienté afin de servir sa posture d'auteur. Jean Vallier écrit d'ailleurs :

[...] les différents manuscrits et tapuscrits attestent au contraire d'un long effort, d'un minutieux et savant travail de réécriture. Le défi à toute chronologie, le mélange des temps, des lieux, la syntaxe malmenée, le parler nature, la provocation sous-jacente, le lyrisme toujours présent mais tenu en bride, cette « écriture courante » recherchée et atteinte, tout cela a requis de sa part un effort constant<sup>656</sup>.

Pourtant, d'autres témoignages infirment ce travail pointilleux de la langue. Alain Vircondelet affirme dans sa dernière biographie de l'auteure que :

[...] elle se souvient d'y avoir compris le sens puissant de l'écriture « courante » quand un soir, frappant à la porte de la chambre de Yann Andréa, elle clame cela, qu'il faut « écrire sans corrections, jeter l'écriture au-dehors... 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 »<sup>657</sup>.

Comme toujours, Duras fait parler d'elle, fait souffler le chaud et le froid, et les débats sur son style ont fasciné la critique. Gilles Philippe remarque d'ailleurs : « "L'écriture courante" veut faire croire que la plume file sur la page. Même si, évidemment, Duras retravaillait ses textes. Après *L'Amant*, elle n'a fait que décliner ce modèle<sup>658</sup>. »

Duras semble avoir bien joué de son style pour nourrir sa posture des années suivantes, qui fut une des dernières images d'elle-même qu'elle laissa en tant qu'auteure. On pourrait également rapprocher « l'écriture courante » de la voix de l'auteur. Nous avons compris que celle-ci avait beaucoup usé de sa façon de parler pour se faire reconnaître. N'a-t-

---

<sup>655</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, p. 632.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 634.

<sup>657</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 302.

<sup>658</sup> « Il n'y a pas un seul style Duras », Gilles Philippe, entretien par Raphaëlle Leyris, *Le Monde*, 20 octobre 2011.

elle pas utilisé ce nouveau souffle pour établir son style ? À soixante-dix ans, Marguerite Duras a déjà connu plusieurs résurrections. Ses cures de désintoxication l'ont terrassée, mais jamais tuée. Son corps, à toute épreuve, résiste avec courage et sa voix trahit maintenant les combats qu'elle a menés. Son souffle est rauque, sa respiration est rendue difficile par la trachéotomie et l'emphysème qui la compliquent. Ainsi, elle parle encore plus calmement que dans les années 1960, lorsqu'elle imposa sa personnalité avec son timbre de voix et ses mystérieux silences. Elle reprend souvent son souffle entre deux phrases et s'exprime de façon syncopée en haletant parfois. Cette signature vocale sera aussi sa signature stylistique. Duras écrit comme elle parle, à son rythme, à sa manière, et ce phrasé difficile sera lui aussi partie intégrante de « l'écriture courante ». Alain Vircondelet résume bien cette corrélation lorsqu'il évoque l'intervention de Duras à Montréal en 1981, dans le cadre de la campagne électorale de François Mitterrand ; magnétique, elle ensorcela par sa langue les journalistes présents, et ces entretiens furent ensuite publiés en 1984, gage de leur qualité : « Jamais parole orale n'aura tant ressemblé à la parole écrite, jamais "écriture" n'aura été aussi "courante". Trouée de silences, d'émotions contenues, de douleurs profondes<sup>659</sup>. » Alain Vircondelet ne manque jamais de souligner cette approche :

« L'écriture courante » ayant jailli au plus profond d'elle-même, c'est donc à nouveau dans les méandres de son enfance qu'elle va essayer de puiser cette source nouvelle, oubliée, car tel « un bâton de sourcier, le stylo cherche le lieu des origines, trouve des cours d'eau multiples qui irriguent le terrain, la mémoire, et elle puise là ses images. C'est mélangé, il n'y a pas d'apparence cohérente dans ces scènes éparses qu'elle avait laissées, enfouies, dans sa nuit. Entre le désir de l'amant et le sien circulent l'amour du petit frère et cette haine pour « ma mère, mon amour ». <sup>660</sup>

C'est pourquoi l'expression apparaît pour la première fois dans *L'Amant* à la suite d'une énième réflexion sur sa mère : le style est maintenant plus fluide lorsqu'elle parle d'elle : ses souvenirs ayant disparu, elle ne s'efforce plus d'aller les chercher, elle invente, ce qui est plus simple pour elle : « C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi, j'écris si facilement d'elle, maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante<sup>661</sup>. » Elle retranscrit alors cette langue nouvelle qu'elle crée, inédite et libérée par ce qu'elle peut maintenant raconter de sa mère, en toute liberté. L'accès au fictif désinhibe Duras et elle réussit ainsi à produire, pour ériger sa figure de metteuse en scène du langage, un style complètement singulier.

---

<sup>659</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle, op. cit.*, p. 474.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>661</sup> *L'Amant, op. cit.*, p. 1470.

Marguerite Duras rêvait ainsi de toucher à cette « écriture courante », et elle la trouve soudain au moment où elle semblait abdiquer, toute tournée vers la recherche de ses souvenirs les plus lointains :

Oui, là, j'écris [...], je crois que j'y suis arrivée. J'ai l'impression que je me suis emparée de tout et que je l'ai orbité. C'est-à-dire que j'ai mis le tout de moi à la vitesse extérieure [...]. C'est au bonheur d'écrire, très grand, que je me suis aperçue que, tandis que j'écrivais sur mon enfance, - une certaine année de celle-ci, j'écrivais de partout, sur ma vie entière, toutes les années confondues de cette vie, sur moi maintenant comme jamais je ne l'ai encore fait<sup>662</sup>.

C'est là que Duras va construire son mythe. L'écriture courante va fonctionner comme une libération de l'auteure, composant soudain avec « bonheur ». Elle ne se soucie plus de la véracité des propos mais va à toute vitesse rechercher ce qui constitue son histoire, qu'elle s'en souvienne ou non. C'est toujours sa famille qui est sa source d'inspiration, et elle puise sans fin dans cette histoire tragique et extraordinaire pour créer, pour inventer ou pour séduire son lectorat. Ivre de vitesse d'écriture et de jouissance de la création, elle vogue « sur la crête des mots ». Elle explique tout cela dans une interview au *Nouvel Observateur* à la parution de *L'Amant* :

LE NOUVEL OBSERVATEUR. – Pouvez-vous préciser ce que vous entendez par « écriture courante » ?

MARGUERITE DURAS. – Quand on passe de la malfaisance de mon frère à la description du ciel équatorial, de la profondeur du mal à la profondeur du bleu, de la fomentation du mal à celle de l'infini, c'est ça. Et cela sans qu'on le remarque, sans qu'on le voie. L'écriture courante, c'est ça, celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne « coupe » le lecteur, ne prend sa place. Pas de version proposée. Pas d'explication<sup>663</sup>.

On peut comprendre ici le « désordre total » que constitue l'écriture de *L'Amant*. Au gré de ses souvenirs ou de sa mémoire défaillante, elle brode, elle passe d'un sujet à l'autre, sans organisation, sans programme patent. Avant de tout oublier, elle laisse ce qui lui reste et l'exprime le plus vite possible. Elle joue énormément, à la parution de *L'Amant*, de cette idée d'urgence avec laquelle le livre a été écrit. Cette urgence la rend heureuse : elle se délecte tant d'écrire sans freins qu'elle ne veut pas perdre l'idée. Elle est à l'apogée de son style et utilise à chaque fois qu'elle est interviewée l'expression « la crête des mots ». On la retrouve encore dans l'émission de Bernard Pivot par exemple :

---

<sup>662</sup> « Marguerite Duras : ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois », entretien avec Gilles Costaz, *op. cit.*

<sup>663</sup> « L'inconnue de la rue Catinat », *op. cit.*

MARGUERITE DURAS. – [...] Ça marche comme ça, ça fonctionne comme ça. Je disais, vous savez, que l'écriture courante, que je cherchais depuis si longtemps, je l'ai atteinte, là. Et que par écriture courante, je dirais écriture presque distraite, qui court, qui est plus pressée d'attraper des choses que de les dire, voyez-vous. Mais je parle de la crête des mots. C'est une écriture qui courrait sur la crête pour aller vite, pour ne pas perdre, parce que quand on écrit, c'est le drame, on oublie tout, tout de suite. Et c'est affreux quelquefois.

BERNARD PIVOT. – Au fond vous l'avez écrit, ce livre, avec un sentiment d'urgence ?

MARGUERITE DURAS. – C'était, oui ! c'était l'histoire qui était urgente.

BERNARD PIVOT. – Non mais le style aussi ! Puisque vous dites...

MARGUERITE DURAS. – Mais l'histoire appelait de façon urgente d'être écrite. C'est comme ça que je l'ai ressenti<sup>664</sup>.

Donnée dans l'urgence, l'histoire de « la Duras » semble incertaine, toujours en sursis, comme un chantier qu'elle construit d'œuvre en œuvre et qui ne se termine jamais. On note sa précipitation à fixer ses souvenirs et à comprendre tous ces fantômes qui la hantent : sa mère, ses frères, la mendicante, Anne-Marie Stretter :

Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinhlong quand on lavait la maison à grande eau. Il était chez notre tuteur, un prêtre de village, dans le Lot-et-Garonne. À lui aussi il arrivait de rire parfois mais jamais autant qu'à nous. J'oublie tout, j'oublie de dire ça, qu'on était des enfants rieurs, mon petit frère et moi, rieurs à perdre le souffle, la vie<sup>665</sup>.

Dans *L'Amant*, tout semble l'affoler (« à l'instant même où j'écris ») d'un seul coup, à commencer par les réminiscences violentes provoquées par des seules photographies. Tous ces éléments ont fait sa légende. Ils orientent à présent son style et lui dictent, telle une écriture automatique surréaliste, l'œuvre de sa vie. Par exemple, le paragraphe sur la séance chez le photographe dans *L'Amant* est révélateur de cette urgence d'écrire et de fixer le moment, telle une photographie. Nous pouvons comparer cette volonté de garder un visage avec le souvenir que Duras cherche à conserver à tout prix, dans l'acuité de la mémoire qui soudain revient et qu'il faut écrire, vite, avant que celle-ci ne lui fasse défaut :

De temps en temps ma mère décrète : demain on va chez le photographe. Elle se plaint du prix mais elle fait quand même les frais des photos de famille. Les photos, on les regarde, on ne se regarde pas mais on regarde les photographies, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on les regarde, on se voit. On voit les autres membres de la famille un par un ou rassemblés. On se revoit quand on était très petit sur les anciennes photos et on se regarde sur les photos récentes. La séparation a encore grandi entre nous. Une fois regardées, les photos sont rangées, avec le linge dans les armoires<sup>666</sup>.

Le souvenir est rapidement rattrapé par la froideur des relations familiales. La sécheresse du style, ici, valide l'écriture courante tant revendiquée par l'auteure. C'est donc à

---

<sup>664</sup> « Apostrophes : Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>665</sup> *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1491.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 1510.

partir de *L'Amant* que cette expression va se banaliser et la qualifier, servant ainsi sa posture. Ce sera donc également l'écriture représentative de la dernière période de la vie de Duras, celle qu'elle laissera à la postérité. Le rapport que celle-ci entretient avec la langue arrive donc à maturité : tout ce qu'elle a entrepris par le passé trouve ici son aboutissement.

La critique retient donc principalement les nombreux faits de langue qui constituent ce style novateur et « courant ». Parmi ceux-ci, certains sont récurrents : le jeu sur les pronoms qui installe le trouble chez le lecteur, le verbe qui est malmené et enfin l'adjectif dont elle bouleverse les utilisations. Ces trois exemples reviennent sans cesse dans les retours des puristes sur le roman. Marguerite Duras n'a eu que faire des critiques qu'on a pu lui faire durant toute sa vie, et lorsqu'elle a « atteint l'écriture courante », peu lui importait que ses phrases étaient bancales ou agrammaticales, car elle avait compris que ces traits la serviraient.

Le jeu sur les pronoms dans l'œuvre installe une ambiguïté qui peut laisser le lecteur perplexe. Découlant tout droit de la vitesse d'écriture et de sa volonté à livrer sa vie de façon brute, Duras alterne « je », « elle » et le groupe nominal « la petite fille ». Par exemple, dans *L'Amant*, lorsque Duras raconte son retour au pensionnat après une nuit avec le Chinois, le pronom « elle » est utilisé à outrance. Le lecteur peut être étonné par l'identité de celle que Duras nomme « elle » : s'agit-il d'elle-même ou de sa camarade de chambre Hélène ? L'équivoque est patente :

Il l'accompagne à la pension dans la limousine noire. Il s'arrête un peu avant l'entrée pour qu'on ne le voie pas. C'est la nuit. Elle descend, elle court, elle ne se retourne pas sur lui. Dès le portail passé elle voit que la grande cour de récréation est encore éclairée. Dès qu'elle débouche du couloir elle la voit, elle, qui l'attendait, déjà inquiète, droite, sans sourire aucun. Elle lui demande où étais-tu ? Elle dit je ne suis pas rentrée dormir. Elle ne dit pas pourquoi et Hélène Lagonelle ne le lui demande pas<sup>667</sup>.

L'écriture courante se caractérise par ce flot d'actions qui sont racontées dans une confusion totale. Juste avant ce paragraphe, Duras racontait ses soirées chez les Fernandez, où la première personne était indiscutable : « Et moi, deux ans après la guerre, membre du P. C. F.<sup>668</sup> ». De même, lorsqu'elle narre après ledit paragraphe du retour nocturne la suite de ce récit, elle reprend à la première personne du singulier : « Je suis allée voir la surveillante de service, c'est une jeune femme métisse elle aussi qui nous regarde beaucoup Hélène et moi<sup>669</sup>. »

---

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 1495.

<sup>668</sup> *Ibid.*

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 1496.

La description à la troisième personne est donc balisée, avant et après, par deux passages à la première. Ce choix scriptural peut se lire comme un choix postural. Elle sait qu'on lui demandera pourquoi elle passe d'un pronom à l'autre, quitte à perdre le lecteur, mais elle l'assume et même le revendique.

Le groupe verbal connaît également, sous l'effet de l'écriture courante, des bouleversements importants. Rien n'est architecturé, tout part à vau-l'eau, seul le rythme de la respiration et de l'oralité compte :

Je lui dis qu'on est beaucoup trop pauvres pour que la mère puisse encore tenter un procès, que d'ailleurs tous les procès qu'elle a intentés elle les a perdus, ceux contre le cadastre, ceux contre les administrateurs, contre les gouverneurs, contre la loi, elle ne sait pas les faire, garder son calme, attendre, attendre encore, elle ne peut pas, elle crie et elle gâche ses chances. Celui-là ce serait pareil, pas la peine d'avoir peur<sup>670</sup>.

On remarquera dans cette dislocation totale de la phrase qu'une fois de plus, c'est lorsqu'elle évoque sa mère que l'écriture s'emballe.

Enfin, l'adjectif est utilisé par Duras d'une façon singulière. Le portrait, genre dans lequel cet élément grammatical est indispensable, trouve un souffle nouveau sous la plume de l'auteure. Prenons par exemple la description de Betty Fernandez :

Les gens s'arrêtent et regardent émerveillés l'élégance de cette étrangère qui passe sans voir. Souveraine. On ne sait jamais d'emblée d'où elle vient. Et puis on se dit qu'elle ne peut venir que d'ailleurs, que de là. Elle est belle, belle de cette incidence. Elle est vêtue des vieilles nippes de l'Europe, du reste des brocards, des vieux tailleurs démodés, des vieux rideaux, des vieux fonds, des vieux morceaux, des vieilles loques de haute couture, des vieux renards mités, des vieilles loutres, sa beauté est ainsi, déchirée, frileuse, sanglotante, et d'exil, rien ne lui va, tout est trop grand pour elle, et c'est beau, elle flotte, trop mince, elle ne tient dans rien, et cependant c'est beau<sup>671</sup>.

Nominal, récurrent, participial, épithète, attribut, etc., l'adjectif est un outil important de l'écriture courante et une des caractéristiques les plus reconnaissables de Duras. On ressent, ici, l'envie de l'auteur d'en dire toujours plus sur le personnage évoqué, et tout ce qui lui vient à l'esprit sur elle est automatiquement rajouté, « en direct ».

Nous pourrions ainsi encore lister d'autres faits de langue propres à l'écriture courante durassienne, mais ces trois derniers sont particulièrement révélateurs car ils bouleversent en profondeur les fondamentaux mêmes de la phrase (sujet, verbe, adjectif). Par conséquent,

---

<sup>670</sup> *Ibid.*, p.1492.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 1494.

Duras crée un style novateur et en même temps propose une véritable réflexion sur la langue.

Pour Sandrine Vaudrey-Luigi :

[...] les propos qu'elle a pu tenir sur *L'Amant* vont tous dans le même sens d'une concomitance indissoluble, insurmontable peut-être, entre la narration et le questionnement de l'écriture courante. Ainsi, dans l'entretien avec Bernard Pivot, tout en répondant à une question sur le style, elle établit un lien avec le thème traité :

B. P. – Alors ce style, est-ce qu'il est très travaillé, ou est-ce qu'au contraire il coule comme ça de source ?

M. D. – Ça j'ai dû le faire comme ça ma première fois.

B. P. – Comme ça ?

M. D. – Oui [...] des fois c'est la première fois, très souvent il glisse et je ne corrige pas quand je parle de *L'Amant*. C'est les autres choses que je travaille<sup>672</sup>.

Cette écriture courante est donc paradoxale, car elle invite également à une lecture vocale, voire musicale de l'œuvre. L'écriture « court » au sens propre, rapide, elle installe un rythme et se fait poème. Éphémère, à peine saisi, ce style né dans l'urgence psalmodie les souvenirs durassiens avec pudeur et délicatesse. Duras dira à Hervé Le Masson que : « L'écriture courante c'est ça, celle qui ne se montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister<sup>673</sup>. » Cette rapidité indispensable, composant un long poème en prose, était également évoquée avec Aliette Armel :

A. A. – C'est quoi, du Duras ?

M. D. – C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça « littérature d'urgence »<sup>674</sup>.

Le processus postural semble ici achevé : la journaliste demande à l'auteure ce qu'est « du Duras », c'est-à-dire ce style caractéristique et maintenant reconnaissable qui a permis à celle-ci de passer à la postérité, en prenant les risques nécessaires à la construction d'une telle renommée.

Toute cette polémique sur le style, facile ou travaillé, brut ou recherché, courant ou corrigé, a fait parler la critique et a stimulé la curiosité des lecteurs. Duras n'a-t-elle pas une fois de plus mis en scène tout un système de langage (et son vocabulaire technique inhérent) pour ériger sa figure d'auteur inclassable ? C'est en ce sens que Sandrine Vaudrey-Luigi écrit :

« Écriture courante », « écriture d'urgence », « écriture brute », écriture « sur le corps mort du monde »... Marguerite Duras n'en finit pas de caractériser son écriture pour dire au plus juste et au plus

---

<sup>672</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », *op. cit.*

<sup>673</sup> « L'inconnue de la rue Catinat », *op. cit.*

<sup>674</sup> Aliette Armel, « J'ai vécu le réel comme un mythe », entretien avec Marguerite Duras, *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*

profond ce qu'elle représente pour elle, et c'est dans ces espaces définitoires que se fixe son rapport à la langue<sup>675</sup>.

### 3. *Le lexique durassien*

Dans tous les éléments recensés de la construction de la posture d'auteur, certains touchent donc au style de l'écrivain. Comme son *look*, sa mise en scène dans les médias, sa voix, ses thèmes récurrents, le lexique utilisé dans ses écrits constitue un fait postural évident.

Il est clair que Marguerite Duras, qui cherche à atteindre le lectorat populaire tout en asseyant sa figure auctoriale, va déployer dans ses romans tout un champ lexical sciemment choisi qui va s'imposer comme un véritable « lexique durassien ». Cette volonté, simplifiant la lecture avec des termes symboliques répétés, installe également dans l'œuvre une série de signes reconnaissables, comme ceux, par exemple, sur la scène extérieure, de ses grosses lunettes ou de sa voix caverneuse. Le lecteur qui découvrira dans un texte à l'aveugle le terme « *experiment* » saura immédiatement qui en est l'auteur. Jiri Sramek, qui s'est intéressé au lexique récurrent utilisé par Duras, écrit :

Marguerite Duras, qui semble aimer obséder le texte avec certains mots préférés, ordonne la micro-structure de son récit autour de quelques souvenirs liés à plusieurs mots-clés répétés avec insistance, et cette option est maintenue avec une conséquence qui s'impose<sup>676</sup>.

Dans *Apostrophes*, nous pouvons d'emblée remarquer, dès le début de l'émission, que Duras est très pointue avec sa propre terminologie lexicale. Lorsque Bernard Pivot lit le mot « faits », l'auteure le coupe et le reprend en lui indiquant qu'elle l'a remplacé par le mot « *experiment* ». Dans *L'Amant*, elle écrit donc :

De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance [...]. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, l'*experiment*<sup>677</sup>.

On peut se questionner sur ce choix de l'écrivaine. Pourquoi utiliser le terme anglais dans l'œuvre ? Sa traduction n'accepte d'ailleurs qu'un seul sens, celui d'« expérience ». Par cette modification, Duras inscrit son œuvre dans son propre style, elle personnalise ainsi

---

<sup>675</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », *op. cit.*

<sup>676</sup> Jiri Šramek, « La Fonction des répétitions dans la composition de *L'Amant* de Marguerite Duras », *Études Romanes de Brno, Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, L: Rada Romanistická / Series Romanica* 29, n° 20, 1999, p. 7-18.

<sup>677</sup> *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1458.



certaines termes qui vont devenir des marqueurs durassiens. Optant dans ce cas pour un mot anglais, elle oriente son lexique vers un ton contemporain, très en vogue dans les années 1980 toutes imprégnées d'américanisation. Elle met également le mot en exergue, lui donnant ainsi un sens plus fort et plus personnel que celui qui le définit en français.

Un signifiant néanmoins retient notre attention : « l'*experiment* ». En effet, l'image qui n'a pas eu lieu laisse place au récit autour de ce signifiant épinglant l'expérience, en y condensant la part inhérente de désir et de jouissance. [...] Quelque chose excède et s'inscrit sur le corps, au point d'en porter la trace visible. Ce « tout est là » ne laisse-t-il pas apercevoir, entre les lignes, un *supplément de jouissance* qui la fait Autre à elle-même, la jouissance dite féminine, élaborée par Lacan<sup>678</sup> ?

Par conséquent, Duras semble utiliser un néologisme pour pouvoir lui donner sa signification personnelle : étant donné l'importance de la confidence dans *L'Amant*, notamment sexuelle, il n'est pas étonnant de voir l'importance que Duras a pu donner à un tel terme. « L'*experiment* » est précédé d'un autre terme qui revêt une connotation très puissante chez Duras : « l'image ». Forcément liée à la « photographie absolue », Duras joue sur les sens du mot jusqu'à confondre « image » et « *experiment* ». Elle écrit :

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé<sup>679</sup>.  
C'est le passage d'un bac sur le Mékong. L'image dure pendant toute la traversée du fleuve<sup>680</sup>.  
C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme<sup>681</sup>.  
C'est pourquoi, cette image, il ne pouvait en être autrement, elle n'existe pas<sup>682</sup>.  
L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau<sup>683</sup>.

Tous ces exemples, concentrés sur deux ou trois pages (ce qui prouve le besoin de récurrence de Duras), corroborent l'hypothèse selon laquelle Duras redonne de nouveaux sens aux mots. Ici, « l'image » a un sens bien propre à l'univers durassien. Chaque fois qu'elle utilise le terme, elle semble vouloir lui donner une autre signification personnelle. Les occurrences choisies entrent en concurrence et enrichissent le style et le pouvoir d'imagination du lecteur. Jiri Sranek explique :

À la différence de « l'*experiment* », « l'image » fait songer plutôt à l'idée que la narratrice se fait de « l'*experiment* » : « l'image » dépasse celui-ci, elle le précède (prévoit) et le continue (évoque). [...] « l'image » semble relever aussi de l'érotisme féminin (concept abstrait), alors que « l'*experiment* » ne porte qu'à l'aventure amoureuse racontée (expérience vécue)<sup>684</sup>.

---

<sup>678</sup> Sarah Dibon, « L'*experiment* », disponible à l'URL <https://fr.linkedin.com/pulse/l'experiment-sarah-dibon>.

<sup>679</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1455

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 1456

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 1459

<sup>682</sup> *Ibid.*

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 1460

<sup>684</sup> Jiri Šrámek, « La Fonction des répétitions dans la composition de *L'Amant* de Marguerite Duras », op. cit.

D'autres éléments de lexique sont de véritables fondations de l'empire Duras, et ils sont donc obsessionnels chez elle. Il nous est impossible de ne pas évoquer le mot « mère » qui acquiert chez l'auteure une puissance inqualifiable tant le personnage maternel et le lien que Duras a créé avec elle sont importants dans la construction de sa posture d'auteur.

Tout d'abord, force est de constater que, comme dans le *Barrage*, la mère n'a pas d'identité précise. Par cette absence de nom ou de prénom, Duras la mythifie davantage. Sa figure s'étoffe et l'auteure la rend complètement singulière. La paronomase mer / mère confond ensuite le lecteur. D'ailleurs, dans *Un barrage contre le Pacifique*, la mère n'a jamais vraiment lutté contre l'océan, puisque géographiquement, c'est la Mer de Chine qui envahissait les plantations de la concession. Le jeu de mots pourrait être commenté indéfiniment. On note que Duras associe très souvent la figure maternelle à celle du fleuve, de la mer, de l'eau tout simplement. Le Mékong ne trouve-t-il pas lui-même son origine dans la racine, « Mé » signifiant « mère » ? Tout concourt dans l'œuvre à faire de la mère la pierre angulaire de la maison Duras.

Dans un ouvrage aussi court, il faut quand même noter que le terme est répété 190 fois (sans compter les pronoms et les reprises), ce qui est énorme. Il y a bien chez Duras, comme l'écrivait Jiri Sramek, une « obsession » pour certains termes, dont celui-ci. Il se décline avec plusieurs articles : « la mère », donc, pour la mythifier, mais aussi « ma mère », pour l'autobiographique, et également « notre mère » lorsque ses frères sont évoqués et qu'elle décrit la terrible cellule familiale. Dès le début de l'œuvre, la mère est citée pour présenter sa fermeté quant à l'éducation de ses enfants. Ensuite, une gradation s'opère rapidement, celle-ci occupant tout l'espace de la narration.

La famille tournant à la marotte chez Duras, il est évident de relever le terme « frère (s) » comme le deuxième élément lexical le plus récurrent dans l'œuvre (présent 119 fois). Il est clair que Duras, qui cherche à faire identifier d'emblée son histoire, n'hésite pas à réitérer les fondements principaux de son enfance qui ont érigé sa posture. Nous ne reviendrons pas sur la personnalité des deux frères, chacun ayant été affublé d'un adjectif pour les distinguer. Rares (voire absentes) sont les dénominations précises des deux hommes : on ne trouve pas leurs prénoms, Pierre et Paul, peut-être dans le même but qu'avec le personnage de la mère : leur donner une aura symbolique et constitutive de leur singularité dans l'œuvre.

Le lien à l'enfance est primordial chez Duras, nous le savons, et son talent consiste à mettre en scène dans toute sa bibliographie des scènes d'enfance ou bien le récit de sa propre enfance. Cette obsession l'a conduite vers cette « même histoire jamais la même » qu'elle revendique et qui la caractérise. Déjà en 1958, Gaëtan Picon, dans son essai *Les Romans de*

*Marguerite Duras*<sup>685</sup>, relève ce lexique récurrent alors que l'écrivaine n'est publiée que depuis quinze ans. Ainsi, il note les nombreuses occurrences de « l'enfant », « le bateau », « l'alcool » ou « la rencontre ». Aux détracteurs de l'auteure qui disent qu'elle a répété la même chose durant toute sa vie, on ne peut amener de contre-argument : Marguerite Duras a bien érigé sa posture d'auteur petit à petit sur une reprise systématique de mots devenus de véritables « signes durassiens ».

Les quatre termes évoqués par Gaëtan Picon sont toujours d'actualité dans *L'Amant*. En effet, « enfant(s) / enfance » est répété une centaine de fois dans l'œuvre, et délimite la période spectrale de Duras. Si l'on prend les trois autres références – à savoir « le bateau », « l'alcool » ou « la rencontre » – ils sont moins importants dans *L'Amant*, mais tout de même très présents. Le bateau est celui de retour de Duras vers la France, élément capital de la fin du récit puisque c'est au cours de cette traversée que celle-ci se rend compte que l'amour qu'elle a porté au Chinois était finalement passionné. L'alcool, sujet tabou pendant longtemps, n'est plus éludé dans l'œuvre de 1984 : Yann Andréa a fait paraître un an plus tôt le terrible récit de la cure de désintoxication de Duras : elle parle donc maintenant librement de son addiction à l'aide de l'écriture courante et de la parole libérée. Enfin, la « rencontre » est une scène phare du roman. Le tête-à-tête improbable du bac sur le Mékong entre l'héroïne et le Chinois est aujourd'hui le passage le plus célèbre de l'ouvrage. Duras s'est donc ingénieusement mise à mettre en scène des situations et des personnages décrits avec quelques mots savamment choisis, et ce durant toute sa carrière d'auteur.

Un autre terme hante l'œuvre de Marguerite Duras jusqu'à en devenir un signe inéluctable : la « mort ». On le retrouve très souvent dans les romans, et ce même dans les titres (*La Maladie de la mort* par exemple). L'incipit du *Barrage contre le Pacifique* commence par la mort du cheval, et le roman se termine par la mort de la mère. Le thème est bien sûr récurrent dans *Hiroshima mon amour*, dont les dialogues sont presque devenus des poncifs (« Tu me tues. Tu me fais du bien. »). Dans *Moderato cantabile*, un meurtre a lieu dans le café au-dessus duquel Anne Desbaresdes accompagne son fils à sa leçon de piano. Au cinéma, *India Song* repose sur le fantôme d'Anne-Marie Stretter, et que dire bien entendu du personnage de la mendicante, résurgent dans toute l'œuvre de Duras et symbole de mort et de séparation. Elle écrit dans *L'Amant* :

---

<sup>685</sup> Gaëtan Picon, « Les Romans de Marguerite Duras », *Mercure de France*, mai-août 1958, n° 333, p. 309-314.

J'ai peuplé toute la ville de cette mendiante de l'avenue. [...] À côté d'elle, la petite fille de l'histoire. Elle la porte depuis deux mille kilomètres. Elle n'en veut plus du tout, elle la donne, allez, prends. Plus d'enfants. Pas d'enfant. Tous morts ou jetés, ça fait une masse à la fin de la vie<sup>686</sup>.

Au-delà de cette évocation, la mort est omniprésente dans *L'Amant* : le terme y est répété 72 fois, elle hante chaque page et chaque événement ou chaque personnage y est relié : la mort de la mère, des deux frères (notamment celle de Paul Donnadiou), le thème des camps de concentration, le risque de mourir quand elle confesse son alcoolisme, etc. Souvent, pour Duras, la mort est liée à la séparation. Isée Bernateau écrit à ce propos :

Sur le bateau, la séparation des amants entraîne une vraie mort, celle d'un jeune homme qui se jette à la mer et qu'on ne retrouvera plus : « Au cours d'un voyage, pendant la traversée de cet océan, tard dans la nuit, quelqu'un était mort... Le plus terrible c'était ça. Le lever du soleil, la mer vide, et la décision d'arrêter les recherches. La séparation ». Séparation, mort, le glissement a sans cesse lieu chez Marguerite Duras, dans une analogie qui fait de la séparation une perte aussi définitive que tragique<sup>687</sup>.

Ces codes sont ainsi parfaitement reconnaissables quand il s'agit de comprendre la posture érigée par Duras.

De plus, l'apparence physique trouve également une place prépondérante dans le roman. En effet, les occurrences de « visage » (29) et « corps » (55) illustrent l'idée de la fameuse photographie absolue que l'auteure veut laisser. Le roman s'ouvre d'ailleurs sur une description de son visage :

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. »<sup>688</sup>

Cette méditation sur le physique de l'auteure donne lieu à une explication de la part de celle-ci : son visage aurait été « détruit » par sa séparation d'avec la Cochinchine, lorsqu'elle avait dix-huit ans. Cet incipit atypique, singulier, fascine d'emblée les lecteurs pris dans les rets des motifs durassiens. Quelques lignes plus loin, l'analyse continue, et Duras ajoute aux remarques sur son visage celles sur l'alcool :

---

<sup>686</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1506.

<sup>687</sup> Isée Bernateau, « Ravages de la séparation chez Marguerite Duras », *Le Cahier Psy*, juillet 2012, n° 165, p. 32.

<sup>688</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1455.

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie<sup>689</sup>.

Enfin, toujours aux premières pages du roman, l'écrivaine s'arrête sur le « visage de la jouissance » :

J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort<sup>690</sup>.

Le récit autour du visage de Duras se développe donc sur trois niveaux : d'abord son visage d'écrivain, en 1984, ensuite son visage à dix-huit ans, lorsqu'elle quitta l'Indochine, et enfin la « photographie absolue », le visage de ses quinze ans.

Duras va donner une importance capitale à ce passage et au terme de « visage », à tel point que dans *Apostrophes*, Bernard Pivot l'évoque dès le début de l'émission. Comme nous l'avions déjà évoqué, lorsqu'il lit ce passage du texte, une photographie de Duras jeune se superpose sur l'écran. Le visage est donc utilisé à des fins théâtrales et Pivot rajoute : « Alors là c'est intéressant, car les spectateurs le voient votre visage<sup>691</sup>. » Le mot avec ce qu'il renferme chez l'auteure a donc réussi à servir sa posture :

À partir du passage de Duras à la scène d'*Apostrophes*, l'image de l'écrivain est employée, de manière incessante, dans la promotion de *L'Amant* : des photos de son visage, surtout celles qui avaient figuré dans le montage d'*Apostrophes*, sont utilisées sur la jaquette du roman, sur les publicités de presse, sur les étalages des librairies<sup>692</sup>.

Le « corps », quant à lui, est polysémique chez elle. Il occupe tout le roman, le teintant d'érotisme et servant une posture sulfureuse de l'écrivaine. L'ouvrage s'ouvre sur la transformation du visage de Duras, mais cette métamorphose affecte en réalité tout son corps. Il est question ici du propre corps de l'auteure, qui doit être différencié, quelques pages plus loin, avec le corps de « la jeune fille ». Cette entité change alors d'identité à chaque fois, installant le trouble.

Ainsi, au début de l'ouvrage, elle présente en ces termes le physique de « la jeune fille » :

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 1458.

<sup>690</sup> *Ibid.*

<sup>691</sup> « *Apostrophes* : Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>692</sup> Julia Waters, « Marguerite ou l'enchantement. L'angoisse de l'influence chez Alain Robbe-Grillet », in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, éd., *op. cit.*, p. 270.

Le corps est mince, presque chétif, des seins d'enfant encore, fardée en rose pâle et en rouge. Et puis cette tenue qui pourrait faire qu'on en rie et dont personne ne rit<sup>693</sup>.

C'est ici le corps d'une enfant qui est dépeint. Le corps du Chinois est en tous points similaire. Celui-ci est plus âgé que la narratrice, mais sa description fait écho à l'autre :

Quand elle lui demande il déplace son corps dans le lit, mais à peine, avec légèreté, comme pour ne pas la réveiller.

[...] Le corps. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant<sup>694</sup>.

On peut noter que souvent, dans l'œuvre de Marguerite Duras, c'est en ces mêmes termes qu'elle décrira le corps de son « petit » frère, corps souffreteux et maladif. L'amant chinois peut donc être une projection du petit frère, pour qui l'auteure a un désir incestueux. Le corps frêle est souligné :

Même le corps de petit coolie de mon petit frère disparaît face à cette splendeur. Les corps des hommes ont des formes avares, internées<sup>695</sup>.

L'inceste est sous-entendu dans un extrait du roman qui décrit une relation sexuelle entre la jeune fille et le Chinois. Pendant l'amour, elle pense soudain à un homme et en parle à son amant :

[...] je le lui disais à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage dans les forêts et sur les rivières aux embouchures des panthères noires<sup>696</sup>.

Il est sans doute question ici d'une évocation de Paul Donnadiou, avec qui Duras avait entretenu une relation privilégiée : en effet, au-delà de la qualification de son corps, on retrouve le courage du jeune garçon avec qui Duras faisait des équipées dans la jungle. C'est bien son corps qui apparaît ici, venant la hanter une fois de plus, mêlé de façon équivoque avec celui du Chinois, tant les deux physiques fragiles se ressemblent. La mort du petit frère, vécue comme le plus grand drame de la vie de l'auteure, est également évoquée à l'aune de son corps :

Mon petit frère était immortel et on ne l'avait pas vu. L'immortalité avait été recelée par le corps de ce frère tandis qu'il vivait et nous, on n'avait pas vu que c'était dans ce corps-là que se trouvait être logée

---

<sup>693</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1465.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 1476.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 1497.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 1514.

l'immortalité. Le corps de mon frère était mort. L'immortalité était morte avec lui. Et ainsi allait le monde maintenant, privé de ce corps visité, et de cette visite. On s'était trompé complètement<sup>697</sup>.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Duras laissait entendre que la mère vendait le corps de Suzanne à Monsieur Jo pour en tirer profit. De même dans *L'Amant*, le corps prostitué est suggéré. Tout ce qui a trait au corps dans la famille est alors vécu comme une tragédie, un enfer. Duras déplore souvent dans l'œuvre la froideur des relations dans le cercle familial. Jamais son corps ne sera consolé, au contraire, il sera dénié :

Les baisers sur le corps font pleurer. On dirait qu'ils consolent. Dans la famille je ne pleure pas. Ce jour-là dans cette chambre les larmes consolent du passé et de l'avenir aussi<sup>698</sup>.

Le grand frère, « assassin sans armes », est au contraire rejeté par le corps de la narratrice, prise de peur :

Je ne danse jamais avec mon frère aîné, je n'ai jamais dansé avec lui. Toujours empêchée par l'appréhension troublante d'un danger, celui de cet attrait maléfique qu'il exerce sur tous, celui du rapprochement de nos corps. Nous nous ressemblons à un point très frappant, surtout le visage<sup>699</sup>.

La violence physique de ce criminel se ressent dans de nombreux passages de *L'Amant*, qui soulignent même le viol dont il est capable. Le corps est alors abusé. La famille, qu'elle soit celle de la jeune fille ou celle du Chinois, va écarter le corps des deux héros : corps racial de l'amant rejeté par les Donnadiou, corps déshonoré de la jeune fille devenu rebut pour le père du Chinois. Le frère aîné de Duras n'accepte pas la couleur de peau de cet amant, ni son corps insignifiant :

Mon amant est nié dans justement son corps faible, dans cette faiblesse qui me transporte de jouissance. Il devient devant mon frère un scandale inavouable, une raison d'avoir honte qu'il faut cacher<sup>700</sup>.

Par conséquent, le corps devient honteux, sali par la réputation qu'il fait à cette jeune adolescente de quinze ans :

Cela se passe dans le quartier mal famé de Cholen, chaque soir. Chaque soir cette petite vicieuse se fait caresser le corps par un sale Chinois millionnaire<sup>701</sup>.

---

<sup>697</sup> *Ibid.*, p. 1517.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 1481.

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 1486.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 1485.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 1508.

Elle se sent mal dans son corps donné, à tel point qu'elle se compare à « la dame de Vinh Long », Anne-Marie Stretter, qui elle aussi a entretenu une liaison scandaleuse avec un jeune homme :

Seules, des reines. Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisé par leurs bouches, livrées à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour<sup>702</sup>.

À toutes ces évocations du « corps » s'ajoute aussi le corps de l'homosexualité, avec la référence au désir lorsqu'elle parle de sa camarade de dortoir, Hélène Lagonelle. Duras semble brûler de passion pour cette jeune fille qui déambule nue dans les allées de l'internat :

Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle allongée contre le mien. Ce corps est sublime, libre sous la robe, à portée de la main. Les seins sont comme je n'en ai jamais vus. Je ne les ai jamais touchés<sup>703</sup>.

Enfin, comme beaucoup d'éléments durassiens, le corps est aussi lié à la mort. Cette association parfois incongrue dans l'œuvre de l'auteure est pourtant une constante et un élément lexical important, comme dans cet extrait :

[...] il y avait un jeune homme et, à un moment donné, ce jeune homme, sans un mot, avait posé ses cartes, était sorti du bar, avait traversé le pont en courant et s'était jeté dans la mer. Le temps d'arrêter le bateau qui était en pleine vitesse et le corps s'était perdu<sup>704</sup>.

Le lexique de Duras, constitué de termes représentatifs et répétés, participe donc à l'érection de sa figure d'auteur, notamment dans *L'Amant*. En effet, l'œuvre synthétise tout ce que Duras a écrit ou vécu et le vocabulaire choisi sera inhérent à sa vie et à son œuvre. C'est pourquoi on retrouve également d'autres termes importants pour elle, comme « photographie », utilisé quatorze fois et qui reprend bien sûr le premier titre de l'ouvrage, *La Photographie absolue*.

De même, l'Asie reste toujours très présente dans le livre, car on retrouve le même nombre d'occurrences du mot « Mékong ». Le fleuve, convoqué pour emmener le lecteur dans l'exotisme de son adolescence, est cité presque de façon évidente chez Duras, tant le mot est associé à elle. Le terme est d'ailleurs préféré à « Indochine » ou « Cochinchine ». Par

---

<sup>702</sup> *Ibid.*

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 1497.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 1522.



métonymie, il désigne alors le pays tout entier, le lieu de l'action. C'est sur le fleuve que Duras rencontre l'amant, c'est le long du fleuve qu'elle grandit et c'est là que toute l'Asie coloniale s'engouffre, sublimée autour d'un mot aux consonances porteuses :

Il est celui qui passait le Mékong ce jour-là en direction de Saïgon<sup>705</sup>.

Cette périphrase évoquant le Chinois est un des exemples les plus connus de l'œuvre, à tel point qu'Annaud la mit en exergue dans le film *L'Amant*, avec la voix de Jeanne Moreau qui articulait chaque mot avec détachement. Nous pouvons également rajouter le terme « Siam » (cinq répétitions dans l'ouvrage), qui le complète avec les mêmes sonorités ensorcelantes qui émerveillent.

On reste là sur la véranda du bungalow, face à la montagne du Siam<sup>706</sup>.

En dernier lieu, un ultime élément du lexique durassien est palpable dans *L'Amant*, car il détermine de nombreuses situations de l'histoire mais renvoie aussi à des fantômes de l'écrivaine : il s'agit de la « peur ». En effet, on trouve quarante-six répétitions du mot dans le roman, et cette sensation accompagne quasiment chaque personnage ou chaque épisode important.

Tout d'abord, elle évoque souvent la peur du Chinois, ce qui rend ce personnage sensible et humain. Il ne peut contenir son trouble lors de leur premier rapport sexuel, et Duras confirme ensuite cette sensibilité lors de l'explicit du roman.

Ensuite, c'est la peur viscérale du grand frère qui est décrite. Comme dans *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, Duras et son petit frère partent se cacher dans la forêt tropicale, poursuivis par « l'assassin sans armes ». Cette angoisse provoque chez l'auteure des envies de meurtre de son frère ennemi, désir exacerbé par les différences que sa mère faisait entre ses trois enfants.

Enfin, d'autres personnages sortis tout droit du mythe durassien engendrent la peur ou y sont liés. La mendicante en est un exemple particulièrement révélateur. Duras, enfant, fut terrorisée par cette paria et sa rencontre marqua l'auteure au point d'en faire une véritable obsession dans ses romans.

Ainsi, l'auteure a opéré un véritable rétrécissement du lexique, couplé à l'utilisation

---

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 1473.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 1469.

excessive de termes devenus caractéristiques de son propre style. Enfin, pour toucher un public plus large, elle a simplifié ses réseaux de façon extrême, que ce soit dans les noms ou même dans les verbes : en effet, l'usage pléthorique de « dire », « regarder », « aller » ou « savoir » est palpable. Le vocabulaire devient donc chez Duras un trait postural patent qui la singularise à coup sûr.

#### 4. *Duras et la grammaire : Détruire, dit-elle*

Bernard Pivot. – Et alors la critique... ! C'est une vague déferlante... !

Marguerite Duras. – Ah, quelqu'un a dit du mal, quand même.

Bernard Pivot. – Ah bon ? Ah, il en faut bien un !

Marguerite Duras. – Oui, c'est mon éditeur qui me l'a dit. Quelqu'un a dit : « On ne comprend pas qu'un éditeur laisse passer des fautes de grammaire pareilles ! »<sup>707</sup>.

Souvent, Marguerite Duras a été confrontée à la critique à cause des libertés qu'elle prit avec la grammaire française. Dans l'esprit de mai 1968 où tout fut remis en question, elle frappa la syntaxe et ses éléments figés jusqu'à ce que ceux-ci ne s'en relèvent plus. Ainsi, dès 1969 avec *Détruire, dit-elle*, elle épura la phrase et commença sa recherche de « l'écriture courante » que certains critiques de 1984 lui reprocheront dans *L'Amant*.

Désireuse de réinventer la langue de l'écrit en créant sa propre expression, Duras va jusqu'à dire, dans *Écrire* en 1993, alors qu'elle essaie de donner la définition de son propre style :

Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien<sup>708</sup>.

Le rapport de Duras avec la grammaire est donc hautement conflictuel. Nous avons vu que la construction d'un nouveau style et la recherche d'un vocabulaire récurrent constituaient des caractéristiques primordiales pour l'érection de sa figure d'auteur. La façon dont Duras allait maltraiter la grammaire allait en être une autre, très importante, car ces erreurs, ces bouleversements et ces incohérences multiples participent à l'élaboration de ce qu'on aurait pu qualifier de « glossolalie » durassienne. Devenant alors unique une fois de plus, avec une écriture blanche et hoquetante, singulière et atypique, elle est ainsi immédiatement reconnaissable par les lecteurs qui sont soit troublés, soit mis en confiance par cet excès de simplification. En tout cas, le rejet total des conventions, entamé dès 1969 et trouvant son

<sup>707</sup> « Apostrophes : Marguerite Duras », *op. cit.*

<sup>708</sup> *Écrire, op. cit.*, p. 877.

accomplissement dans *L'Amant*, allait bien aider à façonner la posture durassienne. Gilles Philippe explique en ce sens :

[...] le procès des conventions de la phrase romanesque (la distribution soignée des constituants, la richesse du lexique, l'étoffement des groupes, etc.) faisait depuis longtemps partie de la « posture Duras » et faisait également allégeance aux nouvelles valeurs stylistiques de son temps : « La plupart des romans refusés par les éditeurs sont des romans trop écrits. Queneau me disait : il faut se méfier des romans. Un roman d'une écriture parfaite, écrite jusqu'à son plein, c'est à fuir. »<sup>709</sup>

Ainsi, *L'Amant* sonne le glas de la phrase grammaticalement construite. Certes, Duras ne veut pas tomber dans l'illisible, mais les coups qu'elle porte aux subordonnées par exemple témoigneront de sa rébellion contre une grammaire bien établie. Intéressons-nous ainsi aux éléments grammaticaux qui ont été malmenés, mais qui ont construit en même temps une identité durassienne propre à l'écrit, quitte à ce que l'auteure soit taxée d'approximation.

La phrase durassienne est tout d'abord rétrécie au maximum dans *L'Amant* : brève, parfois sans verbe, elle accumule les syntagmes de façon très simple, volonté liée à « l'écriture courante » que nous avons étudiée plus haut. En effet, Duras modifie la structure phrastique, faisant d'une phrase classique une forme agrammaticale très étudiée. L'ensemble de la phrase est donc totalement perturbé, multipliant des segments de façon discontinue, sans cohérence. Le rythme imite le phrasé de Duras, entre silences et grandes envolées lyriques. La phrase est alors jugée maladroite et peu claire par certains détracteurs de l'écrivaine. En témoigne cet exemple :

Elle connaît sa fille, cette enfant, il flotte autour de cette enfant, depuis quelque temps, un air d'étrangeté, une réserve, dirait-on, récente, qui retient l'attention, sa parole est plus lente encore que d'habitude, et elle si curieuse de tout elle est distraite, son regard a changé, elle est devenue spectatrice de sa mère même, du malheur de sa mère, on dirait qu'elle assiste à son événement<sup>710</sup>.

Avec cette simplification de la grammaire de la phrase et cette recherche d'un lexique courant et abordable, Duras colore ses propos de mystère. Bernard Alazet parle de « régime de la litote, du non-dit, du suggéré<sup>711</sup> ». La fascination qu'elle va exercer est donc démultipliée par ce naturel, cette facilité qui se dégage de ses dire.

Cette simplification grammaticale permet également de redonner plus d'importance aux mots dans la phrase. Bernard Alazet note que chez Duras, étriller les règles grammaticales

---

<sup>709</sup> Gilles Philippe, « Duras : de quelques réécritures mineures », *Genesis*, n° 44, 2017, p. 109.

<sup>710</sup> *L'Amant*, p. 1488-1489.

<sup>711</sup> Bernard Alazet, « Le style Duras », *TDC*, n° 1073, avril 2014, p. 30.

lui donne la possibilité de mettre en place « une extrême théâtralisation du substantif, qui prend dans le déroulement syntaxique une place d'honneur, comme si tout tournait autour de lui.<sup>712</sup> »

D'ailleurs, Duras explique que ce sont les mots qui bouleversent la grammaire :

Je crois que ça part des mots. Peut-être. Je les vois, je les place et la phrase vient après, elle s'accroche à eux, elle les entoure, elle se fait comme elle peut. Les mots, ils ne bougent pas, ils ne bronchent pas<sup>713</sup>.

Souvent, ce sont aussi des noms de lieux qui cristallisent son histoire et deviennent des points de départ de la phrase : S. Thala, Sadec, Luang Prabang, la pension Lyautey...

C'est sans doute pourquoi la phrase durassienne est souvent nominale, agencée de façon morcelée, fragmentée. Elle présente une grande fluidité malgré son aspect coupé, car les lecteurs saluent très souvent sur les forums la facilité avec laquelle on lit *L'Amant*. Coup double alors pour la Duras : elle a inventé un style et grâce à son absence de grammaire stricte, elle gagne un nouveau lectorat qui lui était hostile dans les années 1970, la jugeant trop intellectuelle. Par le bouleversement de la grammaire, Marguerite Duras devient un grand écrivain populaire.

Cependant, ces nombreuses libertés grammaticales sont parfois condamnées. Il est vrai que Duras se permet de faire exploser la structure canonique de la phrase : un des usages les plus commentés est le fait d'ajouter des éléments après le point alors que la phrase est close. La segmentation de la phrase la rend presque inopérante, et on peut ajouter que l'écrivaine place sa ponctuation de manière complètement aléatoire : on semble suivre les méandres de sa réflexion pendant l'acte d'écrire. C'est sans doute ce qui a donné l'impression que Duras ne s'est pas relue, qu'elle a écrit « à la va-vite », dans l'urgence, alors que l'on sait grâce aux multiples brouillons existants que ce n'est pas du tout le cas. Voici un exemple de ces débordements successifs :

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. [...] Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité<sup>714</sup>.

---

<sup>712</sup> *Ibid.*

<sup>713</sup> « L'inconnue de la rue Catinat », *op. cit.*

<sup>714</sup> *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1458.

Duras va également troubler l'ordre des mots. Cette habitude qu'elle prendra participe à déstructurer la grammaire : nous avons vu l'importance du lexique chez elle, et peu importe dans quel sens les termes lui viendront à l'esprit, car ils seront placés sur la feuille comme l'auteure l'entend, comme les pièces éparpillées d'un puzzle à constituer. Cette façon consciente de martyriser la phrase est vue comme un combat. Gilles Philippe explique : « [...] il y a chez elle l'idée d'une lutte du mot contre la grammaire : la phrase était une contrainte qui l'agaçait<sup>715</sup>. » La phrase dans son sens commun disparaît donc, seul le mot subsiste :

Je lui ai répondu que ce que je voulais avant toute autre chose c'était écrire, rien d'autre que ça, rien. Jalouse elle est. Pas de réponse, un regard bref aussitôt détourné, le petit haussement d'épaules, inoubliable<sup>716</sup>.

Par conséquent, le style devient comme abstrait sous les atteintes portées à la grammaire. Se libérer du carcan imposé par l'ordre normal des mots l'amène à de longues séries de juxtapositions de phrases, souvent très courtes, calquant son souffle ou son phrasé. La simplification des pronoms qui se succèdent donne un aspect accumulatif presque poétique. On pourrait croire à des gradations ascendantes qui accélèrent le rythme tout en le déstructurant :

Elle allume. Il est là. Il se tient près de la table, debout, dans le grand salon octogonal du palais. Il la regarde. Je me souviens d'un hurlement, d'un appel. Elle nous a réveillés, elle nous a raconté l'histoire, comment il était habillé, dans son costume du dimanche, gris, comment il se tenait, et son regard, droit sur elle<sup>717</sup>.

Dominique Noguez retiendra de cette grammaire durassienne que la structure de la phrase est :

[...] aux antipodes des longues périodes proustiennes, truffées de parenthèses et d'incises, et dont les éléments sont liés par des relatives. Elle, au contraire, procède souvent par juxtaposition de phrases courtes, un peu comme la mer lorsque la marée monte, une vague succédant à une autre et avançant un peu plus que la précédente. C'est en cela qu'elle est parfois proche de la poésie, voire de la musique<sup>718</sup>.

Ce côté poétique et musical, qui invite à la scansion des phrases, avait été largement salué à la parution de l'œuvre. Il est donc – presque paradoxalement – produit par l'absence de règles grammaticales. C'est dans cette posture de poète de la langue que Duras gagne ses

---

<sup>715</sup> « Il n'y a pas un seul style Duras », Gilles Philippe, *op. cit.*

<sup>716</sup> *L'Amant, op. cit.*, p. 1466.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 1472.

<sup>718</sup> Dominique Noguez, « Il n'y a pas d'être plus fictif ou plus fictionnel qu'elle », *Le Monde*, 27 juillet 2012.

lettres de noblesse en 1984, puisque même ses ennemis habituels s'avouent séduits par ce style incantatoire.

Duras combine aussi des éléments contradictoires afin de les rendre plus puissants : c'est ainsi que la « blancheur » du lexique cohabite avec de longues envolées lyriques. On peut sentir dans certaines phrases ces élans puissants et logorrhéiques. Elle débute par des phrases simples, puis s'emporte jusqu'à détruire la cohérence grammaticale. C'est là où la scansion est utile pour comprendre son objectif de style. Par exemple, dans l'extrait ci-dessous, le discours rapporté des paroles du Chinois laisse soudain place aux considérations de l'auteure, l'ensemble étant juxtaposé et n'obéissant à aucune logique grammaticale, mais seulement à la pensée courante :

Il me traite de putain, de dégueulasse, il me dit que je suis son seul amour, et c'est ça qu'il doit dire et c'est ça qu'on dit quand on laisse le dire se faire, quand on laisse le corps faire et chercher et trouver et prendre ce qu'il veut, et là tout est bon, il n'y a pas de déchet, les déchets sont recouverts, tout va dans le torrent, dans la force du désir<sup>719</sup>.

Les passages qui accusent les plus longs développements sont ceux qui concernent une fois de plus l'enfance prétendue misérable et la faillite de la mère. On sent des accents rageurs monter en Duras et la grammaire s'en trouve par conséquent complètement dérégulée :

Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes. Dorénavant, j'aurai une limousine pour aller au lycée et me ramener à la pension. Je dînerai dans les endroits les plus élégants de la ville. Et je serai toujours là à regretter tout ce que je fais, tout ce que je laisse, tout ce que je prends, le bon comme le mauvais, le car, le chauffeur du car avec qui je riais, les vieilles chiqueuses de bétel des places arrière, les enfants sur les porte-bagages, la famille de Sadec, l'horreur de la famille de Sadec, son silence génial<sup>720</sup>.

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, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle dans tous ses états qui parle dans le désert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir<sup>721</sup>.

On peut donc parler d'« écriture courante » au sens propre du terme, car la fêlure sert une plume qui galope sur la feuille à toute allure, au mépris total des règles du français. Duras se trouve ainsi, comme elle l'a dit souvent, sur « la crête des mots » :

---

<sup>719</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1479.

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 1474.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 1481.

D'autre part, la caractérisation de son style fait événement dans la mesure où les métaphores de la course et de la crête des mots sont novatrices, sans compter la polysémie sur l'adjectif verbal « courante »<sup>722</sup>.

Au niveau de la conjugaison, Duras a depuis longtemps abandonné les temps du récit, plutôt représentatifs de ses premiers ouvrages. Dans *L'Amant*, elle va instaurer le présent comme temps narratif de référence. Là encore, ce choix atypique, qui lui permet de décrire ses souvenirs avec l'énonciation ancrée, bouleverse parfois la concordance et amène des groupes verbaux bancals qui semblent mal conjugués :

Je vois bien que tout est là. Tout est là et rien n'est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à la mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et elle demande : écrire quoi ? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague [...] <sup>723</sup>.

Le présent sert le discours indirect libre, rendu fluide, et les marques habituelles de ponctuation sont absentes, laissant la phrase glisser au mieux. Le discours indirect libre se fonde alors dans la narration sans la couper : on note l'absence du « que » subordonnant ou de toute trace de guillemets. Ces libertés, ajoutées à l'emploi intempestif du présent, illustrent le style Duras et ses oublis grammaticaux. Parfois, le mode conditionnel contamine le présent : « Et puis cette tenue qui pourrait faire qu'on en rie et dont personne ne rit<sup>724</sup>. » La phrase se pose comme une remarque hypothétique, une supposition et Duras joue sur les modes, les temps et les répétitions. Philippe Besson, interviewé sur ce qu'elle aura laissé à la postérité, s'arrêtait sur cette grammaire syncopée et emphatique et disait :

[...] le style, terme galvaudé, est aisément reconnaissable : l'hyperbole, la sonorité précédant le sens, l'emploi du conditionnel, la répétition<sup>725</sup>.

« La sonorité précédant le sens » justifie la poéticité de la grammaire singulière de Duras, propre à elle-même uniquement. Des extraits de *L'Amant* – grandes envolées lyriques que nous évoquions précédemment – sont de véritables bijoux poétiques, aux sonorités riches dont elle se préoccupe davantage que la cohérence grammaticale. Avec cette fougue de

---

<sup>722</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, « *L'Amant* de Marguerite Duras : de l'écriture novatrice au non-événement de style », *op. cit.*

<sup>723</sup> *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1466.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 1465-1466.

<sup>725</sup> Philippe Besson, « Philippe Besson effeuille Duras », *Le Point*, 30 avril 2014.

l'écriture libre, elle déploie des sonorités ensorcelantes qui s'articulent comme autant d'images marquant l'esprit :

Il l'avait supplié de le laisser me garder encore contre son corps, il lui avait dit qu'il devait le comprendre, qu'il devait lui-même avoir vécu au moins une fois une passion comme celle-ci au cours de sa longue vie, que c'était impossible qu'il en ait été autrement, il l'avait prié de lui permettre de vivre à son tour, une fois, une passion pareille, cette folie-là, cette amour fou de la petite fille blanche, il lui avait demandé de lui laisser le temps de l'aimer encore avant de la renvoyer en France, de la lui laisser encore, encore un an peut-être, parce que ce n'était pas possible pour lui de laisser déjà cet amour, il était trop nouveau, encore trop fort, encore trop dans sa violence naissante, que c'était trop affreux encore de se séparer de son corps, d'autant, il le savait bien, lui, le père, que cela ne se reproduirait jamais plus<sup>726</sup>.

Ici, pléthore d'assonances rendent cette phrase poétique, quoique agrammaticale. Là encore, Duras ne semble en rien préoccupée par la grammaire, malmenant la subordination comme un acte rebelle et assumé. Elle répète sans cesse les mêmes mots, parfois les mêmes structures de phrase, installant même dans certains passages des sortes de jeux syntaxiques qui troublent davantage la construction canonique de la phrase française :

Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir<sup>727</sup>.

Le rythme s'emballa et frisa le délire lorsqu'elle évoque son grand frère et les conséquences douloureuses de ses agissements. Même la mise en page des mots témoigne de cette douleur ressentie par l'auteur : qu'importe la grammaire, le tout est de livrer son ressenti de la façon la plus brutale mais la plus libératrice possible. Chloé Chouen écrit à ce propos :

Son texte, dans sa disposition typographique, fait place aux blancs, aux silences, comme si le poids de la mémoire et celui du deuil étaient à ce point intolérables qu'il fallait abolir la linéarité de la narration. Ainsi la destruction s'entend-elle tout à la fois dans les mots et dans leur mise en page<sup>728</sup>.

Ainsi, la linéarité de l'écrit, caractéristique principale du roman, est brisée chez Duras. La phrase accuse les coups de boutoir portés par l'auteure, qui installe « un hoquet » dans les propositions, témoin de la gorge parfois nouée par l'émotion et qui s'étrangle dans un sanglot. Ces à-coups viennent de l'usage excessif de la parataxe. Le mode de construction de ses

---

<sup>726</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1504.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 1457.

<sup>728</sup> Chloé Chouen, « Une écriture palimpseste », *TDC*, n° 1073, avril 2014, p. 36.



phrases se fait dans la majorité des cas par juxtaposition : aucun mot de liaison n'explique les rapports syntaxiques de subordination ou de coordination qu'entretiennent alors ses phrases ou ses mots. Bernard Alazet explique :

La parataxe chez Duras affecte tout autant le régime syntaxique que la structure narrative qui s'élabore par juxtaposition des épisodes, dont les liens restent marqués par l'incertitude<sup>729</sup>.

La parataxe se conjugue parfois avec la répétition : elle prend alors la forme d'une série de propositions indépendantes, liées par le retour systématique du pronom sujet :

Elle se lève, elle a envie de sortir, elle le fait, elle dévale les escaliers, elle va dans les couloirs, les grandes cours vides, elle court, elle m'appelle, elle est si heureuse, on ne peut rien contre ça [...] <sup>730</sup>.

Ce flot de paroles anarchique tend donc à imiter la voix de Duras. Quand la parataxe de phrases prédomine, on parle de « style coupé » : c'est ainsi que l'on pourrait qualifier cette structuration de l'auteure. La scansion est alors plus libre avec ces phrases qui s'allongent, qui s'étirent et qui permettent à une véritable poésie de s'installer.

Ce style coupé en devient parfois si agrammatical qu'il s'approche du style « parlé ». « L'autoroute de la parole » qui est prise par Duras dans les années 1980 laisse entendre la vitesse et l'ivresse de l'écriture, mais aussi sa grande liberté, débarrassée de toute contrainte. L'écriture se détache donc de la grammaire pour flirter plutôt avec la musique, car les silences, les pauses, les crescendos, par exemple remplacent les propositions subordonnées, la concordance des temps ou la syntaxe correcte.

Le phrasé de Duras à l'oral a toujours été particulier et était perçu comme sa signature, signe reconnaissable de sa posture d'auteur. À l'écrit, elle détruit la grammaire pour que le lecteur retrouve ses inflexions de voix dans la composition de ses phrases. C'est pourquoi l'on peut qualifier son style de « parlé ». Ne le disait-elle pas elle-même à Aliette Armel :

Le style parlé des gens est parfois très littéraire. Je me souviens d'une vieille concierge qui parlait comme j'écris. [...] Un jour, elle me dit : « Je veux acheter un lit. » Je lui demande : « Pourquoi un lit ? ». Elle me répond : « Pour moi, mon fils, dormir, quand il vient à Paris. » C'est du Duras. <sup>731</sup>

Voilà pourquoi à la parution de *L'Amant*, des critiques ont souligné les nombreuses erreurs de grammaire de Duras. En étant trop puriste, on ne peut adhérer à ce style émietté et

---

<sup>729</sup> Bernard Alazet, « Le style Duras », *op. cit.*

<sup>730</sup> *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1516.

<sup>731</sup> Aliette Armel, « J'ai vécu le réel comme un mythe », entretien avec Marguerite Duras, *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 20.

oralisé qu'est celui de l'auteure. En faisant abstraction de la grammaire, Duras semble donc avoir inventé un style libre de toute contrainte. Sandrine Vaudrey-Luigi explique :

Autrement dit, tout ce qui relève pour l'auteur de règles auxquelles l'écrivain devrait se soumettre l'éloigne en réalité du processus créatif. La norme est donc non seulement contraignante, elle est aussi stérilisante<sup>732</sup>.

Cette lutte contre la grammaire mise en place dans *L'Amant* n'a pas été comprise par tous ses pairs comme une invention. Le processus créatif de Duras est souvent présenté aujourd'hui comme une glossolalie, un galimatias décodé seulement par ses adeptes, ce qui est faux au vu de l'engouement du public pour le roman. Michel-Antoine Burnier, généralement plutôt sévère avec « la Duras », ne manqua pas de la vilipender :

Elle a écrit quelques romans qui tiennent la route, comme *Un barrage contre le Pacifique*. Ensuite, tout s'est dégradé dans un charabia complaisant au vocabulaire limité. Pour moi, elle est en marge de la littérature<sup>733</sup>.

D'autres détracteurs, comme Angelo Rinaldi, sont même allés plus loin dans la critique :

Marguerite Duras réussit le tour de force d'être emphatique dans le laconisme, sentimentale dans la sécheresse et précieuse dans le rien, inventant le bavardage dans le télégramme et le falbala dans la nudité<sup>734</sup>.

Il est vrai que lorsque le style coupé a commencé chez elle à n'être plus qu'une suite de mots, on a de suite parlé de « style télégraphique ». L'écrit, comme l'auteure, semble alors disparaître pour mieux suggérer, au risque de perdre son lectorat. Duras en était consciente, car lorsqu'elle revint sur le roman en 1990 dans une interview, elle confessa : « Le style aurait pu être rédhibitoire<sup>735</sup>. »

Duras peut alors être perçue comme une expérimentatrice d'une langue nouvelle. Depuis l'après-guerre, de nombreux auteurs se sont essayés à des styles peu académiques, et en ce sens Duras n'est pas une pionnière en 1984. Les pratiques rédactionnelles utilisées dans *L'Amant* ne sont pas forcément inédites. L'allongement de la phrase, ses débordements après le point ou les libertés qu'elle s'octroie avec la syntaxe semblent parachever en 1984 des entreprises entamées bien avant, par elle-même y compris.

---

<sup>732</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », *op. cit.*

<sup>733</sup> Michel-Antoine Burnier, cité par Philippe Besson, « Philippe Besson effeuille Duras », *op. cit.*

<sup>734</sup> Angelo Rinaldi, « Contre Duras », *L'Express*, 7 mars 1996.

<sup>735</sup> Aliette Armel, « J'ai vécu le réel comme un mythe », entretien avec Marguerite Duras, *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

Pourtant, ce qui a fait de *L'Amant* un événement pour le style est le changement radical et surtout brutal dans ses œuvres que Duras a imposé au lectorat de l'époque. L'abandon de toute règle grammaticale ou de toute contrainte lui a permis de débrider son écrit, mais aussi d'imposer sa posture d'auteure novatrice, principalement par le texte. Sa figure d'auteure – inscriptrice textuelle – est donc clairement érigée, et avec autorité, tant elle a su faire fi de la grammaire et de toutes ses règles trop strictes. Duras se pose donc comme rebelle à l'écrit comme dans sa vie, et cela annonce le personnage médiatique incontrôlable qui allait naître après le Goncourt et le succès.

## TROISIÈME PARTIE

### **L'écrivaine-actrice dans le champ littéraire : la naissance du mythe « M. D. » de Trouville**

« *Mondiale*<sup>736</sup>. »

---

<sup>736</sup> « L'internationale Duras », *Libération*, 7 mars 1996.

À la fin de l'année 1984, Marguerite Duras est une immense écrivaine, dont la réputation n'est plus à faire et dont le succès fracassant est incontestable. *L'Amant* a fait d'elle une figure nobélisable, saluée par toute la critique, même par ses détracteurs les plus féroces :

Des livres, il s'en fera au cours des années à venir, du théâtre aussi, et du cinéma encore, et quantité d'articles, d'interviews, de préfaces, d'apparitions à la télévision, de déclarations fracassantes. En 1984, avec le succès foudroyant de *L'Amant*, Marguerite Duras va devenir « mondiale », « planétaire » dira-t-elle avec ironie. Pour toute une partie du public et de la critique comme aux yeux de ses proches et de quelques-uns parmi ses amis les plus fidèles, le personnage trop médiatisé qu'elle ne pourra pas s'empêcher de devenir rendra sa réussite souvent « exaspérante »<sup>737</sup>.

Elle entre dans la catégorie des « Grantécrivains », selon le néologisme défini par Dominique Noguez en 2000 dans son essai éponyme<sup>738</sup>. Duras remplit ainsi tous les critères pour être reconnue comme telle, et se place même au-delà, tant l'aura qui la nimbe est importante en cette fin d'année. Noguez fixe une série de conditions qui font qu'un auteur peut prétendre à ce titre : celui-ci doit d'abord être un « écrivain », et en cela, Duras n'a plus de preuves à faire en 1984. L'âge est également un élément retenu : cinquante ans au moins. Duras en a soixante-dix à l'époque et déjà une glorieuse carrière derrière elle. Le « grantécrivain » doit aussi donner des interviews pour se donner à ses lecteurs : après le triomphe d'*Apostrophes*, Marguerite Duras va devenir un monstre médiatique, omniprésente et suscitant l'engouement de toutes les chaînes de télévision françaises et de tous les journaux et magazines de presse écrite.

Ensuite, Dominique Noguez attend aussi de son « grantécrivain » d'être un trans-écrivain. Celui-ci doit alors toucher à tous les genres, et surtout à « toutes ces sortes d'écrits inclassables ». Dans la production durassienne, la variété des genres a été une des caractéristiques fondamentales de l'auteur : romans, essais, articles, théâtre, cinéma, nouvelles, on ne compte plus en 1984 toutes les entreprises (réussies) de l'écrivaine. Cette pluralité a fait d'elle une intellectuelle parfois difficile d'accès et impopulaire, mais tout de même respectée et valorisée par ses pairs.

Enfin, si Duras est en 1984 le plus grand des « grantécrivains », c'est parce qu'à chacune de ses apparitions ou de ses prises de parole, elle attire l'attention de tout le lectorat ou de tous les médias. Ainsi, comme le dit un personnage de Jacques Audiberti, « pour qu'un écrivain domine son temps, il faut que sa doctrine influence les soutiens-gorge, les radiateurs, les aspirateurs<sup>739</sup> ». C'est là où en 1984, Duras devient la grande prêtresse, la pythie, la star. Plus rien ne semble se faire sans elle : elle intervient sur tout, elle s'expose tout le temps et

---

<sup>737</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 732.

<sup>738</sup> Dominique Noguez, *Le Grantécrivain et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2000.

<sup>739</sup> Jacques Audiberti, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1952, p. 222.

partout, on ne peut plus se passer d'elle, elle fait la pluie et le beau temps des médias français et internationaux, car elle aime à répéter qu'elle est « mondiale ». Le mythe Duras semble en route, et plus rien ne pourra l'arrêter.

Marguerite Duras a parfaitement compris que depuis le virage des années 1980, le paramètre audio-visuel est prépondérant et détermine la notoriété d'un écrivain. Pour la sociologue Nathalie Heinich, cette période d'hypermédiatisation naissante pendant ces années correspond au passage du « nom célèbre » à ce qu'elle appellera « visibilité »<sup>740</sup>. Les lecteurs connaissaient déjà le pseudonyme « Duras », le « style Duras », puis la voix : ils vont maintenant découvrir chaque jour son visage et ses attitudes dans les multiples émissions littéraires ou grand public que la télévision commencera à diffuser dans les années 1980, dont l'apogée fut bien sûr le spectacle d'*Apostrophes*. Le champ littéraire se trouve donc complètement modifié, et Duras va l'exploiter comme personne en jouant de cette posture de « grantécrivain » qui est doublé du monstre médiatique omniprésent.

Nous avons vu précédemment que c'est par l'intermédiaire de ses textes que Duras a érigé sa figure d'auteur, couchant sur le papier son incroyable destin. De ces deux entités de la triade de Dominique Maingueneau, la personne biographique et l'instance auctoriale, nous avons donc compris que Duras a progressivement construit son personnage d'écrivain qui rayonnera dans les années 1980 et qui triomphera avec son chef-d'œuvre, *L'Amant*. La troisième entité évoquée par Maingueneau est l'auteur-acteur qui trouve sa place dans le champ littéraire, et qui devient un « grand écrivain ». Celui-ci va alors se mettre en scène et se rendre facilement identifiable avec son statut social. En 1984, Duras s'est façonnée une identité énonciative, et tout le monde connaît sa propre histoire maintenant qu'elle l'a livrée en pâture à tout le pays dans *L'Amant*. Sa posture d'immense auteur bien assise, elle se lance alors dans la construction de son troisième avatar, « M. D. », performeuse hors-pair reconnue davantage pour ses attributs extra-textuels que pour son œuvre.

Alors que Dominique Maingueneau envisage ces constructions de figures surtout par le prisme de l'écrit, Jérôme Meizoz et José-Luis Diaz vont aller plus loin. Ce dernier affirme donc sa différence avec Maingueneau à propos de ce qu'il qualifiera la « scénographie auctoriale<sup>741</sup> ». Avec son expression « l'écrivain imaginaire », qu'il utilise pour la troisième entité, il veut montrer que l'auteur, d'une certaine manière, se représente, se fait ou se laisse représenter.

---

<sup>740</sup> Voir Nathalie Heinich, *De la visibilité, excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

<sup>741</sup> José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2007.

La scénographie telle que je la définis n'est pas d'abord affaire de discours, de mise en texte, d'adoption d'un dispositif d'énonciation, de choix générique, stylistique, etc. Elle fonctionne d'abord au plan des postures adoptées, des images de soi proposées et de la prise de rôle. En adoptant une scénographie, l'écrivain ne répond pas d'abord ni seulement à ces questions : comment écrire ? comment poser sa voix ? quel genre choisir ? Mais à la question plus large, et qui les englobe toutes : qui être<sup>742</sup> ?

Qui est donc Marguerite Duras à partir de 1985 ? C'est sur cette question qu'il est intéressant d'interroger le personnage durassien construit pendant ces années-là. Réécrivant une énième fois l'histoire de sa vie avec *L'Amant de la Chine du Nord* en 1991, elle en viendra jusqu'à se parodier elle-même, jouant son propre rôle sur son balcon à Trouville, ne sachant plus très bien elle-même qui elle est. Cette attitude déconcertante a cependant suscité les réactions les plus variées dans le public de l'époque, posture du génie pour les uns, imposture pour les autres. Jusqu'à la fin de sa vie et même après sa mort, l'écrivaine jouera de ses nombreux visages comme autant de masques portés sur la scène littéraire, qu'elle avait fait sienne.

---

<sup>742</sup> Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], mars 2009, disponible à l'URL <http://journals.openedition.org/aad/678>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.678>.

# Chapitre 1

## La scission au sein de la réception critique : « la Duras », une marque qui agace et fascine

### 1. Une mise en scène d'elle-même : l'insupportable « M. D. »

Célèbre, adulée, sans cesse réclamée partout, tout le temps, Marguerite Duras accède au rang de « monstre sacré » en ce début d'année 1985. Sa production continue d'être variée et prolifique. Elle veut occuper toute la scène littéraire, monopoliser les plateaux télévisés, inonder les librairies et se montrer sur toutes les scènes de théâtre. Comme d'habitude, elle joue sur tous les tableaux avec plus ou moins de succès : son film *Les Enfants*, qu'elle a réalisé avec son fils Jean Mascolo et son ami Jean-Marc Turine est prix spécial du jury et prix de la Confédération internationale des cinémas d'art et d'essai en février. Son nom sur une affiche suffit pour obtenir le succès, quitte à faire disparaître celui des autres.

LES CAHIERS. – Ce qu'ils voulaient, c'est le nom de Duras, seul, au nom de la Politique des auteurs ?  
MARGUERITE DURAS. – C'est ça (rires). Et que je trahisse Jean-Marc Turine et Jean Mascolo, que je les vole, que je reprenne ce que je leur avais donné. Alors j'aurais été selon leur cœur<sup>743</sup>.

Au théâtre, au contraire, son adaptation de *La Mouette* de Tchekhov à Boulogne-Billancourt voit la critique tiède et mitigée. Il en sera de même pour sa pièce *La Musica Deuxième* qui sera jouée au théâtre du Rond-Point.

Avec cette mise en scène, Marguerite Duras renoue avec un texte qu'elle avait écrit en 1965 et avec lequel elle avait rencontré un joli succès. Les motivations de l'écrivaine de reprendre un manuscrit vieux de vingt ans sont obscures. Peut-être pense-t-elle que tout lui est permis et que tout lui réussira, même une redite : elle se sent intouchable, pensant sans doute que tout ce qu'elle proposera se transformera en or. Sa posture d'écrivaine « mondiale » lui donne des ailes, et l'excès de confiance ne lui fait pas peur. Duras a atteint une telle estime

---

<sup>743</sup> « Dans les jardins d'Israël, il ne faisait jamais nuit », entretien avec Pascal Bonitzer, Charles Tesson et Serge Toubiana, *Les Cahiers du cinéma*, op. cit.



d'elle-même qu'elle sait faire fi des critiques. *Le Figaro Magazine* titre « Un auteur s'est fait tort : *La Musica*, de Marguerite Duras<sup>744</sup> ». Dans *Le Point*, Pierre Marcabru honore le texte d'origine, mais regrette la mise en scène qui restreint le champ des acteurs, décrivant des « gammes superbes jouées par des acteurs ligotés<sup>745</sup> ». De plus, les réécritures de Duras commencent à lasser. Par exemple, dans *France catholique*, le titre parodique « La mélodie de la mort<sup>746</sup> » souligne et condamne la répétition de l'histoire durassienne. Enfin, Sylviane Gresh résume bien le problème de la réception de la pièce dans *Révolution*, le 5 avril : après l'immense succès de *L'Amant*, qui fut l'apogée du destin de Marguerite Donnadiou, il est bien difficile de faire mieux, et Duras ne se renouvelle pas beaucoup après son coup de maître, jugeant que le public est conquis d'avance. L'article déplore la « lassitude devant la même histoire qui, après la perfection de *L'Amant*, cesse peut-être d'être féconde<sup>747</sup>. »

Duras change alors de direction et de registre avec son œuvre suivante, toute aussi personnelle et touchante que *L'Amant : La Douleur*. En avril 1985, Duras est hospitalisée d'urgence à l'hôpital Laennec. Au même moment, paraît *La Douleur*, et le succès est immédiat. L'œuvre se compose de six textes que Duras a envoyés à Paul Otchakovsky-Laurens pour publication : quatre sont apparemment autobiographiques, deux autres sont vraisemblablement inventés. L'auteur continue ainsi à livrer sa parole sans filtre, galvanisée par le triomphe de « l'autobiographie » de *L'Amant*. C'est la deuxième fois dans sa carrière que Duras confie une œuvre d'inspiration personnelle à P. O. L. : en effet, *Outside* était paru l'année précédente. La parole courante se poursuit avec le même enthousiasme du public, séduit par la posture de cette auteure qui lui livre sa vie et ses souvenirs. Depuis le début des années 80, Duras livre avec régularité et talent sa parole autobiographique.

Faire le grand... Faire le violent... Faire le léger (Stendhal), l'immoral, etc. Il faut donc faire le *x*. (Au choix) *x* étant le Contraire. Mais depuis quand la littérature est-elle entrée dans les voies de la simulation ? Depuis que les conditions étroites de la recherche dans la forme l'ont cédé à la personnalisation, depuis le Je<sup>748</sup>.

Cet extrait de Paul Valéry illustre bien l'attitude et la construction de la posture de Duras entamée au début des années 80. En ayant utilisé le « je », elle a fait son entrée sur la scène médiatique et ne l'a plus quittée. Son rôle devient quotidien, elle est capable d'incarner

---

<sup>744</sup> Jean-Jacques Gautier, « Théâtre. Un auteur s'est fait tort. *La Musica* de Marguerite Duras », *Le Figaro Magazine*, n° 12645, 27 avril 1985, p. 54.

<sup>745</sup> Pierre Marcabru, « *La Musica* de Marguerite Duras », *Le Point*, 8 avril 1985.

<sup>746</sup> Jérôme Godeau, « La Mélodie de la mort », *France Catholique*, 17 mai 1985.

<sup>747</sup> Sylviane Gresh in *Révolution*, 5 avril 1985, cité dans la notice de *La Musica Deuxième*, Pléiade, tome IV, p. 1363.

<sup>748</sup> Paul Valéry, *Cahiers*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1935, p. 1226.

qui elle veut. Le personnage M. D. est né et triomphe avec sa parole libérée.

Dans un entretien avec Marianne Alphant en avril 1985, elle dit ainsi parler de « ce qu'on voulait taire<sup>749</sup>. » On se demande tout de même à l'époque pourquoi elle verbalise cette volonté de retourner vers ce passé sombre et traumatisant.

MARIANNE ALPHANT. – À quelle époque ces textes ont-ils été écrits ?

MARGUERITE DURAS. – À mon avis, j'ai dû commencer à écrire *La Douleur* quand on est allé dans des maisons de repos pour déportés. Je ne vois pas quand autrement. Je me souviens qu'on s'est dit avec D. : on aurait dû photographier Robert L. quand il est revenu. Ça a été vite trop tard. Il y avait quelque chose comme ça dans le fait de reprendre ces textes, la crainte que ça pouvait être trop tard, très vite, que je ne me serais pas souvenue, ou que je meure sans les avoir revus<sup>750</sup>.

Comme d'habitude, Marguerite Duras va poursuivre l'érection de son propre mythe avec cette œuvre. La question se pose : comment sont réapparus soudain deux cahiers de guerre retrouvés dans une armoire de sa maison de Neauphle (Paul Otchakovsky-Laurens rectifiera d'ailleurs, précisant qu'il n'y en avait qu'un seul.) ? De nombreuses contradictions dans le récit de la genèse vont laisser la critique un peu dubitative à la parution de l'œuvre. La narration est claire : Duras décrit la guerre, la déportation et la Libération. Les motivations de rédaction qu'elle égrène avant la sortie sur les plateaux télévisés ou dans les journaux sont différentes selon les jours : on s'accordera pourtant à dire que c'est la santé vacillante de Robert Antelme qui poussera Duras à raconter cette histoire qu'elle ne veut pas qu'on oublie. Elle avouera à Marianne Alphant : « J'ai eu peur qu'il soit perdu quand je mourrai, qu'il disparaisse<sup>751</sup> ».

D'aucuns diront en revanche que l'aubaine est exceptionnelle pour elle, vu que l'œuvre est publiée au moment même où l'on fête le quarantième anniversaire de la Libération. Annie Coppermann, dans *Les Échos*, s'interroge : « Vrai ou faux ? Après le Goncourt automnal, ces récits du temps de la Libération viennent sans doute bizarrement – mais heureusement – à l'heure du quarantième anniversaire... Les a-t-elle retouchés ? On ne le saura jamais. Qu'importe<sup>752</sup>. » *Le Masque et la plume*, eux, vont encore plus loin, et remettent en doute la véracité des propos de Duras sur la genèse des textes. Blessée dans son orgueil, elle répliquera dans *Les Cahiers du cinéma* : « Je n'ai pas triché sur la douleur. Comment voulez-vous ? J'ai triché sur les catholiques. [...] je peux montrer les cahiers. Je ne sais plus où je les ai écrits. Je devais avoir gardé les journaux pour citer les articles comme je

---

<sup>749</sup> « Avril 45. Nuit et Duras », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 17 avril 1985.

<sup>750</sup> *Ibid.*

<sup>751</sup> *Ibid.*

<sup>752</sup> Annie Coppermann, « La Douleur de Duras », *Les Échos*, 3 mai 1985.

le fais. C'est sûr. Mais où était-ce ?<sup>753</sup> » Comme d'habitude depuis le début de sa carrière, Duras cultive une posture ambiguë avec laquelle elle fait son miel. Le mystère de ce texte qu'elle exhume au bout de quarante ans fascine la presse et les médias. Une fois de plus, Duras a-t-elle menti ? A-t-elle manipulé pour arriver à ses fins ? La plupart de ses proches préfèrent croire au coup de génie. Barbet Schroeder déclare ainsi, après la sortie de l'œuvre : « *La Douleur* après *L'Amant*, si ce n'est pas concerté, c'est génial, si ça l'était ce serait trop<sup>754</sup>. »

Dans tous les cas, le pari est réussi pour Duras et le livre fait l'événement. Celle-ci est maintenant habituée au succès et elle sait parfaitement comment faire de ses livres des triomphes. Ainsi, à l'époque, les éditeurs s'écharpent pour publier Duras. Cependant, c'est à P. O. L. que celle-ci va donner *La Douleur*. Un brin mégalomane, elle explique son choix en saluant l'audace et la fidélité de la maison d'édition. Elle dira : « J'avais promis un texte à POL parce qu'il avait publié des textes que les autres éditeurs avaient refusés<sup>755</sup>. » Ainsi, l'aura de l'écrivaine est si forte qu'elle peut se permettre de « promettre » des œuvres aux éditeurs, avides d'attirer la nouvelle papesse du roman dans leur giron. La posture d'écrivain à succès lui confère une puissance qui l'autorise à tout faire, librement, sans contrainte, car dans tous les cas elle aura le dernier mot, privilège du star-system dans lequel elle gravite à présent.

Au mois de mai 1985, c'est la sortie du film *Les Enfants*. Le film est une fois de plus la reprise d'un mythe durassien, le petit Ernesto, qui deviendra plus tard le héros de *La Pluie d'été* en 1990. Une fois encore, Duras se sert de ses acquis et remet sur le métier un récit déjà utilisé. La figure auctoriale durassienne est ainsi fondée, comme nous l'avons déjà plusieurs fois évoqué, sur une répétition d'éléments fondateurs qui construisent le mythe. L'accueil critique réservé au film est plutôt favorable. Malheureusement, le long-métrage ne trouve pas ses spectateurs, car un problème juridique écourte son exploitation. En même temps, à Cannes, on projette *Das Mal des Todes*, l'adaptation par Peter Handke de *La Maladie de la Mort*. Duras est partout : à chaque fois que l'actualité parle d'elle, c'est dans un autre genre qu'elle s'illustre. Elle avait renoncé à porter sa pièce à l'écran, sans doute déjà en projet d'une énième réécriture de ce texte. Mais ce n'est pas un problème pour elle de ne pas écrire ou de ne pas proposer de nouvelles productions, les autres le font pour elle. Laisser son texte entre les mains de Peter Handke est dans tous les cas synonyme de succès et de promotion dans les médias. On parle donc de Duras même quand elle n'est pas au travail.

---

<sup>753</sup> « Dans les jardins d'Israël, il ne faisait jamais nuit », *op. cit.*

<sup>754</sup> *Ibid.*

<sup>755</sup> *Ibid.*

A l'époque, l'intérêt de la presse et de la télévision, mais aussi du lectorat, s'est plutôt déplacé vers la vie privée de l'auteur. En effet, Marguerite Duras s'est remise à boire et en avril 1985, elle entre à l'hôpital Laennec pour un nouveau séjour. Vu le statut de l'écrivaine à ce moment, le public est bien sûr curieux de lire les soucis de santé de l'auteure, rattrapée par ses vieux démons. C'est aussi dans cette posture d'alcoolique, malheureusement, que les lecteurs et les médias la connaissent, et cela sert à la médiatiser davantage, même pour une mauvaise raison. José-Luis Diaz note cet engouement quelque peu sordide pour les facettes les plus intimes de l'écrivain qui lui servent à l'érection de sa posture : « La vie réelle – sociale, sociable, religieuse, érotique, quotidienne, voire même pathologique et médicale – de l'écrivain subit elle aussi l'influence de l'adoption d'une posture<sup>756</sup>. »

A la même époque, Françoise Sagan rencontre également de gros problèmes dus à sa dépendance à la cocaïne, et la banalisation de ses déboires permet au public, souvent néophyte de son œuvre, de la découvrir à travers sa vie privée. Il existe donc également, chez Duras, cette étiquette d'alcoolique qui lui « colle à la peau ». Depuis les années 1980 et la spectacularisation des écrivains devenus des stars, on traque davantage la vie privée et les travers que ce que contiennent leurs œuvres. Jérôme Meizoz décrira par ailleurs toutes ces critiques qui, à l'époque, vilipendent « [...] la médiatisation des écrivains, l'accusant d'éclipser les œuvres elles-mêmes et faire dériver le monde du livre du côté de la société du spectacle<sup>757</sup>. » Le livre ne semble intéresser plus personne, et la figure auctoriale se déplace de son écrit à la personnalité de l'écrivain. « L'œuvre devient secondaire, la presse traite [l'écrivain] indépendamment de ses parutions : signal fort de « célébrité »<sup>758</sup>. » Livrant ses confidences depuis cinq ans, Duras joue de sa popularité et invite également à pénétrer dans son intime, ce qui enthousiasme les médias qui se délectent de voir la star faire de sa vie un reality-show.

En juin, Duras rencontre le président Mitterrand régulièrement, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, pour des entretiens qui sont destinés à être publiés l'année suivante dans *L'Autre journal*. L'écrivaine est une habituée de ce journal pour lequel elle écrit très souvent, notamment des chroniques, et en 1993, elle fera paraître dans *Le Monde extérieur* toute cette série d'articles. Le rôle de journaliste de Duras a participé pleinement à sa notoriété. Lorsque qu'en 1980, Serge July lui avait commandé ses premiers articles, il ne savait pas encore qu'il allait lui permettre d'entamer une décennie prodigieuse pendant laquelle

---

<sup>756</sup> Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *op. cit.*

<sup>757</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 65.

M. D. allait devenir une personnalité starifiée. Car depuis ces écrits estivaux de 1980, Duras s'est très souvent vu proposer des publications dans la presse écrite, mais aussi, plus tard, des interventions dans la presse radiophonique ou télévisuelle.

On peut donc parler de véritable « métier » de journaliste pour l'auteur, qui ajoute une posture complémentaire à son panel déjà étoffé. Son irrésistible envie de donner son avis sur tout la motive, et aussi le désir de s'exposer et de se montrer. Dans la préface d'*Outside*, elle écrit d'ailleurs :

Vous voyez, quelquefois je faisais des articles pour les journaux. De temps en temps j'écrivais pour le dehors, quand le dehors me submergeait, quand il y avait des choses qui me rendaient folle, outside, dans la rue ou que je n'avais rien de mieux à faire. Ça arrivait. J'ai donc écrit des articles dans les journaux pour diverses raisons. La première étant sans doute en effet de sortir de ma chambre<sup>759</sup>.

Avant les folles années 1980, Duras avait déjà publié des articles dans *France-Observateur* (en 1957), puis elle s'est consacrée au genre de l'éditorial, notamment pour *Le Matin* et pour *L'Autre Journal*, avec cette violence des mots qui pouvait parfois passer pour de l'outrance. Mais c'est dans l'art de l'interview qu'elle triomphera réellement. On reconnaissait souvent à Marguerite Duras, dans la vie de tous les jours, de savoir écouter les autres. Elle brilla ainsi à s'entretenir avec toutes les catégories sociales, de l'ouvrier à Georges Bataille, du repris de justice à Francis Bacon. Compte-tenu de sa notoriété, personne ne lui refusait un entretien. Elle a su ainsi passer d'un côté à l'autre avec talent, de l'interviewée, elle devint l'intervieweuse pour la plus grande satisfaction des journaux qui l'embauchaient, heureux de présenter dans leur édition une rédactrice aussi populaire.

Le summum de cette période de posture de reporter fut le 17 juillet 1985, avec la publication dans *Libération* de l'article « Sublime, forcément sublime, Christine V. ». Depuis le 16 octobre 1984, le meurtre du petit Grégory Villemin soulève les passions en France. Duras, fascinée par l'affaire et friande de faits divers grand public, ne rate aucun élément de l'enquête et se met à vouer une passion à Christine Villemin. Le 13 juillet, voyant l'écrivaine enfiévrée par l'événement, le journal *Libération* lui propose d'écrire un article sur ce qu'on pourrait appeler à l'époque « le feuilleton de l'été ». Duras se rend alors sur le lieu du crime, à Lépanges-sur-Vologne, avec Yann Andréa et un journaliste, Eric Favereau. Son vœu le plus cher est de rencontrer Christine Villemin et de s'entretenir avec elle, mais celle-ci refuse. Duras insiste alors, pensant peut-être qu'elle pourrait lire son innocence ou sa culpabilité sur son visage en la voyant, mais Christine Villemin est inflexible. La rencontre avortée conduit

---

<sup>759</sup> *Outside*, préface, Pléiade, Tome III, *op. cit.*, p. 867.

l'écrivaine à inventer ce qu'elle n'a pas réussi à entendre. « Je ne verrai jamais Christine Villemin. C'est trop tard. Mais j'ai vu le juge qui est certainement celui qui est le plus près de cette femme<sup>760</sup>. » Dès le début de l'article qu'elle écrira, elle relate donc son rendez-vous manqué avec la mère de Grégory, et sa culpabilité dans le meurtre de son enfant. C'est de suite un scandale. « Dès que je vois la maison, je crie que le crime a existé. C'est ce que je crois. C'est au-delà de la raison<sup>761</sup>. » La phrase clé de l'article est placée en exergue juste au-dessus du titre. La mise en page devient ainsi mise en scène.

La une du journal a pour titre « Le droit à l'innocence » et annonce l'article. D'emblée, le titre « Sublime, forcément sublime, Christine V. » donne le ton. Duras dira l'avoir rayé lorsqu'elle a rendu le texte à la rédaction du journal, et tiendra Serge July pour responsable de l'avoir rajouté. Cependant, ce titre est vendeur car il est durassien, et le nom et le style de Duras sont connus et reconnus par les lecteurs. Il est un signe distinctif notable pour le directeur du journal. En effet, il rappelle d'autres grands personnages durassiens : on pensera bien sûr à Lol. V. Stein ou à Emily L., mais aussi aux répétitions de certains adjectifs, habitude de l'écrivaine lorsqu'elle écrit. Serge July aurait-il publié ce titre à l'insu de Marguerite Duras ? Force est de constater qu'il a suscité une avalanche de réactions et une déferlante médiatique jamais vue, qui ont forcément attisé la curiosité de certains lecteurs qui n'étaient pas habitués à lire le journal. Le nom de Duras est donc synonyme de vente et de notoriété. La seule évocation de celui-ci provoque l'intérêt, quelque soit le support.

C'est aussi le scandale qui renforça la popularité du journal et ses chiffres de vente. Avec l'article « Sublime, forcément sublime Christine V. », *Libération* peut être vu comme un magazine de « presse people », cherchant l'événement en publiant ce texte qu'il savait controversé. Serge July, le directeur, se doute bien que l'article provoquera l'effet d'une bombe, et ainsi, il rédige un encart qui sera accolé au texte de Duras. Ce feuillet, intitulé « La transgression de l'écriture », a pour vocation d'expliquer à quel type de texte les gens ont affaire. Duras fut blessée dans son orgueil et furieuse, car pour elle, July rédigeait des excuses à ses lecteurs et se dédouanait. Cette explication – presque embarrassée – participa à la mise en scène de l'article et tout le battage médiatique qui s'ensuivit.

Ce n'est pas un travail de journaliste, d'enquêteur à la recherche de la vérité. Mais celui d'un écrivain en plein travail, fantasmant la réalité en quête d'une vérité qui n'est sans doute pas la vérité, mais une vérité quand même, à savoir celle du texte écrit. Ce n'est de toute évidence pas la vérité sur Christine Villemin, ni vraiment celle de Marguerite Duras mais celle d'une femme « sublime, forcément

---

<sup>760</sup> Propos rapportés par Laure Adler dans sa biographie, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 535-536.

<sup>761</sup> « Sublime, forcément sublime Christine V. », *Libération*, 17 juillet 1984, p. 4.

sublime », flottant entre deux langages, celui de l'écrivain d'une part, et celui bien réel, en grande partie non dit, de Christine Villemin<sup>762</sup>.

Serge July distingue ici les deux fonctions que Marguerite Duras voudrait s'octroyer : le journaliste et l'écrivain. Elle n'est ainsi pas reconnue en tant que reporter, et la posture qu'elle avait voulu se donner à cette époque se voit restreinte au champ de l'écriture et de la fiction. Cependant, cette publication va rapidement se transformer en « l'affaire Duras ». Une fois de plus, le nom de l'écrivaine est utilisé comme un repère ou un signe distinctif qui va être diffusé partout et tout le temps. L'article de Duras va susciter de très nombreuses réactions. Chaque personnalité sera sommée de donner son avis sur le texte : Duras continue donc de faire parler et d'occuper la scène médiatique. Elle est devenue le principal sujet de conversation des plateaux télévisés et des interviews des journaux. De plus, en tant qu'auteur féminin, elle va même contraindre d'une certaine manière les journalistes à faire témoigner des artistes féminines sur elle-même. Laure Adler explique ainsi :

Les écrivains femmes furent sommées de donner leur opinion. Françoise Sagan, interviewée par Jérôme Garcin dans *L'Événement du jeudi*, crie son indignation. Simone Signoret souligne la confusion et l'ambiguïté du texte, Benoîte Groult se dit scandalisée, Régine Desforges avoue son dégoût et son malaise devant cette forme de délation et de complaisance impudique dans le malheur des autres. Le seul bémol dans ce concert de désapprobations vient d'Edmonde Charles-Roux qui juge l'article remarquable. « Bien sûr que Marguerite Duras croit Christine coupable. Là-dessus, elle ne laisse planer aucun doute. Mais elle cherche à travers les causes profondes du crime. Dès ce moment, le lecteur est amené à partager l'avis de Duras<sup>763</sup>.

Duras doit alors se justifier. Pourquoi, à part pour une fois de plus alimenter la chronique, a-t-elle rédigé un tel article ? Marguerite Duras prend son rôle de journaliste très au sérieux, et croit qu'elle peut tout dire, que *Libération* est une tribune. Malheureusement, en s'appropriant ainsi le fait divers, elle le dénature et en fait une parodie. Pour se mettre en valeur, elle se justifie en affirmant qu'elle prend en fait la défense de Christine Villemin. Elle seule peut la comprendre, et elle sait que les retombées médiatiques lui donneront raison. Symbole de toutes les femmes blessées, Christine Villemin va être érigée en martyr par Duras, car seul le crime permet la jouissance pour l'écrivaine. Elle brode une histoire, commence un roman et Christine Villemin en devient l'héroïne. Cette façon de confondre le réel et la fiction la conduit trop loin. Mais le lecteur durassien comprend très bien ce qu'elle a voulu dire : Christine Villemin, c'est Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein ou « la petite » de *L'Amant*. L'écrivaine a vu en elle un fabuleux personnage de roman, et l'a utilisée à ses fins.

---

<sup>762</sup> *Ibid.*

<sup>763</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 538.

Aliette Armel écrit à propos de cette fictionnalisation du fait divers : « Il s'en faut d'une simple lettre, de la transformation d'un « v » en « z » pour que les rizières apparaissent au-delà des rivières et que les plaines de la Cochinchine s'ouvrent en bas des collines des Vosges<sup>764</sup>. » La fille des Vosges entre ainsi en « Durasie », la frontière entre fiction et réalité devient bien trop poreuse, et ce que Duras raconte devient une atteinte à la vie privée, une inadmissible remise en cause du travail que la justice menait à l'époque.

Le titre de l'article, par ailleurs, rend bien compte de cette idée. Avec l'initiale « V. », Duras place Christine Villemin dans la lignée de ses grandes héroïnes, « V. » faisant bien sûr penser à Lol « V. » Stein. Le rythme « sublime, forcément sublime », devient un leitmotiv et servira à de nombreux journalistes à qualifier les textes, la vie ou le personnage de Duras à sa mort, ce qui prouve bien que cet article suivra Duras jusqu'à la fin.

Le scandale, lui, ne faiblit pas. Des courriers de lecteurs choqués arrivent par centaines chaque jour au siège de *Libération*. Même François Mitterrand, lors d'une rencontre avec l'auteure quelques jours après la publication de l'article, ne mâche pas ses mots :

- Dites donc vous, vous n'y allez pas par quatre chemins !
- Oui, c'est vrai je vais comme ça, lui répondit-elle. Le crime, à de rares explications près, je ne le vois jamais comme un mal ou un bien mais toujours comme un accident qui arrive à la personne qui le commet. Excusez-moi je ne le juge pas<sup>765</sup>.

Attaquée de toutes parts, elle compte répondre afin de justifier son propos à chacun des courriers qui lui sont adressés. Parmi toutes les lettres qu'elle a reçues, elle sélectionne celle d'une certaine Isabelle C. à qui elle rédige un projet de réponse que Laure Adler s'est procurée pour sa biographie parue en 1998. Duras écrivait ainsi :

Tous ces gens qui me parlent de ce qu'on doit écrire ou pas, quel ennui, quelle erreur. Comme si on en était encore au Père Sartre qui faisait la loi. On me dit, ça devait arriver tôt ou tard. Ca y est. Même l'auteur de *La Bicyclette bleue*. L'auteur de l'indicible bicyclette rouge d'Anne-Marie Stretter étant moi-même... Peuvent rien contre l'écrit parce qu'ils savent pas ce que c'est<sup>766</sup>.

Seule Edmonde Charles-Roux salue la beauté du texte. Dans *Le Journal du dimanche*, on peut lire : « Marguerite Duras prend fait et cause pour la mère, tout en l'estimant coupable. L'écrivain justifie son geste par une vie terne, et une rancœur contre son époux<sup>767</sup>. »

Duras à la posture de pythie est en marche. Elle seule sait maintenant ce qui doit se faire en littérature et ce qui ne se fait pas. Sa mégalomanie la fait se replier sur elle-même et

---

<sup>764</sup> Aliette Armel, « La plume dans les plaies », *Télérama hors-série*, avril 2014, *op. cit.* p. 78.

<sup>765</sup> Propos rapportés par Laure Adler dans sa biographie, *op. cit.*, p. 539.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>767</sup> Edmonde Charles-Roux dans *Le Journal du dimanche*, citée par Hubert Artus, « Affaire Grégory : sublime Duras ? » *Lire hors-série*, décembre 2020, p.10.



penser qu'elle a le savoir absolu. Le succès foudroyant de *L'Amant* lui a donné un pouvoir illimité dont elle profite avec autoritarisme. A partir de là, Marguerite Duras ne sortira plus du rôle de diva qu'elle a créé : sûre d'elle, écriture courante et parole prophétique, elle va s'enfermer dans sa propre vision des choses sans laisser une once de regret s'immiscer dans le débat. L'image de Duras est écornée et Christine Villemin sera innocentée.

LE NOUVEL OBSERVATEUR. – Et Christine Villemin ? Cet article dans Libération ! « Sublime, forcément sublime », vous le referiez ?

MARGUERITE DURAS. – Oui. Je vous cite une phrase de Diderot : « Je suis coupable du crime dont on m'accuse. Oui, je le suis, je le confesse. Mais vous, vous n'en savez rien. » (Lettre à Mme de La Carlière). On n'a jamais dit autant de bien de cette femme que je l'ai fait.

LE NOUVEL OBSERVATEUR. – Mais vous prenez comme postulat qu'elle est coupable alors qu'elle n'a pas été jugée !

MARGUERITE DURAS. – Son crime, je m'en fous.

LE NOUVEL OBSERVATEUR. – Et les juges ?

MARGUERITE DURAS. – Les juges s'en foutent ! J'en suis sûre. En tout cas, personne n'a plus osé l'attaquer depuis mon article<sup>768</sup>.

Les journaux attendront toujours Duras au tournant avec ce fait divers. En 1993, Christine Ockrent interviewe Duras trois ans avant sa mort et revient sur le scandale de l'article du mercredi 17 juillet 1985. L'auteure, plus que jamais installée dans le monde de la fiction qu'elle a créé, retourne une fois de plus sur les bords de la Vologne et répond : « Là-bas, c'est la campagne pure, encore avec des rivières, des collines. Les conséquences [de ce crime] étaient infinies. Parce qu'il touchait à l'ordre simple, paysan, donc antique des choses<sup>769</sup>. » La posture de Marguerite Duras journaliste – et celle d'écrivaine par ricochet – se trouvera donc associée à cette polémique durant tout le reste de sa vie. Certes, la notoriété de Duras fut accrue, mais une partie de l'opinion publique resta focalisée sur cet événement qui fit dire à beaucoup qu'elle était complètement folle : « J'entends les gens dire : “Elle est folle, Duras.” Ça m'est égal. [Sourire.]<sup>770</sup> »

Cependant, avec cet article, Duras a réussi la prouesse de réduire considérablement le fossé existant entre fait divers et roman, emportant Christine Villemin dans une nébuleuse fictionnelle au point que certains lecteurs de l'époque ne savaient plus si c'était la vérité ou un mensonge qu'ils étaient en train de lire. Ce travail de journaliste rédigé par la main de l'écrivain est un cas sans précédent dans l'histoire. Quelles que soient les retombées négatives pour Duras, on retiendra qu'elle s'est imposée comme « l'auteur » de cet incroyable roman

---

<sup>768</sup> « Duras toute entière...Un entretien avec un écrivain au-dessus de tout Goncourt », entretien avec Pierre Bénichou et Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, *op. cit.*

<sup>769</sup> Christine Ockrent, « Interview de Marguerite Duras à propos de l'affaire Villemin », dans *Le Soir*, entrevue, France 3, 1993.

<sup>770</sup> « Au-delà des pages », entretiens de Marguerite Duras avec Luce Perrot, *op. cit.*

familial. Philippe Vilain écrit à ce propos : « L'histoire du crime appartient aux écrivains qui se l'adjugent, l'affaire Villemin appartient à Duras<sup>771</sup> [...] ». »

À la suite de ce que l'on a pu appeler « l'affaire Villemin », Marguerite Duras va diviser l'opinion encore plus qu'elle ne le faisait déjà. Son image va changer, sa posture va évoluer. Semblant faire fi de tout et intervenant à hue et à dia, « la Duras » va devenir un personnage ambivalent, détestée voire haïe par certains écrivains ou journalistes. Par exemple, Patrick Rambaud déclare à l'AFP : « Elle se mêle de tout et intervient sur tout. Il devient urgent de s'en moquer. Elle a l'art, tout comme Roland Barthes, d'enrober des lieux communs avec des dorures. C'est du baroque<sup>772</sup>. » Telle Madame de Scudéry en son temps, Duras joue sur tous les tableaux. Son omniprésence médiatique agace : il n'y a plus d'émissions télévisées où on ne la voit pas, plus de journal ou de magazine où elle n'est pas interviewée, plus de radio où on ne peut l'entendre. Et comme dans l'affaire Grégory, elle dit ce qu'elle pense, s'exprime à tort et à travers et use avec outrage de son « écriture courante » devenue « autoroute de la parole ». Jérôme Meizoz, dans *La Fabrique des singularités*, compare cette liberté d'expression dans la société à la parrhésie dans l'Antiquité grecque.

Les Grecs nommaient cela « parrésia », à savoir en rhétorique, le procédé qui consiste à oser « tout dire ». Mais plus qu'un truc de plaideur, la parrhésie est une catégorie politique centrale des régimes démocratiques. En effet, c'est le pouvoir donné au citoyen, sur l'agora, de s'exprimer librement et sans réserves sur les affaires publiques<sup>773</sup>.

« Oser tout dire », c'est le droit que s'octroie Duras, renvoyant dans les médias l'image de la pythie qu'elle est devenue. Adulée par les uns, exécrée par les autres, elle use de la presse, de la télévision, de la radio pour promouvoir ses idées. Jacques-Pierre Amette la surnommera « le monstre médiatique bagué », soulignant par là-même l'escalade de « la Duras » dans les mass-médias et son look reconnaissable à ses multiples bagues qu'elle porte à ses doigts et qui assurent sa posture. Les fidèles lui restent fidèles, les autres la traînent dans la boue. Sur les plateaux télévisés, dans les journaux, elle oblige malgré elle telle ou telle sommité à prendre parti. Comme dans une guerre, les lecteurs choisissent leur camp. Pourtant, de son côté, Duras ne change pas pour ses amis et, en privé, garde le même train de vie.

Cependant, la critique s'intensifie et se fait de plus en plus mordante. Pierre Desproges, après l'affaire Grégory, surnomme Duras « l'apologiste sénile des infanticides ruraux ». Un de ses principaux détracteurs, Angelo Rinaldi, écrit le 26 juillet 1985, quelques jours après la parution de l'article : « Elle ne serait que ridicule, une fois de plus, si, dans son

<sup>771</sup> « La sublimation du crime », Philippe Vilain, *Lire hors-série*, op. cit., p. 63.

<sup>772</sup> Patrick Rambaud à l'AFP, cité par Alain Vircondelet in *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 467.

<sup>773</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, op. cit., p. 252.

numéro de vedette s'attardant sur le devant de la scène après le départ des machinistes du Goncourt et le baisser de rideau, elle ne poursuivait sa quête des applaudissements sur le cercueil d'un gosse<sup>774</sup>. » Aujourd'hui, des auteurs contemporains s'en prennent encore violemment à elle car l'histoire de l'article n'a jamais été vraiment digérée. Le trait de personnalité de l'écrivaine que l'on ne peut plus supporter est l'autosatisfaction. Dans *Tohu-Bohu*, son journal intime paru en 1993, Marc-Edouard Nabe vilipende l'auteure : « Il ne lui manque que le chapeau à carreaux, à Sherlock Duras ! Moi, j'aurais été le petit Grégory, voir s'approcher de moi un monstre comme Marguerite Duras m'aurait fait me foutre à l'eau tout seul ! Y a-t-il femme de lettres plus grotesquement vaniteuse que la Duras ?<sup>775</sup> ».

La mégalomanie de Duras, devenue « mondiale », lui fait croire qu'elle peut tout faire et tout dire. Elle se pose en figure auctoriale satisfaite et toute puissante, seule détentrice de la vérité. Même ses fidèles se rétractent devant ses propos et s'offusquent de ses sorties nombrilistes. Renaud Camus, d'ordinaire pro-Duras, raconte en 2006 dans son journal, *L'Isolation*, une anecdote révélatrice de la posture d'intouchable que Duras présentait à l'époque. Rencontrant le président Mitterrand dans un restaurant parisien, elle lui dit : « Voici ce qui m'arrive, François : depuis quelque temps je suis devenue beaucoup plus connue que vous, dans le monde entier. C'est étonnant, non ? ». Narrant cette histoire, Renaud Camus ajouta : « Marguerite m'a guéri de Duras<sup>776</sup>. » Cette remarque acerbe nous permet de comprendre qu'il existait bien plusieurs Duras, comme dans la tripartition de Dominique Maingueneau. L'insupportable personnage créé de toutes pièces par Marguerite Donnadiou supplantait la femme et l'écrivaine appréciées. Duras était donc devenue l'actrice dans le champ littéraire des années 80, gavée de médiatisation et de star-system. Alain Vircondelet a beaucoup évoqué cette mue et cette double personnalité de l'auteure, Donnadiou devenue « M. D. ». Rappelant la célèbre phrase de l'écrivaine qui différenciait ses deux postures, « on a ce qu'on écrit qui est une vie qui ne se voit pas et puis il y a cette autre vie qui se voit. », il corroborait ainsi l'hypothèse de la femme spectacle qui n'avait plus rien à voir avec celle qui avait publié *Un barrage contre le Pacifique* en 1950. Dorénavant « M. D. », elle associe son personnage à celui des écrivains qui mènent une vie dissolue à côté de leur production et qui se font connaître de cette manière. C'est l'ère des écrivains « people » qui débute, le personnage d'auteur devenant soudain plus important que son œuvre.

---

<sup>774</sup> Angelo Rinaldi, « Marguerite D comme détective », *L'Express*, 26 juillet 1985.

<sup>775</sup> Marc-Edouard Nabe, *Journal intime*, tome 2, « Tohu-bohu », Monaco, Éditions du Rocher, 1993.

<sup>776</sup> Renaud Camus, *L'Isolation, Journal 2006*, Paris, Fayard, 2009, p. 114.

En matière de notoriété des personnes, ce renversement coïncide avec l'avènement d'un régime nouveau, cartographié par la sociologue Nathalie Heinich et caractérisé, selon ses dires, par le glissement d'une forme conventionnelle de célébrité centrée sur le nom à ce qu'elle appelle la *visibilité*, qui associe au nom un *visage*. Cette situation, note-t-elle, ne va pas sans exercer une influence profonde sur les mœurs du champ littéraire; alors que celui-ci tenait autrefois la visibilité pour une « anti-valeur » (un stigmate, ou une « valeur négative »), l'écrivain contemporain s'avère de plus en plus appelé à s'exposer et, partant, à contester « le discrédit [autrefois] attaché à la visibilité dans le monde littéraire »<sup>777</sup>.

Marguerite Duras se trouve ainsi dans un système d'hypervisibilité, étant partout et tout le temps dans le champ. Elle est à la croisée de deux périodes, témoin malgré elle de la transformation de la visibilité comme défaut en celle de la visibilité comme atout. Elle profitera donc de cette opportunité comme personne, ouvrant la voie de multiples autres écrivains après elle, d'Amélie Nothomb à Michel Houellebecq. Cependant, cette posture la conduira à cette détestation de la part de toute une partie de la population, détestation allant parfois jusqu'à la haine, comme lorsque Philippe Sollers la décrit dans ses *Carnets*, fustigeant ce spectacle de l'auteure qu'elle mettait chaque jour en scène : « Duras, pauvre femme. Elle prétend avoir rêvé de Maghrébins tabassant un fasciste dans un train. Sa mère la battait. Elle raconte qu'un soir d'élections, un type est venu se branler contre elle... Le président de la République, ajoute-t-elle, la trouve irrésistible. Spectaculaire intégré. Spectaculaire désintégrée<sup>778</sup>. »

Avec les années 80 et la « société du spectacle », Marguerite Duras s'est donc transformée en un objet de consommation de masse. Son omniprésence médiatique s'explique par son talent pour créer des polémiques (on l'a vu avec l'affaire Grégory), mais aussi par le côté protéiforme de son œuvre : écrivain, cinéaste, dramaturge, metteur en scène, journaliste, elle cumule les fonctions et se voit interrogée sur tous les sujets, avec à chaque fois une autre actualité la concernant. Elle parvient ainsi à occuper la scène télévisuelle, radiophonique et journalistique chaque mois avec de nouveaux projets. Les gens oublient par conséquent que la superstar Duras est avant tout un auteur, et cette omission est très révélatrice de l'évolution du champ littéraire à l'époque. Il y a alors la Duras, et aussi « M. D. », ce personnage mi-écrivain, mi-people, qu'elle a créé et qui dominera les dernières années de sa vie.

L'aventure nocturne de l'écriture, dans laquelle elle irait jusqu'à se détruire, se diluer, se glisser dans la fracture du monde, hors des états civils, dans des espaces inconnus, où elle serait désormais M. D. par exemple, sans référent aucun. M. D., un écrivain, c'est tout, avec cette vie-là, propre aux écrivains. « Oui, M. D. », écrivait-elle<sup>779</sup>.

---

<sup>777</sup> Matthias De Jonghe, « "Jouer son propre rôle". Michel Houellebecq dans *L'enlèvement de Michel Houellebecq* », *Captures*, vol. 2, n°1, dossier « Écrivains à l'écran », mai 2017.

<sup>778</sup> Philippe Sollers, *Carnets de nuit*, volumes 21 à 24, Paris, Plon, coll. « L'Infini », 1988, p. 6.

<sup>779</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 103.

## 2. *La nouvelle posture de son image d'écrivain : un look, un comportement et une conduite de vie*

« La vie sociale, parce qu'elle se déroule sous le regard d'autrui, baigne d'emblée dans la spectacularité<sup>780</sup>. » Le personnage « M. D. » va donc se présenter au public de manière singulière et marginale, comme à chaque fois dans sa carrière. Éloigné de son œuvre, l'écrivaine est dorénavant connue pour son apparence, ses interventions publiques et médiatisées et son image. Duras va donc peaufiner, dans la deuxième partie des années 80, les « signes reconnaissables » qu'on lui connaissait déjà : son look, son domicile, ses provocations fondées sur son omniprésence et enfin sa conduite de vie, qui fera le régal de la presse people de l'époque.

En 1986, deux ans après le triomphe de *L'Amant*, elle reçoit en avril le Prix Ritz-Paris-Hemingway. Questionnée alors par de nombreux journaux sur tout ce que le succès de son Prix Goncourt a pu lui apporter, elle exécute des numéros d'autosatisfaction qui mettent toute l'intelligentsia française en ébullition. Dans un entretien au *Nouvel Observateur* notamment, qui lui a toujours été plutôt favorable, elle s'en donne à cœur joie.

LE NOUVEL OBSERVATEUR. – Duras, deux ans après... Vous avez vendu près d'un million d'exemplaires de *L'Amant* et...

MARGUERITE DURAS. – Non. Pas un, un et demi. Neuf cent mille dans l'édition normale et six cent mille avec les clubs. En France seulement<sup>781</sup>.

Ponctuant sa correction avec autorité, elle amène des précisions et théâtralise la razzia dans les librairies survenue à la parution du roman. Elle raconte les semi-remorques remplis d'exemplaires de *L'Amant* qui arrivaient aux éditions de Minuit et les gens aux fenêtres, estomaqués, qui se demandaient ce qui arrivait. « Qu'est-ce que c'est ? C'est le débarquement ? – Non, c'est *L'Amant*<sup>782</sup> ». Mais deux ans après, l'occasion de justifier la véracité de ses écrits est la bienvenue. Opportuniste, elle profite ainsi de ce Prix Hemingway pour relancer les ventes de son opus, tout en réaffirmant sa réalité :

LE NOUVEL OBSERVATEUR. – Et dans *L'Amant* aussi, les personnages, les situations sont aussi véridiques que vous l'avez affirmé ?

MARGUERITE DURAS. – Oui. Je serais tentée de vous dire : il n'y a pas une virgule qui soit inventée.

---

<sup>780</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne », op. cit.*, p. 35.

<sup>781</sup> « Duras toute entière...Un entretien avec un écrivain au-dessus de tout Goncourt », entretien avec Pierre Bénichou et Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, op. cit.

<sup>782</sup> *Ibid.*

Tout a existé, tout, le compartiment de Cholon, les rues, les robes de ma mère, le grand frère, le petit frère, le pensionnat, Hélène Lagonelle – qui est évidemment Lol V. Stein. Et le diamant, il est encore au milieu de cette bague que je porte. *L'Amant*, c'est ma carte, mon atlas. Comment voulez-vous que j'aie inventé la Morris-Léon Bollée, la voiture de M. Jo ? Je ne savais pas que ça existait, c'est un mot qui m'est arrivé du noir<sup>783</sup>.

Elle continue de transformer, de mettre en scène et de s'adapter aux contextes qui s'offrent à elle. C'est en ce sens que José-Luis Diaz écrivait, définissant son concept d'« écrivain imaginaire » : « ce qui m'intéresse, c'est bien la manière dont un écrivain singulier en agit avec les scénographies existantes, les adopte ou les refuse, les adapte, les transforme, en récrit la partition, en change, etc.<sup>784</sup> ». Duras poursuit l'orientation du portrait qu'elle livre d'elle-même : elle construit sa propre posture, prenant en charge la suite de la création de son personnage. On l'accuse de mégalomanie ? Elle l'assume et rectifie le tir :

[...] Je n'ose pas affirmer que je suis l'une des personnes les plus drôles que je connaisse. Vous allez dire : voilà, elle fait encore de la mégalomanie ! Mais c'est la vérité, je suis très comique. J'adore les histoires idiotes.

LE NOUVEL OBSERVATEUR. – Exemple ?

MARGUERITE DURAS. – Le cheval qui rencontre un zèbre et qui lui dit : « Tiens, pourquoi tu as gardé ton pyjama ? »

LE NOUVEL OBSERVATEUR. – Vous aimez bien aussi sortir sur votre balcon avec une passoire sur la tête...

MARGUERITE DURAS. – Oh oui, on l'a fait à Trouville avec Yann Andréa et mon fils. Les gens nous regardaient affolés, j'ai cru mourir de rire<sup>785</sup>.

Avec l'étiquette d'intellectuel inaccessible qu'on avait pu lui coller dans les années 70, Duras a dû montrer par la suite un personnage plus abordable et plus populaire. Si le succès inouï de *L'Amant* lui a permis de démocratiser son œuvre, elle doit continuer de rendre sa personnalité plus attachante que l'image parfois austère qu'on lui confère. C'est pourquoi dès qu'elle le peut, elle se montre détendue et familière, comme avec cette anecdote de Trouville où elle invite les lecteurs dans sa sphère privée : elle évoque sa deuxième résidence secondaire, son compagnon Yann, son fils et ses habitudes.

Même si la gestion de son image devient une de ses préoccupations principales, elle reste très active dans sa production littéraire dans le but de toujours occuper le devant de la scène. À la fin de l'été 1986, elle entame avec Jérôme Beaujour la réalisation de *La Vie Matérielle*. Du 13 septembre au 4 décembre, à Trouville notamment et aussi à Paris, ils vont

---

<sup>783</sup> *Ibid.*

<sup>784</sup> Ruth Amosy et Dominique Maingueneau, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *op. cit.*

<sup>785</sup> « Duras toute entière...Un entretien avec un écrivain au-dessus de tout Goncourt », entretien avec Pierre Bénichou et Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, *op. cit.*

enregistrer ensemble des interviews en vue d'une publication courant 1987 : Duras y révélera toute une partie d'elle-même, racontant des anecdotes, évoquant son look ou sa vie privée. Entre temps, au mois d'octobre, elle publie *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, énième reprise de *La Maladie de la mort*. Rédigée à la troisième personne, l'œuvre est moins acrimonieuse et plus exaltée. C'est la première œuvre durassienne après deux immenses succès : *L'Amant* et *La Douleur*. Elle est alors attendue par la presse et les médias : pour faire la promotion de son roman, elle choisit l'émission d'Alain Veinstein, « La Nuit sur un plateau »<sup>786</sup>.

Dès le début de l'entretien, le journaliste lui demande tout de go comment on peut écrire quelque chose après un succès aussi foudroyant que celui de *L'Amant*. Il écarte ainsi d'emblée *La Douleur*, un livre qui était à l'époque plutôt rangée dans le genre du témoignage ou de la chronique. « Ca n'a rien à voir avec *L'Amant*. Ce qui est brûlé, c'est *L'Amant*.<sup>787</sup> », se justifie Duras qui revient à ses premières amours rédactionnelles. En effet, ce roman ne rencontre pas l'adhésion du public qui avait aimé *L'Amant* : au contraire, les véritables lecteurs de Duras sont enthousiasmés : ils retrouvent celle qui avait interpellé son lectorat avec *La Maladie de la mort*. Duras est maintenant si connue qu'elle peut tout se permettre, et ce choix réaffirme aussi d'une certaine manière sa posture d'« écrivain » qu'elle avait un temps abandonnée.

Avec ce roman, l'écrivaine réécrit une fois encore *La Maladie de la mort*. Ce récit qui l'obsède, déjà utilisé à maintes reprises, va confirmer la tendance qu'a Duras de reprendre sans cesse ses vieilles histoires pour les actualiser. Elle se fait ainsi reconnaître à chaque fois avec les mêmes topoï, et rend visible chacune de ses œuvres pour un public déjà acquis à sa cause. Cependant, elle hésite beaucoup avant de reticoter cette narration : elle va même jusqu'à abandonner le projet pour écrire à la place le fameux « épisode de Quilleboeuf » qui deviendra plus tard *Emily L*. *Les Yeux bleus, cheveux noirs* sont alors modifiés et transformés en « L'Homme menti », projet lui aussi abandonné, puis repris, jusqu'à ce qu'il devienne définitivement ce roman. On note tout de même les nombreuses hésitations de l'écrivaine, qui se trouve à l'époque à un tournant de sa carrière. Suivie par les durassiens et haïe par les autres, elle a compris l'importance de son image et la soigne : pas question ainsi d'être accusée de sempiternelle réécriture, elle hésite à reprendre cette histoire pour ne pas continuer de se mettre à dos toute une partie du lectorat. Malgré son apparente nonchalance, elle veille à peaufiner sa posture et réfléchit à chaque orientation qu'elle peut donner à une nouvelle

---

<sup>786</sup> « La Nuit sur un plateau », entretien avec Alain Veinstein, France Culture, INA, Radio-France, 24 et 25 novembre 1986.

<sup>787</sup> *Ibid.*

publication :

Deux ans après *L'Amant*, elle a changé radicalement de style et détruit l'image qu'elle voulait donner d'elle : ce n'est plus la jeune fille ravissante aux chaussures en lamé qui s'abandonne aux mains expertes de l'homme à la peau de pluie, mais la vieille femme hurleuse qui, comme une vieille lionne au fond de sa tanière, réclame sa pitance de sexe à un jeune homosexuel dégoûté, dépressif<sup>788</sup>.

L'hésitation de Duras à publier ce récit vient de son côté sulfureux. En effet, elle évoque sa relation avec Yann Andréa en analysant la sexualité féminine avec un ton précis et cru encore jamais employé. Elle décrit l'acte de pénétration dans ses moindres détails, faisant de l'œuvre une sorte de bible du plaisir féminin. Les durassiens répondent présents, et notamment les femmes, qui retrouvent toujours chez Duras les accents féministes qui ont construit depuis *L'Amant* la posture d'une écrivaine à la sexualité débridée et libérée.

L'autre public que Duras commence à beaucoup toucher à la publication de ce roman est le lectorat homosexuel : par le truchement de Yann Andréa, elle écrit sur l'homosexualité et débute ainsi une relation avec la communauté gay qui finira en histoire d'amour. En effet, au fil des années, Marguerite Duras va devenir ce que l'on pourrait appeler une « icône gay ». Pourtant, dans *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, celle-ci n'est pas tendre avec Yann Andréa : elle lui reproche de ne pouvoir la pénétrer et vise par là-même tous les homosexuels qui se reconnaissent dans cette histoire. Paradoxalement, jamais le mot « homosexuel » n'est employé dans l'œuvre, peut-être justement pour détruire le mot. Le rapport est ainsi assez ambigu.

*L'Amant* avait déjà connu un grand succès auprès de la communauté gay et lesbienne, sans doute car sa neutralité pouvait donner lieu à toute identification. De nombreux auteurs ne cachant pas leur orientation sexuelle se sont ensuite revendiqués dans le sillon de Duras. Philippe Besson, par exemple, reconnaît chez elle une influence essentielle. Dans *La Maison Atlantique*, il emprunte le titre à *L'Homme Atlantique* de Duras. Il écrit par ailleurs : « Les homosexuels la reconnaissent comme une alliée avec qui ils auraient aimé arpenter le bord de mer à Trouville quand vient l'automne, et le dimanche soir<sup>789</sup>. » C'est bien la posture de l'auteur qui séduit ici : la vieille femme sympathique semble être une bonne confidente, et ses habitudes normandes ne font qu'ajouter ce côté théâtral qui participera à l'érection de son mythe. Cette idée est confirmée par les propos de Nina Bouraoui, écrivant que c'est « la liberté de Duras qui, avant tout, a séduit le lectorat gay. Une façon aussi de ne jamais cacher les choses. Duras dit "tu" tout de suite. Il y a un sens de la tragédie chez elle. C'est une

---

<sup>788</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 545.

<sup>789</sup> Propos recueillis par Baptiste Liger, « Une icône gay », *Lire hors-série, op. cit.*, p. 6.



diva<sup>790</sup>. » Elle affine, avec *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, une fois de plus sa posture de manière à élargir son public, quitte à choquer ou à en perdre une partie.

Cependant, le succès ne faiblit pas. Quinze jours après la parution du roman, Jérôme Lindon fait paraître dans *Le Monde* une page triomphante annonçant que 100 000 exemplaires de l'ouvrage ont déjà été vendus. L'éditeur est sans doute soucieux de redorer le blason de la Duras, terni par l'article sur les Villemin. En même temps, il affiche l'éclatante réussite de sa « diva », confortant ainsi sa figure d'auteur indispensable de la littérature des années 80. Peu d'auteurs peuvent en effet se vanter de vendre 100 000 livres en l'espace de quinze jours. On comprend ici que Duras se pose comme l'indétrônable prêtresse du roman de l'époque. Cette place prépondérante de l'écrivaine dans le champ littéraire français (et international) suscite paradoxalement engouement et rejet de la presse, complètement divisée sur son cas.

Ainsi, Bertrand Poirot-Delpech, l'un de ses proches, use d'un oxymore pour évoquer le livre dans son article du *Monde* le 14 novembre : « Une exaspérante réussite »<sup>791</sup>. Les critiques vis-à-vis de Duras sont moins violentes, comme si après le triomphe de *L'Amant*, on n'osait plus dire de mal d'elle. L'œuvre durassienne devient doucement intouchable, plus personne n'ose la nier, et quand la critique se fait plus vive, elle est associée aux éloges. Claude Prévost utilise lui aussi l'antinomie dans son article de *L'Humanité* du 9 novembre, célébrant le roman « beau comme un chant de mort », « une sorte d'opéra de mots, plein d'amertume et d'âpreté douloureuse où le possible tout à coup se met à fulgurer au sein de l'impossible »<sup>792</sup>. » Un autre de ses admirateurs tardifs, Patrick Grainville, est partagé entre l'image renvoyée par l'auteure et son texte. Il a débuté la lecture de Duras très tard, dans « un jour de grande lâcheté », commençant par *L'Amant* avant de dévorer toute son œuvre. Elle est alors pour lui « la midinette métaphysique » mais son roman est « plus beau, plus pur encore, enfoncé dans la nuit et dans la folie »<sup>793</sup>.

D'un autre côté, comme d'habitude, ses détracteurs se multiplient : l'acérbe Jean-Edern Hallier décrit « un raz de marée éthylo-lacrymal »<sup>794</sup> dans *Madame Figaro*, un des pourfendeurs favoris de Duras, Angelo Rinaldi, parle de la « tapineuse des lettres » dans *L'Express* et ajoute que « [d]epuis Sarah Bernhardt, aucun artiste n'avait étalé en public un pareil contentement de soi »<sup>795</sup>. » Le roman voit pléthore de critiques se déployer dans les

---

<sup>790</sup> *Ibid.*

<sup>791</sup> Bertrand Poirot-Delpech, « Quelque chose comme la détresse de jouir », *Le Monde*, 14 novembre 1986.

<sup>792</sup> Claude Prévost, « Un secret difficile à percer. Des éclairs flamboyants », *L'Humanité*, 19 novembre 1986.

<sup>793</sup> Patrick Grainville, « Duras : la midinette métaphysique », *Le Figaro*, 1er décembre 1986.

<sup>794</sup> Jean-Edern Hallier, *Madame Figaro*, 29 novembre 1986, cité dans le tome IV de l'édition de la Pléiade, p. 1370.

<sup>795</sup> Angelo Rinaldi, « À propos des *Yeux bleus, cheveux noirs* », *L'Express*, 4 décembre 1986.

journaux de l'époque, signe de l'intérêt que suscite Duras, même si on ne l'aime pas : ces critiques sont souvent formulées par des gens qui sont ou veulent être des écrivains. Ainsi, s'en prendre à Duras, ou la défendre, et la ménager malgré tout, c'est participer pour eux à la construction de leur propre figure auctoriale.

A cette époque décisive, Duras construit le mythe « M. D. ». Narrant toujours la même histoire, elle fascine par son pouvoir de séduction et par ses attitudes de pythie. La légende s'écrit autour de certains mots et certains motifs, revenant sans cesse comme ces chansons anciennes qu'elle adore et qu'elle fredonne sans cesse, et dont finalement on ne se lasse pas. La construction des codes « reconnaissables » de la Durasié semble trouver son apogée à cette période, mêlant le personnage qu'elle a construit à tous les topoï de ses écrits : la mort, bien sûr, mais aussi la passion, la douleur, l'impudeur, la vie. Et le mythe s'écrit presque tout seul.

[...] dans l'univers médiatique, l'écrivain se trouve pris dans un double processus : de fictionnalisation d'une part, puisqu'il existe en tant que personnage construit par la projection de ses publics [...] ; de théâtralisation, d'autre part, puisqu'il doit assumer une image publique dans un dispositif scénique qui prédétermine les rôles de l'interaction (plateau de télévision, entretien, discours de remise de prix, etc.)<sup>796</sup>.

Avec les excès, les scandales, viennent ensuite « les trains spéciaux, les amants, les bijoux, les chefs d'Etat, les scandales. C'est le parcours du mythe<sup>797</sup>. », écrit Marianne Alphant dans *Libération* le 4 novembre 1986, toute acquise à sa cause. Comment ne pas succomber, en 1986, à l'irrésistible M. D. ? Ses trois derniers ouvrages sont de véritables triomphes et la propulsent tout droit vers le statut d'auteur du siècle. Jean-François Josselin, admiratif, salue, dans *Le Nouvel observateur*, *La Maladie de la mort*, *La Douleur*, *L'Amant* : « En dire du bien, du mal, la critiquer ? Dérisoire. Marguerite Duras est, voilà tout<sup>798</sup>. »

L'omniprésence de Duras continue pendant l'hiver 1986 : alors qu'elle vient à peine de publier *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, elle fait paraître *La Pute de la côte normande* juste avant les fêtes. Dans cet opuscule atypique écrit à Trouville pendant l'été 1986 et publié aux Editions de Minuit, elle raconte la genèse des *Yeux bleus, cheveux noirs* et revient sur sa relation avec Yann Andréa. Livre à part, ne portant aucune mention de genre, il passe presque inaperçu au niveau de la presse. Par exemple, *La Libre Belgique* résume succinctement : « Un Duras de 24 pages. La genèse de *Les Yeux bleus, cheveux noirs*<sup>799</sup>. ». Pourtant, c'est de nouveau par le biais de la presse que Duras avait fait connaître cet écrit. En effet, sa première

---

<sup>796</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne », op. cit.*

<sup>797</sup> Marianne Alphant, « Le faux Amant », *Libération*, 14 novembre 1986.

<sup>798</sup> Jean-François Josselin, « Les petits sanglots de Marguerite », *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986.

<sup>799</sup> François Matthys, « La Pute de la côte normande », *La Libre Belgique*, 18 décembre 1986.

publication dans *Libération* le 14 novembre avait donné lieu à une mise en scène de Duras et de son travail, une fois de plus. Le journal, à qui elle a tant apporté, ne lui refuse rien. Mieux encore, il se délecte des textes qu'elle lui donne en exclusivité et qui feront sa notoriété, surtout que celui-ci est inédit. Ainsi, une photographie d'Hélène Bamberger montrant Duras de dos face à la mer dans le hall de l'hôtel des Roches Noires accompagne le texte. Le chapeau complète cette théâtralisation : « Pendant l'été 1986, Marguerite Duras écrit à Trouville *Les Yeux bleus, cheveux noirs*. Yann Andréa, l'auteur de *M. D.* (un livre sur la cure de désintoxication de Marguerite Duras), est avec elle. Pour *Libération*, elle raconte ce que fut ce temps de l'écriture, sa violence et pourquoi ce nouveau texte est dédié à Yann Andréa<sup>800</sup>. »



La photographie, médium souvent utilisé par Duras, illustre savamment le texte. La silhouette de Duras est reconnaissable immédiatement, même de dos : sa carrure, son gilet et sa jupe, ses grosses lunettes, et pour qui regarde de près, sa main baguée accrochée à la porte fermée du salon de l'hôtel des Roches Noires où elle a élu domicile. C'est le mythe « M. D. » qui s'écrit encore, et la presse participe pleinement à l'érection de cette posture. Duras sature l'espace visuel et donne au public de multiples moyens de la reconnaître, du journal à la télévision.

Le titre de l'œuvre est racoleur, et la photographie de Duras au bord de la mer qui l'accompagne laisse les lecteurs imaginer que la pute de la côte normande, c'est elle. On peut par ailleurs le croire facilement lorsqu'on lit l'article devenu œuvre : Duras y raconte la chasse effrénée de partenaires, elle qui ne peut être satisfaite par l'homme qui partage sa vie. Une fois de plus, elle en profite pour fustiger l'homosexualité de Yann, qu'elle qualifia

<sup>800</sup> « La Pute de la côte normande », *Libération*, 14 novembre 1986.

<sup>801</sup> Photographie d'Hélène Bamberger.

même d'« homme qu'elle entretient » dans un entretien avec Jérôme Beaujour<sup>802</sup>. Elle ressent une forte souffrance à cause de ce désir inassouvi : elle note ainsi en marge du manuscrit du texte : « l'homosexualité est un facteur de déni ». Le thème est donc récurrent et elle profite de cette genèse des *Yeux bleus, cheveux noirs* pour revenir sur ce sujet. Elle fait ici entrer le lecteur dans son intimité la plus profonde et l'invite à partager son quotidien avec Yann Andréa.

Sa domination sur son jeune partenaire est nette. Elle veut s'imposer à lui et revendique son appétit sexuel. Ce désir de tout posséder est donc palpable chez l'auteure, tout comme celui d'être partout, tout le temps, comme si les années qui lui restent à vivre doivent être une possibilité pour elle de laisser une marque indélébile sur la société. A chaque fois vilipendée par certains médias ou abattue par l'alcool, elle revient, sans cesse, toujours plus attachante ou insupportable, et toujours avec les mêmes marottes dans ses écrits.

La posture de l'écrivain qui nous est ici présentée est celle d'un auteur hanté par la mort et l'urgence. Si, pour Duras, créer signifie détruire ce qui a précédé, elle montre à travers une allusion à la première des cures de désintoxication qu'elle a suivies que l'écriture est finalement à son image : sur le point de mourir, mais toujours prête à renaître de ses cendres<sup>803</sup>.

Dans le processus de construction du personnage « M. D. », la dimension comportementale est primordiale, et Duras l'a parfaitement saisie. La présentation de soi, nous l'avons déjà évoquée, est un atout indispensable pour se forger une image dans la société du spectacle des années 1980. La façon de se donner en pâture au public via les médias comporte l'élément essentiel du « look ». Chez Duras, il deviendra prépondérant après *L'Amant*. Pierre Bourdieu avait défini ces paramètres sous le nom d'« hexis corporel », ou « mythologie politique réalisée, incorporée, devenue disposition permanente, manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et, par là, de sentir et de penser<sup>804</sup> ».

Déjà bien pensé dans les années 1970 lorsque Duras commençait à travailler sa visibilité, son style vestimentaire allait prendre dans les années 80 le chemin du mythe. Aujourd'hui, pour de nombreuses femmes, aussi étonnant que cela puisse paraître, Duras est une icône de la mode, celle-ci s'étant pourtant plus souvent présentée de façon simple voire négligée plutôt qu'appêtée. Mais l'écrivaine saura faire de son fameux « uniforme M. D. » un trait reconnaissable et constitutif de sa légende. Hélène Bamberger immortalisera ces années où son look se figea : « bottines, manteau-cape, superposition de chandails, jupe écossaise ou

---

<sup>802</sup> Marguerite Duras, entretien avec Jérôme Beaujour, « *Apostrophes*. Dactylogrammes, 1986 », *op. cit.*

<sup>803</sup> Chloé Chouen-Ollier, Notice de *La Pute de la côte normande*, Pléiade, tome IV, p. 1375.

<sup>804</sup> Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, coll. « Sens commun », 1980, p. 117.

pied-de-poule<sup>805</sup> », comme l'écrit Alain Vircondelet.

La recherche de cet « uniforme » fut pour l'auteure une longue histoire. Déjà, dans *L'Amant*, la tenue de la « jeune fille » fascine et séduit. À l'âge de quinze ans, Duras choisit de porter ce feutre d'homme qui fera mouche, et cette robe usée agrémentée des souliers lamés or usés. Signe distinctif intéressant qu'elle continuera d'afficher durant toutes ses années d'écriture, le rouge à lèvres vermillon complète cet attirail de manière significative. On remarque alors cette petite bouche colorée sur toutes les photographies des années 50, au début de sa carrière. Elle troqua ensuite cet accessoire contre les grosses lunettes à écaille qu'elle garda jusqu'aux années 90 : celles-ci lui conféraient un regard franc, un peu provocateur aussi, et l'érigèrent en héroïne de la littérature française, partout reconnaissable.

J'ai un uniforme depuis maintenant quinze ans, c'est l'uniforme M. D., cet uniforme qui a donné, paraît-il, un look Duras, repris par un couturier l'année dernière : le gilet noir, une jupe droite, le pull-over à col roulé et les bottes courtes en hiver. J'ai dit : pas coquette, mais c'est faux. La recherche de l'uniforme est celle d'une conformité entre la forme et le fond, entre ce qu'on croit paraître, entre ce qu'on croit être et ce qu'on désire montrer de façon allusive dans les vêtements qu'on porte. On la trouve sans la chercher vraiment. Une fois trouvée, elle est définitive. Et elle finit par vous définir<sup>806</sup>.

Ce look simple, jamais tapageur ou exubérant, avait pour pièce maîtresse l'emblématique col roulé blanc qu'elle portait à *Apostrophes* en 1984. Ces images inoubliables de l'émission restent dans la mémoire des téléspectateurs avec le pull de l'auteure, qu'elle rehaussait souvent à l'époque avec un cardigan. Peu de photographies ou de témoignages qui montrent ou évoquent une Duras avec un pantalon : elle lui préféra effectivement la jupe crayon aux genoux, qui participait à la panoplie durassienne. Enfin, les bagues furent le dernier élément indispensable du look M. D., seul luxe ostentatoire qu'elle présentait. On recense de nombreux clichés des mains de l'écrivaine, que l'on reconnaissait forcément entre mille.

Jérôme Meizoz a beaucoup travaillé sur la tenue vestimentaire de l'écrivain, élément constitutif de la posture. Il prend en considération de manière primordiale « l'aspect comportemental et non-verbal de la posture, à savoir la présentation de soi de l'auteur (les "airs" qu'il se donne ou le "look", un ethos au sens weberien, etc.) dans les contextes où il incarne sa fonction (entretiens aux médias, discours de réception, etc.)<sup>807</sup>. » L'exemple de Rousseau et de ses choix vestimentaires, qui étaient de l'ordre du privé dans les représentations publiques, est convoqué par Meizoz. Il évoque également Louis-Ferdinand

---

<sup>805</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 473.

<sup>806</sup> *La Vie matérielle*, Pléiade, tome IV, op. cit., p. 348.

<sup>807</sup> Jérôme Meizoz, « Postures d'auteur et poétique » (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), op. cit.

Céline dans la construction de la posture via le look : l'habit semble faire le moine.

À l'automne de 1932, avec *Voyage au bout de la nuit* (Prix Renaudot), le médecin Louis Destouches devient Louis-Ferdinand Céline en littérature. C'est le succès et le grand battage médiatique. La presse vient en masse interviewer Destouches au dispensaire où il officie en blouse blanche. Dans l'image de soi qu'il propose au public, Céline se présente comme médecin des pauvres, ayant choisi de travailler en banlieue, au plus près de la misère urbaine moderne<sup>808</sup>.

C'est ici la blouse blanche qui constitue la posture du médecin des pauvres, qui se fond alors avec l'image de l'écrivain. Nous avons déjà évoqué l'utilisation de l'habit misérable chez Duras pour écrire le « script prolétarien » de son enfance. Adulte, le look Duras, comme celui de Rousseau ou de Céline, fait de la femme, puis de l'auteur, un « personnage ». Elle cherche à donner une tenue reconnaissable qu'elle ne changera plus, comme si elle souhaitait figer son statut dans le temps : l'histoire retient « le monstre médiatique bagué » au col roulé blanc, aux petites bottines et à la jupe courte pied-de-poule. Cette uniformisation voulue par l'auteure donne à « M. D. » une allure de légende, comme celle de la silhouette de ses quinze ans. Elle souhaite donc « faire en sorte que les gens ne se posent plus de questions sur [sa] taille en mettant toujours les mêmes habits. De telle sorte que ce soit plutôt l'uniformité de l'habit qu'ils remarquent, pas la raison de la chose<sup>809</sup> ».

Elle ne s'en rend peut-être pas compte dans les années 80, mais ses tenues vestimentaires vont participer de manière déterminante à fixer dans les esprits la posture d'écrivaine qu'elle présentera. Immédiatement reconnaissable, à l'instar de son style littéraire ou de sa voix, le look l'érige en superstar à qui l'on voudrait ressembler. L'influence est telle qu'en 2014, lors du centenaire de sa naissance, le temple de la mode, *Vanity Fair*, lui consacre une rétrospective qui salue son pouvoir près de dix-huit ans après sa mort. En effet, le magazine reprend chaque élément constitutif de son style et l'associe à des tenues contemporaines, comme si Duras les avait elle-même imaginées. L'article, appelé « L'allure de Marguerite Duras », dresse le bilan du magnétisme des tenues de M. D., qui fait encore autorité parmi les femmes, mais en même temps, il n'oublie pas de célébrer l'empreinte globale que l'écrivaine a pu laisser, bien au-delà de son look.

Du style, Marguerite Duras n'en manquait pas. D'abord, et surtout du point de vue littéraire, son écriture blanche - reconnaissable entre mille - fait encore le bonheur des amateurs de la langue française. Si elle déclara souvent avoir perdu bien trop jeune sa beauté, elle ne renonça jamais à une certaine allure. Son

---

<sup>808</sup> Jérôme Meizoz, « La fabrique du grand médecin : Semmelweis de L.-F. Céline », *Revue médicale suisse*, n° 134, 21 novembre 2007.

<sup>809</sup> *La Vie matérielle*, Pléiade, tome IV, *op. cit.*, *ibid.*

vestiaire idéal était constitué de pièces toujours pratiques sans pour autant être dénuées de chic. Le col roulé, par exemple, fait partie de l'imagerie durassienne. Mais n'oublions pas pour autant une époque plus féminine où sa singularité éclatait au grand jour<sup>810</sup>.

L'article est agrémenté de photographies de pièces d'un dressing idéal, qui semble composé par Duras. On énumère ainsi toute « la panoplie » de l'auteure, chaque vêtement ou accessoire étant assorti d'un commentaire : « [l]e rouge à lèvres foncé qu'elle portait déjà à quinze ans, la soie qu'elle aimait sentir glisser sur sa peau » ; « [d]urant ses années de jeunesse, être perchée sur des hauts talons fut un plaisir qu'elle ne se refusa pas. » ; « [a]llergique à la fantaisie dans son écriture, elle s'en permettait du point de vue vestimentaire, au détour d'une écharpe ou d'une blouse. » ; « [l]a jupe crayon, facile à enfiler et à porter, lui assurait une certaine tenue en toute circonstance. » ; « [s]on indispensable et confortable col roulé. » ; « [e]lle alliait une sobriété spontanée à une féminité assumée, quoique parfois ignorée<sup>811</sup>. » L'image qui se dégage d'elle est celle d'une femme simple, mais soucieuse de sa tenue, qui a parfaitement compris que cet « uniforme » confirmera son aura dans les médias. Sa popularité est à son comble : elle peut très bien, avec ses habits faciles à porter mais sa posture soignée, toucher toutes les classes sociales. Duras séduit aussi bien les ménagères que les mannequins. Son passé communiste et ses prises de position anti-système lui permettent de se vêtir comme elle l'entend, sans être taxée de précieuse ou de tapageuse. Vu son statut, elle n'a plus à se justifier et en profite pour affiner sa figure auctoriale au look atypique. Elle écrit donc :

Moi ce n'était pas la peine que je me recouvre de beaux habits parce que j'écrivais. C'est valable même avant d'écrire, ces choses-là. Les hommes aiment les femmes qui écrivent. Ils ne le disent pas. Un écrivain c'est la terre étrangère<sup>812</sup>.

Parfois négligée, notamment lorsque l'alcoolisme la rattrapait dans son combat et qu'elle sombrait, Duras a néanmoins terminé sa vie sur une image bien plus coquette et apprêtée qu'on avait pu la connaître par moments. Dans les années 90, après son coma de six mois, Duras est une vieille dame qui aime se montrer au bras de Yann, ravissante dans son éternel look qu'elle réinvente. Jean Vallier raconte ainsi dans sa biographie :

Silhouette tassée sur ses éternels bottillons, un foulard noué dans l'échancrure du pullover ou des amples manteaux qu'elle affectionne désormais, dissimulant la canule qui lui permet de respirer (fini les cols roulés). Elle est redevenue coquette. Cheveux soignés (on le remarque sur les portraits de cette

---

<sup>810</sup> « L'allure de Marguerite Duras », *Vanity Fair*, 28 janvier 2014, p. 2.

<sup>811</sup> *Ibid.*

<sup>812</sup> *La Vie matérielle*, Pléiade, tome IV, *op. cit.*, *ibid.*

période), léger maquillage qu'elle avait pratiquement abandonné ainsi que les rendez-vous chez le coiffeur dans les mois précédant son séjour à Laennec, vêtements plus recherchés dans la variété des tissus et des couleurs... ainsi qu'un air de contentement sur le visage qu'on lui connaissait de moins en moins. C'est une vieille dame élégante et enjouée qui apparaît désormais en public, rassérénée, pourrait-on dire, raccommodée avec la vie<sup>813</sup>.

C'est cette image attachante de petite « mamie » malicieuse de la littérature française que Richard Avedon va immortaliser le 21 mai 1993. Le photographe de renom réalise un cliché montrant la fameuse « M. D. », debout et souriante, droite dans ses petites bottines et fière de sa jupe courte. Ce cliché fixera à jamais le personnage de « M. D. », devenue alors une icône<sup>814</sup>.

À la tenue, Marguerite Duras ajoutera également le geste : sa cigarette aux lèvres ou entre son index et son majeur, cet objet fétiche représente souvent l'écrivain intellectuel de la deuxième partie du XXème siècle. André Malraux, Albert Camus ou Jean-Paul Sartre sont toujours photographiés avec ce dernier et ont utilisé cet « accessoire » pour asseoir leur réputation d'hommes de lettres, relayée dans les médias à une époque où l'on pouvait encore fumer sur un plateau de télévision par exemple. Cette posture provocante se retrouve sur toutes les photographies de Duras : à chaque fois, elle arbore la cigarette entre les lèvres ou les doigts. De nos jours, on remarque le même type d'attitude chez Michel Houellebecq : souvent d'apparence négligée, vêtu d'une parka, cigarette pendant ostensiblement en bouche, il reprend les codes que Duras avait déjà suivis dans le sillon des grands écrivains rebelles du XXème siècle. Dans le générique du film *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud, on voit en filigrane la silhouette de l'écrivaine, puis ses mains baguées en train d'écrire. À côté de son cahier noirci par l'encre, un cendrier rempli est perceptible, une cigarette fumante posée sur le rebord. Voilà la carte d'identité de Marguerite Duras : ses mains ridées et baguées, sa cigarette, sa plume griffonnant le mot « Mékong » parfaitement lisible par le spectateur. Les signes reconnaissables de Duras ont donc construit son mythe.

Un autre vice a construit malgré elle sa légende : l'alcool. Cette addiction mortelle l'éleva paradoxalement au rang d'auteur « rock'n roll », figure iconique inscrite dans la lignée d'une série d'immenses écrivains qui tous nourrirent leur mythe avec l'excès de boisson, mais aussi dans celle des stars de la musique pop.

Omniprésente et insaisissable, absente et partout... Marguerite Duras ne serait-elle pas le premier écrivain pop ? Outre le fait qu'elle inaugure un rapport aux médias inédit dans le domaine de la littérature dite sérieuse, son personnage public rassemble un certain nombre de caractéristiques définitives de ce genre initialement musical mais, plus largement, emblématique d'une certaine

---

<sup>813</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 795.

<sup>814</sup> Voir note n°7.



modernité<sup>815</sup>.

L'image de la star du roman composant ses œuvres en fumant et en buvant, dans la solitude de la création, est un topos du monde littéraire, et ce depuis Baudelaire. Aujourd'hui, lorsque l'on parle d'écrivain alcoolique, le nom de Duras surgit de suite, souvent noyé parmi les plus grands.

Beaucoup d'écrivains intoxiqués n'ont jamais pu se dispenser de boire. D'Alphonse Allais à Fernando Pessoa, en passant par Joseph Roth et Francis Carco, membre des Hydropathes, club hostile à l'eau. Un jour de confiance, Antoine Blondin expliqua son alcoolisme par le besoin de maîtriser son bégaiement. Les querelles politico-philosophiques des intellectuels de la grande époque de Saint-Germain-des-Prés viraient souvent aux propos de pochtrons. Loin de s'en cacher, Marguerite Duras devint alcoolique à quarante-trois ans au point de contracter une cirrhose du foie: « Il me reste cette nostalgie de certains moments. » *La maladie de la mort* devrait être consommée avec modération, car ce récit lui coûta six litres de vin par jour : « C'était jouissif cette dégringolade »<sup>816</sup>.

On retrouve dans cette description de l'écrivaine la posture d'intellectuelle évoquée dans les années 60-70 avec les soirées dans l'appartement de la rue Saint-Benoît à Saint-Germain-des-Prés. « Les alcooliques, même au niveau du caniveau, sont des intellectuels<sup>817</sup> », écrit-elle. Duras traînera cette réputation durant toute sa vie, et se justifiera à chaque interview par rapport à ses vieux démons qui resurgissent sans cesse. Comme James Joyce, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald ou Malcolm Lowry, elle est assimilée au vin qu'elle boit quotidiennement par litres. Mais l'auteure ne s'en cache pas et assume pleinement sa dépendance : elle écrit sur le sujet, en fait sa force et renaît de ses cendres après chaque cure de désintoxication. Avec cette attitude clichée d'une rockstar, elle raconte son calvaire quotidien de lutte et de jouissance. Dans « L'Alcool », un chapitre de *La Vie matérielle*, elle décrit sa terrible addiction. Le texte sera d'ailleurs repris par la revue *Hors jeu*, en juin 1990 sous l'intitulé « Litres et ratures »<sup>818</sup>, mettant en scène le rapport des écrivains à l'alcool. Elle y confesse en toute honnêteté :

Dès que j'ai commencé à boire, je suis devenue une alcoolique. J'ai bu tout de suite comme une alcoolique. J'ai laissé tout le monde derrière moi. J'ai commencé à boire le soir, puis j'ai bu à midi, puis le matin, puis j'ai commencé à boire la nuit. Une fois par nuit, et puis toutes les deux heures. Je ne me suis jamais droguée autrement. J'ai toujours su que si je me mettais à l'héroïne, l'escalade serait rapide<sup>819</sup>.

Ainsi, derrière le mythe de la création littéraire inspirée par la bouteille, Duras subit en

---

<sup>815</sup> Sophie Bogaert, « « J'ai osé et puis c'est resté » : Marguerite Duras et les médias », postface de *Marguerite Duras, Le Dernier des métiers, Entretiens 1962-1991*, dir. Sophie Bogaert, Paris, Seuil, 2016.

<sup>816</sup> Bernard Molino, « L'alcool soluble dans l'encre », *L'Express*, 1<sup>er</sup> octobre 2001

<sup>817</sup> « L'alcool », *La Vie matérielle*, Pléiade, tome IV, *op. cit.*, p. 316.

<sup>818</sup> « Litres et ratures », *Hors jeu*, n°7, juin 1990, p. 3-6.

<sup>819</sup> « L'alcool », *La Vie matérielle*, Pléiade, tome IV, *op. cit.*, p. 315.

fait le quotidien ravageur des alcooliques. Après des premières années joyeuses, à l'alcool gai, elle va donc connaître les affres de la solitude et de la détresse liées à l'alcool. Dans le même texte, elle avoue avoir commencé à boire « avec un homme » : celui-ci est Gérard Jarlot, avec qui l'auteure conjugue amour et ivresse, comme souvent dans son œuvre. « L'alcool reste attaché au souvenir de la violence sexuelle, il la fait resplendir, il en est indissoluble. Mais en esprit. L'alcool remplace l'événement de la jouissance mais il ne prend pas sa place<sup>820</sup>. » L'œuvre de Duras va ainsi se trouver imprégnée par l'alcool, servant livre après livre le thème de la passion et de l'ivresse :

Dans *Le Marin de Gibraltar*, elle nous avait proposé un mythe mystico-abreuvé dans l'alcool des tensions insupportables de la rencontre amoureuse sous forme d'une idylle harmonieuse de l'homme et de la femme mise en équivalence dans l'alcool, l'union harmonieuse d'elle et de lui dans un amour en symétrie.

En 1964, c'est noyée dans l'alcool qu'elle écrit *Le Ravissement de Lol V. Stein* en buvant plus de six litres par jour ; elle nous avertit que c'est ce roman qu'elle considère comme autobiographique, celui qui décrit le mirage d'être qui conduit dans un *crescendo* à la perte du partenaire, à la perte de l'identité, à cette désappropriation du désir que l'on peut entendre de façon extérieure comme métaphore de la subjectivité du sujet alcoolique : non-appropriation et éviction du champ du désir<sup>821</sup>.

On pourrait encore citer d'autres exemples. Duras construit non seulement sa posture d'écrivaine avec la revendication de son alcoolisme, mais celui-ci deviendra également indissociable de son œuvre écrite. Déjà, dans *Un barrage contre le Pacifique*, elle décrivait le loisir des colons qui avaient pour habitude de siroter des cocktails en terrasse :

Jusque tard dans la nuit, installés dans des fauteuils en rotin derrière les palmiers et les garçons en pots et smokings, on pouvait voir les blancs, suçant pernod, whisky-soda, ou martel-perrier se faire, en harmonie avec le reste, un foie bien colonial<sup>822</sup>.

Lors de la rédaction du *Vice-consul*, Duras veut être au plus près de son personnage alcoolique : elle souhaite ainsi décrire l'imprégnation de la boisson dans le corps de son héros. Elle part alors seule pour Venise et boit sans s'arrêter pour être au plus proche de son personnage. Alors que l'on pourrait saluer la posture professionnelle de l'écrivain qui ne fait qu'un avec sa création, Duras est cependant en pleine déprime, et tombe un brin dans le déni lorsqu'on l'interroge sur la place de plus en plus grande que l'alcool prend dans sa vie. « Non, ce n'est pas l'alcool. Alors quoi ? Je n'ai plus d'âge, je suis sans amour. Tout m'est égal excepté de connaître la cause de mes larmes<sup>823</sup>. » Le personnage Duras, à l'instar des

---

<sup>820</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>821</sup> Pascale Bélot-Fourcade, « Boire, dit-elle II », *La Revue lacanienne*, n° 7, février 2010, p. 33 à 41.

<sup>822</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, Pléiade, tome I, *op. cit.*, p. 377.

<sup>823</sup> Marguerite Duras, propos rapportés par M. Antoni, « Marguerite Duras et Antoine Blondin : itinéraires croisés de deux écrivains alcooliques », *Le Courrier des addictions, Influences*, janvier-février-mars 2010.

protagonistes de ses romans, est au bord du gouffre. De même, ses héroïnes ne conçoivent leur jouissance qu'avec la boisson : pour se débarrasser d'une certaine culpabilité, elles s'enivrent et oublient leur vie ratée, leurs amours déçues, leur existence vide. C'est le cas de Sara, dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, d'Anne Desbaredes dans *Moderato Cantabile* ou de Maria dans *Dix heures et demi du soir en été*. Ici, le personnage public qu'est Duras est en parfaite harmonie avec son univers fictif. La corrélation entre la vie de l'écrivain et ses romans sert par conséquent sa figure auctoriale : il subit dans le privé ce que ses créations vivent dans ses récits. Le lecteur prend ainsi Duras en pitié comme il prend ses héros en pitié.

Les excès de sa vie privée, toute consacrée à l'alcool, sont également médiatisés. L'auteure est si présente dans la société du spectacle qu'on expose ses frasques dans la presse et dans les émissions télévisées, où sa vie est présentée à la manière de la télé-réalité. Après la mort de Jarlot, en 1966, elle ne boit plus une goutte d'alcool pendant dix ans, et son sevrage est rendu public, tout comme sa rechute en 1975, alors qu'est projeté le film *India Song*. A l'époque, elle traîne tard dans la nuit dans des bars sordides auprès d'ivrognes. Cette posture dégradante inquiète autant qu'elle attise la curiosité de la presse et des lecteurs. Au début des années 1980, elle défraye la chronique en s'affichant avec Yann Andréa ; amour se conjugue toujours chez elle avec boisson, puisqu'elle l'entraîne avec elle dans sa terrible escalade de l'alcool. Yann Andréa est ainsi témoin de la déchéance de Duras, à laquelle il participe : « Je revois les jours de l'été, l'augmentation inexorable des doses de vin rouge comme le mouvement d'une spirale. [...] J'accepte tout, j'achète les bouteilles nécessaires, on boit ensemble [...]. Ici l'amour se fait tard dans la nuit, dans les cris et les insultes, les mots inventés<sup>824</sup> ». C'est lui qui écrira le récit de sa cure de désintoxication, *M. D.*, ouvrage qui confirmera l'image rock'n roll de l'écrivaine, plongée dans un delirium tremens provoqué par les litres de vin rouge ingurgités chaque jour.

Duras part en cure, ressort sevrée, puis replonge. Le triste manège se poursuit jusque dans les années 1990. En 1987, pendant la rédaction d'*Emily L.*, elle boit six à huit litres de vin rouge par jour, ne se nourrit plus, prend du poids et devient – selon ses propres termes – « dégoûtante ». Son héroïne, une fois de plus, lui ressemble étrangement : femme alcoolique avec bagues aux doigts et corps souffrant.

---

<sup>824</sup> *M. D.*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 36.

Emily L. a du génie, dit Marguerite. C'est la femme que je préfère au monde, cette vieille alcoolique aux souliers troués. C'est tant pis pour les gens qui n'ont pas vu qui elle était. S'ils l'avaient vu, ça les aurait changés. Mais moi ça m'a changée, je traîne avec moi Emily L.<sup>825</sup>.

L'écriture semble chez Duras intrinsèquement liée à l'alcool, dans une posture d'écrivain solitaire et abîmé par la vie, noyant son enfance tragique dans la boisson. Alors très malade, rien ne l'empêche d'écrire, au contraire : elle est sauvée de la dérive de l'alcool par l'écriture. Dans ces périodes difficiles où elle n'est plus que l'ombre d'elle-même, c'est l'acte de rédiger qui la maintient en vie. Yann doit parfois devenir son secrétaire, la plume étant trop lourde pour elle qui voit sa main trembler sans qu'elle ne puisse rien y faire. *La Maladie de la mort* sera dicté par la voix chevrotante de l'auteure, dans un monologue que son compagnon essaiera tant bien que mal de fixer honnêtement par écrit. « [...] elle doit boire pour écrire. Elle ne peut se passer ni d'écrire ni de l'idée de boire parce qu'écrire la met dans un état de danger extrême. Mais aussi parce que "Si je ne peux pas assumer ça sans être en danger de boire ce n'est pas la peine d'écrire."<sup>826</sup> » Ainsi, chez Duras, alcool et écriture sont confondus, et la figure auctoriale se trouve dépendante de cette étrange association. L'addiction de l'écrivaine, élément de sa vie privée, entre donc en compte dans sa création publique, mais aussi dans l'image qu'elle renvoie. Toutes les données concernant Duras, qu'elles soient personnelles, publiques, vestimentaires, sanitaires, doivent être par conséquent être prises en compte lorsqu'on analyse l'érection de sa posture d'auteur.

---

<sup>825</sup> Jean-Pierre Martin, « *Petite anthropologie de l'ivresse* », conférence donnée aux Rencontres de Duras 2010 organisées par l'Association Marguerite Duras.

<sup>826</sup> M. Antoni, « Marguerite Duras et Antoine Blondin : itinéraires croisés de deux écrivains alcooliques », *op. cit.*

### 3. *L'écrivain et son image publique : la performeuse M. D., l'image, les médias : « un art consommé du spectacle »*

« Télégénie oblige : le public peut avoir oublié le nom de l'auteur, celui de l'éditeur, le titre et le sujet de l'ouvrage, mais il reconnaîtra aussitôt la physionomie du monsieur ou de la dame qui a dû si bien parler et l'émouvoir à la télévision<sup>827</sup>. » Dans la deuxième partie des années 1980, l'omniprésence visuelle de Duras est à son apogée, transformant l'écrivaine en star médiatique. Avec une actualité surabondante et un certain art pour le show télévisé depuis son passage à *Apostrophes*, Duras est partout. Sa posture de *performeuse* du petit écran peut être comparée aux artistes contemporains qui cherchent un nouveau rapport avec leur public en produisant leur art en direct.

Même si elles appartiennent à deux champs critiques distincts et renvoient à deux domaines de création différents, les deux notions de « posture d'auteur » et de « performance artistique » se croisent et rendent compte de démarches sinon similaires, du moins comparables, ce qui autorise à rapprocher l'écrivain de l'ère médiatique de l'artiste contemporain.

D'un côté, la « posture littéraire », renvoie à « la part de singularité et de conscience agissante intervenant dans le positionnement de tout auteur et allant de pair avec la nécessaire dimension de mise en scène à laquelle il se livre dès lors qu'il a à gérer publiquement son image d'écrivain<sup>828</sup>. » L'écrivain modifie ainsi ses habitudes pour se présenter à un nouveau genre de public, qui n'attend plus sa production, mais lui-même. « Écrire, c'est se montrer<sup>829</sup>. » : dans la société de l'image, celle de l'écrivain est désormais indispensable, et celui-ci va jouer avec elle. L'essentiel est donc de se « mettre en scène », comme l'écrivait Paul Valéry<sup>830</sup>. Dans ce tournant capital de la relation entre l'auteur et son public, la recherche d'une « posture » devient la pierre angulaire du nouveau temple de la création.

De l'autre côté, dans le domaine artistique, la performance, définie comme « œuvre envisagée comme action menée devant un public par un artiste<sup>831</sup> », invite à délaisser l'œuvre traditionnelle, sacrifiée sur l'autel du contemporain et à matérialiser son corps et sa

---

<sup>827</sup> Edouard Brasey, *L'effet Pivot*, Paris, éditions Ramsay, p. 282.

<sup>828</sup> Valérie Stiénon, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur.* », *CONTEXTES* [Online], Notes de lecture, disponible à l'URL : <http://journals.openedition.org/contextes/833>.

<sup>829</sup> Jean Chalon, *Journal de Paris 1963-1983*, Le Livre de poche, 2001, p. 134.

<sup>830</sup> Paul Valéry, *Cahiers*, 1931, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, p. 1218.

<sup>831</sup> Alain Bourdieu, *Découvrir et comprendre l'art contemporain*, Paris, Eyrolles, 2010, p. 128.

personnalité, rendus palpables *in situ*. Dans la société du spectacle des années 1980, selon l'analyse de Guy Debord<sup>832</sup>, les médias et les formes d'expression modernes engagent celui qui réalise une œuvre à s'adapter aux dernières lubies de consommateurs d'art à la recherche d'extravagances. L'image de l'artiste dans sa tour d'ivoire s'écroule et celui-ci doit s'ériger en vedette de télévision ou de musée.

Omniprésente dans l'espace télévisuel, Duras cultive, après ses prouesses médiatiques post-Goncourt, l'art de se mettre en scène et d'incarner un personnage d'auteur, en une démarche concertée qui se rapproche de la performance d'artiste. Ce choix apparaît comme le complément nécessaire de son œuvre littéraire proprement dite, l'une et l'autre se renforçant mutuellement pour contribuer à la fascination des critiques et producteurs. La construction de sa glorieuse posture littéraire est en effet en tout point comparable à la mise en scène de l'artiste contemporain, sacralisé par ses performances. La romancière a choisi de se présenter au public avec le statut de « vedette » : recherche de la nouveauté, art de la mise en scène et enfin vente de soi transformeront alors Marguerite Duras en « M. D. ».

Effectivement, depuis la moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, les écrivains comme Duras ont vu apparaître de nouveaux modes de reconnaissance. Ces supports, notamment médiatiques, émergent et deviennent rapidement son moyen de consécration. La personne devient plus intéressante que son œuvre. Le visage de l'écrivain est connu mais son écrit n'est pas forcément lu. Julien Gracq utilise alors la notion de « médiatisme » : « [...] selon Gracq, la notion de valeur littéraire se transforme et s'accroche de plus en plus à la notion de médiatisme : aujourd'hui, un écrivain doit être plus connu (à savoir, vu et entendu) que lu.<sup>833</sup> »

La règle est dorénavant de se prosterner devant le sacro-saint média pour être mieux commercialisé. Subséquemment l'écrivain devient une marque, obscur objet de la société de consommation : « La culture, devenue intégralement marchandise, doit aussi devenir la marchandise vedette de la société spectaculaire.<sup>834</sup> »

D'abord désireux de « vendre », ils vont ensuite « se vendre », pronominalisation marquant bien leur obéissance au système commercial dominant, et qui ne fera que continuer de tisser sa toile autour d'eux au fil des années, atteignant son apogée à l'aube de l'an 2000. Ainsi, enfermé dans la sphère de la « marchandise », l'auteur qui veut réussir doit avant tout, pour cela, être reconnu. La mise en scène de soi deviendra la condition sine qua

---

<sup>832</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet / Chastel, 1967.

<sup>833</sup> Corina Da Rocha Soares, « L'écrivain sous les feux des projecteurs : étude d'un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d'expression française », *op. cit.*

<sup>834</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*

none de son accession à la postérité, le public s'intéressant davantage à la personne qu'à son œuvre. Par conséquent, leur relation se transforme :

Le déplacement de la frontière entre l'œuvre et la personne est un phénomène bien connu et même un geste fondateur dans le domaine de l'art contemporain, de Duchamp à Josef Beuys. Bien des performances artistiques consistent à faire de la mise en scène de l'artiste l'objet même de son œuvre.<sup>835</sup>

L'écrivain est donc contraint de devenir un « performeur », sous le joug de la toute-puissance d'un système qui pourtant le servira. Il n'est donc pas étonnant de relever que le terme de « performance », utilisé pour qualifier certaines prestations médiatiques des auteurs, est directement emprunté au lexique de l'histoire de l'art. De l'anglais « *to perform* », il se traduit littéralement par « interpréter ». Performer, c'est donc une manière de se mettre en scène, un acte artistique devenu interdisciplinaire.

L'écrivain doit alors se montrer là où l'on ne l'attend pas, et surtout là où un nouveau type de public pourra le « reconnaître ». C'est pourquoi Marguerite Duras accepta pour la première fois en 1984 de participer à l'émission « Apostrophes », se mettant à nu en direct à la télévision pour donner une nouvelle dimension à son personnage. Ses choix pourront être rapprochés de ceux de l'artiste contemporain Marina Abramovic, qui va investir tous les musées pour se donner en spectacle, avec pour seul impératif le leitmotiv « *The artist is present* » (titre d'une de ses performances les plus célèbres). Elle matérialise alors sa présence pour attirer les foules curieuses. Les deux démarches sont identiques, la finalité étant de soigner son image. De nombreux points de comparaison entre Marguerite Duras et les artistes performeurs sont tangibles :

[...] performance et médiatisation sont indissociables : la performance est un mode d'action adapté au monde contemporain. Adapté à la « société du spectacle », dirait-on dans la langue de l'internationale situationniste, qui invite ses lecteurs à des « dérives » dans la ville. [...] En décidant d'imprimer son *Journal d'un jour* pour y publier la photo de son saut « dans le vide », Yves Klein en a apporté, à son insu peut-être, la preuve la plus précoce : la performance met aussi en œuvre une stratégie offensive de l'image.<sup>836</sup>

En premier lieu, force est de constater que le public est amateur de nouveauté. Celle-ci le surprend ou le perturbe, et l'homme est par nature soumis au besoin de renouveau. Fuyant la routine, il recherche à éviter l'ennui et la lassitude et réclame des émotions inédites. Dans les années 1950, la performance est un terme encore un peu flou. La première apparition de ce

---

<sup>835</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne », op. cit.*, p. 25.

<sup>836</sup> Philippe Dagen, *L'Art dans le monde de 1960 à nos jours*, Éditions Hazan, 2012, p. 140.

mot est relevée en 1954 pour qualifier un groupe d'artistes : le mouvement d'avant-garde japonais Gutaï. Le fondateur et théoricien de ce courant surprenant et révolutionnaire est Jiro Yoshihara, qui trouva sa vocation en observant les calligraphies « jaillies du pinceau »<sup>837</sup> des moines. Cet art action, « concret » comme le signifiait son nom, allait inspirer les performances à venir, avec une liberté et une créativité inédites. Comme leurs œuvres étaient immédiatement détruites après leur réalisation, le recours aux vidéos, aux photographies et aux témoins assistant au spectacle devint indispensable. La performance, médiatique et médiatisée, prenait tout son sens. La calligraphie des moines, exécutée en direct, avait donc inspiré les œuvres Gutaï, mises en scène de surcroît dans des lieux improbables : forêts, mines, hangars... La performance était née et allait influencer durablement le monde de l'art.

En 1954, Marguerite Duras était déjà un auteur à succès car elle s'était imposée comme une figure magistrale de la littérature française avec *Un barrage contre le Pacifique* en 1950. Comme Gutaï, elle avait compris que la nouveauté réclamée par le public était une technique pour se faire connaître, en utilisant notamment tous les vecteurs de l'époque :

[...] l'écrivain investit très tôt l'espace des médias, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, déplaçant l'axe de gravité de son œuvre, en inventant une nouvelle conception du métier de journaliste [...] en inventant des formes spécifiques à l'espace radiophonique et télévisuel : reportages, création radiophonique, entretiens, adaptations de textes, lectures, films pour la télévision...<sup>838</sup>

En conséquence, l'art de la mise en scène se pose comme un autre pôle de résurgence chez Duras et dans l'art contemporain. La présence physique de l'artiste, voire son corps exhibé, est attendue par le public. Les performeurs du courant du Body Art vont donc utiliser leur propre corps pour produire leurs œuvres, repoussant encore plus loin les limites de Gutaï. En 1971, Chris Burden se fait tirer une balle dans le bras à la carabine pour tester sa résistance à la douleur (« Shoot »). Orlan fait filmer ses multiples opérations de chirurgie esthétique, présentant son corps comme un terrain d'expérimentation en se laissant, par exemple, greffer de nombreux implants. Marina Abramovic, artiste ayant poussé la relation au corps le plus loin possible, va même se retrouver en danger de mort pendant l'exécution d'une performance (asphyxiée sous un rideau de flammes). Elle cherche continuellement le point de rupture, attendant généralement que le spectateur intervienne : « Je suis intéressée par l'art qui dérange

---

<sup>837</sup> Jiro Yoshihara, cité dans « *Gutai* », disponible à <http://untitledparis8.blogspot.com/2010/05/gutai.html?m=1>.

<sup>838</sup> Pascale Cassagnau, « Marguerite Duras, dans l'espace des médias », disponible à l'URL <http://www.revueinitiales.com/pdf/md/cassagnau.pdf>.



et qui pousse la représentation du danger. Et puis, l'observation du public doit être dans l'ici et maintenant<sup>839</sup>. »

Jouant sans cesse avec le feu, elle s'est mise en scène tout au long de sa carrière, souvent nue, pour devenir une œuvre de musée, comme Duras a pu créer de son côté le personnage médiatique que tout le monde connaît. « L'émotion s'est déplacée de l'objet d'art vers la personne qui en est la fragile incarnation : ce phénomène, il me semble, a ses équivalences de nos jours dans le champ littéraire<sup>840</sup>. » Durant *Apostrophes*, le 28 septembre 1984, Duras avait engagé tout son corps dans une performance restée dans les annales de la télévision française. Comme chez Marina Abramovic, l'important était d'être dans « l'ici et maintenant ».

Au faite de leur popularité, l'artiste comme l'écrivain deviennent alors des marques à succès. Comme dans une publicité ou une tête de gondole d'un hypermarché, l'artiste se rend visible et se donne au public / consommateur afin d'être reconnu puis acheté. L'artiste belge Wim Delvoye (né en 1965) détourne ses initiales pour les confondre avec celles d'un logo mondialement connu : celui de Walt Disney. Cette signature est une des nombreuses marques utilisées par l'auteur qui, avec beaucoup d'auto-dérision, critique le marketing médiatique autant qu'il l'exploite. Ainsi, lorsqu'il crée en 2000, pour une performance, une machine capable de reproduire le système digestif, il la nomme CLOACA, anagramme imparfait de Coca-Cola dont il reprend également le symbole. A son sens du commerce (les excréments produits par la machine sont signés, datés, vendus et parfois cotés en bourse) s'ajoute un goût inné pour la mise en scène : les CLOACAS seront régulièrement exposées et utilisées en public, comme ce fut le cas quand de grands cuisiniers étoilés (Nicolas Le Bec, Michel Troisgros...) vinrent les nourrir avec des mets raffinés. De plus, chacune des Cloacas reprend le logo d'une marque célèbre afin de questionner le consommateur sur ses propres habitudes. Wim Delvoye utilise ainsi le système autant qu'il le raille.

Souvent, le public reconnaît dans le nom de l'artiste le nom de sa production. L'écrivain, dans le régime médiatique des années 1980, peut être comparé à Wim Delvoye. « L'écrivain s'est métamorphosé en marque, c'est-à-dire en pur désignateur commercial : le nom d'auteur s'avère une prison dorée ou un lieu de torture médiatique que la personne de chair fuit au plus vite<sup>841</sup>. »

---

<sup>839</sup> Citée par Marine Roux, in « Marina Abramovic, définition d'un art nouveau », disponible à l'URL <https://maze.fr/art/12/2012/marina-abramovic-definition-dun-art-nouveau/>.

<sup>840</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne », op. cit.*, p. 27.

<sup>841</sup> *Ibid.*

Engloutie toute entière par son personnage, Duras commence à parler d'elle à la troisième personne, se drapant dans cette large étiquette scénographiée. « [...] elle est passée du rang d'auteur d'avant-garde à celui de vedette – avec tout ce qu'implique ce statut d'agencement, de lassitude, de parodie.<sup>842</sup> » Comme pour Wim Delvoye, son logo devait être palpable pour le public, et souvent gage de succès. On voit ainsi l'icône M. D. partout. Elle donne des interviews tous azimuts, et défraie régulièrement la chronique.

En février 1987, une nouvelle publication des *Yeux verts* avec de nouvelles photographies et enrichie de quatre textes la met encore une fois en lumière, alors même qu'il s'agit de la réédition d'une ancienne œuvre. En mai, elle fait l'ouverture des journaux télévisés car l'avocat de Klaus Barbie veut la citer comme témoin dans le procès, chose qu'elle refuse fermement. Entre temps, le producteur Claude Berri rachète les droits cinématographiques de *L'Amant*, et elle se met tout de suite à prendre des notes pour le futur scénario. En juin, paraît *La Vie matérielle*. Chaque mois, Duras occupe l'espace médiatique – surtout télévisuel – et se rend visible.

Ouvrage façonné encore et encore par l'auteure comme une marqueteur, *La Vie matérielle* traite de sujets divers, passant du sérieux au léger. Le livre ne peut se classer dans aucun genre, mais journaux et magazines saluent d'emblée son côté « intime ». Malgré cela, Duras s'y érige une fois de plus en « star » avec une certaine autosatisfaction, et la presse ne manquera pas de le souligner. C'est l'œuvre de l'apogée de la « vedettisation » ; Duras est réclamée sur tous les plateaux car elle génère automatiquement de l'audimat :

[...] elle élabore un personnage d'auteur de plus en plus envahissant, massif et comme intangible : celui de l'écrivain aux prises avec l'indicible, qui se collette au quotidien avec de grands questionnements métaphysiques dont la formulation simpliste frôle parfois la complaisance<sup>843</sup>.

Philippe Aubert, écrit dans *Le Monde* : « elle est devenue une star<sup>844</sup> ». A chaque apparition publique en marge de la parution de l'œuvre, elle répète les mêmes mots, replacés comme autant de ses triomphes et autant de signes reconnaissables : elle est « mondiale », *L'Amant* a été un « triomphe », le « Goncourt », le « prix Hemingway » au « Ritz », « *Apostrophes* »... Cette popularité inouïe change encore son statut : « Duras n'est [...] plus seulement l'affaire des “spécialistes”, des experts [...]. Comme il a fallu apprendre à lire Proust contre les proustiens, l'heure est soudain venue de lire Duras en dépit des durassiens.

---

<sup>842</sup> Sophie Bogaert, « “J'ai osé et puis c'est resté” : Marguerite Duras et les médias » », *op. cit.*

<sup>843</sup> *Ibid.*

<sup>844</sup> Philippe Aubert, *Le Monde*, « Duras, la vie comme elle va », 10 juillet 1987, p. 9.

C'est cela, la gloire<sup>845</sup> ».

Sa nouvelle image découle principalement de « l'autoroute de la parole » que lui a donnée Serge July au début des années 1980. La première personne a donc élargi son audience littéraire. De surcroît, son statut de superstar du système l'autorise à dire ce que bon lui semble, sur tous les sujets, et de donner son avis sur le monde quotidiennement. Dans le journal *Le Matin*, le 23 juin 1987, elle avoue s'exprimer partout et tout le temps « à tort et à travers<sup>846</sup> ». Gilles Costaz, qui rédige l'article, n'a pas besoin de réfléchir pour lui donner un titre : celui-ci est alors tout trouvé (« À tort et à travers »). Duras joue de cette posture de pythie et en fait son miel. Si on ne la voit pas, ce sont les médias qui courent la chercher. Elle devient ainsi un cas unique en son genre pour l'époque, qui découvre pour la première fois les retombées de l'hypermédiatisation.

En parallèle à ses apparitions télé, elle entretient toujours avec la presse une véritable connivence : entre 1985 à 1986, elle écrit plusieurs articles pour *Le Matin de Paris* et *L'Autre journal*. Son omniprésence sur tous les fronts est si patente que la critique retiendra les années 1985-1987 comme « les années Duras ». La starification est maintenant totale : plus rien ne pourra l'arrêter. La posture de Duras, à chaque nouveau fait d'actualité sur elle, est grandie.

Au milieu des années 1980, Marguerite Duras est une « star », une « valeur sûre ». N'en déplaise à ceux qui lui reprochent un « vertige narcissique parfois sidérant », la reconnaissance à la fois publique et critique ne se démentira plus jusqu'aux derniers textes. Non pas à son corps défendant mais dans la stricte logique de l'œuvre, elle est passée du rang d'auteur d'avant-garde à celui de vedette – avec tout ce qu'implique ce statut d'agacement, de lassitude, de parodie<sup>847</sup>.

Ce statut de vedette est donc pleinement assumé dans *La Vie matérielle*. L'objectif de l'écrivaine, avec ce livre, est de révéler au lectorat que derrière le personnage public parfois insupportable qu'elle a créé se cache tout simplement une femme. Peut-être a-t-elle pris conscience qu'elle n'est plus vraiment elle-même. Certes, elle semble faire amende honorable de cette « création orientée » qu'elle met en scène chaque jour, mais elle ne peut s'empêcher de reprendre ses manies habituelles qui font vendre et entraînent son lecteur dans sa sphère privée. L'intime est vraiment le terrain de prédilection de l'auteure dans les années 1980. Le texte est très travaillé par Duras : après une série d'interviews avec Jérôme Beaujour, elle réécrit ensuite à sa guise les retranscriptions que celui-ci lui envoie. Duras connaît

---

<sup>845</sup> Pierre Mertens, « Pour en finir avec Marguerite Duras ? », *L'Agent double*, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 110-111.

<sup>846</sup> « A tort et à travers », Gilles Costaz, Sophie Fontanel et J.-P. Iommi-Amunategui, *Le Matin*, 23 juin 1987, p. 22-23.

<sup>847</sup> Sophie Bogaert, « “J'ai osé et puis c'est resté” : Marguerite Duras et les médias » », *op. cit.*

parfaitement cet exercice : rappelons son talent pour l'entretien (*Les Parleuses* en 1973-1974 et *Les Lieux de Marguerite Duras* en 1976-1977). Les corrections sont pléthoriques : l'écrivaine reprend, ajoute et modifie sans relâche. Il faut y voir l'importance considérable de l'œuvre pour Duras. L'ouvrage sera celui de sa starification, le livre contenant tous les signes constitutifs de la femme, de l'auteure et du personnage qu'elle a créés. Elle reste ainsi, comme dans *L'Amant* ou dans *La Douleur*, sur le ton de la confidence : il est vendeur et représentatif de la posture qu'elle donne au lectorat depuis le début des années 1980. Ainsi explique-t-elle dans l'ouvrage ses lubies, ses anecdotes les plus originales et inédites, son quotidien dans ce qu'il a de plus trivial. On y trouve par exemple sa liste des courses dans le chapitre « La maison » ! Philippe Aubert, dans son article « Duras, la vie comme elle va », dans *Le Monde*, ironise, en évoquant « l'irruption surréaliste de l'Ajax et du Nescafé dans la cosmogonie de Duras<sup>848</sup> ». Nous avons déjà évoqué le côté prépondérant des domiciles de l'écrivaine dans la construction de la posture ; nous remarquons dans ce cas une évolution encore plus précise : non seulement elle fait pénétrer le lecteur dans son intimité, mais en plus elle partage avec lui les choses les plus prosaïques de sa vie privée.

L'œuvre est en conséquence « facile » et, comme *L'Amant*, repose sur l'aveu ou la confession. Armelle Héliot, dans son article « Un scrupuleux pèse-nerfs », remarque : « le tout d'une vie qui est là. Duras s'expose<sup>849</sup> ». De même, Jean-François Josselin dans *Le Nouvel Observateur* du 29 mai souligne lui aussi : « des confidences ou des réflexions résolument autobiographiques<sup>850</sup> ». À chaque parution de Duras, le monde semble en effervescence. Le genre de l'œuvre pose aussi question : Antoine de Gaudemar, dans son article « Duras, ma parole », parle de « paratexte officiel<sup>851</sup> ». Dans la notice de l'édition de la Pléiade, Anne Cousseau, revenant sur l'œuvre, écrit : « [...] aucun genre codifié : ni récit, ni autobiographie, ni essai, ni journal, ni recueil d'entretiens, *La Vie matérielle* maintient avec toutes ces formes de discours une relation asymptotique, c'est un livre hybride qui croise littérature, anthropologie et métaphysique<sup>852</sup>. »

La théâtralisation est palpable : tout d'abord, seul le nom de Duras est mis en exergue sur la couverture. Dans son article « Ce que les Français ont lu cette année », Josyane Savigneau parle de Duras comme d'une « valeur sûre<sup>853</sup> ». L'auteure n'a donc plus besoin que

---

<sup>848</sup> Philippe Aubert, « Duras, la vie comme elle va », *Le Monde*, 10 juillet 1987, p. 9.

<sup>849</sup> Armelle Héliot, « Un scrupuleux pèse-nerfs », *Le Quotidien de Paris*, 16 juin 1987.

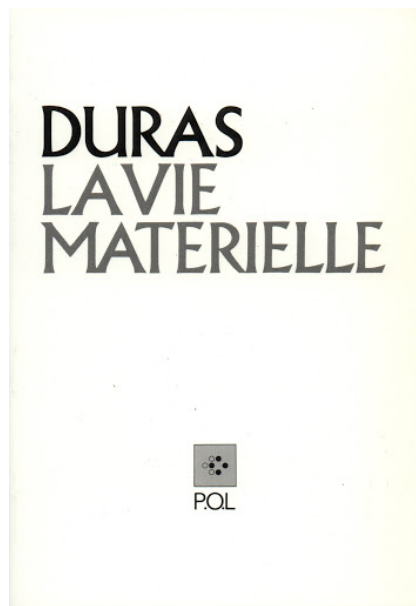
<sup>850</sup> Jean-François Josselin, « Marguerite Duras et le coupeur d'eau », *Le Nouvel Observateur*, 29 mai-4 juin 1987.

<sup>851</sup> Antoine de Gaudemar, « Duras, ma parole », *Libération*, 11 juin 1987.

<sup>852</sup> Anne Cousseau, notice de *La Vie Matérielle*, Pléiade, tome IV, p. 1381.

<sup>853</sup> Josyane Savigneau, « Ce que les Français ont lu cette année », *Le Monde des livres*, 10 juillet 1987.

de cinq lettres, personnage mythique dont le seul nom est synonyme de succès. De même lorsqu'elle se présente aux médias, c'est la marque « M. D. » qu'elle impose. On retrouve par ailleurs cette posture dans le reportage de Dominique Bona dans *Le Figaro littéraire* : « royalement mis en scène, elle pose quelque peu, interprétant son propre rôle – l'écrivain-phare, l'écrivain-puissance médiatique – avec quelque componction<sup>854</sup>. » On s'attend maintenant à chaque opus que Duras interprète son rôle favori, comme une actrice. Elle ne semble plus prendre de risques : comme ces comédiennes qui se cantonnent à des rôles tragiques, elle reste elle aussi dans le même registre, « valeur sûre ».



Ensuite, pour une mise en scène parfaite de la parution, les magazines *Le Nouvel Observateur* et *Lire* vont publier des extraits de l'œuvre en avant-première, afin de créer une attente chez le lecteur impatient de découvrir le nouvel opus de la diva. Par ailleurs, la presse réservera un très bon accueil à l'œuvre. Bien sûr, la posture de star se relève dans tous les titres : le but est atteint. Dominique Bona, dans *Le Figaro littéraire*, titre « Duras, les carnets d'une star ». Pour Gilles Pudlowski, dans *Le Point*, on est prêt à tout pardonner à Duras : « Confession d'un monstre sacré. D'elle on admet tout<sup>856</sup>. » Cette citation, extraite de l'article, résume à elle seule toute la posture de l'auteure à l'époque : la dimension intime est annoncée par le terme « confession » utilisé aussi dans le titre, son aura est soulignée par l'expression « monstre sacré », et l'absolution de tous ses péchés lui est promise car sa posture de géant la

<sup>854</sup> Dominique Bona, « Duras : les carnets d'une star », *Le Figaro littéraire*, 29 juin 1987, p. 7.

<sup>855</sup> Couverture de *La Vie matérielle*, Paris, Éditions P. O. L., 1987.

<sup>856</sup> Gilles Pudlowski, « Duras : confession d'un monstre sacré », *Le Point*, 15 juin 1987, p. 119-120.

lui l'autorise.

Ce qui fascine aussi le lecteur de *La Vie matérielle*, c'est la mythique voix de Duras que l'on semble entendre dans l'œuvre : dans les journaux, on peut relever les expressions « livre parlé », « genre vocal », « parlécrit » : la légendaire Duras s'adresse une fois de plus à nous dans une confession intime, avec sa voix rocailleuse et ses marottes. Sophie Bogaert rappelle d'ailleurs la singularité de l'expression durassienne et « la stupéfiante proximité qui unit, chez elle, la parole et l'écrit<sup>857</sup>. » Dès 1967, Hubert Nyssen avait par ailleurs relevé la « similitude évidente entre ses propos et son écriture<sup>858</sup> ».

Elle est toute entière dans l'opus : les petits chapitres, ressemblant à des articles, titrent toute la vie de l'écrivaine, comme un grand résumé fait de petits morceaux. Chacun constitue un signe reconnaissable de l'auteure, et sa panoplie se dévoile avec facilité et sincérité. Ainsi, peut-on retrouver dès les premières pages le petit texte « l'autoroute de la parole », dans lequel elle explique son projet :

Dans cet espèce de livre qui n'est pas un livre j'aurais voulu parler de tout et de rien comme chaque jour, au cours d'une journée comme les autres, banale. Prendre la grande autoroute, la voie générale de la parole, ne m'attarder sur rien de particulier<sup>859</sup>.

On retrouve ici la synthèse de la Duras depuis 1980, elle qui a parlé sur tout et sur rien, commentant l'actualité dans sa trivialité la plus profonde, sans aucun frein ni aucune retenue. « Le théâtre » précède un peu « L'alcool », juste avant « Les plaisirs du VIème » : les thèmes durassiens se succèdent et construisent, ou plutôt rappellent les habitudes et les caractéristiques de l'écrivaine. Le leitmotiv de l'Asie est repris également, avec « Vinh Long » et « Hanoï » : là encore, tous les topoï reviennent, des personnages au vocabulaire choisi (« Cochinchine », « jouissance »), Duras fait du Duras et assène ses mots-clés qui, comme une incantation, séduisent encore et encore :

Le fleuve qui dort. Et elle qui passe dans sa limousine noire. S'appelle presque Anne-Marie Stretter. S'appelle Striedter. La femme de l'administrateur général. Ils ont deux enfants. Ils viennent du Laos où elle avait un jeune amant. Il vient de se tuer parce qu'elle était partie de lui. Tout est là, comme dans *India Song*. Le jeune homme est resté au Laos, dans ce poste où ils s'étaient connus, très au nord sur le Mékong. Il s'était tué là. A Luang Prabang<sup>860</sup>.

---

<sup>857</sup> Sophie Bogaert, « “J'ai osé et puis c'est resté” : Marguerite Duras et les médias » », *op. cit.*

<sup>858</sup> Hubert Nyssen, « Un silence peuplé de phrases », *Synthèses*, n° 254-255, p. 69.

<sup>859</sup> « L'autoroute de la parole », *La Vie matérielle*, Pléiade, tome IV, p. 311.

<sup>860</sup> « Vinh Long », *ibid.*, p. 319.

Les images obsédantes de Duras, qu'elle répète sans cesse, les personnages qui peuplent sa vie, les lieux mythiques : tout est là. Le chapitre « Les hommes » lui donne l'occasion de revenir sur la question de l'homosexualité, celui – très long – de « la maison » la transporte, ainsi que le lecteur, dans la singulière bâtisse de Neauphle-le-Château où elle a écrit la part majeure de son œuvre. C'est aussi dans ce texte que l'on peut donc trouver la fameuse liste de courses qui fit tant parler les médias à la parution de l'ouvrage. Pièce de musée, elle sacralise le quotidien, le détail le plus simple de l'écrivain, comme si celle-ci relevait du fétichisme.

A Neauphle-le-Château, dans ma maison de campagne, j'avais fait une liste des produits qu'il fallait toujours avoir à la maison. Il y en a à peu près vingt-cinq. On a gardé cette liste, elle est toujours là, parce que c'était moi qui l'avais écrite. Elle est toujours exhaustive. [...] <sup>861</sup>

sel fin	oignons	nuoc-mâm	javel
poivre	ail	pain	lessive (mains)
sucre	lait	fromages	Spontex
café	beurre	yaourts	Ajax
vin	thé	Mir	éponge métallique
pommes de terre	farine	papier hygiénique	filtres papier café
pâtes	œufs	ampoules électriques	plombs électricité
riz	tomates pelées	savon de Marseille	Chatterton
huile	gros sel	Scotch-Brite	
vinaigre	Nescafé		

Même dans une vulgaire liste de courses, on reconnaît Duras : la présence indispensable du « vin » ou les mets asiatiques comme le « riz » ou le « nuoc-mâm » (condiment typiquement vietnamien) donnent d'emblée une coloration durassienne à cette série de produits. « Les lieux de Marguerite Duras » sont aussi des morceaux indispensables du puzzle de sa vie : on retrouve notamment dans l'œuvre les villes normandes auxquelles elle consacre à chaque fois un chapitre : « Quilleboeuf », « Cabourg » et bien sûr sa capitale « Trouville ». Duras, c'est aussi une géographie entre l'Asie, la région parisienne et la Normandie. D'autres codes sont décrits ensuite : « L'uniforme M. D. », comme une évidence et une façon de figer sa posture dans une tenue précise, « Le livre », « Les photographies », « La télé et la mort » : tout converge vers le personnage qu'elle a construit. Cette scénographie, composée d'éléments aussi différents qu'unitaires, peut illustrer la définition de « l'écrivain imaginaire » de José-Luis Diaz. Troisième entité également définie par Maingueneau, l'auteur construit un personnage avec les représentations diverses qui le composent :

<sup>861</sup> « La maison », *ibid.*, p. 337.

Mon idée était que cette instance imaginaire, figurale, représentative, trop souvent pensée comme un épiphénomène négligeable, était en fait décisive, du moins quand on considérait l'histoire des attitudes ou des positions littéraires dans la période choisie pour champ d'investigation. Car c'est bien d'abord sous l'angle des représentations que l'auteur s'offrait. Représentations selon toutes les déclinaisons possibles : images, figures, mythes, fantasmes, imagos, clichés, types, *patterns*, etc. Mais comme ces images ne viennent pas seules, mais accompagnées de tout un décor et de personnages secondaires ; comme d'autre part elles ne sont pas immobiles, mais en mouvement, en action, le dispositif de la figuration théâtrale m'a semblé un plan décisif du déploiement de l'écrivain imaginaire. C'est pour cela que j'ai eu recours à la notion de scénographie auctoriale. Par ces scénographies datées et changeantes, collectives mais aussi personnalisées, faites siennes, l'écrivain se donne en représentation ; grâce à elles, il adopte aussi une posture, un rôle qui structure sa prestation littéraire tout entière. L'image – l'image à incarner, tout aussi bien dans sa façon de vivre que par sa manière d'écrire – a ici une fonction structurante, ombilicale<sup>862</sup>.

Ainsi, c'est dans cette œuvre déterminante qu'est *La Vie matérielle* que le personnage de « M. D. » s'est structuré et figé dans le temps, presque pour toujours. Les représentations d'elle-même que l'on peut lire dans l'ouvrage constituent le portrait éternel que Duras a laissé à ses lecteurs. Elle ne le retouchera plus ensuite, restant cantonnée à tous ces éléments reconnaissables qui feront sa légende, son mythe.

La saturation littéraire et médiatique atteint son comble à l'automne 1987 et au début de l'année 1988, le précédent ouvrage termine à peine sa promotion qu'un autre paraît déjà : en octobre, *Emily L.* est publié. Cependant, cette omniprésence en librairie n'est pas du goût de la presse qui réservera un mauvais accueil critique à l'œuvre, poussant Duras à vouloir le réécrire pour en faire une version théâtrale. *Emily L.* est sous-titré « roman ». Ce choix de la part de l'auteure est risqué : en effet, on ne retrouve plus trace de « roman » chez Duras depuis *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou *Détruire dit-elle* en 1969. Elle renoue ainsi avec un genre qui l'avait fait passer pour une intellectuelle inaccessible dans les années 1970. Pourtant, tous ses derniers ouvrages s'étaient très bien vendus et avaient rencontré un très bon accueil de la part de la presse. Duras essaie peut-être, avec cet écrit, de « sortir de sa zone de confort » et de revenir à une œuvre destinée aux « durassiens » purs. Elle crée alors un personnage qu'elle veut sans doute faire entrer dans sa galerie mythique des archétypes durassiens. Dans un article du magazine féminin *Elle*<sup>863</sup>, forcément intéressé par ces créations féminines singulières et fascinantes, Duras avoue son « adoration » pour Emily L., la même qu'elle éprouve pour Lol V. Stein : elle veut sans doute retrouver l'ivresse de la conception d'héroïnes à l'aura exceptionnelle, un peu comme elle l'avait fait avec Anne-Marie Stretter. On lui reprochera bien sûr de rester enfermée dans les mêmes schémas, racontant toujours les mêmes histoires quand elle aborde le terrain de la fiction.

---

<sup>862</sup> Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *op. cit.*

<sup>863</sup> Françoise Ducout et Pierrette Rosset, « *Emily L.* ou le procès de l'homme », *Elle*, 9 novembre 1987.



Ce qui la sert dans la construction de sa posture d'auteur, c'est qu'elle présente le personnage comme une sorte de double d'elle-même. En marge du roman, elle se confie à Jérôme Beaujour sur la condition de l'écrivain et de ses « deux vies » : « on a ce qu'on écrit qui est une vie qui ne se voit pas et puis il y a cette autre vie qui se voit<sup>864</sup> ». Encore une fois obsédée par la scénographie de son personnage, Duras trouve avec lui des similitudes : « comme cette femme, j'étais alcoolique, comme elle j'étais âgée et comme elle j'avais un amant beaucoup plus jeune que moi. Et comme elle, j'étais désespérée<sup>865</sup>. » Elle se met ainsi en scène dans sa vie et aussi dans ses œuvres, où ses créations véhiculent une certaine image d'elle-même qui lui sert à accentuer sa posture publique. « Ce que je trouve étrange dans l'écriture c'est son parallélisme avec la vie<sup>866</sup> » : les trois entités personne, écrivain et personnage d'auteur sont donc plus que jamais poreuses à cette époque chez Duras, l'une servant l'autre jusqu'à construire un mythe global d'elle-même.

Cette entreprise lui joue pourtant des tours, car l'impression générale qui se dégage à la parution du roman est que l'on ne sait plus quoi penser de Duras. Certes l'œuvre est appréciée, mais les critiques sont majoritairement dubitatives. Même celui qui fut dithyrambique à l'égard de l'auteure, Bertrand Poirot-Delpech, s'interroge à présent : « N'y aurait-il de paradis que perdus ?<sup>867</sup> » titre-t-il. « [...] chiqué ou nouveauté vraie ? Maniérisme pompeux ou moments de génie ? [...] Frime ? Beauté de foudre ? Les deux ?... A vous de dire !<sup>868</sup> » À reprendre le genre du roman qu'elle avait délaissé, à recréer un personnage singulier et à se justifier encore une fois par l'inspiration autobiographique, Duras lasse et donne l'impression, récurrente à cette période, qu'elle s'autopastiche. « Nous voilà dans un nouveau Duras ; ou dans un autopastiche, ce qui revient au même<sup>869</sup>. »

De l'autocommentaire à l'autocélébration, avec parfois un petit détour par l'autocritique... On croit souvent tout savoir déjà, tout avoir entendu du meilleur et du pire de la Duras médiatique ; et si, comme l'a cruellement immortalisé Desproges dans une formule fameuse, elle n'a pas « dit que des conneries, mais en a aussi filmé », c'est dans les médias, on le lui a assez reproché, qu'elle en a particulièrement proféré<sup>870</sup>.

Mais à ce moment-là, Duras n'a plus l'énergie pour défendre ses œuvres. De nouveau hospitalisée pendant plus d'un mois entre octobre et novembre 1987, elle laisse dire et on

---

<sup>864</sup> Manuscrit de Jérôme Beaujour intitulé « Quilleboeuf », feuillet 2, Pléiade, tome IV, p. 1395.

<sup>865</sup> *Ibid.*

<sup>866</sup> *Ibid.*

<sup>867</sup> Bertrand Poirot-Delpech, « N'y aurait-il de paradis que perdus ? », *Le Monde*, 23 octobre 1987.

<sup>868</sup> *Ibid.*

<sup>869</sup> *Ibid.*

<sup>870</sup> Sophie Bogaert, « “J'ai osé et puis c'est resté” : Marguerite Duras et les médias » », *op. cit.*

imagine une fois encore qu'elle va mourir. C'est mal connaître le « monstre sacré » qui revient en pleine forme sur le devant de la scène pour se défendre dès sa sortie d'hôpital. Il faut dire que la critique anti-Duras est déferlante, symbolisée notamment par le pastiche de Patrick Rambaud, *Virginie Q.* (pour *Emily L.*) qui paraît chez Balland<sup>871</sup>, sous le pseudonyme de Marguerite Duraille. Ce pamphlet aux allures de roman enthousiasme les détracteurs de l'écrivaine qui se délectent de cette charge. Rambaud semble avoir une telle haine pour l'auteure qu'il ira jusqu'à user de la scatologie dans sa parodie, chose que Duras n'a jamais utilisée dans ses œuvres, et encore moins dans *Emily L.* : ainsi les Coréens sont appelés les « Mouchamèdes » et bien sûr, comme si l'épisode Villemin allait éternellement la poursuivre, l'héroïne Virginie Q. vient du village de « Colombin-sur-Meuse ». L'œuvre vraiment malveillante tourne à la caricature de Duras, à qui les critiques les plus acides reprochent de s'autopasticher depuis les années 1980.

En 1998, Patrick Rambaud justifiera son acte dans une interview donnée au magazine « Lire ». On y sent encore, deux ans après la mort de Duras, toute son exaspération, voire son obsession de blâmer. Il venait, en 1996, de publier *Mururoa mon amour*, autre parodie de l'œuvre de l'écrivaine<sup>872</sup>.

- Quelles sont les qualités d'un bon pastiché ?

- Il faut avoir un style reconnaissable d'emblée et une grosse tête. Plus le parodié a la grosse tête, plus il est facile de taper dessus et plus le plaisir dure. Voyez Marguerite Duras : elle était si gonflée d'elle-même que j'ai pu sans problème écrire deux romans : *Virginie Q.* et *Mururoa mon amour*. Le tout signé Marguerite Duraille.

- Pour parodier, entrer dans l'œuvre d'un autre pour s'en moquer, ne faut-il pas un minimum d'admiration ?

- Non, au contraire. Plus l'exaspération est grande, meilleure est la parodie. J'ai un profond agacement envers Duras. Un jour, j'ouvre la télévision, je tombe sur elle. Elle était imbuvable, tellement certaine de son génie qu'elle méritait trois claques. Le soir même, je téléphone à André Balland : « Ça n'est plus possible, il faut faire quelque chose. » Le lendemain c'était signé<sup>873</sup>.

Évidemment, la motivation principale qui va pousser Rambaud à écrire ces pastiches est l'immense notoriété de Duras. Sa posture agace autant qu'elle fascine. Mais nous pouvons également remarquer que ce qui importune les autres écrivains, c'est aussi le style de Duras. Nous avons déjà pu voir que la plume de l'auteure, si particulière, a écrit une part de sa légende, mais sa volonté à chaque nouvelle œuvre de « faire du Duras » a exaspéré dans les années 1980. Le style participe donc à la visibilité de l'auteure mais la jette également en pâture aux critiques les plus acerbes. Duras n'y accordera que peu d'importance, car à chaque

---

<sup>871</sup> Patrick Rambaud, *Virginie Q.*, Paris, Balland, 1988.

<sup>872</sup> Patrick Rambaud, *Mururoa mon amour*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1996.

<sup>873</sup> « Admirations et excréations », entretien avec Patrick Rambaud dans *Lire*, n° 262, février 1998, p. 44-45.

nouveau livre jusqu'à la fin de sa vie, elle gardera ce style dépouillé, écriture blanche, signature entêtée qui est la sienne. Force est de constater que dans *Emily L.*, Duras exagère cette dislocation de la phrase à laquelle le public est déjà habitué. Si certains continuent de louer l'écriture de Duras, comme la fidèle Marianne Alphant par exemple (qui admire « ces phrases déglinguées, bancales, inouïes – braques<sup>874</sup> »), d'autres s'en donnent à cœur joie pour vilipender son style.

Rimbaud attaque Duras dès le titre de la parodie : on sait qu'elle affectionne particulièrement les initiales dans ses titres, ainsi, il calque Virginie Q. sur Emily L. L'incipit relève également de l'attaque franche et directe : alors que Duras débutait son roman avec « Ça avait commencé par la peur », Rimbaud écrit : « C'est comme ça que ça aurait l'air d'avoir commencé », le ton est donné. Plus loin, on relève bien sûr la célèbre citation « sublime, forcément sublime » qui devient, dans la version rimbaldienne : « Violent, forcément violent ». Ainsi, tous les signes reconnaissables qui ont fait la posture de Duras sont utilisés à contre-emploi. La kyrielle de noms de lieux pastichés reprend les points cardinaux durassiens : Vaudeville-sur-mer, Bourville, Colombin-sur-Meuse, Morbach... Tout participe à tourner en ridicule l'œuvre de Duras, avec également de nombreuses reprises de scènes importantes de ses romans. On peut ainsi relever la parodie de la scène du repas dans *Moderato cantabile*, mais aussi, lorsque l'héroïne est avec son amant, celle de *L'Amant* ou même de *L'Homme assis dans le couloir*.

Se faire toucher par les hommes. Elle avait amené son corps dans la case. C'est alors que l'indigène il avait voulu la toucher. Oula papo tripota filou... Il avait risqué une main. La gourmandise elle était dans ses yeux. Elle avait reculé. Il avait avancé. Elle avait jeté sa main au-devant d'elle et il l'avait prise, cette main, à plat sur la joue. Et il avait protesté. Tripota papo koubécono douala ! Elle était nue sous son duffel-coat et cela devait se deviner pour peu qu'on ait l'œil exercé du chasseur d'antilopes que lui il était<sup>875</sup>.

Ce qui est aussi intéressant dans la parodie de Rimbaud, c'est que le propos parodié et ironique relève en fait d'éléments souvent véritables qui ont fait le succès de Duras. Si l'on doit établir un bilan de l'auteure fin 1987, on pourrait écrire – et c'est sans doute ce que l'on trouve dans la presse de l'époque – ce genre d'article :

Chaque roman de Marguerite Duraile est un événement. Le vocabulaire manque à la critique pour saluer comme il le mérite ce déroutant génie. Avec *Virginie Q.*, une fois de plus nous voilà comblés. Quelle plume ! Quelle richesse ! De livre en livre, Madame Duraile atteint ces sommets où plus rien ne pousse. Certains en suffoquent et il y a de quoi : on va pouvoir en juger. Des centaines de milliers de lecteurs, gageons-le, vont fêter cette œuvre marquante, si représentative de notre époque. Pour notre fin

---

<sup>874</sup> Marianne Alphant, « Quillebeuf mon amour » (à propos d'*Emily L.*), *Libération*, 15 octobre 1987.

<sup>875</sup> Patrick Rimbaud, *Virginie Q.*, *op. cit.*, p. 47-48.

de siècle, désormais nous le savons, Marguerite Duraile restera dans l'histoire littéraire comme une Mlle de Scudéry en son temps. À la première place. Cela dépasse même les frontières de notre pays. Déjà se préparent une traduction en turc dialectal et une adaptation en tamoul. Lire Duraile à Istanbul ou à Jaffna, c'est participer à l'universalité d'un auteur qu'aucune barrière linguistique ne parvient à altérer<sup>876</sup>.

Tout ici est vrai (mis à part la traduction en turc et en tamoul). Paradoxalement, alors que Rambaud a pour but de dénigrer violemment Duras, il participe malgré lui à l'érection de sa posture de mythe de la littérature. Si elle est pastichée, c'est parce qu'elle est « mondiale ». Rambaud fait également référence aux innombrables traductions de ses œuvres dans le monde (plus d'une trentaine) et notamment dans des langues parfois improbables. Par exemple, *L'Amant* a été traduit six fois en deux ans en Chine (trois fois en 1985, trois fois en 1986). A cette époque, c'est une réalité : Marguerite Duras est bien « mondiale ».

Le succès et l'hypermédiatisation sont aussi raillés à travers des épisodes récents où Duras s'est exposée. On peut citer par exemple l'entretien de l'auteure avec le footballeur Michel Platini, publié dans *Libération* les 14 et 15 décembre 1987 qui se trouvera parodié dans *Virginie Q.*, Platini apparaissant sous les traits du pugiliste Max Ramirez. La journaliste Duras est alors critiquée pour la platitude de ses questions et sa mégalomanie. Ramirez, en effet, fait partie de ces gens qui « n'ont pas fait les écoles » et il doit donc appeler Duras « Madame »<sup>877</sup>. De son côté, la reporter Duraile joue de sa supériorité et semble gourmander un enfant :

M. D. : Tais-toi. C'est moi qui parle dans ce texte. C'est mon texte. Le mien. Toi, tu es là pour que mes idées rebondissent. Tu n'as pas à briller vraiment. [...] Ça ressemble à un match qu'on jouerait tous les deux. Ça ressemble à un match, et puis non. C'est comme les bandes dessinées. Tu es le dessin et moi je suis les bulles<sup>878</sup>.

Ce tête-à-tête avec Michel Platini est un exemple de la fameuse expression « à tort et à travers » que nous avons citée plus haut : Duras, à l'époque, se mêlait donc de tout, même de sport. Alors qu'on veut lui poser des questions sur son domaine, la littérature, elle prend tout le monde à contrepied en allant rencontrer Platini, et par là-même agace encore :

Car si Duras énerve, elle est aussi et de plus en plus un nom qui attire le public, qui « fait vendre », et les journalistes ne cessent de revenir à elle. Elle qui, pendant ce temps, paraît se jouer de ce qu'on attend d'elle – interviewer le footballeur Michel Platini quand on l'imagine disserter sur l'avenir de la littérature, proclamer son admiration pour Ronald Reagan quand elle s'est toujours déclarée communiste, etc<sup>879</sup>.

---

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>879</sup> Sophie Bogaert, « “J'ai osé et puis c'est resté” : Marguerite Duras et les médias » », *op. cit.*

Dans la posture d'écrivain populaire de Duras, il y a forcément ses envies de s'intéresser aux sujets quotidiens ou triviaux. Pour apparaître comme simple et proche des gens, elle avoue souvent lire avec assiduité la rubrique « Sports » dans *Libération*. On la connaît aussi amateur de tennis, pouvant regarder à la télévision les matchs de Roland-Garros pendant des heures et des heures. Le public aime connaître ces petits détails qui le font entrer dans la sphère privée de Duras. Le football est un sport très populaire, avec une image aux antipodes de l'intellectuelle M. D., qui, à 74 ans, ne s'y est jamais vraiment intéressée. Pourtant, alors que Michel Platini, fraîchement retraité, publie un livre à l'automne 1987, la papesse du roman a soudain envie de le rencontrer et de bavarder avec lui. La posture de Duras est si imposante à ce moment-là que Platini est pris de panique et hésite. Il finira par accepter, ne sachant où il met les pieds<sup>880</sup>. Laurent Rigoulet, journaliste au service sports de *Libération* à l'époque, raconte :

Serge July fait les présentations, puis s'esquive. Il prête son bureau vitré où le footballeur et la romancière s'enferment. Seuls. Il n'y a pas de journaliste avec eux. Juste un magnétophone. Ils restent longtemps en tête-à-tête. Parfois l'un d'entre nous essaie de s'approcher pour jeter un œil, mais on les voit à peine bouger. On n'a pas la moindre idée de ce qu'ils peuvent se raconter. Quand ils finissent par sortir de la pièce, plus d'une heure est passée. Michel Platini est un peu sonné. Plus tard, il dira, avec un sourire malin, que c'était son « match le plus dur »<sup>881</sup>.

Celui-ci a été complètement abasourdi devant l'aura de l'écrivaine et surtout les questions qu'elle lui a posées : « Est-ce que le football t'a désespéré ? », ou encore : « Qu'est-ce que c'est que jeu-là, démoniaque et divin ? ». Elle avait soigneusement préparé son interview et sa pugnacité impressionna Platini, un peu perdu. On se souvient la phrase qu'il avait lâchée en sortant de l'entretien : « J'ai déjà rencontré des dingues... ». Dix ans plus tard, après la mort de Duras, on l'a interrogé sur ses souvenirs de ce moment si particulier. Il expliqua à *Libération* : « J'ai vécu cette interview comme quelque chose de complètement irréaliste, ou plutôt surréaliste. J'ai toujours adoré le contact avec les gens qui n'étaient pas du football. Avec elle, j'étais servi. C'était amusant, c'était nouveau, c'était une façon complètement différente de voir le sport. Elle a même inventé un mot pour évoquer les footballeurs : "l'angelhomme"<sup>882</sup> ». Platini, comme beaucoup d'autres, a été envoûté par le personnage Duras : il est intéressant de constater que même dans ce contexte du monde du sport, elle a su inventer des mots et leur donner un pouvoir sur l'imagination. On a vu à de

---

<sup>880</sup> « Duras-Platini. Le stade de l'ange », *Libération*, 15 décembre 1987, p. 31-32.

<sup>881</sup> Laurent Rigoulet, « Jeu de tête avec Michel l'ange », *Télérama hors-série, op. cit.*, p. 81.

<sup>882</sup> *Ibid.*

nombreuses reprises l'utilisation du mot-clé chez l'écrivaine, leitmotiv qui lui permet de construire son univers et sa posture. Le néologisme « angelhomme » pour désigner les footballeurs lui donne ainsi l'opportunité de toucher un domaine qui lui était sans doute hostile : par cet entretien et la manière dont elle l'a mené, Duras a là encore séduit tout autant qu'elle a déconcerté. Peu importe, car elle touche une fois encore un milieu médiatique important, dont les protagonistes sont considérés comme des stars. La diva rencontre donc une star comme elle, et même s'ils ne se comprennent pas sur tout, le « coup médiatique » est réussi. Bien sûr, dans ce faux confessionnal, de nombreuses photographies ont été prises et ont encore servi l'image de l'écrivaine. Elle porte bien entendu « l'uniforme », et sa posture physique en impose devant Platini qui a l'air d'un enfant battu, épaules voûtées et presque recroquevillé sur lui-même.



883

L'histoire de Duras avec le football ne s'arrêtera pas là. En 1993, dans un entretien pour *Globe*, elle discute avec Bernard Tapie : « Vous savez que j'adore le football. Parlez-moi du foot ! ». Tapie est à l'époque Président de l'Olympique de Marseille, et connu comme homme politique de gauche, ce qui plaît à Duras qui amalgame les thèmes lorsqu'il lui demande quel est son joueur préféré de l'équipe : « Je les aime tous, mais je les confonds parfois. Ah oui, il y a le grand Black... Basile... », avant de rajouter en interpellant Tapie : « Il y a le monde ouvrier, qui est complètement pour vous, Bernard Tapie, et même les paysans. Ils n'ont rien à gagner, rien à perdre avec vous. Parce que le football, c'est le bonheur. Et la droite, c'est le malheur<sup>884</sup>. »

<sup>883</sup> Photographie de Pascal Dolemieux / Picturetank.

<sup>884</sup> « Tapie-Duras : quand Bibi Fricotin rencontre la femme de sa vie », *Globe*, 28 juillet-3 août 1993, p. 10-15.

La frénésie de l'interview journalistique se conjugue à l'époque avec ses ardeurs médiatiques : après Platini, c'est avec Jean-Luc Godard qu'elle va s'entretenir le 2 décembre 1987 à son domicile de la rue Saint-Benoît. Deux monstres sacrés du septième art se rencontrent ainsi. Ils vont essayer de dialoguer sur le thème de la « création artistique », à l'occasion de leur actualité respective, la parution d'*Emily L.* pour Duras et la sortie de « Soigne ta droite » pour Godard. Ce sont ici les postures de deux intellectuels qui se présentent aux téléspectateurs de France 3 le 28 décembre dans la diffusion de l'entretien réalisée par Jean-Daniel Verhaeghe. L'émission est un événement télévisé : ils ont tous les deux une notoriété exceptionnelle et vont se mettre en scène comme sur un ring de boxe. Le combat est, sur le papier, équilibré : tous deux ont joué l'équilibriste entre deux arts, l'écriture et le cinéma, créant leur propre vocabulaire esthétique à la croisée des deux chemins. Duras peut se vanter d'avoir réalisé vingt films en vingt ans, Godard, de son côté, a beaucoup exploité la littérature, ayant réalisé notamment des adaptations de Moravia.

Cependant, durant ce débat, Duras va cogner plus fort que son adversaire. Très à l'aise devant les caméras, elle assène des coups à Godard et lui fait la leçon à chaque réplique, comme si sa vie en dépendait. « Avantage à Duras<sup>885</sup> », écrit Dominique Noguez dans son journal. L'enjeu du débat semble être la médiatisation et ses retombées, et dans ce domaine, Duras est une championne hors-catégorie. Pourtant, l'émission n'a pas le succès escompté, mais l'écrivaine s'est à nouveau donné une occasion de briller.

Convenons que cette rencontre est un « ratage à peu près total » - « mais génial » : chacun des deux artistes, comme y invitait le dispositif télévisuel, a revêtu le costume médiatique que lui ont découpé son public et son lectorat, et aucun des deux ne s'est risqué sur le terrain de l'autre, c'est-à-dire en l'occurrence au bord de sa propre sphère de reconnaissance<sup>886</sup>.

Dans les années 1980, il semblerait que seul l'enjeu médiatique est capital pour l'artiste. L'œuvre est de plus en plus délaissée pour la personne : ce que le public recherche, ce n'est pas Duras qui parle d'*Emily L.* ou Godard qui présente *Soigne ta droite*, c'est deux monstres sacrés qui débattent devant les caméras de télévision. On vient assister au spectacle avec l'artiste *in presentia* : Jérôme Meizoz écrit par ailleurs : « la reconnaissance *visuelle* par un large public est un critère de valeur (assimilé au *succès* commercial) contraire à la

---

<sup>885</sup> Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, p. 186.

<sup>886</sup> Jean Cléder, « Anatomie d'un modèle Duras / Godard - Cinéma / Littérature, "une question d'envers et d'endroit" », in *Fixxion n° 7 : Écrivains-cinéastes*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Margaret C. Flinn, décembre 2013, p. 11-32.

reconnaissance *littéraire* par les pairs (fondée quant à elle sur le *prestige* conféré par la légitimation des professionnels)<sup>887</sup>. »

Parce que la télévision l'attire mais aussi parce qu'elle veut, par orgueil, répliquer aux critiques et aux pastiches écrits sur *Emily L.*, Duras va accepter d'être la vedette d'une émission qui lui sera entièrement consacrée, *Au-delà des pages*, sur TF1, et qui se déploiera sur plusieurs semaines de diffusion<sup>888</sup>. Même si la chaîne très commerciale ne correspond pas à la personnalité de Duras, l'auteure accueille le projet avec enthousiasme. Elle va ainsi occuper tout l'espace médiatique télévisé durant quatre émissions programmées en plein été, et c'est ce qui lui plaît. La journaliste Luce Perrot se charge d'interviewer la diva médiatique pendant les mois de février-mars 1988, lorsque les parodies de son œuvre fusent, et ce pendant des heures de tournage.

TF1 lui consacre une série de quatre heures qu'elle tourne en février-mars 1988, et dont l'accueil sera mitigé. Elle y apparaît telle qu'en elle-même, sans se soucier des lenteurs, des silences, des aveux murmurés perceptibles seulement à ceux qui fréquentent depuis longtemps son œuvre. La journaliste qui devait l'interroger, Luce Perrot, est peu à peu réduite à l'état de témoin muet tant Duras occupe subrepticement l'espace, comme les eaux de la Seine entrant dans la mer, sans qu'on en voie le phénomène<sup>889</sup>.

Duras soliloque ainsi devant Luce Perrot. Elle revient avec aplomb sur *Emily L.*, et défend son œuvre avec fougue : « Même les gens qui ont fait de bons articles étaient intimidés [...]. Il y a quelque chose qui est sans doute impardonnable, c'est que c'est un roman [...], un roman actuel<sup>890</sup>. » Sa mégalomanie n'a plus de limite, affirmant qu'aucun écrivain ne peut se mettre à sa hauteur : « Si quelqu'un d'autre que moi avait écrit *Emily L.*, j'arrêteraient d'écrire<sup>891</sup>. » La prétention à son plus haut point fait maintenant partie intégrante du personnage qu'elle a créé : on attend d'elle, lorsqu'elle est invitée sur un plateau télé, qu'elle se mette en avant. Cela fait partie du spectacle M. D. : elle a pris goût pour le scandale à présent.

LUCE PERROT. – Être libre, c'est quoi ?

MARGUERITE DURAS. – C'est être moi. Je suis connue, ils peuvent rien contre moi. Parce que j'écris. Je suis trop connue, ils peuvent pas me foutre en taule<sup>892</sup>.

Un article du *Nouvel Observateur* écrit sur l'émission est particulièrement intéressant.

<sup>887</sup> Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités*, op. cit., p. 30.

<sup>888</sup> « Au-delà des pages », entretiens de Marguerite Duras avec Luce Perrot, op. cit.

<sup>889</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 467.

<sup>890</sup> *Ibid.*

<sup>891</sup> *Ibid.*

<sup>892</sup> *Ibid.*



En effet, dans cette présentation du reportage, intitulé « M. D., forcément », Christine Deynard fait un portrait de la star en quelques lignes qui décrit la parfaite posture de Duras à l'époque. Tous les signes reconnaissables sont présents, et on peut confirmer ici que chez elle, tout son personnage inventé se fonde sur des traits récurrents qui le constituent :

On la présente, Marguerite Duras ? Non, on ne la présente pas ! On a envie de dire « *Vous ne la connaissez pas, tant pis !* ». Une phrase suffit pour apprendre qu'elle a écrit *Moderato Cantabile* et interviewé Platini, tourné *Le Camion* et acheté une maison à Neauphle-le-Château, enquêté sur l'affaire Villemin et perdu son père à 4 ans, commencé des études de maths et milité au PC. Une heure avec elle, sur TF1, quatre dimanches de suite, cela fait quatre heures d'un monologue mal foutu, avec des blancs, des noirs, des répétitions, de petits mouvements de caméra intempestifs et absurdes dans cette intimité figée d'un appartement envahi, des jours durant, par la télévision. La découvrir, Marguerite, avec ses meubles anciens, sa petite lampe-chandelier, ses bracelets de jeune fille, ses cheveux gris peignés en arrière, son visage, en avant, offert. Son visage « *détruit* » comme elle dit<sup>893</sup>.

Tout est là. On pourrait penser à un portrait post-mortem, ce qu'elle aura laissé d'elle et comment elle aura marqué son époque. Quelques mots suffisent : *Moderato*, Camion, Neauphle-le-Château, Platini, Villemin, PC, blancs, visage détruit... Ne manque que l'Asie à cette présentation sommaire mais si révélatrice. La figure de l'auteure Duras est patente lorsqu'on lit ces lignes. Les signes physiques, les œuvres, l'appartement, les scandales, tout concourt à dire : « on ne la présente plus, Marguerite Duras » ! Durant l'émission, tous les schèmes durassiens y passent : *Apostrophes*, l'Indochine, la mer et la mère, la politique (Le Pen revient souvent), le cinéma, les hommes, la littérature, le Moyen Orient... Ce qui fait parler, ce sur quoi elle croit qu'il faut parler intéresse Duras. Bien sûr, elle ne peut s'empêcher de revenir sur l'affaire Grégory, et les Villemin, une fois de plus, porteront plainte contre elle en septembre.

Les journaux de l'époque se trouvent comme piégés lorsqu'ils veulent évoquer ses apparitions télévisuelles, car ils tournent en rond et se répètent, tant Duras « fait du Duras ». On disserte sur son aspect physique, évidemment, mais aussi sur sa manière de s'exprimer, ses fameux silences et blancs qui la caractérisent. Les médias ont fait d'elle un personnage public, et on essaie à chaque fois de la faire parler, sur ses scandales notamment. Celle-ci refuse rarement une interview, car elle aime cet exercice : « « Je ne suis à l'aise que devant le public. C'est là où j'ai de grandes audaces de vocabulaire. » Et encore : « Parce que j'ai envie de dire ce que je pense. » Les téléspectateurs un tant soit peu avertis le savent bien<sup>894</sup>. » Alors, face à Luce Perrot, c'est un festival : « quatre heures de verbe, avec fulgurances, saillies limpides et soliloques<sup>895</sup> ». Comme d'habitude, elle joint le geste à la parole : elle agite ses

<sup>893</sup> Christine Deynard, « M. D., forcément », *Le Nouvel Observateur*, 24-30 juin 1988, p. 109.

<sup>894</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op.cit.*, p. 740.

<sup>895</sup> « Duras à la Perrot », *Libération*, 25 juin 1988.

bracelets, pose ses doigts sur le menton rendant l'instant crucial et la parole sérieuse, affiche ses bagues clinquantes – cinq au total – et arbore bien sûr son éternel col roulé, pièce maîtresse de l'uniforme. Jamais aucun écrivain n'aura à ce point composé un personnage aussi charismatique. Si l'on pense à des auteurs contemporains aux postures extrêmes, comme Amélie Nothomb ou Michel Houellebecq, la comparaison est impossible, car Duras a véritablement donné une illustration visible et audible à la notion de posture d'auteur contemporain.

En performeuse hors-pair, elle surclasse les autres écrivains dans l'exercice si particulier de l'entretien télévisé. « Au-delà des pages » n'est qu'un exemple parmi tant d'autres dans le processus de starification télévisuelle de Duras, qui utilisa ce médium pour construire et surtout entretenir son image de femme de lettres intellectuelle. À en croire certains spécialistes de la télé, elle a participé au cours de sa carrière à créer des moments cultes de l'histoire du petit écran.

Rappelons tout d'abord que la première fois que Duras joua la chroniqueuse pour la télévision fut entre 1965 et 1970 pour l'émission *Dim Dam Dom*. Avec cette émission destinée à un public féminin, nous étions encore loin de « la Duras » mythique des années 1980. Un des moments des plus marquants de ce programme fut la rencontre entre la romancière et le petit François<sup>896</sup>. Si l'auteure fait preuve de gentillesse et d'affection en répondant aux questions naïves de l'enfant (« Que se passera-t-il en 2000 ? Les chevaux pourront-ils parler ? Pourra-t-on aller en Amérique en moins de trente minutes ? »), aux antipodes de son personnage contemporain, on reconnaît tout de même dans ce reportage la posture qu'elle commençait à construire à l'époque, car sur les images, on la distingue à peine tant les volutes de fumée de cigarette la couvrent.

En 1964, un autre entretien télévisé s'est révélé capital dans l'érection de la figure d'auteur de Marguerite Duras. En effet, le journaliste Pierre Dumayet, dans sa série d'émissions « Lectures pour tous », consacre un volet à l'écrivaine à l'occasion de la parution d'une de ses œuvres phares<sup>897</sup> : *Le Ravissement de Lol. V. Stein*. (« À propos du *Ravissement de Lol V. Stein* ») Le 15 avril, elle va donc se confesser à la télévision, notamment sur son

---

<sup>896</sup> *Dim Dam Dom* est une émission de télévision française produite par Daisy de Galard et Manette Bertin avec la collaboration de Michel Polac, Marc Gilbert, Jean-Pierre Bastid et Peter Knapp à la réalisation et diffusée du 7 mars 1965 jusqu'en mars 1971 sur la deuxième chaîne de l'O.R.T.F. L'émission où apparaît le petit François a été diffusée le 7 mars 1965.

<sup>897</sup> *Lectures pour tous*, émission proposée par Jean d'Arcy et créée et présentée par Pierre Dumayet, Pierre Desgraupes et Max-Pol Fouchet et diffusée sur RTF Télévision puis de la première chaîne de l'ORTF du 27 mars 1953 au 8 mai 1968. Marguerite Duras y apparut le 15 avril 1964 à propos de la publication du *Ravissement de Lol V. Stein*.

problème d'alcoolisme, puisque c'est la première fois que Duras écrit sans boire, d'après ses dires. Elle est à ce moment-là en pleine cure de désintoxication et l'entretien se révèle fascinant. Elle comprend sans doute, alors que le roman est soudain élevé au rang de chef-d'œuvre, que les médias seront à l'avenir un allié puissant pour asseoir sa popularité. Elle donne ainsi une voix et un visage au texte, tout en se confessant de façon inédite pour l'époque.

La technique est similaire lorsqu'elle fait la promotion d'un de ses films. En 1975, elle tourne son long-métrage le plus important, *India Song*. Pendant les prises de vue, elle accueille une équipe de journalistes qui vient recueillir ses impressions et ses ambitions pour son film.

Tout de noir vêtue, elle raconte sa méthode de travail : « J'ai l'impression quand je fais un film, d'appréhender quelque chose de l'extérieur pour un moment, pour le temps du film, de prendre cette histoire qui était là. Une fois le film terminé de la rendre. C'est comme si je captais de l'eau vous voyez, une rivière et qu'ensuite je la rendais au monde [...] Dans *India Song* je crois que je rends le film, je rends la lèpre à la lèpre, le silence au silence [...] j'ai ce sentiment ce qui veut dire que je suis assez contente de ce que j'ai fait<sup>898</sup>. »

Là encore, si le « personnage Duras » n'est pas encore rôdé, la posture s'engage déjà fortement : la tenue noire, le propos intellectuel et un brin de mégalomanie sont palpables. Quelles que soient les situations dans lesquelles elle s'est trouvée, on a l'impression que Duras s'est toujours mise en scène, que sa vie entière a été une représentation de tous les instants. Peut-être est-ce ici le quotidien d'un véritable artiste complet, qui par ses multiples scénographies érige sa personnalité en mythe. À chaque période de sa vie, celui-ci invente des codes reconnaissables qui le font quitter peu à peu son ancien statut : ainsi Duras a-t-elle quitté Marguerite Donnadiou, la femme, puis Duras, l'écrivaine, pour enfin devenir M. D., cette création médiatique qui fut davantage connue ou reconnue pour son apparence et son phrasé que pour son œuvre. En intervenant sur tout, tout le temps, elle dépasse alors le rôle de l'écrivain qu'on lui assigne à l'époque. Elle est omniprésente, sature l'espace et redéfinit le champ qu'elle fait sien. Elle n'est plus une auteure mais presque une pythie, faisant la pluie et le beau temps de l'actualité française et « mondiale ». En 1985, une autre de ses apparitions télévisées reste aujourd'hui dans les annales. Sur Antenne 2, dans l'émission « Les sept chocs de l'an 2000 », on lui propose de répondre dans un mini-reportage à la question : « En l'an

---

<sup>898</sup> Marguerite Duras, interviewée sur le tournage d'*India Song*, propos rapportés par Marilou Duponchel, in « Marguerite Duras en huit apparitions télé drôles poétiques ou délirantes », *Les Inrockuptibles*, 26 janvier 2018.

2000 où seront les réponses<sup>899</sup> ? » Dans le rôle de la grande prophétesse, elle triomphe, jouant de sa voix, ponctuant comme à son habitude ses réponses de silences, de blancs, de trous, laissant s'installer le trouble. Jérôme Meizoz utilise l'expression « prophétisme médiatique<sup>900</sup> » pour qualifier un tel comportement. À la décharge de Duras, quand on relit aujourd'hui les propos qu'elle a tenus dans cette émission de façon rétrospective, on peut tout de même se dire que son aura de voyante n'était pas volé...

Je crois que l'homme sera littéralement noyé dans l'information, dans l'information constante, sur son corps, sur son devenir corporel, sur sa santé, sur sa vie familiale, sur son salaire, sur son loisir. C'est pas loin du cauchemar. Il n'y aura plus personne pour lire, ils verront de la télévision, on aura des postes partout<sup>901</sup>.

Duras évoque ici l'information continue qui aujourd'hui envahit le paysage audiovisuel, mais elle a aussi compris autre chose, et c'est en ce sens qu'elle est visionnaire. La pythie M. D. anticipe à l'époque les réseaux sociaux et toutes ces informations sur nous-mêmes et sur nos proches, ces données personnelles qui paradoxalement n'ont plus rien de personnel. Si elle ne connaîtra pas cette ère de la toute-puissance des Facebook, Twitter et autres Instagram, elle en aura sans doute été une pionnière en termes de mise en scène de sa vie et de soi-même.

On pourrait lister les exemples d'hyperprésence médiatique durassienne de façon pléthorique. Le lien que Duras a tissé avec tous les médias pendant des années constituent un cas d'école pour qui veut comprendre comment un écrivain tout dédié à son œuvre est devenu, dans les années 1980, un obscur objet de désir des plateaux de télévision, des émissions radiophoniques ou des interviews dans les journaux, suscitant l'engouement pour le personnage qu'il a créé plus que pour ses écrits. Sophie Bogaert résume alors, vingt ans après la mort de Duras, cette mue incroyable :

Les relations de Marguerite Duras avec les médias sont probablement uniques dans le monde littéraire du XXe siècle ; uniques par leur caractère passionnel, et aussi par l'influence qu'elles ont sur la lecture de l'œuvre au point qu'aujourd'hui encore, vingt ans après sa mort, c'est cet aspect du personnage qui reste en mémoire de nombre de gens, plus encore que son œuvre<sup>902</sup>.

---

<sup>899</sup> « Les Sept Chocs de l'an 2000 », émission de Roland Portiche et Laurent Joffrin, Antenne 2, le 25 septembre 1985.

<sup>900</sup> Voir Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, *op. cit.*

<sup>901</sup> « Les Sept Chocs de l'an 2000 », *op.cit.*

<sup>902</sup> Sophie Bogaert, « “J'ai osé et puis c'est resté” : Marguerite Duras et les médias » », *op. cit.*

## Chapitre 2

# La professionnalisation de l'écrivain : gestion du discours et conduites littéraires publiques

### 1. *Les actions de l'écrivain professionnel dans la société médiatisée*

Cette visibilité s'est intensifiée, dès le début des années soixante, avec le souci de présentation de soi et les stratégies qui l'accompagnent. Elle s'est ensuite considérablement développée dans les années quatre-vingt-dix. Elle est concomitante du développement des media et des technologies omniprésentes, qui enjoignent à une production continue et infinie de soi<sup>903</sup>.

Nous avons vu que Marguerite Duras constituait la représentation parfaite de l'écrivain des années 1980 toutes dominées par la culture des mass-médias. L'image est capitale et soumet le contexte à son diktat. Jérôme Meizoz l'a très bien compris et va ainsi définir les nouveaux enjeux du champ littéraire à partir de la starification des écrivains. Le talent littéraire ne suffit plus pour être révélé : on l'a bien vu avec Duras. Avant son triomphe médiatique des années 1980, elle était l'intellectuelle inaccessible. C'est la télévision et le star-system qui l'ont rendue populaire. Promouvoir son œuvre est donc devenu indispensable pour tout écrivain qui veut réussir. La professionnalisation de l'auteur prend alors un tout autre visage : il doit justement montrer le sien. Le public s'intéresse davantage à l'image qu'il renvoie qu'à l'œuvre qu'il écrit. C'est la conséquence des *performances* qu'il réalise en direct, à la télévision, dans les salons où il dédicace, dans les colloques ou les conférences auxquels il participe, à la radio où il est interviewé et dans les magazines people où il occupe la première page.

Dans son roman *Bernard Pivot reçoit*, paru en 1989, Patrick Rambaud imagine Jean-Paul Sartre sur le plateau d'*Apostrophes*, et lui fait dire : « Nous sommes beaucoup plus

---

<sup>903</sup> Notice de présentation du colloque « Voir, être vu. L'Injonction à la visibilité dans les sociétés contemporaines », organisé sous les auspices de l'Association Internationale de Sociologie (CR 46), de l'Association Internationale des Sociologues de Langue Française (CR 19), et du réseau thématique « Sociologie Clinique » de l'Association Française de Sociologie, École supérieure de commerce de Paris, 29, 30 et 31 mai 2008, disponible à l'URL [http://www.guglielmi.fr/IMG/pdf/voir\\_etre\\_vu.pdf](http://www.guglielmi.fr/IMG/pdf/voir_etre_vu.pdf).

connus que nos livres ne sont lus. Nous touchons les gens, sans même le vouloir, par de nouveaux moyens<sup>904</sup>. » La nouvelle posture à prendre pour l'écrivain est toute dépendante des médias et la gestion de son image en est transformée. La popularisation de la littérature a favorisé cette mue, alors qu'elle-même avait été générée par *Apostrophes* (l'émission qui a starifié les écrivains) mais aussi le développement du format « poche » pour les livres ou la multiplication des magazines « littéraires ». Enfin, on a pu voir que Duras a été la première à changer la posture de l'écrivain car elle a été l'initiatrice des apparitions d'auteurs dans les programmes télévisuels ou radiophoniques autres que littéraires.

Duras est, quant à elle, l'un des premiers écrivains à fissurer l'autonomie du champ littéraire en pénétrant un système dont, peut-être, elle n'a pas entièrement mesuré toutes les dangereuses tentations. En pensant d'abord maîtriser, puis en se laissant déborder par sa visibilité médiatique, elle aura fini par laisser étouffer en partie sa voix proprement créatrice<sup>905</sup>.

L'omniprésence assidue de M. D. ne s'arrête pas aux plateaux télévisés. Elle est partout, tout le temps, et sa vie intéresse particulièrement les lecteurs, spectateurs ou même les quidams de l'époque. Son actualité touche alors à tous les domaines, publics ou privés. L'écrivain professionnel en 1988 est celui qui existe dans et surtout en dehors de son œuvre :

La visibilité et la notoriété y sont désormais les valeurs cardinales et on évite soigneusement de parler de l'univers que déploient les livres. Par contre, tout le monde commente la couverture colorée, les vêtements des écrivaines, leur famille, leur enfance<sup>906</sup>.

On retrouve ici le « paratexte » (ou « épitexte ») évoqué par Hubert Nyssen<sup>907</sup>. Tous les actes réalisés par l'écrivain en dehors de son pur style littéraire et de son œuvre sont pris en considération dans le nouveau champ littéraire de l'époque. Duras est donc partout pendant ces années, nous l'avons vu, mais elle est surtout au dehors de ses lignes, et sa vie privée intéresse davantage que son œuvre. Elle fait parler. Par exemple, en juillet 1988, son actualité s'impose malgré elle : *L'Eden cinéma* est présenté au festival d'Avignon. Son nom est alors évoqué, alors qu'elle-même n'est pas forcément celle qui intervient dans le débat. En septembre, elle évoque le prolongement du film *Les Enfants*, datant de 1984, en révélant qu'elle travaille sur un roman qui reprendrait son canevas, ainsi que l'album *Ah ! Ernesto* (1971). Elle crée ainsi un horizon d'attente pour ses lecteurs qui sont impatients de lire son

---

<sup>904</sup> Patrick Rambaud, *Bernard Pivot reçoit...*, Paris, Grasset, 1989, p. 167.

<sup>905</sup> Sophie Bogaert, « "J'ai osé et puis c'est resté" : Marguerite Duras et les médias », *op. cit.*

<sup>906</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>907</sup> Voir Hubert Nyssen, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993.

nouvel opus, et en même temps, elle reprend encore une fois ses anciennes œuvres pour les améliorer et les réadapter, signe distinctif qui sera son habitude lors de ses derniers ouvrages (avec *L'Amant de la Chine du Nord* par exemple). C'est le fait qu'elle s'adonne à la réécriture, éternellement, qui fonde aussi sa posture. *La Pluie d'été* est en train de naître.

En octobre, elle fait de nouveau les titres du journal de 20 heures et des magazines people : elle est hospitalisée dans un état désespéré à l'hôpital de Laennec ; presque morte, elle est plongée plusieurs mois dans un coma artificiel. On rédige une fois de plus sa rubrique nécrologique. Les journaux s'agitent. Duras est condamnée et la presse en fait ses gros titres, tant sa popularité est immense. En février 1989, elle se réveille contre toute attente de ses quatre mois de coma, très affaiblie. Elle donne une nouvelle image, attirant la pitié, mais elle n'oublie jamais sa posture revendicatrice : en mai-juin, lorsque qu'elle est en centre de rééducation, elle découvre les images de répression sanglante de la place Tiananmen à Pékin qui la scandalisent. Là encore, alors qu'on s'attend à l'entendre intervenir sur son état de santé, elle se repositionne en journaliste critique de l'actualité. Et quand on veut l'interroger ensuite sur l'actualité, c'est sur la reprise de son activité professionnelle de l'écriture qu'elle amène la presse : elle continue pendant l'été de travailler à son manuscrit *La Pluie d'été*. C'est elle qui décide, envahissante, et veut toujours tout maîtriser, en définissant sa posture dans le champ de façon intra et extra scripturale.

À force d'interventions fracassantes sur des sujets qui excèdent *a priori* le domaine de la littérature (sur l'affaire Grégory, sur Platini...) ou d'apparitions télévisuelles, la personne de l'écrivain-Duras devient de plus en plus difficile à distinguer de son œuvre. Elle bénéficie d'une couverture médiatique assez rare pour un auteur considéré comme relativement difficile – pour ne pas parler de son cinéma<sup>908</sup>.

À l'aube des années 1990, le personnage créé par Duras est presque parfait. Elle est la représentation idéale de la professionnalisation de l'écrivain médiatique plongé dans la société du spectacle. Quand *La Pluie d'été* paraît en janvier 1990, les rouages de la commercialisation, de la diffusion et de la promotion sont bien huilés. Duras n'a pas à forcer son talent de comédienne : le public est au rendez-vous. Dans les magazines, dans les journaux, sur les kiosques, dans le métro, de grandes affiches commandées par P. O. L. annoncent le nouvel opus de la papesse du roman. L'éditeur en profite également pour faire de la publicité pour les autres œuvres de l'auteure qu'il a publiées.

---

<sup>908</sup> Sophie Bogaert, « Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme », in *Autofiction(s)*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Claude Burgelin et Isabelle Grell (dirs.), avec la collaboration de Roger-Yves Roche, *op. cit.*



Une fois de plus, seul le nom de l'écrivaine figure sur la première de couverture, mais son nom complet apparaît tout de même, comme une fierté, plus bas en-dessous de titres. Comme magique pour Paul Otchakovsky-Laurens, le pseudonyme de Duras lui assure un succès fracassant. Le roman, tout d'abord, est dédié à Hervé Sors, chef du service de réanimation de l'hôpital Laennec. Duras sort de longs mois de coma et cette dédicace lui permet, une fois encore, d'effacer les frontières entre sa vie privée et sa vie d'écrivain. Ensuite, la réception critique de ce texte qu'on dira « palimpseste » est très enthousiaste. Aline Mura, dans la revue *Littératures*, cite Michel Foucault pour évoquer le roman : « C'est moins un livre nouveau, à placer à côté des autres, qu'une œuvre qui s'étend sur l'espace des livres existants. Elle les recouvre, les cache, les manifeste, d'un seul mouvement les fait étinceler et disparaître<sup>909</sup>. » *La Pluie d'été* est donc présenté comme une réécriture de ses œuvres précédentes, le film *Les Enfants* et l'album *Ah ! Ernesto*. Durant les cinq dernières années de la vie de Duras, on remarque qu'elle va sembler vouloir reprendre ce qu'on lui a volé. Elle s'est beaucoup éparpillée dans le système médiatique et pour laisser d'elle l'image d'un grand écrivain, elle va réinvestir ses anciens ouvrages afin de figer une dernière fois sa posture dans l'histoire, l'apogée de cette construction intervenant avec *L'Amant de la Chine du Nord*. L'essentiel, maintenant, est que la presse la suive, et c'est le cas pour la réécriture

<sup>909</sup> Publicité pour les œuvres de Marguerite Duras, *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 13.

<sup>910</sup> Aline Mura, « Le Texte palimpseste. *La Pluie d'été* de Marguerite Duras », *Littératures*, n° 30, printemps 1994, p. 143-148, citant Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique. A propos de *La Tentation de Saint-Antoine* de Gustave Flaubert », *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, 1983, p. 10.



d'Ernesto : Viviane Forrester, par exemple, écrit dans *Le Magazine littéraire* : « Un livre superbe. Un vrai. Un des plus beaux livres de Marguerite Duras. [...] un livre miraculeux, [...], d'un récit venu du fond de la nuit<sup>911</sup>. » Affaiblie par son séjour à l'hôpital, assagie, Marguerite Duras finira sa carrière en soignant son image d'écrivain professionnel, comme si la deuxième entité définie par Dominique Maingueneau allait de nouveau prendre le dessus sur le personnage emblématique et insupportable mis en scène après le succès de *L'Amant*, jamais loin cependant.

La couverture médiatique de *La Pluie d'été* est énorme. Duras donne de nombreuses interviews dans la presse pour parler du roman : c'est l'occasion pour les journalistes, qui avaient cru à sa mort, de faire le point sur sa glorieuse carrière. Ainsi, pour la première fois, la revue la plus vendue dans sa catégorie à l'époque, *Le Magazine littéraire*, lui consacre un numéro entier. Aliette Armel, une journaliste qui connaît parfaitement son œuvre, l'interviewe longuement, et les propos de Duras constituent un immense article où toute sa carrière est retracée. Elle évoque bien sûr sa résurrection, mais c'est une impression de bilan de toute sa vie qui se lit dans ses dires. Aliette Armel lui demande ainsi : « C'est quoi "du Duras" ? ». Et l'auteure de répondre :

C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça « littérature d'urgence ». Je continue à avancer, je ne trahis pas l'ordre naturel de la phrase. C'est peut-être ça le plus difficile, de se laisser faire. Laisser souffler le vent du livre. *L'Amant*, ça a tout emporté. *La Pluie d'été*, ça a été un peu ça aussi<sup>912</sup>.

Ainsi, l'auteure donne ici une définition de son propre style, un peu comme si son nom était devenu un nom commun et qu'il fallait en rédiger la définition pour le dictionnaire. Ce processus relève d'un phénomène né avec les années 1990 qui voit les artistes devenir des marques propres, nous l'avons déjà évoqué plus haut. Par conséquent, lorsque Aliette Armel demande à l'auteure « C'est quoi "du Duras" ? » en usant d'un procédé métonymique, elle sous-entend que la femme qu'elle est a été dévorée par l'écrivaine et que c'est cette image qui la fige dans le temps pour toujours. Jérôme Meizoz écrit d'ailleurs :

[...] lorsque la marque s'origine dans un nom propre, son usage évolue alors vers celui d'un nom commun. Le nom du créateur devient le nom de l'objet. Le nom d'auteur peut donc linguistiquement s'utiliser comme celui d'une marque : « Je vais acheter le dernier Houellebecq » serait un énoncé de ce

---

<sup>911</sup> Viviane Forrester, « La Vie chez les Crespi », *Le Magazine littéraire*, n°274, février 1990, p. 52-53.

<sup>912</sup> Aliette Armel, « J'ai vécu le réel comme un mythe », entretien avec Marguerite Duras, *Le Magazine littéraire*, op. cit., p. 20.

type. [...] Ainsi l'artiste contemporain Ai Weiwei a constaté que des gens avaient conçu un T-shirt graphique à partir des lettres de son nom. Un journaliste lui demande : « Alors vous êtes désormais une marque<sup>913</sup> ? »

Le reste de l'entretien avec Aliette Armel ne fait que confirmer cette impression. « M. D. » / « Duras » est maintenant une marque déposée par sa créatrice qui revendique sa façon d'écrire et son style propre et reconnaissable entre mille. La mise en scène de l'article est également révélatrice de l'auteur, car on insère entre les questions / réponses des photographies qui, rassemblées, forment le puzzle de l'image durassienne. Un premier cliché, juste sous le titre, représente deux étagères dans la maison de Neauphle-le-Château sur lesquelles sont posées trois photographies : son père, sa mère et Outa, son fils, façon pour le rédacteur en chef du magazine de dire que Duras, c'est avant tout le mythe des origines. Le deuxième cliché, gigantesque, occupe la moitié de la deuxième page de l'entretien : il s'agit de la salle à manger de Neauphle-le-Château, avec au premier plan la table de travail de l'écrivaine. Comme nous l'avons vu à propos des années 1970, les lieux et les objets sont primordiaux dans la construction de la posture, et ce « bureau » renvoie Duras à son premier rôle, celui d'auteure, et non celui de star télévisée. À la page 4, deux photographies plus récentes montrent Duras dans son quotidien depuis sa sortie de l'hôpital : sur la première, au bras de Yann son chevalier servant, on remarque sa faiblesse physique après ces longs mois de convalescence. Elle apparaît comme une petite vieille dame que l'on doit protéger, sans fard ni lunettes, très loin du « monstre médiatique bagué » des années précédentes. Sur la deuxième, Duras et Yann sont assis à la terrasse d'un café, il fume et boit une bière et un café, alors que Duras est à l'eau. La note révèle qu'il s'agit de « la promenade quotidienne en banlieue<sup>914</sup> », interminables pérégrinations qu'elle imposait à son compagnon qui la conduisait partout. Enfin, sur la dernière page de l'entretien, trois photographies plutôt hétérogènes sèment le trouble dans l'esprit du lecteur néophyte de l'écrivaine : d'abord, un cliché tiré de *Paris-Match* représente les pingouins sur la banquise. C'est ainsi que Duras avait surnommé les lecteurs de *L'Amant*, dénonçant peut-être le panurgisme avec lequel ils s'étaient jetés sur ce qu'elle avait présenté comme « son autobiographie ». Elle avait apparemment punaisé cette image dans sa cuisine, juste au-dessus des chiffres de vente faramineux de son ouvrage. Ensuite, on peut voir, au-dessus d'une petite photographie de Duras répondant à un entretien, deux morceaux de bois flotté, que l'auteure, avec une âme d'artiste, a transformés en objets d'art, les montant sur socle et y incrustant des colliers d'or dans les nœuds du bois.

---

<sup>913</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne », op. cit.*, p. 75.

<sup>914</sup> *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 21.

Ces morceaux de bois, pour qui ne connaît pas Duras, ne sont que de mystérieux bouts d'arbres. Le connaisseur, lui, remarque parfaitement le symbole : ce bois flotté, elle l'a ramassé dans « son troisième lieu de l'écrit », là où son statut d'écrivain n'a jamais été aussi palpable et représentatif : à Trouville. Après Paris et Neauphle-le-Château, Trouville constitue pour Duras un lieu de prédilection incontournable. Il l'a, plus que tout autre, érigé en star et a fait d'elle l'écrivaine mythique que l'on connaît, grâce à cette villégiature où elle commence à venir dès 1963, avant d'en faire sa résidence quasi-permanente dans les années 1980, à l'hôtel des Roches Noires. Cet endroit historique, jadis fréquenté par Marcel Proust avant de devenir hôpital militaire, devient une résidence privée dans les années 1950. Duras a le coup de foudre pour ce village au charme violent et cette bâtisse chargée d'histoire littéraire. Elle y achètera un appartement pour s'y établir pendant l'été. Lorsqu'elle prend possession des lieux, elle écrit sur la porte de la cuisine, comme pour laisser une trace de cette action : « L'appartement ici a été acheté le 1-6-63 à Mme Gouault pour la somme de 9 millions (anciens). C'est sur une annonce du Figaro que je suis venue le voir dans la matinée. J'étais la première. J'ai acheté séance tenante comme Neauphle<sup>915</sup>. »

La Normandie est par ailleurs une terre ayant participé au mythe de nombreux écrivains, de Flaubert à Françoise Sagan en passant bien sûr par Guy de Maupassant. Duras connaît bien la région car elle y vient depuis plusieurs années, résidant dans la propriété des Gallimard à Bennerville. À Trouville même, se succèdent dans le sillon des anciens Louis Pauwels, Jérôme Garcin et Patrick Modiano, mais aussi des comédiens « durassiens », comme Emmanuelle Riva ou Gérard Depardieu. Duras aimera passionnément Trouville, au point de devenir à une époque un nouvel avatar, « Marguerite-Duras-de-Trouville », énième personnage composé par l'auteure qui rappelle sa nouvelle posture liée à la ville. On verra ainsi celle-ci de très nombreuses fois sur le balcon de son appartement des Roches Noires, saluant la foule sur la plage, venue en masse voir la reine de la littérature. Cette attitude corrobore le statut de star que Duras a acquis durant les années 1980, car elle semble aller à Trouville pour voir et surtout être vue. Pourtant, la ville exerce une véritable fascination sur l'écrivain, qui dira souvent que lorsqu'elle quittait la cité normande, elle perdait un peu de lumière. Elle pouvait passer des heures à la fenêtre, dans le grand hall, à observer les mouvements de la mer, qui la ramenaient tout droit vers son enfance et les caprices de la mer de Chine qu'elle avait tant aimée. À Trouville comme ailleurs, Duras construit donc sa posture, et si elle affiche une attitude de *people* dans la station balnéaire normande, elle refuse

---

<sup>915</sup> Voir Aliette Armel, *Marguerite Duras, les trois lieux de l'écrit, op.cit.*, p. 98.

paradoxalement de changer ses habitudes : elle traverse régulièrement le grand hall avec son cabas en plastique rouge, objet symbolique qui la singularise dans la bâtiment ou dans le village. Elle arpente les rues, se promène sur la plage, se baigne de temps en temps lors de ses premières années et déguste des pâtisseries (dont une porte aujourd'hui son nom) chez Corday. Elle écrit ainsi son histoire à partir du lieu où elle vit et rend en même temps le lieu indissociable de sa personnalité.

Le lieu va ainsi construire sa légende d'écrivain. La chambre 105 deviendra un pèlerinage pour de nombreux « fans » désireux de retrouver l'esprit de l'auteure, comme Duras en son temps recherchait l'âme de Proust dans la chambre 111. Aujourd'hui, une plaque est apposée sur le mur d'enceinte extérieur ; on peut y lire l'attachement de Duras pour le lieu, et ses multiples séjours, ainsi qu'une citation : « Regarder la mer, c'est regarder le tout ». Juste à côté, on trouve l'escalier Marguerite Duras, ultime hommage rendu par la ville. Dans sa relation intime et si particulière avec le lieu, on peut relever une kyrielle d'évocations de l'endroit dans ses œuvres, références que l'on peut lire dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Amant*, *Emily L.*. Mais Duras y a également tourné des films, comme *La Femme du Gange*, *Le Camion* et bien sûr son chef-d'œuvre *India Song*.

*India Song* semble toujours résonner dans le grand vestibule. À le parcourir on croit en entendre la mélodie ensorcelée. Michael Lonsdale approcherait, il se tiendrait devant le piano, se tournerait vers Anne-Marie Stretter. On apporterait une coupe de champagne au vice-consul. Delphine Seyrig danserait seule, immortelle au milieu du salon, juste devant les vitres donnant sur la Manche, l'Atlantique ou Saïgon<sup>916</sup>.

Dès son premier été à Trouville, elle va d'ailleurs donner naissance à l'un de ses plus grands mythes, *Lol V. Stein*, avec S. Thala. Lol, c'est Duras à Trouville : elle aime cette clarté du bord de mer, la brise marine ou la chaleur humide qu'elle ressent lorsqu'elle est sur sa terrasse. Si c'est à Neauphle qu'elle rédigera tout le cycle de *Lol V. Stein*, c'est aux Roches noires qu'elle le finira, en 1973, avec le tournage de *La Femme du Gange* sur la plage et dans le grand hall de l'hôtel. Pour *Agatha et les lectures illimitées*, qu'elle tourne à l'hiver 1981 avec Bulle Ogier, elle explique aux *Cahiers du cinéma* que Trouville lui sert de décor pour le reste du monde : « Ce n'est pas la peine d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est à Trouville. Melbourne et Vancouver sont à Trouville. Il y a toujours sur place des lieux qui cherchent de films<sup>917</sup>. » C'est également à Trouville qu'elle voit le Mékong, partout. Nous avons évoqué le tournage de *Nathalie Granger* dans la maison de Neauphle. Tout avait été

---

<sup>916</sup> Danièle Pétrès, « Trouville : Marguerite Duras aux Roches Noires », *L'Inventaire*, 4 septembre 2020.

<sup>917</sup> Marguerite Duras, « Les yeux verts », *Cahiers du cinéma spécial*, n° 312-313, juin 1980.

filmé à l'intérieur, dans les moindres détails, dans chaque recoin de la bâtisse. À Trouville, c'est surtout l'extérieur qui attire Duras, la plage, la promenade, la ville elle-même.

C'est aussi à Trouville que Duras va rencontrer, durant l'été 1980, Yann Andréa, son dernier compagnon, jeune étudiant de Caen entraperçu pour la première fois pendant une projection d'*India song*. Auparavant, il lui avait, comme un « fan » inconditionnel, envoyé des lettres et des poèmes. Au début de l'été, il vient frapper à la porte de l'appartement des Roches Noires, à onze heures du matin. Duras racontera cette rencontre dans *Yann Andréa Steiner*, roman rédigé à Trouville, dicté à Yann en 1992 : « On a parlé, comme toujours on fait, de ce fait considérable, écrire. Des livres et des livres encore<sup>918</sup>. » Car Yann va devenir son secrétaire, lui taper ses textes à la machine pendant que, directive, elle donne les ordres. Là encore, la légende raconte le quotidien de l'auteur au travail : Duras et Yann façonnent les œuvres dans la salle de séjour, elle trônant à la table ovale au plateau couleur miel, près de la porte. Elle dicte, il tape. C'est ainsi que les derniers romans de la diva ont été écrits, et l'appartement de Trouville, tout entier rempli par la présence de Yann, devient lui aussi un lieu mythique. De la pièce, tous deux entendent le bruit de la mer, et c'est très important vu l'omniprésence de celle-ci dans les œuvres durassiennes.

La Normandie a donc toujours inspiré Duras. On se souvient comment, lorsqu'elle découvre une simple pierre blanche sur une tombe de cailloux dans l'enclos de l'église de Vauville, elle échafaude toute une histoire qui deviendra « La mort du jeune aviateur anglais ». Seuls étaient mentionnés un matricule, un nom, un régiment et une date sur ce caillou, et Duras l'a transformé en légende. Trouville restera alors pour toujours le lieu durassien par excellence. Elle y oublie tout, même ses souffrances physiques : par exemple, après la cure de 1983 (ou le coma de 1989), elle y trouve refuge et raconte, dans *La Vie matérielle* :

Seule je ne peux pas sortir, c'est impossible. Dehors je ne peux pas marcher longtemps. Dehors je respire mal. Dans les couloirs intérieurs de l'hôtel des Roches noires, sombres et vides, je respire bien, je marche bien. [...] Ici, la mer protège de l'étouffement, de l'ensevelissement de la ville<sup>919</sup>.

L'empreinte que Duras laissera à Trouville est immense. Depuis 2001, la Mairie de Trouville remet tous les ans le *Prix Marguerite-Duras*. Pour le centenaire de la naissance de l'auteure en 2014, Anne Diatkine décrivait dans *Télérama* l'incroyable histoire d'amour entre Duras et Trouville : « Que serait les Roches Noires, aujourd'hui, sans la prégnance de

---

<sup>918</sup> *Yann Andréa Steiner*, Pléiade, tome IV, p. 781.

<sup>919</sup> *La Vie matérielle*, Pléiade, tome IV, p. 373-374.

Marguerite Duras ? Les proches se plaignent que les nouveaux résidents ignorent jusqu'à son nom, que les Russes, les Américains ou les Chinois, qui convoitent les grands appartements aux prix inaccessibles, se moquent bien de qui était l'écrivain, il n'empêche, tout le monde l'évoque<sup>920</sup> ».

Pour fixer à jamais cette posture d'auteur que Duras gagna à Trouville, la photographe Hélène Bamberger, avec qui l'auteure avait beaucoup travaillé, commença à suivre l'écrivaine dans son quotidien normand dès 1980. De leur collaboration allait paraître, la semaine de la mort de Duras, un opuscule fait de clichés et de mini-textes appelé *La Mer écrite*, chez Marval. Sur la quatrième de couverture, Hélène Bamberger expliquait son projet, et dans ces quelques lignes, on devine une fois encore la personnalité exceptionnelle de l'auteure.

J'ai rencontré Marguerite Duras à Trouville pendant l'été 80.  
Nous avons pris l'habitude de nous promener tous les après-midis.  
Pendant ces promenades, je faisais des photos.  
Peu à peu, Marguerite s'est mise à me diriger.  
D'année en année, les photos sont devenues indispensables à nos promenades, comme un devoir de vacances, sur lequel Marguerite manifestait des exigences de plus en plus précises. Peu à peu on en est venu à parler d'un album<sup>921</sup>.

« La photographie absolue » a donc été pour Duras un médium exceptionnel pour ériger sa posture d'auteur dans les années 80-90. Tel le paparazzi qui traque sa proie pour en faire les unes de magazines, Duras a elle-même orchestré la mise en scène de son image au détail près, se donnant en spectacle à Trouville, ville indissociable de sa figure d'auteure.

Se donner à voir, mais toujours aussi se donner à entendre : Duras livre une grande interview à *Libération* en janvier 1990, qui sera publiée le 11 dans le quotidien. Elle doit parler de *La Pluie d'été*, mais comme à son habitude, elle ne peut s'empêcher de « faire le show ». L'entretien débute par des questions sur sa santé et sur son séjour à l'hôpital, évidemment, car c'est le sujet récurrent à l'époque. Rappelons-le encore : la vie privée de l'auteure intéresse dorénavant davantage que son œuvre. Duras emmène alors le journaliste dans son intimité, et lui raconte ce qu'elle adore à l'époque : les virées en banlieue avec Yann et sa Peugeot. Une fois de plus, certains la trouvent insupportable et d'autres attendent avec impatience son numéro de diva.

Maintenant, tenez-vous bien, j'ai une 405. Neuf millions, ouais messieurs, pour simplement rouler dans Paris et autour et ensemble. Je vous entends, elle exagère Duras. Mais non. Je n'exagère pas : une 405 ça coûte vraiment neuf millions. Je vous entends : l'argent qu'elle a gagné avec ses livres, voilà ce

---

<sup>920</sup> Anne Diatkine, « Trouville, toujours recommencée », *Télérama hors-série*, op. cit., p. 38.

<sup>921</sup> Marguerite Duras, *La Mer écrite*, photographies d'Hélène Bamberger, quatrième de couverture, Paris, Éditions Marval, 1996.

qu'elle en fait. En plus, elle a offert deux vestes de chez Saint-Laurent à une connaissance très proche. Elle a acheté un four à micro-ondes pour sa maison. Et maintenant elle va chez Vignon, le fameux traiteur de la rue Marbeuf, oui, oui, c'est vrai... On sort, on roule. On ne va nulle part, en général. On va à Orly la nuit. Nos endroits préférés, c'est Versailles et Vitry-sur-Seine. Versailles, on connaît très très bien le parc, le Petit Trianon, les Eaux, les pâtisseries, les places de peupliers, les boulevards de platanes. Et aussi toutes les routes qui mènent à Versailles. Sauf le château<sup>922</sup>.

Elle a maintenant basculé de l'autre côté : elle parle d'elle à la troisième personne. Il ne lui manquait plus que ce trait pour compléter la panoplie de la narcissique « mondiale » de la littérature. Rien ne ressemble ici à l'écrivaine prolétaire et communiste des années 1970 : elle évoque Saint-Laurent, les belles voitures, l'argent, l'électroménager ou les traiteurs réputés. Duras a maintenant la posture d'une écrivaine au succès étourdissant qui vend ses livres par dizaines de milliers et qui s'enrichit davantage à chaque roman.

Depuis ses débuts, dans les éléments constitutifs de son image, la voix rocailleuse de l'auteure avait une puissance évocatrice particulièrement reconnaissable. La santé de Duras a précipité le relief de cette signature vocale dans les dernières années de sa vie : en effet, après sa trachéotomie, un appareil a dû lui être installé dans la gorge afin qu'elle puisse reparler après une longue période de mutisme. Cette nouvelle inflexion, encore plus rauque et fragile, a accentué cet atout qui était le sien. Duras en a joué et le rappelait à tout bout de champ, notamment lorsqu'elle donnait une interview dans des émissions radiophoniques. Faire entendre cette voix connue mais encore plus singulière la met ainsi constamment au premier plan, entre pitié pour son problème de santé et fascination pour ce timbre inédit. Ainsi participe-t-elle en mars 1990 à l'émission radio d'Alain Veinstein sur France Culture. Son actualité, c'est encore *La Pluie d'été*, mais une fois de plus, on parle davantage d'elle que de son œuvre, lot qui deviendra commun à tous les auteurs à partir de là, et tout cela en faisant entendre sa voix, critère indispensable pour l'époque. Jérôme Meizoz commentera d'ailleurs ce nouveau trait de professionnalisation des écrivains – dont Duras fut une pionnière – qui est d'aller partout se faire entendre ou se faire voir. Il écrit :

[...] la systématisation et la professionnalisation des prestations publiques demandées aux écrivains (lectures, entretiens publics et séances de signature notamment, slam) et leur codification dans la chaîne du livre peuvent être décrites comme des *activités* au cours desquelles certains écrivains engagent tout leur corps dans la diffusion de l'œuvre<sup>923</sup> [...].

Duras fait alors, dès le début de l'entretien, entendre cette nouvelle voix qui est la sienne. La conversation s'engage donc sur ce trait, et non sur l'œuvre :

---

<sup>922</sup> « La vie Duras », propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, 11 janvier 1990.

<sup>923</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, op. cit., p. 27.

- Ta voix alors, tu m'as dit au téléphone que ta voix avait changé...
- Oui, forcément puisque j'ai une canule. Mais j'ai mes cordes vocales.
- Est-ce que ça change quelque chose dans l'écriture un changement de voix ?
- Peut-être un progrès..., un progrès..., oui, un progrès, peut-être, on n'est plus silencieux quand on a cet appareil. C'est quand même un peu fatigant de parler mais au bout de dix minutes, je ne suis plus fatiguée. J'ai été muette pendant des mois car je n'avais pas de canule, et je le ressens encore.
- Et c'est étrange comme le livre *La Pluie d'été* est obsédé par la voix...
- Tu trouves<sup>924</sup> ?

Même lorsque le roman est évoqué, il l'est à travers la voix. Durant toute sa vie et toute son œuvre, et encore plus pendant ses dernières années, la voix durassienne aura été un signe fondateur de sa légende et de sa posture. Elle pose de cette manière sa figure d'auteur de façon encore plus forte qu'elle ne l'a fait jusqu'à présent, car « équipée » de ce nouvel appareil qui complète son uniforme et son ton et les oblige même à devenir plus ostentatoires : la voix se fait alors plus singulière et le « look » se fixe davantage. En effet, le col roulé devient obligatoire pour cacher l'appareil, et Duras agrémenté celui-ci de petits foulards très coquets qui rendent son apparence encore plus personnelle. C'est une nouvelle « incarnation » comme l'expliquait Jérôme Meizoz, citant Jean-Pierre Esquenazi :

Quand un auteur performe son texte, une telle *incarnation* (Esquenazi, 2007) est tout à la fois un acte énonciatif (un *ethos*, une vocalité, un ton) et un « effet dramatique » en contexte ritualisé. En outre, cette performance signale une *position dans le champ littéraire*<sup>925</sup>.

En 1990, Duras joue donc pleinement son rôle d'écrivain star. Sa technique est rôdée. Elle sait mieux que quiconque faire son métier d'auteur et gérer son image : courrier des lecteurs, dédicaces, rencontres, conférences, présences télévisuelles, radiophoniques, dans la presse, poses photographiques, apparitions médiatiques dans des lieux qu'elle a fait siens, interviews, prix littéraires, adaptations théâtrales et cinématographiques... Elle devient l'exemple type de ce que sera l'écrivain du XXI<sup>ème</sup> siècle, propulsé dans la société du spectacle, ouvrant la voie à des Michel Houellebecq ou des Amélie Nothomb qui seront très souvent comparés à elle en termes de construction de posture.

---

<sup>924</sup> « Du jour au lendemain », entretien avec Alain Veinstein, *France Culture*, 16 mars 1990.

<sup>925</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, op. cit., p. 33.



## 2. *L'adaptation cinématographique d'un roman : un auteur qui vend ses droits*

Dans les années 1990, plus que jamais, l'adaptation cinématographique constitue un marqueur de reconnaissance majeur pour un écrivain. En effet, de plus en plus d'auteurs vendent les droits de leurs ouvrages aux producteurs pour que ceux-ci s'occupent de faire réaliser le film de leur roman. Ainsi, à l'époque, près de 35% des films recensés sont des adaptations d'œuvres littéraires.

Marguerite Duras, dont le nom est synonyme de succès, n'échappe donc pas à cette règle. Celle-ci entretient déjà avec le cinéma des rapports très étroits, et ce depuis très longtemps : elle-même réalisatrice, elle a notamment adapté de nombreux romans qu'elle avait auparavant écrits, *Le Vice-Consul* ou *India Song* par exemple. Très exigeante dans la mise en scène, ses films sont réputés difficiles et intellectuels. La première fois que cette dernière accepta cependant de vendre les droits d'un roman à un réalisateur fut en 1958 lorsque René Clément lui acheta ceux du *Barrage contre le Pacifique*. La somme lui permit d'ailleurs d'acquérir sa maison de Neauphle-le-Château. En 1987, trois ans après le triomphe de *L'Amant*, le producteur Claude Berri propose à Duras de racheter les droits du roman et de la laisser, en contrepartie, faire l'adaptation elle-même. Duras est plutôt séduite par cette proposition et accepte :

Ainsi, se pose avec une actualité incontestable la question de savoir quelle est la liberté de l'adaptateur par rapport à l'œuvre originelle, l'auteur de cette dernière devant accepter que l'adaptation constitue une œuvre nouvelle réalisée, certes à partir d'un livre mais dont elle n'est parfois que le lointain reflet<sup>926</sup>.

Duras n'est pas commode quand il s'agit de toucher à ses œuvres, qu'elle juge géniales. Le dialogue est difficile, mais elle a de multiples idées pour le long-métrage. Avec sa posture de star médiatique recherchant sans arrêt la visibilité, elle propose avec aplomb à Claude Berri : « C'est simple, tu me filmes moi en train de lire *L'Amant*<sup>927</sup>. » Comme dans *Le Camion*, où elle lisait son texte, Duras souhaite se mettre en scène. Cette proposition très minimaliste ne séduit guère le producteur qui propose un cinéma plus « grand public » avec un budget colossal. Rappelons que pour Duras, l'essence du septième art tient à « des formes archaïques, pauvres, élémentaires. C'est pour cela que j'ai voulu ramener le cinéma à un

---

<sup>926</sup> Camille Bauer, « Les adaptations audiovisuelles de livre », *Legicom*, n° 24, janvier 2001, p. 65.

<sup>927</sup> Propos de Marguerite Duras rapportés par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 780.

degré zéro de son expression, à un état presque primitif. Suggérer, ne pas définir<sup>928</sup>. » Ainsi, la version policée que Berri a en tête ne pourrait convenir à la représentante du cinéma d'auteur.

Le contrat est pourtant lucratif : le projet est signé à un million et demi de francs et 10% des profits du film. La notoriété de Duras lui permet d'exiger une rémunération à la hauteur de sa gloire. Et son histoire, qui s'est vendue à des millions d'exemplaires et dont la popularité est exceptionnelle, constituera sans doute le succès de l'année. Claude Berri le sait et explique : « un très beau contrat, avec un pourcentage sur les profits, c'est tout à fait normal. Sans son roman, il n'y avait pas de film. Une histoire aussi originale, la notoriété de l'auteur, le succès énorme en librairie à travers le monde, tout cela méritait d'être payé<sup>929</sup>. » L'écrivain, dans la sphère contemporaine, intéresse les producteurs et plus ils sont médiatiques, plus leurs œuvres sont lucratives pour le cinéma.

Le premier projet de Duras est d'abord consigné dans un scénario qu'elle appelle « le cinéma de l'amant ». Ce qu'elle ne veut pas, c'est retomber dans le linéaire et faire un film sur son histoire, comme René Clément l'avait fait en 1958. Alors, elle commence à lire son texte à haute voix devant Jacques Tronel. Il pose des questions à la star et filme en même temps. Duras est prise de sanglots à plusieurs reprises, revivant les étapes les plus dures de son incroyable vie, notamment la mort du petit frère qu'elle décrit dans le roman. Tout doucement, elle va refuser que le film se fasse sur sa vie, sur ce qu'elle a vécu. Elle veut laisser l'image d'un film sur l'écriture, comme si, dans les dernières années de sa carrière, et comme nous l'avons déjà évoqué, elle redevenait l'écrivain et non plus ce personnage créé de toutes pièces par le système. Les topoï de son œuvre qui ont fait sa gloire ne sont jamais loin cependant : entre deux prises, elle laisse son esprit vagabonder et retourne à Sadec, une fois encore. Cette théâtralité fascinante la replace dans le contexte qu'elle maîtrise le mieux : celui de son enfance, son fonds de commerce :

Je descends. Je suis là près du bastingage. Comme dans *Emily L*. Il m'aborde. Les Blancs c'est aussi rare qu'un haricot blanc dans un kilo de lentilles. Il est riche. Il a une grosse bagnole. C'est normal qu'il puisse lui demander qui elle est. Il a peur. Mais il le fait. Je savais qu'il me regardait mais je ne le regardais pas<sup>930</sup>.

Après les enregistrements, elle rejette une fois de plus l'idée du film commercial et explique que le script n'est pas celui qu'elle attend. Elle commence à faire marche arrière, veut reprendre la main et jouer de son aura. Claude Berri a parfaitement compris la visibilité

---

<sup>928</sup> Marguerite Duras, propos recueillis par Leopoldina Pallotta della Torre et cités par Nathalie Crom in « Cet "Amant" qui bafoue sa maîtresse », *Télérama hors-série*, op. cit., p. 75.

<sup>929</sup> Nathalie Crom, « Cet "Amant" qui bafoue sa maîtresse », *Télérama hors-série*, op. cit., p. 75.

<sup>930</sup> Marguerite Duras, propos cités par Laure Adler in *Marguerite Duras*, op. cit., p. 560.

de « M. D. » : il insiste alors pour qu'elle apparaisse à la fin du film. Pensant qu'elle serait flattée de se voir mise à l'écran, le producteur se voit essuyer un refus sec. Elle décide, et elle rétorque à Berri : « Je ne vois pas bien l'intérêt<sup>931</sup> ». Celui-ci veut « authentifier » cette histoire, mais pense surtout au succès du film, qui n'en serait que plus immense si la romancière hypermédiatisée était présente, comme un artiste à une performance. Alors qu'elle recherche habituellement cette exposition, elle impose cette fois-ci la pudeur et veut dicter sa propre loi. Duras, à la fin de sa vie, va se réapproprier toute son histoire qu'elle dira s'être fait voler.

Claude Berri a vite compris que la collaboration allait être difficile. Ainsi, en parallèle, il fait appel à Jean-Jacques Annaud, réalisateur de films à succès (*Le Nom de la rose*, *La Guerre du feu*, *L'Ours...*) très commerciaux, tout ce que Duras déteste. Pourtant, le début de leur collaboration est apaisé : Annaud vient rencontrer Duras avec des centaines de photographies des lieux de son enfance : elle revoit Sadec, Vinh Long, et celui-ci l'amadoue rapidement. Elle appelle Berri le lendemain de sa première venue et lui avoue : « Il est sympathique ce garçon. Et puis il parle très bien du film. Il en parle même comme si c'était son film<sup>932</sup>. » Après cette lune de miel, Duras tombe malade, une fois de plus, et les médecins semblent ne plus rien pouvoir pour elle. Elle s'est remise à boire et son état est désespéré. Le film devra se faire sans elle. Avec ses 120 millions de budget, Jean-Jacques Annaud poursuit son travail ; il réalise « son » film et non plus celui de Duras. Lorsqu'elle sort du coma et se rend compte que l'œuvre sera une superproduction, le torchon brûle : « Il confond *L'Amant* avec un livre de souvenirs<sup>933</sup>. » Elle renvoie Annaud, se sentant dépossédée de son histoire. Le rapport ambigu de l'écrivain avec son œuvre est palpable, surtout dans ce cas précis.

Les sujets de discorde sont parfois bénins, mais Duras y accorde une importance capitale, comme si sa vie en dépendait : dès la page 10 du scénario, elle s'arrête quand la Morris-Léon Bollée traverse un nid-de-poule : « Il n'a jamais été fangeux ce nid-de-poule, il est boueux<sup>934</sup>. » Le reste n'est plus qu'insultes. Annaud avouera, plus tard : « Quand j'ai commencé mon scénario avec elle, il y a eu des jours magiques où je l'aurais embrassée ; d'autres où j'aurais eu envie de lui sauter à la tête<sup>935</sup> ». « Le cinéma à milliards » dégoûte l'ancienne communiste. Elle a l'impression que pendant son hospitalisation et sa convalescence, on l'a bernée, et surtout qu'on a travesti son histoire, l'histoire de sa vie

---

<sup>931</sup> *Ibid.*, p. 561.

<sup>932</sup> *Ibid.*

<sup>933</sup> Propos de Marguerite Duras rapportés par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 780.

<sup>934</sup> Marguerite Duras, propos cités par Laure Adler in *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 562.

<sup>935</sup> Nathalie Crom, « Cet "Amant" qui bafoue sa maîtresse », *Télérama hors-série*, *op. cit.*, p. 75.

qu'elle avait mis quatre-vingts ans à construire. Elle va vouloir reprendre ce qui lui appartient.

JEAN-MICHEL FRODON ET DANIELÈ HEYMANN. – Mais l'adaptation d'Annaud, vous l'autorisez ?

MARGUERITE DURAS. – C'est pour le fric.

JEAN-MICHEL FRODON ET DANIELÈ HEYMANN. – C'est rentable ?

MARGUERITE DURAS. – Il faut que je laisse de l'argent à mes enfants. J'en ai, mais pas assez. C'est vraiment pour le fric.

JEAN-MICHEL FRODON ET DANIELÈ HEYMANN. – Vous n'êtes pas curieuse du résultat ?

MARGUERITE DURAS. – Je sais d'avance comment ce sera. Lorsque nous nous sommes rencontrés, Annaud était essentiellement préoccupé de détails matériels, historiques. Il veut faire une biographie de moi, alors que *L'Amant* n'est pas un récit autobiographique, c'est une traduction. Il a demandé des renseignements à Lindon. Qu'est-ce qu'il en sait Lindon ? Il ne vient pas chez moi. Annaud est aussi allé chez le Chinois, qui est mort maintenant, mais il a retrouvé la maison, son nom, sa tombe. Ça me fait plaisir de voir les photos, bien sûr. Mais qui autour de moi aurait fait une indiscretion pareille ? J'ai demandé à voir les acteurs du film, je n'ai pas eu le droit. Je crois que l'actrice qui a été choisie est trop jolie. Dans mon livre, j'ai mis une note : « Si la petite fille est trop jolie elle ne regardera rien, elle se laissera regarder. » Ce n'est pas Annaud qui m'inquiète, c'est le cinéma, ses limites. Pour faire le film, Jean-Jacques Annaud a fait le tour de la terre. Moi, quand j'écrivais mon propre scénario d'après *L'Amant*, j'avais proposé de le tourner aux boucles de la Marne. Ce n'était pas la peine d'aller au Vietnam. Claude Berri a beaucoup ri, il a dit : « Oui, mais on a tellement d'argent... » Je ne comprends pas pourquoi ça vous fait rigoler. C'est un fleuve. *India Song* a été tourné à Saint-Cloud, sur la Seine. Michael Lonsdale raconte que beaucoup de gens lui ont dit : « C'est bien d'avoir tourné *India Song*, vous avez fait un beau voyage. » Il répondait : « Oui, je suis allé à Saint-Cloud<sup>936</sup>. »

Tout est dit dans cette interview que Duras donne à Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann. Lorsque le film sort sur les écrans, Duras a même pris son œuvre en grippe. Elle dira à Annaud, avant leur divorce : « *L'Amant* c'est de la merde. C'est un roman de gare. Je l'ai écrit quand j'étais soûle<sup>937</sup>. » Entre temps, elle s'est mise à écrire un autre roman, qu'elle considèrera comme la version cinématographique de *L'Amant* : *L'Amant de la Chine du Nord*. En 1991, quand ce nouvel opus paraît chez Gallimard, elle dira que ce récit « est pour [elle] le véritable *Amant*. » Duras affirme ici son caractère de monstre sacré de la littérature. Elle souhaite montrer qu'elle décide, qu'elle fait ce qu'elle veut de l'histoire qui a fait sa légende. Peut-être blessée dans son orgueil, elle a l'impression qu'on lui vole son enfance, son passé, sa vie. Elle veut alors profiter de cette opportunité pour donner une nouvelle version de l'histoire, la dernière, qui sera portée malgré elle par le film qui se fera dans tous les cas :

JEAN-MICHEL FRODON ET DANIELÈ HEYMANN. – Vous vous en sentiez dépossédée ?

MARGUERITE DURAS. – On ne peut pas m'en déposséder, mais je l'ai repris, c'est vrai. J'ai tout recommencé, tout commencé. Comme si c'était la première fois. Dans le premier *Amant*, je jouais beaucoup entre le présent de l'histoire et le présent d'aujourd'hui, il y avait un côté exercice de style. Je jouais plus de cartes, mais elles avaient moins de valeur. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, on ne va rien retrouver du film. Alors que ce nouveau livre est parti du scénario que j'avais écrit pour le film<sup>938</sup>.

<sup>936</sup> « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », entretien avec Marguerite Duras, propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, *Le Monde*, 13 juin 1991.

<sup>937</sup> Marguerite Duras, propos cités par Laure Adler in *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 563.

<sup>938</sup> « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », *op. cit.*

Ainsi, lorsqu'une adaptation est proposée à un écrivain, surtout très médiatique comme l'était Duras, la réalisation par l'auteur lui-même peut être envisagée. Cependant, si une tierce personne entre dans le jeu, on peut constater que le projet a beaucoup de mal à aboutir : l'écrivain, alors qu'il sait que l'adaptation servira sa visibilité et ses ventes, se trouvera tout de même dépossédé de son ouvrage, et renoncera à la collaboration. Paradoxalement, Duras s'est donc retirée du film, comprenant la réalisation d'Annaud comme une trahison. Cette fin de la collaboration entre l'écrivain et le réalisateur peut s'expliquer de diverses façons : tout d'abord, évidemment, Duras n'a pas aimé le côté « commercial » du film que préparait Annaud. Ensuite, elle n'a pas voulu que quelqu'un d'autre donne d'elle une image faussée : la posture de Duras dans les années 1990 était parfaitement gérée et maîtrisée, et rien ne devait modifier le personnage qu'elle avait créé et qui asseyait partout sa figure. Enfin, Duras a surtout gardé son histoire comme un secret, car donner à l'écran une version officielle de sa vie ne l'enchantait guère, elle qui avait fondé son mythe sur des récits changeants et des vérités approximatives, suscitant l'intérêt des lecteurs par ces mystères intimes qu'elle aimait à cultiver. En termes de figure d'auteur, Duras a sans doute eu peur qu'on détricote son travail de plusieurs décennies. Alain Vircondelet écrira à ce propos : « Le différend qui l'oppose à Annaud, c'est justement celui qui concerne sa vie. Les passerelles qu'elle a posées entre sa vie vraie et sa vie fantasmée ont donné naissance à une légende, où elle se place maintenant et dont elle se nourrit. Chaque œuvre écrite est la "traduction" de sa vie, jamais à prendre au pied de la lettre. Sa vie bute sur l'écran fantasmatique qu'elle a laissé s'interposer entre elle et l'œuvre, de sorte qu'elle en a oublié la vie de tous les jours, relayée par les spectres de l'enfance et de la terre natale<sup>939</sup>. »

Ainsi, en marge de la sortie du film, on l'interroge donc dans la presse sur toutes les adaptations filmiques existantes de ses romans, et le constat est amer. On comprend que rien ni personne ne pourra jamais égaler Duras. Dans *Le Monde* du 13 juin 1991, elle affirme :

JEAN-MICHEL FRODON ET DANIELE HEYMANN. - Quels souvenirs gardez-vous de l'adaptation au cinéma de vos romans par d'autres cinéastes, *Barrage contre le Pacifique* par René Clément, *Moderato Cantabile* par Peter Brook ?

MARGUERITE DURAS. - Le film de Clément était comme un journal, ça avait la couleur des journaux. C'était bien raconté, les événements étaient tous présents, à l'heure, mais l'écriture avait disparu. Et rien ne pouvait la remplacer. Quant à *Moderato Cantabile*, j'ai horreur de ce film dégoulinant. Peter Brook s'est trompé de sujet. Je n'aime presque rien de ce que les autres font avec mes livres, au cinéma ou au théâtre. [...]

JEAN-MICHEL FRODON ET DANIELE HEYMANN. - Vous n'aviez pas aimé non plus l'adaptation cinématographique réalisée par Peter Handke d'après *La Maladie de la mort*, qui ne respectait pas les indications de mise en scène données par le livre ?

---

<sup>939</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 457.

MARGUERITE DURAS. - Je n'aime pas le film<sup>940</sup>.

Le problème de Duras, comme souvent pendant ces années, est avant tout un problème d'égo. Lorsqu'elle dit que « rien ne pouvait remplacer [son écriture] », elle s'érige une fois encore en écrivaine singulière et complexe, et donc inadaptable. Sa haute exigence cinématographique et sa façon d'aborder le septième art la rendent unique, et elle souhaite le rester.

La littérature n'a cessé de fournir au cinéma un réservoir sans fond de fictions et de personnages : Robinson Crusoé, *Blow Up*, Le Vicomte de Valmont, *La Chambre verte*, *Crash !*, Tyler Durden, *Les marins perdus*... Belles béquilles littéraires ! Cependant, imaginer qu'un roman est une histoire toute prête pour le cinéma est une illusion. Illusion pour les scénaristes, metteurs en scène et réalisateurs<sup>941</sup> [...].

Pourtant, Duras va se tromper sur l'avenir du film. Elle pensait qu'elle pouvait, avec sa version, attirer environ quinze mille personnes qui ne considéraient pas le cinéma comme « un passe-temps ». Plus de trois millions de personnes verront le film dans les salles françaises, sans compter le reste du monde, le long métrage étant international. Dès sa sortie en salles le 22 janvier 1992, le succès est considérable. Tout est fait pour séduire le public, de l'affiche à la réalisation. Ceux qui ont lu le roman iront voir le film pour espérer en retrouver la saveur, ceux qui ne l'ont pas lu iront pour découvrir le mythe médiatique Duras.

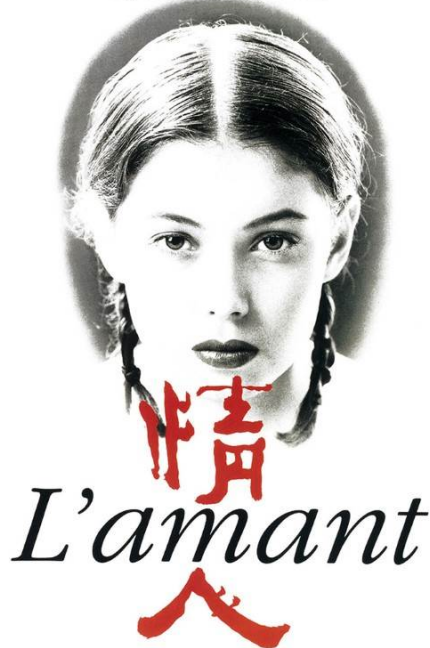
Dès l'affiche, on utilise le personnage légendaire de l'écrivaine dans sa posture la plus célèbre : la photographie de ses quinze ans qui est reproduite avec l'actrice Jane March nattée et maquillée façon M. D. adolescente. Ce cliché reprend le fameux portrait de Duras que les équipes de Minuit avaient rajouté sur le bandeau sur l'édition de 1984. On instrumentalise alors la personnalité de l'auteure qui devient par là-même une héroïne filmique, visible et reconnue partout.

---

<sup>940</sup> « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », *op. cit.*

<sup>941</sup> Luc Amgwerd, « Du roman à l'écran : une question de droit d'auteur... », *Décadrages*, avril-mai 2005, p. 147.

Claude Berri présente  
un film de Jean-Jacques Annaud  
d'après le roman de Marguerite Duras



942

Pour ajouter la touche asiatique que Duras reprend à chaque fois comme un leitmotiv, le concepteur de l'affiche y insère des lettres chinoises rouges qui donnent un côté exotique à l'image. Les noms des trois « entrepreneurs » se mélangent au-dessus du titre, Claude Berri est en gras noir, Annaud en gras rouge alors que le nom de Duras doit se contenter de capitales d'imprimerie normales, comme une punition pour avoir essayé de faire avorter le projet.

La sortie du film est très médiatisée : même si on relève partout la brouille entre l'auteure et le réalisateur, on expose le projet colossal et le travail de titan que le long métrage représente. Même dans des magazines plutôt littéraires, on s'enthousiasme volontiers avant de voir le résultat :

Ce sera sans aucun doute l'événement cinématographique de la saison. Parce que c'est Annaud, parce que c'est Duras, parce que c'est *L'Amant*. Claude Berri, producteur, donc alchimiste, a eu le génie de conjuguer ces trois noms. Cent trente-six jours de tournage au Vietnam, des acteurs inconnus, une version française et une version anglaise, un budget de quelques milliards de centimes... Le résultat ? Un film d'une heure et cinquante-deux minutes sur une émotion, un sentiment, une sensation, quelque chose d'impalpable. Ce qui s'exprime plus volontiers dans les mots que dans les images. Il faut être fou ou Annaud pour se lancer de pareils défis. On jugera sur pièces à partir du 22 janvier. Mais on imagine mal que les centaines de milliers de lecteurs de Duras soient indifférents à ce qu'a voulu faire Annaud. Même si c'est « son » livre à elle et « son » film à lui<sup>943</sup>.

Les lecteurs de Duras retrouveront en partie le roman. Tout concourt pour rendre fidèlement compte de l'extraordinaire histoire de l'auteure. La Cochinchine des années 1930

<sup>942</sup> Affiche du film *L'Amant*, film de Jean-Jacques Annaud, produit par Claude Berri et sorti le 22 janvier 1992.

<sup>943</sup> Pierre Assouline, entretien avec Jean-Jacques Annaud, *Lire Magazine littéraire*, janvier 1992.

est recréée avec soin et méticulosité. Au Vietnam, le film est d'ailleurs considéré comme un chef-d'œuvre. En France, le succès est tel que les adolescentes de l'époque adoptent, par mimétisme et effet de mode, le look Duras 1930 : cheveux nattés, robe en lin et chapeau. Duras se refuse encore à l'admettre, mais le film propulsera *L'Amant* et ensuite *L'Amant de la Chine du Nord* en tête des meilleures ventes de livres en 1992, belle aubaine pour l'auteure. Il accentuera davantage sa notoriété et sa visibilité. Paradoxalement, ce qu'elle n'a pas voulu lui rapportera beaucoup.

Ce qui a fait également le succès du film et par là-même la gloire de Duras est le choix de la voix off de Jeanne Moreau, récitant tout le long le texte du roman. « Pendant quinze minutes en tout, on entend en voix off des phrases prises dans le livre. La voix de la narratrice, c'est celle de Jeanne Moreau. Si je l'ai choisie, c'est aussi qu'elle a le même timbre que Duras<sup>944</sup>. » Annaud a donc participé malgré lui à l'érection de la posture durassienne : par la voix rocailleuse de Jeanne Moreau, il fixe dans son œuvre « la Duras » que tout lecteur (ou tout spectateur) reconnaîtra facilement. Tous les codes déjà connus sont par ailleurs utilisés : lorsque s'ouvre le film, pendant le générique, on voit un écrivain au travail sur la somptueuse musique de Gabriel Yared : c'est Duras à son bureau, ou plutôt celle qu'on doit croire être Duras. On distingue la main baguée, les nombreuses cigarettes écrasées dans le cendrier, le mot « Mékong » écrit sur le manuscrit ou la pile de romans posés sur la table, contenant la plupart des grands titres de l'auteure. Dans le plan suivant, qui apparaît avec un *cut* assez rapide, on reconnaît le Mékong, et l'on est immédiatement transporté dans l'Indochine de 1930. Tout Duras est déjà là, et le film est à peine commencé. Ensuite, il est indispensable de relever, pour conforter l'idée de la reprise de la posture de Duras, l'apparition finale de la silhouette de l'auteure à son bureau. Cette scène, que Claude Berri avait absolument voulue « pour authentifier le propos », avait été refusée par l'auteure, qui ne souhaitait pas qu'on la voit dans le long métrage, n'en trouvant pas l'utilité. Là encore, la comédienne choisie, même si elle est visible de dos uniquement, a tout de Duras. On retrouve ici les photographies des années 1950 du bureau de la rue Saint-Benoît, avec Duras qui fumait devant sa machine à écrire. Le film se clôt alors sur une dernière mise en scène de l'auteure, qui ancre l'histoire dans la réalité.

Cependant, la réception du film donnera raison à Duras. Si la réalisation soignée et la fidélité aux décors du roman sont indiscutables, le côté « commercial » que craignait Duras

---

<sup>944</sup> *Ibid.*



est loin de faire l'unanimité. Bernard Pivot, grand admirateur de Duras et surtout du roman, écrit dans ses carnets, en février 1992 :

*L'Amant*, de Jean-Jacques Annaud, d'après le roman de Marguerite Duras, est un beau film américain, mais sûrement pas un grand film français. Parce qu'il a coûté très cher et que les producteurs veulent récupérer leur argent en partie sur le marché des États-Unis, les acteurs ne parlent pas français mais anglais. Les vieilles voitures sont admirables, les gros bateaux crachent une épaisse fumée noire, la foule de figurants est impressionnante, on n'a pas lésiné sur les costumes, tout est magnifique : c'est, *stricto sensu*, un beau film d'expression américaine<sup>945</sup>.

Bernard Pivot, par conséquent, se range du côté de Duras. « Le cinéma à milliards », qui la propulse en haut de l'affiche, la pénalise également : elle refuse qu'on l'associe aux gros budgets et aux blockbusters américains, et Pivot le rappelle, prenant ainsi sa défense et rappelant alors l'exceptionnelle qualité du texte qui a pu être mal adapté par le réalisateur. Pourtant, comme un pied-de-nez à Berri et Annaud, Bernard Pivot va louer un élément du film qui rendra à Duras ce qui lui appartient : en effet, dans la version originale, Jeanne Moreau lit le texte en anglais, et la version est sous-titrée en français. Des phrases entières du roman apparaissent ainsi sur l'écran : « [p]ar moments, le spectateur a l'impression de retourner au roman, et les mots qu'il lit deviennent alors plus forts que les images qu'il regarde. Magnifique revanche de la littérature sur le cinéma, de l'écrivain sur le cinéaste<sup>946</sup>. » Duras gagne encore, car Pivot sous-entend que l'œuvre écrite est si belle que les images ne peuvent en rendre compte : c'est ainsi que le grand écrivain est inadaptable. André Bazin décrit d'ailleurs la difficulté de l'adaptation des chefs-d'œuvre : « Plus les qualités littéraires de l'œuvre sont importantes et décisives, plus l'adaptation en bouleverse l'équilibre, plus aussi elle exige de talent créateur pour reconstruire selon un équilibre nouveau, non point identique, mais équivalent à l'ancien<sup>947</sup>. »

C'est un peu cette impossible adaptation qui est questionnée dans *Le Monde* le 23 janvier, le lendemain de la sortie du film. On remarque ainsi que l'aura de Duras est immense, et l'on se demande partout si le film peut être à la hauteur de l'œuvre écrite. La figure d'auteur de Duras, toujours perçue comme intellectuelle mais dorénavant populaire, peut-elle être donnée sous la forme cinématographique si ce n'est pas elle qui l'a réalisée ? « Roman, le mot est lâché, et ne se laissera plus oublier. *L'Amant* de Marguerite Duras, 2 millions d'exemplaires vendus dans le monde, traduit dans quarante-trois pays, *L'Amant*, l'impudeur de

---

<sup>945</sup> Carnets de Bernard Pivot, février 1992, cités dans *Lire hors-série*, op. cit., p. 77.

<sup>946</sup> *Ibid.*

<sup>947</sup> André Bazin, « Pour un cinéma impur » (1952), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 97.

l'autobiographie transcendée par le génie du style, la voix monstrueusement personnelle d'une femme, tout cela pourrait-il se traduire en images, pourrait-il s'incarner<sup>948</sup>? »

Enfin, des mois plus tard, Marguerite Duras rencontrera inopinément Jean-Jacques Annaud dans un restaurant. Laure Adler raconte qu'après avoir embrassé le réalisateur, elle lui glissera à l'oreille : « J'ai été voir ton film. Il est formidable<sup>949</sup>. » Pourtant, Jean Mascolo jurera plus tard que sa mère n'avait jamais vu le film. Pour clore le débat définitivement, dans une interview qu'elle donna pendant la promotion du film, Duras avoua à propos d'Annaud :

Il croit que je suis Karen Blixen dans *Out of Africa*. C'est là qu'est le malentendu. [...] Et puis quoi ! je ne suis pas morte. En écrivant ce livre, j'ai vu les rizières comme si j'y étais, et le jardin zoologique, la grande avenue... Annaud fera ce qu'il voudra, ce ne sera jamais ça. Dans les catégories filmées, ce qu'il y a de plus difficile, c'est la restitution : d'une vie, d'une carrière, d'un crime. Le cinéma manque de simplicité, d'oxygène et là c'est patent<sup>950</sup>.

Ainsi, il n'y eut jamais aucune corrélation à établir entre Duras et le film de Jean-Jacques Annaud. Cependant, une fois de plus, les difficultés d'adaptation et les nombreux rebondissements autour de l'œuvre sont représentatifs des caprices et des positionnements importants de l'écrivain pendant les années de naissance de l'hypermédiatisation. Et Duras est une fois de plus un exemple de la gestion de l'image de l'auteur dans l'ère des nouveaux moyens de communication, l'adaptation cinématographique étant un élément intéressant. Dans son sillon, les reprises de romans se sont banalisées, et aujourd'hui, tous les écrivains sont confrontés à ce que Duras a vécu dans les années 1990. Nous pouvons citer par exemple Amélie Nothomb ou Michel Houellebecq :

[...] grâce aux adaptations cinématographiques d'ouvrages littéraires, [on] médiatise les écrivains tels qu'Amélie Nothomb ou Michel Houellebecq. Un cas paradigmatique est celui du film *Stupeur et Tremblements* de Alain Corneau en 2003, adaptation fidèle du roman homonyme d'Amélie Nothomb et qui a servi à intensifier la lumière médiatique projetée sur la romancière belge. D'autres feront une analyse contraire de cet événement : en effet, la célébrité et la notoriété publiques d'Amélie Nothomb ne favoriseraient-elles pas le succès du film et non l'inverse<sup>951</sup> ?

C'est la même question qui a pu se poser avec *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud.

---

<sup>948</sup> « *L'Amant*, le nouveau film de Jean-Jacques Annaud d'après Marguerite Duras, dans les bras du Mékong », *Le Monde*, 23 janvier 1992.

<sup>949</sup> Entretien avec Jean-Jacques Annaud, 18 septembre 1995, rapporté par Laure Adler dans *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 568.

<sup>950</sup> Propos de Marguerite Duras rapportés par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 780.

<sup>951</sup> Corina da Rocha Soares, « L'écrivain sous les feux des projecteurs : étude d'un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d'expression française », *op. cit.*

### 3. La réécriture du mythe comme signe distinctif : *L'Amant de la Chine du Nord*

LIBÉRATION. – Mais est-ce que ce n'est pas le projet de film de Jean-Jacques Annaud, à partir de *L'Amant*, qui a suscité *L'Amant de la Chine du Nord* ?

MARGUERITE DURAS. – J'ai fait trois scripts pour ces messieurs du cinéma. Et puis, j'ai évité le film. L'usure de *L'Amant* par le travail du script, ça a fait que j'ai eu envie de tout balancer et de faire un roman, d'entrer dans le pays du roman. Un pays libre, désintéressé. On ne peut pas recommencer à parler du cinéma, c'est la barbe à la fin. Le lieu le plus loin de la littérature, des « lettres » comme on dit, du langage, c'est le cinéma. Ça n'existe pas<sup>952</sup>.

Le 13 juin 1991 paraît *L'Amant de la Chine du Nord* chez Gallimard. L'œuvre se situe donc entre récit filmique et texte romanesque, et va rencontrer un immense succès critique et public. Dès la « préface », Duras précise que « Le livre aurait pu s'intituler [...] *L'Amant recommencé*<sup>953</sup>. » Le principe de reprendre dans le titre le mot-clé qui a fait et fait encore sa gloire depuis des années semble calculé par l'écrivaine. Si l'on ajoute à cela l'hypermédiatisation du film *L'Amant* en tournage à l'époque, force est de constater que Duras cherche à utiliser une fois de plus la notoriété de son histoire. Cette dernière variation sur l'histoire d'amour entre la jeune fille et le Chinois avait débuté avec *Un barrage contre le Pacifique*, et elle se termine avec cet opus, portée par la galerie de personnages obsédants qui ont façonné sa légende.

Une dernière fois, Duras va ainsi remonter sur le bac qui traverse le Mékong. Replongeant dans tous ses souvenirs disparates, elle va retourner au pays fantasmé de son enfance, là où le mythe s'est écrit. Heureuse, elle confesse dans la préface de l'œuvre qu'elle a « écrit ce livre dans le bonheur fou de l'écrire<sup>954</sup>. » La jouissance qu'a Duras de remettre sur le métier sa légende est palpable et constitue un élément très important de la construction de sa figure d'auteure. Les lecteurs aimeront relire l'histoire de sa mère, de ses frères, ressentir les odeurs de la Cochinchine ou l'exotisme sensuel de cette relation légendaire. « Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que les gens continuent à lire. Ce qui prouve bien que cette histoire est inusable<sup>955</sup>. », dit-elle. Nous le savons, l'auteure a joué de tous ces codes pour construire sa posture fondamentale, fondée principalement sur son enfance. Tout sera présent dans cette ultime réécriture et cela lui permettra de parachever le chef-d'œuvre de sa vie.

---

<sup>952</sup> Marianne Alphant, « Duras dans le parc à amants », *Libération*, 13 juin 1991, p. 26-27.

<sup>953</sup> Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, préface, Pléiade, tome 4, p. 591.

<sup>954</sup> *Ibid.*

<sup>955</sup> Marianne Alphant, « Duras dans le parc à amants », *op. cit.*

Tout d'abord, *L'Amant de la Chine du Nord* est avant tout une histoire d'édition, car le roman est à l'origine de la rupture de Duras avec Jérôme Lindon, le directeur des éditions de Minuit, à qui l'écrivaine faisait confiance, et qui publia notamment le prix Goncourt de celle-ci. En octobre 1990, elle lui envoya un premier manuscrit, nommé *Le Cinéma de l'amant* ou *L'Amour dans la rue*. Malheureusement, un peu plus d'un mois plus tard, ce dernier revient à l'écrivain complètement corrigé et surtout vidé de sa substance. Blessée dans son orgueil, trahie par un de ses plus fidèles soutiens, Duras claque la porte. Elle ira partout expliquer comment Lindon a voulu la tromper, un peu comme Annaud à la même époque. L'image que Duras a d'elle-même – « mondiale » – semble l'isoler de ses partenaires habituels et la conforte dans son délire monomaniacal :

Lindon, c'est un détail, mais définitif. Il m'a demandé mon manuscrit, le premier état de mon travail qui s'appelait à ce moment-là *Le Cinéma de l'Amant* ou *L'Amour dans la rue*. Pendant quarante jours, j'ai été sans aucune nouvelle du manuscrit. Il me l'a renvoyé sans un mot à Trouville. Et là, pendant trois jours, je suis restée sur les premières pages du manuscrit à pleurer. Je dis toute la vérité : je croyais que c'était une des conséquences de ma maladie, que j'étais détraquée à vie. Ça ressemblait au coma que j'ai eu. Je reconnaissais et puis je ne reconnaissais plus rien. Au bout de trois jours, Yann Andréa était impatienté, il m'a dit : « Donnez-moi ça. » J'entends encore son cri. Il ne voulait pas le croire. Le texte était dénaturé ; il y avait des phrases supprimées, des chapitres entiers avaient disparu, les phrases étaient raccourcies, tout le texte était assagi jusqu'à la médiocrité. Voilà. On ne peut pas passer là-dessus. J'ai rompu tout de suite. Il était devenu un étranger. Dès le surlendemain, j'ai pris contact avec Robert Gallimard qui est un ami de toujours<sup>956</sup>.

Jérôme Lindon, de son côté, se défend (il y a d'ailleurs un droit de réponse de sa part à la suite de l'entretien dans *Libération*). Il laisse entendre que Duras décline, qu'elle ne sait plus ce qu'elle fait, que son manuscrit était rempli de ratures et de corrections : son témoignage nous confirme cependant qu'elle a opéré sur son texte de nombreuses réécritures et qu'elle a dû en faire une obsession. Il explique : « Parlant de l'unique exemplaire dactylographié dont elle disposait, elle me dit ce jour-là qu'elle n'y voyait plus clair : il abondait effectivement en pages bis et ter, en rajouts manuscrits, en surcharges et en biffures<sup>957</sup>. » Duras, elle, pense que c'est Lindon qui doit se remettre en question. Elle continue de s'ériger en monstre sacré de la littérature qui veut survivre à tout, parle d'elle à la troisième personne et réaffirme sa volonté de rupture nette et définitive : « Lindon a peut-être pensé : « Elle doit vieillir, comme elle a été très malade, elle ne se rendra pas compte. » J'ai une chose à lui dire : c'est qu'il n'est pas et ne sera jamais un écrivain. Et il doit faire son deuil de Duras, définitivement. C'est fini, jusqu'à la mort incluse. Il n'aura rien après ma

---

<sup>956</sup> *Ibid.*

<sup>957</sup> Lettre datée du 4 décembre 1990, conservée dans les archives de Jean Mascolo, citée dans la notice de l'édition de la Pléiade de *L'Amant de la Chine du Nord*, tome IV, *op. cit.*, p. 1431.

mort. Morte, je peux encore écrire<sup>958</sup>. »

La colère voire la haine qui s'empare de Duras est violente. Elle déplore que le texte soit passé de 213 à 154 pages. Elle signe d'emblée un nouveau contrat chez Gallimard avec le double titre provisoire *Le Cinéma de l'amant, l'Amour dans la rue*. Lindon est dépité, mais leur séparation couvait depuis un long moment : Duras, qui devait devenir directrice de collection, lui reprochait souvent de ne pas prendre assez de risques et de ne publier que des livres bien écrits, grammaticalement parlant. Elle regrettait également la rapidité avec laquelle l'éditeur publiait ses manuscrits, à peine Yann les avait-il déposés chez Minuit, et sans la prévenir. Là encore, comme dans le cas du film de Jean-Jacques Annaud, c'est la peur d'être dépossédée de son œuvre qui rendait Duras paranoïaque. Laure Adler explique également cette attitude par l'extrême mégalomanie de l'écrivaine à cette période, encore plus que d'habitude : « N'oublions pas que Duras se prend pour Duras la mondiale, Duras le génie. Ce narcissisme de midinette est à la mesure de la fragilité intellectuelle et de l'angoisse profonde qu'elle éprouve. "Je crois que j'ai ajouté à la littérature un auteur nommé Duras", note-t-elle à cette époque dans un cahier d'écolier. Elle a écrit cette phrase pour elle, pour se rassurer, pour faire croire qu'elle est bien celle qu'on croit<sup>959</sup>. » Pour l'auteure, cette façon de revendiquer sa posture est salvatrice.

Le conflit avec Lindon ne s'arrêtera pas là. L'éditeur réclame 6% des droits d'auteur, mais aussi la moitié de la part éditeur sur les droits dérivés à Gallimard. Il estime que son travail sur le manuscrit original a été indispensable. Ce n'est qu'en avril 1991 qu'un accord sera trouvé entre éditeurs, Gallimard proposant à Lindon une édition en compte à demi.

À sa parution, le roman trouve tout de suite son public. Alors que certains questionnent une fois de plus le genre de l'œuvre, les lecteurs et la presse s'enthousiasment pour son hybridité. Duras avait été pourtant claire dans sa « préface » : « Je suis redevenue un écrivain de romans<sup>960</sup> ». Comme nous l'avons déjà constaté, à la fin de sa carrière, Duras revient à son premier genre de prédilection pour laisser une image forte, et celle de la romancière est prépondérante pour elle. La critique élogieuse salue l'ouvrage, François Nourissier le premier : il rappelle ce qu'est un « vrai écrivain [...] : celui qui ressasse ses thèmes, martèle ses mots, s'enfonce dans deux ou trois hantises majeures<sup>961</sup> ».

Jean-Pierre Ceton, comme à son habitude, se pose en thuriféraire de Duras : « Toujours cet immense bonheur de l'écrit, si rare [...]. La double instance que constituent la

---

<sup>958</sup> Marianne Alphant, « Duras dans le parc à amants », *op. cit.*

<sup>959</sup> Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 566.

<sup>960</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, préface, Pléiade, tome IV, p. 591.

<sup>961</sup> François Nourissier, « *L'Amant de la Chine du Nord* », *Le Figaro Magazine*, 15 juin 1991, p. 148.

narration de l'histoire de l'enfant et le récit du film sur l'amant, développe autant qu'il amplifie formidablement l'espace de la fiction<sup>962</sup>. » Dans la même veine, Edmonde Charles-Roux, Patrick Grainville et Pierre Dumayet jugent l'œuvre admirable.

Cependant, quelques points posent problème, notamment la énième réécriture de son histoire que certains raillent, voire qualifient de belle aubaine commerciale. Si l'on ne connaît pas les motivations de Duras, on peut bien sûr penser que l'auteure a trouvé un filon lucratif et qu'elle l'exploite jusqu'au bout. Par ailleurs, ses multiples jeux de posture connus du grand public peuvent donner raison à ses détracteurs : Duras est donc présentée comme une opportuniste et son œuvre passe pour une opération commerciale.

La répétition d'éléments et la réécriture de ses précédents romans sont pourtant des traits principaux de la posture d'auteur de Duras, mais ils sont perçus négativement : en ce sens, Aliette Armel écrit à la parution de l'ouvrage que c'est « un des problèmes essentiels de l'œuvre artistique<sup>963</sup> ». Jérôme Garcin, lui, explique que Duras réécrit son histoire « pour que l'amant mort [...] soit le sien pour l'éternité<sup>964</sup>. », voulant reprendre et garder à jamais ce qu'on lui a volé. Yves Salgues ne voit pas l'œuvre comme une suite du prix Goncourt de 1984 : « *L'Amant de la Chine du Nord* ne doit pas être considéré comme la suite de *L'Amant* mais, au contraire, comme la chrysalide dont sortit – voilà sept ans – ce beau papillon noir<sup>965</sup>. » Chant du cygne ou redite, le débat est lancé. De son côté, Jacques-Pierre Amette estime plutôt que l'œuvre permet de « redécouvrir les éléments du puzzle de *L'Amant*, mais aussi tout l'univers durassien<sup>966</sup> ». Il est clair que ce dernier *Amant* sonne comme un testament. On avait cru tout comprendre de Duras à la parution de *L'Amant* en 1984, et voilà qu'à nouveau elle brouille les pistes et donne de nouvelles clés.

Dans l'ensemble, les mauvaises critiques que l'on peut lire sur l'œuvre sont seulement fondées sur son côté atypique, chose finalement commune chez Duras. On devrait simplement reconnaître sa posture car ce Duras est un exemplaire pur cru. André Rollin reconnaît ainsi que c'est « de la Marguerite pur malt<sup>967</sup> ». Jean-Louis Ezine, dans *Le Nouvel Observateur*, est lui aussi presque blasé : « C'est seulement du Duras, et c'est pour ça qu'on marche, malgré tout. Indicible, hélas, serait alors le mot pour dire cette séduction<sup>968</sup>. » Il semble partagé, mais remarque que c'est dans les réécritures que l'on peut déceler la vérité d'un auteur : « Toujours

---

<sup>962</sup> Jean-Pierre Céton, propos rapportés dans la notice de l'édition de la Pléiade de *L'Amant de la Chine du Nord*, tome 4, *op. cit.*, p. 1431.

<sup>963</sup> Aliette Armel, « Duras, retour à l'amant », *Le Magazine Littéraire*, n° 290, juillet-août 1991, p. 62-63.

<sup>964</sup> Jérôme Garcin, « *L'Amant* deuxième », *L'Événement du jeudi*, 27 juin-3 juillet 1991, p. 92.

<sup>965</sup> Yves Salgues, « La Cochinchine en 1930 », *Madame Figaro*, 12 juillet 1991, p. 23.

<sup>966</sup> Jacques-Pierre Amette, « *L'Amant* et son double », *Le Point*, 10 juin 1991, p. 115.

<sup>967</sup> André Rollin, « L'Amandchourie ! », *Le Canard enchaîné*, 14 août 1991, p. 6.

<sup>968</sup> Jean-Louis Ezine, « Asia Song », *Le Nouvel Observateur*, 13-19 juin 1991, p. 119.

redite, toujours *refaite* : l'œuvre durassienne se joue toute entière sur la ruine d'une biographie impossible, entre restauration et duperie<sup>969</sup>. » Comme à son habitude, Duras ne laisse personne indifférent.

D'ailleurs, les 50000 premiers tirages sont très vite épuisés et Gallimard relance sans cesse des réimpressions successives. Duras l'a bien compris : les lecteurs se jettent sur son livre car il s'agit avant tout d'une réécriture, comme ils s'étaient jetés sur *L'Amant* en pensant lire une autobiographie. Même si elle le nie parfois, elle laisse dire, car tout cela fait vendre, et sa notoriété grandit encore et encore. On peut effectivement voir *L'Amant de la Chine du Nord* comme une réécriture du *Barrage*, de *L'Amant*, de *L'Eden Cinéma*. L'ouvrage clôture également ce qu'on appelle chez Duras le cycle indochinois. Tous les éléments constitutifs de la légende durassienne sont là, et ces signes reconnaissables pour le lecteur assoient une nouvelle fois la posture de l'auteure, qui peut reprendre cent fois l'histoire de son enfance sans lasser son public. Le roman raconte la passion entre la jeune M. D. et son chinois, mais on retrouve évidemment toute la kyrielle de références durassiennes : la mère et la ruine de ses barrages, les deux frères, Anne-Marie Stretter, la mendiante, les références à ses autres œuvres, cinématographiques (la fin comme dans *India Song*) ou romanesques. Les scènes principales se répètent : la rencontre pendant la traversée du Mékong, le rendez-vous amoureux dans la garçonnière du Chinois, le départ en paquebot pour la métropole, le coup de téléphone de l'amant bien des années plus tard.

L'apogée de l'œuvre se trouve dans la relation avec le petit frère. Duras, qui a fait de ce thème un des leitmotivs de sa vie et de son œuvre, met ici en scène en point d'orgue le fantasme de l'inceste qu'elle n'a jamais décrit explicitement durant toute sa carrière. On se rend compte que Duras n'a pas encore tout dit sur sa vie, et qu'elle peut encore surprendre. Son secret le plus fort, le plus terrible et la scène primitive sont donc décrits à la fin de l'œuvre. Le Chinois est parti, la jeune fille revient dans l'antre de sa famille et entraîne Paulo dans la salle de bains. Elle se déshabille et lui apprend la sensualité :

Paulo était venu dans la salle de bains par la petite porte du côté du fleuve. Ils s'étaient embrassés beaucoup. Et puis elle s'était mise nue et puis elle s'était étendue à côté de lui et elle lui avait montré qu'il fallait qu'il vienne sur son corps à elle. Il avait fait ce qu'elle avait dit. Elle l'avait embrassé encore et elle l'avait aidé.

Quand il avait crié elle s'était retournée vers son visage, elle avait pris sa bouche avec la sienne pour que la mère n'entende pas le cri de délivrance de son fils<sup>970</sup>.

---

<sup>969</sup> *Ibid.*

<sup>970</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 726.

Ce passage révèle le motif récurrent le plus lourd de l'auteure. Duras l'avait pourtant déjà raconté dans d'autres œuvres, notamment depuis *Agatha* en 1981, mais jamais de cette manière. « Il s'agit d'un amour qui ne se terminera jamais, qui ne connaîtra aucune résolution, qui n'est pas vécu, qui est invivable, qui est maudit, et qui se tient dans la sécurisation de la malédiction<sup>971</sup>. » C'est un peu comme si les lecteurs de Duras avaient attendu cette scène durant toute sa vie. L'image du petit frère, fondamentale, s'éclaire enfin. Le rapport fusionnel que Marguerite avait avec lui était ainsi incestueux, révélation supposée souvent par les critiques mais jamais vérifiée. Elle participe à la construction de la figure d'auteur de l'écrivaine, et trouve ici son aboutissement. Aliette Armel écrit, dans *Le Magazine littéraire* de juillet 1991, qu'avec *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras « porte toutes ces situations au comble de l'impudeur<sup>972</sup> ».

La pièce maîtresse de l'œuvre durassienne, la mère, se trouve aussi clairement exposée dans ce roman. Duras a toujours défendu la thèse que la mère n'était pas au courant de sa relation avec le Chinois. Or, dans ce dernier opus, elle lève le voile, comme pour le petit frère : la vénalité du personnage est clairement décrite. Duras raconte sans ambages que la mère l'aurait vendue au Chinois pour pouvoir acheter les billets du retour en Europe. Là encore, comme l'écrivait Aliette Armel, le comble de l'impudeur est atteint : la mère a sciemment profité des avantages financiers liés à la relation de sa fille avec le Chinois.

Et puis il y a un silence. Et la mère questionne l'enfant.

- Tu le vois encore...

- Oui. – Elle ajoute – Il m'a dit de ne plus revenir mais j'y vais quand même. On peut pas faire autrement.

- Alors... c'est pas seulement pour l'argent que tu le vois.

- Non... – l'enfant hésite – Pas seulement<sup>973</sup>.

Duras confirme cet intérêt pour l'argent du Chinois dans une interview qu'elle donne à Patricia Martin et Gérard Courchelles sur France Inter :

Patricia Martin : Elle a envie de vendre sa fille. Elle a aussi trouvé un acheteur.

Marguerite Duras : Ben c'est le Chinois.

Patricia Martin : Il est prêt à payer le prix.

Marguerite Duras : Oui<sup>974</sup>.

---

<sup>971</sup> *Marguerite Duras à Montréal*, Suzanne Lamy et André Roy éd., *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>972</sup> Aliette Armel, « Duras, retour à l'amant », *Le Magazine Littéraire*, n° 290, juillet-août 1991, p. 62.

<sup>973</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 725.

<sup>974</sup> « Inter 13/14 », Patricia Martin et Gérard Courchelles, France-Inter, 20 juin 1991.



Le livre semble donc contenir tout ce que Duras a construit pour être reconnue du grand public. Elle y fait un retour sur sa vie et sur son œuvre, complètement poreuses comme on le sait :

Le bout de tout ça, la terre, c'est la colonie, et par colonie j'entends aussi l'espace de Lol V. Stein, dans lequel elle bouge, ces noms fabuleux, S. Thala, U. Bridge. Il y a roman dès que je pénètre dans ces zones-là qui sont peut-être des zones enfantines de ma vie, mais très sérieuses, très graves, et qui sont aussi des lieux politiques, on le voit pour *Un barrage*<sup>975</sup>.

Dans cette interview qu'elle donne à Marianne Alphant, elle égrène à nouveau tous « ces noms fabuleux » qui ont fait sa légende, qui lui sont propres, que le lecteur reconnaîtra d'emblée comme le lexique durassien. La réécriture se pose alors comme un signe distinctif majeur de la posture de l'auteure. Florence de Chalonge, citant Jérôme Lindon, écrivait à propos d'*Emily L.* : « Chez Duras, la réécriture est le symptôme d'un inachèvement de l'œuvre : “Je sais [...] que, terminant [...] un récit qui était déjà un chef-d'œuvre, vous me l'avez repris des mains avant que je le publie, pour m'en donner quelques jours plus tard une deuxième version augmentée”<sup>976</sup> ». On peut comprendre ainsi les multiples corrections sur le manuscrit évoquées par le directeur des éditions de Minuit. Duras a apporté un soin particulier à réécrire son histoire, quitte à être raillée ou accusée d'auto-plagiat. Déjà à l'époque de *L'Amant*, celle-ci avait avoué avoir repris les thèmes et les personnages du *Barrage*.

[...] ce qui m'a le plus impressionnée dans le succès de *L'Amant*, c'est que j'y ai repris les personnages du *Barrage*, tous les thèmes de mes livres précédents. Mon frère, ma mère, mes amants, ils sont là, ce sont eux. Et il y a eu, en plus, ce mouvement des lecteurs, cette réaction des gens contre l'idée reçue : on nous a dit que c'est très intello, Duras, que c'est très difficile, on va essayer, nous, par nous-mêmes<sup>977</sup>...

Par conséquent, nous pouvons également comprendre la réécriture comme une façon de rendre l'œuvre plus populaire et plus accessible : le code connu par tous, repris, facilite la compréhension et par là-même rend la notoriété de l'écrivaine plus forte. Entre le *Barrage*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, il n'y a pas vraiment de différence : dans les trois romans, on peut lire la destinée d'une adolescente rebelle qui s'émancipe du joug maternel et découvre la sensualité. L'amour qu'elle fait avec son amant (qu'il s'appelle Monsieur Jo ou le Chinois) est vu dans les trois œuvres comme l'élément majeur et constitutif de la personnalité

---

<sup>975</sup> « Duras dans le parc à amants », *op. cit.*

<sup>976</sup> Florence de Chalonge, citant Jérôme Lindon écrivant à Duras le 8 août 1987 (archives Jean Mascolo), notice d'*Emily L.*, Pléiade, tome IV, p. 1402.

<sup>977</sup> « Duras toute entière...Un entretien avec un écrivain au-dessus de tout Goncourt », entretien avec Pierre Bénichou et Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, *op. cit.*

de Duras, de sa volonté de s'extraire de ce milieu familial anxigène pour écrire. L'histoire de Duras, c'est celle d'une femme libre qui s'affirma très tôt, et qui revendiqua à voix haute ce qui la rendrait singulière et populaire dans le monde entier. Si sa posture d'auteur a été finalement facile à caricaturer, c'est que le message transmis par l'auteur dans ses œuvres est très bien passé, et ce notamment grâce à la réécriture, quitte à être critiquée pour cela.

Cependant, peut-être excédée par l'adaptation cinématographique de *L'Amant*, elle va défendre son nouvel opus comme un autre roman, et non comme une réécriture. Même si l'on a du mal à percevoir des différences majeures entre les deux œuvres, Duras a eu soin de les préciser. Expliquant que le véritable amant se cache dans son dernier livre, elle invite in fine les lecteurs à croire que c'est dans la fiction que sa vie se révélera le mieux. En effet, n'a-t-elle présenté l'œuvre en tant que telle dans son avant-propos ? Duras veut laisser alors une figure d'auteur fondée sur la fiction, pour laisser la porte ouverte à une nouvelle histoire. « Je pense que c'est la dernière fois que j'écrirai cette histoire. Mais parfois, je ne sais pas<sup>978</sup>. », dit-elle en marge de la publication de *L'Amant de la Chine du Nord*.

Elle s'ingénie alors à défendre sa thèse de l'ouvrage inédit. À l'entendre, tout est différent, beaucoup moins inventé que dans *L'Amant* (alors que *L'Amant* était assumé comme une autobiographie et que *L'Amant de la Chine du Nord* est présenté comme un roman). Elle va même aller, dans certaines interviews, à réduire son chef-d'œuvre de 1984 à un « exercice de style de 140 pages<sup>979</sup> », et à préciser : « J'ai passé une année de ma vie à écrire un autre livre, *L'Amant de la Chine du Nord*, ce n'est en rien la répétition de *L'Amant*<sup>980</sup>. »

Il y a effectivement quelques différences entre les deux œuvres. Tout d'abord, un nouveau personnage apparaît dans l'univers durassien, et son importance est telle que le livre lui est dédié : il s'agit de Thanh, un jeune cambodgien que la mère de Duras a recueilli à Sadec dans les années 1930 et qui lui servira plus tard de chauffeur. Le jeune garçon, originaire des forêts du Siam, est un personnage durassien par excellence : comme tous les autres liés à l'enfance, il vit l'éloignement de sa terre natale comme un arrachement, comme Duras elle-même l'a vécu. L'absence de parents est également récurrente et Thanh est bien sûr orphelin : « l'orphelin ramené à son seul statut d'enfant abandonné<sup>981</sup>. » Son destin se

---

<sup>978</sup> Marianne Alphant, « Duras dans le parc à amants », *op. cit.*

<sup>979</sup> « Interview Chili », archives Jean Mascolo, notice de *L'Amant de la Chine du Nord*, Pléiade, tome IV, p. 1434.

<sup>980</sup> Marianne Alphant, « Duras dans le parc à amants », *op. cit.*

<sup>981</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 719.

terminera de façon tragique, car en ayant « voulu retrouver sa famille dans la forêt du Siam [...], [ il ] avait dû se perdre et mourir là, dans cette forêt<sup>982</sup> ».

Alice, la prostituée de la pension, est aussi un nouveau personnage créé pour l'œuvre. Même avec ses créations inédites, Duras sait jouer des codes qu'elle aime à composer et des topoï qui constituent son style : cette jeune fille est, comme Thanh, comme Duras, orpheline. Ce leitmotiv de l'absence de père colore l'œuvre entière de l'auteure, et ce jusque dans ses derniers textes. Le propos est même généralisé quand elle décrit Alice, qui n'a « aucun parent, rien » comme toutes les « jeunes métisses abandonnées par leur père de race blanche<sup>983</sup>. » Certes, Duras crée de nouveaux protagonistes, mais ils restent dans le sillon des autres comme si elle inventait des archétypes et ne pouvait sortir de ses schémas personnels, question de posture.

Le roman n'est donc pas entièrement une répétition de ses hypotextes. Le personnage principal, l'amant, est très différent de celui de 1984. Il est plus fort, plus sûr de lui et plus cinématographique :

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre : il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus « pour le cinéma » que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l'enfant<sup>984</sup>.

Par ailleurs, l'amant est la motivation première de Duras à réécrire cette histoire. Elle l'explique dans l'avant-propos de l'œuvre. C'est la nouvelle de sa mort qui a précipité l'écriture : « J'ai appris qu'il était mort depuis des années<sup>985</sup> ». Apparemment, c'est Jean-Jacques Annaud qui avoua à l'écrivaine le décès de son ancien amant. Elle se focalise alors sur cet événement qui la perturbe et la hante : « Je n'avais pas imaginé du tout que la mort du Chinois puisse se produire, la mort de son corps, de sa peau, de son sexe, de ses mains<sup>986</sup>. » Le livre va donc prendre la forme d'un tombeau, et Duras, comme d'habitude, va insérer des détails très précis pour faire croire qu'elle rend compte de son histoire exacte avec cet homme. On relève par exemple les odeurs de l'Indochine qu'elle convoque et qui entraînent le lecteur dans la fragrance de ses souvenirs : « Dans le noir des yeux fermés elle retrouve

---

<sup>982</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 748.

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 706.

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 608.

<sup>985</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, préface, Pléiade, tome IV, p. 591.

<sup>986</sup> *Ibid.*

l'odeur de la soie, du tussor de soie, de la peau, du thé, de l'opium<sup>987</sup>. » L'amant est ainsi retrouvé par les sensations et son portrait se dessine à travers elles.

Le souci de véracité est capital pour l'écrivaine : l'amant qu'elle utilise dans cet opus est le vrai, sur lequel elle ne mentira pas et qui éclipsera le précédent. Duras le dit clairement quand on lui parle du film d'Annaud : « Le film n'aura rien à voir avec *L'Amant de la Chine du Nord*, qui maintenant est pour moi le véritable amant<sup>988</sup>. » À Marianne Alphant, elle présente ses personnages comme réels, authentiques, car elle sait aussi sans doute que c'est ce qui a fait le succès de *L'Amant*, lorsqu'elle assumait pour la première fois le terme d' « autobiographie » :

[...] c'est vraiment le Chinois que j'ai connu et c'est moi, et c'est ma mère et mes frères. Ce n'est pas d'autres gens. C'est toujours ceux-là. Ils durent, inaliénables. J'ai écrit un autre livre, sans la forme épistolaire qu'il y avait dans *L'Amant*.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le Chinois du premier livre a disparu. C'est un nouvel amant. Mes amants, je vais toujours les chercher en Chine du Nord. C'est une sorte de parc à amants, la Mandchourie<sup>989</sup>.

Les interviews se succèdent et Duras poursuit inlassablement sa mise en scène d'elle-même. Les mots-clés sont répétés à l'envi. Les lecteurs et le public ont donc forcément le désir de découvrir ce que recèle cette nouvelle aventure du personnage « M. D. ». Ce qui séduit également dans l'œuvre et qui diffère radicalement de son prédécesseur, c'est le scénario cinématographique qu'il propose. Duras va réutiliser, pour rédiger sa fiction, les brouillons de l'écriture du film que lui avait commandé Claude Berri. De ce fait, elle donnera sa propre version de l'œuvre et proposera même des conseils pour une éventuelle adaptation. On relève ainsi dans le roman la récurrence de l'expression « en cas de film ». Ce positionnement est très important pour son image d'auteur : elle rejette ici le film commercial d'Annaud qui s'apprête à sortir sur les écrans, allant jusqu'à dire que *L'Amant de la Chine du Nord* est « un livre contre les livres et contre le cinéma<sup>990</sup> ». Elle revendique aussi sa posture de réalisatrice et son talent pour écrire un scénario. En même temps, elle balaie d'un revers de la main les critiques sur sa prétendue réécriture et donne la possibilité à l'œuvre de basculer dans le genre de l'écriture cinématographique. Enfin, par cette invention générique, elle offre à ses lecteurs une entreprise littéraire nouvelle qui dynamise sa figure d'auteur et renouvelle

---

<sup>987</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 738.

<sup>988</sup> « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », *op. cit.*

<sup>989</sup> Marianne Alphant, « Duras dans le parc à amants », *op. cit.*

<sup>990</sup> « Inter 13/14 », Patricia Martin et Gérard Courchelles, *op. cit.*

ses écrits. Duras est par conséquent gagnante sur toute la ligne, car, de surcroît, l'ouvrage est un triomphe.

Dès le début de l'œuvre, la triple définition liminaire suscite la curiosité :

C'est un livre.  
C'est un film.  
C'est la nuit<sup>991</sup>.

Duras emmène donc son lecteur dans ce qu'elle appelle « l'écriture cinématographique », façon d'écrire qui se prête à merveille à son style haché et à son écriture blanche. Elle va alors utiliser dans tout le roman un lexique technique propre au septième art, et des phrases qu'on pourrait trouver dans un script.

L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête<sup>992</sup>.

Silence. La mère se tourne vers sa fille – cette fois en pleurant<sup>993</sup>.

On la voit à différents endroits de la cour. Elle est pieds nus, silencieuse, vêtue de la chemise de nuit d'enfant<sup>994</sup>.

En cas de film la caméra est sur l'enfant quand le Chinois raconte l'histoire de la Chine<sup>995</sup>.

Exemples d'images des plans dits de coupe<sup>996</sup>.

Le texte montre et ne raconte pas. En lisant le récit, on semble voir la scène se construire devant nos yeux : « La caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir<sup>997</sup> ». L'auteure met à profit son expérience de réalisatrice chevronnée et préfère dorénavant montrer que dire ou écrire. Elle a tourné depuis longtemps la page du cinéma mais garde un amour profond pour cet art, et cela se remarque de manière patente dans les descriptions de décor :

C'est un poste de brousse au Sud de l'Indochine française.  
C'est en 1930.  
C'est le quartier français.  
C'est une rue du quartier français.  
L'odeur de la nuit est celle du jasmin.  
Mêlée à celle fade et douce du fleuve<sup>998</sup>.

---

<sup>991</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 595.

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 598.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 604.

<sup>994</sup> *Ibid.*, p. 605.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 645.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 749.

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 598.

<sup>998</sup> *Ibid.*, p. 595.

Cette écriture lapidaire et singulière se marie parfaitement avec le style durassien que nous avons déjà évoqué. Elle accentue la marginalité littéraire de l'auteure qui se démarque une nouvelle fois par l'invention d'un phrasé particulier. S'ajoute à ces procédés cinématographiques le travail de Duras sur les noms de lieu, réduits à leur simple évocation : « la garçonnière », « le lycée », « Hôtel Charner. La chambre. », « La pension Lyautey »... Cette fragmentation, héritée du cinéma mais aussi du théâtre, simplifie l'œuvre et fait d'elle un roman populaire qui détruit l'image d'écrivain difficile qu'est Duras, image déjà largement transformée depuis la parution de *L'Amant*. Sur cette disparition des mots et cette extrême facilité des tournures, Alain Vircondelet écrit :

Est-ce encore cette certitude nouvelle qui lui faisait penser que le texte écrit ne trouverait son vrai secret que dans l'éclatement même de sa forme écrite, mais aussi dans le geste, dans la circulation des mots passés d'être en être, de comédien en comédien, dans l'image que la représentation théâtrale peut livrer, dans toutes ces traverses qu'elle entendait à présent emprunter ? Est-ce enfin la nécessité même qui l'y conduisit, dans cette expression de plus en plus épurée, dans ces ellipses si ténues, où s'excluaient d'eux-mêmes les paysages extérieurs, les portraits, les psychologismes, dans ces dialogues<sup>999</sup>...

Cet « éclatement » de la forme écrite est un des topoï de l'écriture de Duras, un trait reconnaissable dès la première lecture. Avec *L'Amant de la Chine du Nord* et l'écriture cinématographique, elle est parvenue à l'aboutissement de son travail sur la recherche du style. L'écriture courante des années 1980 trouve ici son accomplissement avec cette forme libre et fluide qui conjugue tous les domaines dans lesquels elle a excellé durant sa longue carrière : le roman, le théâtre et le cinéma. Savannah Kocevcar note : « Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, où l'écriture devient cinématographique, regard, voix et écriture ne font qu'un ; l'image s'inscrit comme nécessaire à toute démarche d'écriture<sup>1000</sup>. » L'image se confond donc aussi avec la voix, élément capital chez l'écrivaine. Alors que Jeanne Moreau prêta la sienne au film d'Annaud, Duras semble vouloir adopter ce même principe dans son œuvre, mais à l'écrit. Le résultat est celui d'une oralité omniprésente, d'une voix qui scande le texte, voix de Duras la narratrice qui habite le roman. On lit ainsi, dès le début : « La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre<sup>1001</sup>. » Pour parachever l'ouvrage, comme un dernier hommage à ses voix qu'elle met en abyme, Duras finira le roman avec une référence aux chants d'*India Song* dans l'explicit :

---

<sup>999</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle, op. cit.*, p. 272.

<sup>1000</sup> Savannah Kocevcar, « La raison graphique dans *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras : mise en scène du personnage littéraire comme vecteur de transmission », 2018, pp. [En ligne]. hal- 02420456.

<sup>1001</sup> *L'Amant de la Chine du Nord, op. cit.*, p. 595.

Des chants vietnamiens seraient chantés (plusieurs fois chacun pour qu'on les retienne), ils ne seraient pas traduits. De même que dans *India Song* le chant laotien de la mendicante n'a jamais été traduit. Pas un seul chant ne serait utilisé en tant qu'accompagnement (les boîtes de nuit seraient à la mode occidentale)<sup>1002</sup>.

La transgression par le style n'est pas la seule dans l'œuvre. Duras présente également une conception particulière de l'amour entre liberté et sacralisation. Ainsi, les triangles amoureux sont nombreux. Le premier met en scène l'enfant, le Chinois et Hélène Lagonelle : ce personnage sensuel déjà présent en 1984 se voit proposer une relation avec l'amant. Dans la liaison entre la jeune fille et l'amant, il est comparé au petit frère, ce qui satisfait particulièrement la narratrice. Thanh, le jeune enfant cambodgien, est lui aussi une pièce du puzzle du désir, double de l'amant et du petit frère. Enfin, même si elle le déteste, force est de constater que Duras compare le Chinois à son grand frère, car tous deux ont le vice du jeu et trouvent refuge dans l'opium. La présence du personnage de la prostituée Alice est aussi un élément inédit qui participe à la libéralisation de l'amour que Duras propose.

D'autre part, le sentiment amoureux est néanmoins sacralisé dans l'ouvrage, car l'auteure ne veut pas décevoir ses lecteurs qui avaient admiré *L'Amant* parce que c'était un roman d'amour. Il ne faut pas oublier que Duras est connue pour avoir livré à l'âge de soixante-dix ans le secret de son adolescence, cette relation scandaleuse avec un Asiatique de douze ans son aîné. Elle ne veut pas laisser cette image péricliter et l'entretient à grands renforts de registres lyriques :

Et pour la première fois de sa vie elle dit les mots convenus pour le dire – les mots des livres, du cinéma, de la vie, de tous les amants.

- Je vous aime<sup>1003</sup>.

On frise le cliché.

Elle se pose contre lui. D'un geste léger il lui fait une place contre sa poitrine. Elle pleure contre sa peau. Il dit :

- Dans toute ma vie c'est toi que j'aurai aimée.

Elle lève les yeux sur cet homme. Dans les larmes elle le regarde encore. Elle dit :

- Et mon amour ç'aura été toi.

- Oui. Le seul. De ta vie<sup>1004</sup>.

L'apogée de la sentimentalité de l'œuvre est bien sûr la fin du roman, à laquelle Duras a apporté un soin particulier. On a souvent salué, en 1984, le magnétique explicit que Duras avait livré. Réécrire ce paragraphe entré dans la légende ne fut donc pas chose facile, car il existait un vrai horizon d'attente de la part du lecteur en arrivant à la fin du livre. Duras était

---

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 751.

<sup>1003</sup> *Ibid.*, p. 721.

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 735.

donc contrainte de faire aussi bien, voire mieux. Sa volonté de réussir cette sortie est palpable en observant les multiples brouillons liés à ce texte. Dans les inédits publiés dans l'édition de la Pléiade, on peut même trouver une « autre version de l'épilogue », datant de l'été 1990<sup>1005</sup>. Duras a donc travaillé ce passage car elle savait qu'il était primordial pour la réception de l'œuvre. Ainsi, il est similaire tout en étant différent. Tout d'abord, le début se présente de manière identique :

Dans *L'Amant* : Des années après la guerre, après les mariages, les enfants, les divorces, les livres, il était venu à Paris avec sa femme<sup>1006</sup>.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord* : Des années après la guerre, la faim, les morts, les camps, les mariages, les divorces, les livres, la politique, le communisme, il avait téléphoné<sup>1007</sup>.

Sept ans séparent ces deux fins. Duras a gagné avec *L'Amant* une aura exceptionnelle, elle est devenue nobélisable, a raconté son histoire partout, la rendant hypermédiatisée, connue de tous, et elle a besoin alors de rappeler toutes les grandes étapes de sa vie dans l'un de ses derniers ouvrages. Car entre temps, elle a publié *La Douleur*, récit des camps qu'elle n'avait jamais évoqué, elle entretient une relation « politique » avec le président Mitterrand, elle a connu le triomphe avec d'autres livres : sa posture a changé, et elle le rappelle dans la première phrase de cet épilogue.

Ensuite, le petit frère est évoqué, comme dans l'opus de 1984, mais Duras dramatise, comme elle sait le faire, sa disparition : son corps n'aurait jamais été retrouvé, et celui-ci n'aurait donc pas de sépulture, élément contredit dans la biographie de Jean Vallier qui explique que Paul Donnadiou est enterré à la cathédrale de Saïgon<sup>1008</sup>. Le paragraphe suivant concerne le fameux Thanh, personnage inédit et emblématique de ce dernier volume, dont la mort est ici décrite. Les dernières lignes sont enfin une réécriture nette de *L'Amant* : en effet, Duras ne put se permettre de supprimer la plus belle phrase du roman.

Dans *L'Amant* : Il lui avait dit que c'était comme avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais cesser de l'aimer, qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort<sup>1009</sup>.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord* : Il avait dit que pour lui, c'était curieux à ce point-là, que leur histoire était restée comme elle était avant, qu'il l'aimait encore, qu'il ne pourrait jamais de toute sa vie cesser de l'aimer. Qu'il l'aimerait jusqu'à sa mort<sup>1010</sup>.

---

<sup>1005</sup> Voir « Autre version de l'épilogue, dactylogramme, été 1990 ? », Pléiade, tome IV, p. 755.

<sup>1006</sup> *L'Amant*, Pléiade, tome III, p. 1524-1525.

<sup>1007</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 747.

<sup>1008</sup> Voir Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, p. 615.

<sup>1009</sup> *L'Amant*, Pléiade, tome III, p. 1525.

<sup>1010</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 748.



On note quelques modifications, mais l'essentiel est là, avec un rythme proche du phrasé qui ôte toute hésitation sur l'auteure qui rédige ces lignes. Pourtant, à la différence de *L'Amant*, ce passage n'est pas la toute fin du roman : Duras va ajouter un paragraphe supplémentaire dans lequel elle décrira le Chinois comme pétrifié, en larmes, essayant vainement d'entendre les pleurs de Duras au téléphone. Et les mots choisis par l'écrivaine pour se décrire se lisent tel un testament : « Elle était devenue invisible, inatteignable<sup>1011</sup>. » L'image donnée par l'auteure peut être comprise comme celle de sa mue progressive qui trouve ici son aboutissement. Marguerite Donnadiou est devenue Marguerite Duras, devenue elle-même « la Duras », assistant peu à peu à la disparition de son prénom. Puis l'effacement total de l'identité, entamé après 1984, s'est imposé à elle jusqu'à ne plus lui laisser que deux initiales, « M. D. ». À la recherche du temps perdu, elle est passée par toutes les postures pour se retrouver dans cette fin de roman, « invisible », mais surtout « inatteignable ». Car il est bien difficile de connaître le statut de celle qui rédige ces lignes en 1991 : est-ce la personne biographique, qui présente le roman comme « le plus vrai jamais écrit » ? Est-ce l'auteur de *L'Amant*, écrivaine se livrant à un exercice de réécriture ? Est-ce enfin le personnage M. D. jouant ici un énième rôle pour se mettre en scène ? Les trois entités, à la fin de sa vie, se mélangent, et Duras entretient ce mystère pour passer à la postérité.

Les deux ouvrages reprennent également le thème du cycle, important dans l'œuvre de Duras. Dans *L'Amant*, Duras commençait le récit en décrivant son visage détruit de femme âgée, et achevait son histoire dans l'épilogue avec le temps de l'énonciation où elle était à la fin de sa vie : la structure en boucle était donc privilégiée. On ne retrouve pas le même principe dans *L'Amant de la Chine du Nord*, mais on peut néanmoins relever le fait qu'elle reprend son histoire de façon similaire, ce qui constitue une sorte de circuit fermé. Ajoutons également que ce dernier opus est présenté comme l'ultime volet de ce qu'on appelle « le cycle indochinois » : Duras est donc toujours enfermée dans la narration de son existence qui ne subit finalement que très peu de modifications, donnant raison à ses détracteurs lorsqu'ils diront qu'elle « raconte toujours la même chose, la Duras ».

Enfin, on peut aussi penser que Duras, à la fin de sa vie, veut donner une œuvre « testament » et laisser cette dernière image d'elle-même. Son état de santé à l'époque est très fragile et elle sait très bien qu'elle ne vivra plus longtemps. Elle est alors dans une urgence d'écrire, de raconter encore et de fixer ses motifs récurrents à jamais. Elle veut être immortelle, vaincre l'oubli et la mort par cette ultime création. Dans *L'Amant de la Chine du*

---

<sup>1011</sup> *Ibid.*

*Nord*, la jeune fille supplie le Chinois de raconter à sa future épouse leurs histoires, pour que l'histoire perdure, pour qu'elle passe à la postérité, pour que jamais personne ne l'oublie.

Pour que ce soit encore et encore raconté par des gens, n'importe qui, pour que le tout de l'histoire ne soit pas oublié, qu'il en reste quelque chose de très précis, même les noms des gens, des rues, les noms des collèges, des cinémas, il faudrait les dire, même les chants des boys la nuit à Lyautey et même les noms d'Hélène Lagonelle et celui de Thanh, l'orphelin de la forêt du Siam<sup>1012</sup>.

Duras veut ainsi gagner l'éternité. Elle veut que vive son histoire personnelle, ses personnages, les lieux de sa vie, tout ce qui la représente. Cette posture qu'elle a construite trouve donc une forme d'accomplissement dans ce dernier volume de sa grande trilogie. Cependant, cette fable pourrait être réécrite encore des milliers de fois, texte palimpseste se réinventant sans cesse, et trouvant à chaque fois son public. Sylvie Loignon écrit d'ailleurs, à ce propos :

Ainsi avec *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras n'a pas voulu mettre un point final à son histoire – vécue, inventée, réinventée, peu importe – d'une adolescente avec son amant chinois, et cela même si l'œuvre s'offre d'abord comme le « tombeau » de l'amant défunt<sup>1013</sup>.

Preuve que Duras n'en avait jamais fini avec cette évocation, elle la modifia encore lorsque le roman intégra en 1993 la collection de poche « Folio ». Elle revit le texte, supprimant notamment un passage de trois cents mots pour raccourcir un dialogue qu'elle jugeait long.

Ainsi la romancière supprima-t-elle les deux derniers mots de la phrase suivante : « L'enfant et le petit frère pleurent l'un contre l'autre, scellés dans un désespoir de sang. » Relisant ces deux passages : « le cri tragique de son bonheur » et « comme la folie, la mort, comme une folie illisible », elle fut peut-être gênée par leur grandiloquence, puisqu'elle les atténua en « le cri de délivrance de son fils » et « comme la folie, la mort, la passion »<sup>1014</sup>.

Le mythe n'en finissait plus de s'écrire et de se réécrire. En 1984, c'est le passage à l'émission de Pivot, « Apostrophes », qui avait propulsé le livre en tête des ventes. En 1991, Duras voudrait reproduire ce triomphe : aussi va-t-elle aller se mettre en scène une nouvelle fois à la télévision, dans le show littéraire le plus couru de l'époque, « Caractères » de Bernard Rapp. Le 5 juillet, la diva envahit le plateau et fait son numéro que tout le monde connaît à présent, mais que tout le monde attend d'autre part. Le succès du livre n'en sera que renforcé, et les ventes se multiplieront à nouveau.

---

<sup>1012</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 738.

<sup>1013</sup> Sylvie Loignon, notice de *L'Amant de la Chine du Nord*, Pléiade, tome IV, op. cit., p. 1438.

<sup>1014</sup> Gilles Philippe, « Duras : de quelques réécritures mineures », *Genesis*, op. cit.

Comme à son habitude, l'image de l'écrivaine est maîtrisée. Tout d'abord, à la différence d'« Apostrophes », elle reçoit Bernard Rapp dans sa maison de Neauphle-le-Château. On pénètre ici dans l'intimité de l'auteure, dans son antre, et le côté « voyeur » de certains est rassasié. Le look Duras a un peu changé, bien que l'on reconnaisse quelques éléments immuables du fameux « uniforme » : les bagues, le gilet noir sans manches sur un léger pull bleu, laissant dépasser au col un chemisier rayé blanc et azur. Assorti au reste, un foulard indigo relève son allure tout en cachant la canule qu'elle a maintenant dans sa gorge et qui lui permet de respirer et de s'exprimer. Elle donne l'image d'une vieille femme coquette, le visage strié de rides mais légèrement maquillée, rouge à lèvres comme à ses quinze ans, par exemple. Le brushing est impeccable. Elle a l'air serein et illumine l'écran. C'est une très, très grande dame de la littérature et de la télévision et elle impose le respect.

La posture qu'elle adopte n'est pas la même qu'en 1984. Elle n'est plus seulement un grand nom de la littérature et du cinéma, elle est « mondiale ». L'interview porte d'abord sur la parution de son roman, et Bernard Rapp soulève bien entendu le problème de la réécriture, que Duras n'accepte pas. Comme nous l'avons déjà évoqué, cet amant-là est différent, et elle aime qu'on le constate.

BERNARD RAPP. – Il y a l'amant, il y a le Chinois. Et c'est fou l'évolution de ce personnage qu'on trouve, d'ailleurs, déjà dans le *Barrage contre le Pacifique*, qu'on trouve bien sûr dans *L'Amant*, et dans cet *Amant de la Chine du Nord*. Il a pris une épaisseur considérable, ça n'est plus le même homme que vous nous racontez.

MARGUERITE DURAS. – Ça me fait très plaisir, ça. C'est le vrai, en tout cas.

BERNARD RAPP. – Celui-ci, le dernier ?

MARGUERITE DURAS. – Oui. Je ne pouvais pas encore dire que je l'aimais. Parce que j'avais menti, dans le *Barrage* ; je me moquais de lui<sup>1015</sup>.

L'effet est donc le même que lorsque devant Pivot, elle assumait son propos comme une autobiographie. La télévision a toujours été pour Duras un excellent moyen de légitimer ses affirmations ou ses récits. C'est pourquoi elle n'hésite pas à dire haut et fort : « C'est le vrai, en tout cas », laissant entendre qu'à son âge et après sa longue carrière, mentir n'est plus d'actualité.

Le spectacle qu'elle livre depuis les années 1950 dans les entretiens, journalistiques, radiophoniques ou télévisuels, est rôdé : elle ne peut s'empêcher ainsi de remettre dans la conversation ses origines indochinoises qu'elle a « vendues » pendant toute sa carrière. Ainsi dit-elle à Bernard Rapp :

Vous le savez, je suis créole, je suis née là-bas, il semblerait que dans cette histoire-là, il y ait un facteur racial, très violent, fort, très fort que je n'ai jamais retrouvé après. Une sorte de douceur chinoise, de

---

<sup>1015</sup> « Marguerite Duras », *Caractères*, Bernard Rapp, réalisation Jean- Luc Léridon, Antenne 2, 5 juillet 1991.

violence aussi dans le désir, de cruauté presque, qui sans doute m'a eue complètement<sup>1016</sup>.

Le propos de l'émission est surtout centré sur l'amant. Même si quelques motifs durassiens obsédants sont abordés, c'est la liaison scandaleuse avec le Chinois que Duras veut mettre en exergue. Sans doute cette relation entre une jeune fille blanche et ce riche Chinois plus âgé est jugée irrecevable, et c'est pourquoi elle est porteuse. Si l'on connaît Duras et son histoire et qu'elle précise ici que c'est le « vrai » amant dont elle va parler, il est évident que les téléspectateurs ont surtout envie de l'entendre parler de cette relation déjà très « vendeuse » lors du dernier volume. Elle n'hésite pas alors à exagérer le propos et à théâtraliser, comme elle sait si bien le faire, sa liaison avec le Chinois.

Scandaleux, dangereux parce que scandaleux enfin, Et je crois que j'aurai toujours ça en moi, ce goût-là de l'impudence, de la..., du courage qu'il a fallu au Chinois, il a fallu... enfin il a dû vaincre sa famille, ses employés, ses domestiques, il venait tous les jours me chercher au lycée devant tous les blancs qui sortaient, les enfants blancs, les maîtres blancs, les censeurs. Il venait, il venait, il avait une maîtresse, moi, qui avais quatorze ans et qui étais blanche, mais il était protégé par l'argent<sup>1017</sup>.

Mensonge, vérité : peu importe, Duras revit son histoire en la racontant et la rend véridique. À son âge, après tout ce qu'elle a vécu, presque morte, son témoignage émeut et tout le monde y croit, sans une seconde d'hésitation. Antoine Gallimard, dans une lettre datée du 10 juillet, la félicite : « Votre passage à la télévision était un grand moment d'émotion et de vérité<sup>1018</sup> ». Cette vérité, l'auteure l'a peut-être une fois de plus maquillée lorsque, cherchant ses mots, elle a la voix qui se remplit de trémolos. Nous l'avons relevé dans toutes les retranscriptions des interviews de Duras : les points de suspension sont récurrents quand on veut rendre à l'écrit son phrasé. Ses silences, ses affirmations péremptoires et ses manières de langage la rendent immédiatement reconnaissable, qui plus est à quelques années de sa mort où son attitude attire plutôt la compassion que la colère :

L'entretien qu'elle accorde à Bernard Rapp, dans l'émission télévisée « Caractères », est à ce titre exceptionnel et rivalise avec celui, fameux, d'« Apostrophes ». Mais cette fois-ci, une grâce autre la dépasse, comme si, désormais détachée de tout mais possédant toujours cet art consommé de la rhétorique, elle n'avait plus qu'à prononcer certains mots, à laisser parler le silence pour que la magie opère. La respiration haletante provoquée par la prothèse fichée dans sa gorge laisse traverser des souffles inconnus, met à nu l'alternance physiologique de la vie même<sup>1019</sup>.

Enfin, Duras sait l'importance de cette interview, car il est sans doute l'un des derniers de sa vie. Elle va ainsi travailler son image car c'est celle qu'elle veut laisser au public pour la

---

<sup>1016</sup> *Ibid.*

<sup>1017</sup> *Ibid.*

<sup>1018</sup> Antoine Gallimard, archives Jean Mascolo, cité dans la notice de *L'Amant de la Chine du Nord*, Pléiade, tome IV, *op. cit.*, p. 1432.

<sup>1019</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, *op. cit.*, p. 479.

postérité. Sa volonté de se replacer dans le champ littéraire comme une écrivaine et rien d'autre est perceptible : elle en a fini avec le théâtre et surtout avec le cinéma, se sentant dépossédée par le film d'Annaud. Elle indique dans l'avant-propos de l'œuvre : « Je suis redevenue un écrivain de romans<sup>1020</sup> », et elle s'en explique devant Bernard Rapp.

Marguerite Duras : Le livre a marqué une rupture définitive avec le cinéma. [...]

Bernard Rapp : Seuls les mots peuvent dire ça ?

Marguerite Duras : Je ne vais plus jamais au cinéma, je ne peux pas. Seul le langage oui, l'écriture, l'écriture<sup>1021</sup>.

Après la diffusion de l'émission, le livre devient un des best-sellers de l'été. Six mois plus tard, en janvier 1992, les ventes s'envolent à nouveau à la sortie du film, qui replace Duras au centre de toutes les attentions. Entre temps, l'écrivaine avait tout de même continué de saturer l'espace médiatique de toutes parts. En septembre, une nouvelle version de *L'Amante anglaise* (1968) paraissait sous le titre *Le Théâtre de l'amante anglaise*. Au même moment, un événement très important dans la vie de l'écrivaine survenait : Alain Vircondelet publiait chez François Bourin la première biographie écrite sur elle : *Duras*.

Cet ouvrage, titré du seul nom de l'auteure, constituait une première recherche inédite publiée du vivant de Duras. C'est un cap dans sa carrière : alors que jusqu'à présent, la figure d'auteur de Duras était, selon les termes de Jérôme Meizoz, « auto-représentée » (par son autobiographie, ses entretiens...), elle devient maintenant « hétéro-représentée », car construite par un autre auteur. Ainsi, la posture d'auteur de Duras relève à partir de cet instant d'un processus d'érection cumulatif, même si l'auteur avait par le passé vu beaucoup de journalistes écrire sur elle. Le travail biographique affinera donc la posture de l'auteur malgré lui, davantage encore post-mortem, comme ce sera le cas pour Duras : les biographies se multiplieront après son décès.

L'obsession de la réécriture caractérise la fin de carrière de Duras, bien au-delà de *L'Amant de la Chine du Nord* : en décembre 1991, *La Maladie de la mort* est mis en scène à la Schaubühne de Berlin par Bob Wilson, ce qui n'empêche pas Duras de retravailler son texte encore et encore, alors qu'il est fixé depuis des années. L'année suivante, c'est la parution de *Yann Andréa Steiner* : dans ce roman tout inspiré par son compagnon, elle reprend les souvenirs de l'été 80, son arrivée à Trouville, mais elle croise ces éléments déjà racontés plusieurs fois avec d'autres thèmes plus forts, comme la Shoah. Une fois de plus, Duras n'est jamais satisfaite du manuscrit définitif et reprend l'œuvre sans cesse. Durant l'été 1992, elle

---

<sup>1020</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, préface, Pléiade, tome IV, p. 591.

<sup>1021</sup> « Caractères », *op. cit.*

exige une réédition qu'elle a modifiée, insatisfaite. Quand l'édition définitive est publiée le 7 juillet, elle n'est pas encore convaincue et réécrit une nouvelle mouture, alors que la critique et le public étaient enthousiastes dès la première version.

La figure de « grantécrivain » de Duras est à l'époque à son apogée. Elle trône sur l'empire de la littérature et on ne peut que la respecter, vu son grand âge et tout l'engouement pour son œuvre à qui on rend partout hommage. L'auteure est donc toujours au premier plan de l'actualité et elle occupe de façon très large le champ littéraire, et artistique. Ainsi, son premier roman est publié pour la première fois dans la collection Folio. *Les Impudents*, nous l'avons vu, était une œuvre que Duras avait un peu reniée avec le temps et l'évolution de son style. Sa parution en livre de poche salue la carrière totale de Duras : alors que *L'Amant de la Chine du Nord* fut publié en format poche en deux ans, son premier opus dut donc attendre cinquante ans avant d'avoir cette « consécration ». Sylvie Ducas explique l'importance pour un auteur de voir une de ses œuvres passer en livre de poche, « prolongement naturel, chambre d'écho ». Elle prend en exemple Michel Tournier qui en fera son « fonds de commerce » :

[...] tout en rendant son œuvre facilement accessible et largement diffusée, le « poche » représente le facteur de classicisation qui fut pour lui le plus déterminant ; les répétitions sérielles de *Vendredi* (dans sa double version pour adultes ou pour enfants et grand prix du roman de l'Académie française dans la première, avant son Goncourt pour *Le Roi des Aulnes*), magistralement relayées par l'école, feront de lui un classique au sens où, littéralement, il est massivement « lu dans les classes »<sup>1022</sup>.

Le format « livre de poche » fait ainsi d'une œuvre un classique, et la reconnaissance des *Impudents* en tant que tel accroît la notoriété de Duras à la fin de sa vie. Il en va de même lorsqu'*Un barrage contre le Pacifique*, dans ce format depuis 1978, devient un classique et entre dans les programmes scolaires, un extrait du roman étant même donné au baccalauréat de français en 2017.

De plus, Duras sature toujours autant l'espace médiatique, notamment télévisuel : en novembre 1992, Arte diffuse deux entretiens filmés par Benoît Jacquot avec la collaboration de Yann, un très beau récit appelé « La mort du jeune aviateur anglais », qui raconte l'histoire d'un aviateur britannique dont Marguerite Duras a découvert la sépulture à proximité de Deauville, et une réflexion sur les mots, « Écrire », qui deviendra une des dernières œuvres écrites de Duras. En même temps, une rétrospective Duras est organisée à la

---

<sup>1022</sup> Sylvie Ducas, « Ce que font les prix à la littérature », *Communication & langages*, janvier 2014, n° 179, p. 61.

Cinémathèque française. Partout, la personnalité et l'œuvre de Duras résonnent magistralement.

## Chapitre 3

# « La photographie absolue » : ce que Marguerite Duras a voulu dire d'elle-même, ce qu'elle nous aura laissé

### 1. *La fin d'un long processus de création fictionnel : M. D., monstre sacré de la littérature*

En 1993, « la notoriété de Marguerite Duras n'est plus à établir : depuis *L'Amant* paru en 1984 et le prix Goncourt qui lui a été décerné, l'écrivain a accru son incontestable renommée et sa non moins incontestable aura médiatique<sup>1023</sup>. » Ainsi peut-elle se permettre ce qu'elle veut, gérant son œuvre et son image d'une main de fer. En mars, elle refuse catégoriquement l'adaptation théâtrale de *L'Homme assis dans le couloir*. Elle veut donc toujours, à presque quatre-vingts ans, contrôler tout ce qui est fait ou dit sur elle. De même, en juillet, Alain Vircondelet, qui vient de faire paraître la première biographie sur l'auteure, préside un colloque sur elle à Cerisy-la-Salle, mais Duras décide de ne pas y assister.

En septembre, *Écrire* paraît chez Gallimard. C'est le dernier ouvrage sur lequel elle a apporté elle-même des corrections. Il est classé dans le genre de l'essai, et devient rapidement en France un des titres les plus vendus de cette catégorie. La réception critique est biaisée : en effet, ce dernier livre de Duras donne l'opportunité aux journalistes d'écrire des articles généraux sur la carrière de l'auteure plutôt que sur l'œuvre elle-même. On peut lire ainsi de nouveau les accusations de sempiternelles réécritures qui tournent presque à l'auto-parodie. Jean-Claude Lamy écrit dans *Le Figaro littéraire* : « [...] personne ne peut nier cet étonnant parfum que ses phrases exhalent, même si le risque du “à la manière de” met le lecteur dans une drôle de situation. Il ne s'empêchera pas de penser que Duras fait du *Duras* (mais comment pourrait-il en être autrement...) et que, depuis *Un barrage contre le Pacifique* [...]

---

<sup>1023</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, notice d'*Écrire* de l'édition de la Pléiade, tome IV, p. 1464.



elle irait au-delà d'une légende, c'est-à-dire vers la caricature<sup>1024</sup>. » À la fin de sa vie, l'image de la réécriture de son œuvre et de l'auto-parodie semble tatouée sur la peau de l'auteure. C'est un des traits de sa figure d'écrivaine qu'elle laissera après sa mort, car on remarque donc que ce n'est pas à la fin de sa vie, au contraire, qu'elle va essayer de gommer cette apparence. « On dit un peu partout qu'elle n'est que la caricature d'elle-même, on prétend qu'elle triche, mais “c'est, dit-elle, dans cette tricherie-là que je suis au plus sincère de moi”<sup>1025</sup> », écrit Alain Vircondelet.

Des voix s'élèvent pourtant, comme toujours, pour défendre l'auteure. On reconnaît maintenant d'emblée sa posture, les signes reconnaissables de son écrit. Dans *Globe*, Bernard Molino l'encense : « Qu'on l'aime ou non, son style se reconnaît aussi vite que la trompette de Miles Davis. [...] Loin de se parodier, Marguerite Duras touche par sa volonté de nous faire prendre la mesure de la solitude<sup>1026</sup>. » Bernard Molino a compris que dans cette œuvre, qu'elle a sans doute senti être la dernière, Duras va, avec une émotion palpable (« Je ne sais pas pourquoi, ces mots que je viens de dire me font pleurer<sup>1027</sup> »), expliquer ce qu'est pour elle la création littéraire, en monstre sacré de la littérature. Cette définition va être ancrée dans son quotidien solitaire de la maison de Neauphle-le-Château, dernier lieu de l'écrit au crépuscule de sa vie.

Cette « solitude » évoquée par Bernard Molino est celle de l'écrivain face à son œuvre, sentiment inexorable pour Duras qui l'évoque dans tout l'essai : « solitude de Neauphle », « solitude de l'auteur », « solitude des premiers livres », « solitude alcoolique », « solitude de l'écriture »... Cette œuvre finale est avant tout une réflexion plus générale sur le statut de l'écrivain. Elle fixe ainsi, à quelques mois de sa mort, des images et des réflexions qui seront reprises partout lors de sa disparition : en effet, *Écrire* contient des dizaines de phrases relevant de l'aphorisme, facilement retenues par les lecteurs et diffusées par les journaux. On relève par exemple une citation qui restera comme l'une des plus célèbres de l'auteur : « Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit<sup>1028</sup>. » On trouve également : « un livre ouvert c'est aussi la nuit<sup>1029</sup>. » Sandrine Vaudey-Luigi écrit à ce propos : « Les phrases martelées, aisément mémorisables, sonnent comme autant de formulations définitives ; de fait, elles seront souvent reprises par la critique et participeront

---

<sup>1024</sup> Jean-Claude Lamy, « Marguerite Duras. Une sauvagerie à la Piaf », *Le Figaro littéraire*, 24 septembre 1993.

<sup>1025</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, op. cit., p. 482.

<sup>1026</sup> Bernard Molino, « Duras s'auto-interviewe », *Globe*, 11 septembre 1993.

<sup>1027</sup> *Écrire*, Pléiade, tome IV, p. 852.

<sup>1028</sup> *Ibid.*

<sup>1029</sup> *Ibid.*

du mythe Duras<sup>1030</sup>. »

Au faite de sa gloire, elle est très sollicitée par des magazines qui veulent tous son visage en couverture afin de faire s'envoler leurs ventes. Duras choisira de passer devant l'objectif de Dominique Issermann, qui réalise une magnifique série de photographies qui mettra en scène l'auteure dans une posture de vedette, mais qui utilisera aussi beaucoup d'éléments constitutifs de son personnage. C'est Colombe Pringle, alors rédactrice en chef de *Vogue*, qui propose un reportage photo sur la star, à l'occasion de la sortie de son livre *Écrire*. Duras passe ainsi des couvertures du *Magazine Littéraire*, de *Lire* ou de *Télérama* à *Vogue*, symbole de starification « mondiale ». Elle incarne à présent une figure féminine très puissante, et son style littéraire est même dans ce cas précis sacrifié pour son style vestimentaire. Duras donne l'impulsion de la mode, elle devient petit à petit une icône.

Dominique Issermann connaissait Duras pour avoir photographié des années auparavant – comme beaucoup d'autres – la fascinante maison de Neauphle-le-Château. Elle propose cette fois-ci à l'auteure le cadre du troisième lieu de l'écrit, l'hôtel des Roches Noires de Trouville. Nous l'avons déjà dit, Duras est devenue très coquette avec l'âge, et elle accepte tout de suite la proposition de l'artiste. Comme elle le dira à Aliette Armel en 1990 : « Comme vous le savez, je suis complètement narcissique<sup>1031</sup>. » Elle la laisse prendre des clichés de l'appartement. Yann est toujours à ses côtés, et Dominique Issermann souhaite les immortaliser ensemble. Elle a rapporté deux casquettes chinoises et deux écharpes identiques, et le couple va se prêter au jeu. Yann est devenu indissociable de Duras depuis treize ans et son rôle est prépondérant, voire indispensable pour l'auteure. Il est logique qu'elle pose avec lui. Pour l'occasion, il lui écrira une très belle lettre d'amour qui sera publiée avec l'article. On peut juger tout cela impudique et tapageur, mais lorsqu'on connaît Duras, on lui pardonne tout :

Vous ne portez pas de lunettes noires, sans vous laisser aller à la pose, vous laissez le monde se tromper, voir autre chose, peu vous importe, vous passez outre et vous dites : Allez-y, vous ne m'aurez pas. Je ne suis pas là. Pour personne. Pas pour moi non plus<sup>1032</sup>.

---

<sup>1030</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, *op. cit.*, p. 1465.

<sup>1031</sup> Aliette Armel, « J'ai vécu le réel comme un mythe », entretien avec Marguerite Duras, *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*

<sup>1032</sup> Yann Andréa, « A vous M. D. », *Vogue*, 5 septembre 1993.



1033

Dominique Issermann, elle aussi, souligne, dans ses témoignages sur cette folle journée, l'incroyable magnétisme du lieu durassien. Elle rappelle à quel point Neauphle ou Trouville furent des éléments indispensables à la construction de la posture d'auteur de Duras :

Pour la photo, je les ai « unis » en leur apportant deux écharpes et casquettes chinoises identiques. Marguerite ne les quittera plus. D'ailleurs, elle ne jetait rien, elle vivait dans des lieux incroyablement poétiques, uniques, qui m'éblouissaient : les coussins ravaudés jusqu'à l'impossible, le comptoir cent fois recollé de Seccotine, la boîte de sardines, roulée, momifiée par la mer, les encriers vides, historiques ; on la disait « près de ses sous », mais c'est cette modestie, cette gloire que j'ai photographiée, ce soin qu'elle accordait aux objets qui l'accompagnaient. Aujourd'hui, on dirait que tout était « customisé »<sup>1034</sup>.

Duras pose avec une élégance et une aisance déconcertantes. Elle a souvent impressionné, fait peur même, pourtant c'est une vieille dame drôle et sympathique qui se présente devant l'objectif. Son look est encensé et fait des émules jusque dans les années 2000, signe de son incroyable intemporalité : « Son look était extraordinaire, chaussettes à mi-mollet [...], chemise de laine à carreaux, foulard de mousseline impression léopard, jupe droite, grand cardigan, boots Weston, une dégainie devenue un style à elle. Un "Mix and Match" très en vogue aujourd'hui<sup>1035</sup>. » L'écrivain travaille son image, alors que dans les années 1950, habillée n'importe comment, elle tractait pour *L'Humanité*. Chaque période sa Duras : elle a su s'adapter et faire évoluer son personnage jusqu'à la géante indéboulonnable des années 1990.

---

<sup>1033</sup> Photographie de Dominique Issermann, « Une journée à Trouville », *Vogue*, 5 septembre 1993.

<sup>1034</sup> Dominique Issermann, « J'ai photographié Marguerite Duras », propos recueillis par Catherine Schwaab, *Paris-Match*, 3 janvier 2011.

<sup>1035</sup> *Ibid.*



1036

Comble de la mise en scène, elle demande à légèrer elle-même les photos de l'article. On se souvient de l'impudente citation sous la sublime image de sa main baguée, qui révèle bien le personnage « M. D. » qu'elle est devenue : « J'ai été sept ans au PC et pourtant j'aime les diams<sup>1037</sup>. » Les bagues à presque tous les doigts sont une caractéristique que Duras aura utilisée toute sa vie. Souvent munie de sa plume entre les phalanges, on la filmait et on la photographiait avec son attribut principal d'écrivain, un brin cliché, mais on se focalisait ainsi sur les bagues qu'elle portait. Ce signe était immédiatement reconnaissable chez elle.



1038

Assagie mais pas muette pour autant, elle continue de s'exprimer pour crier partout

---

<sup>1036</sup> Photographie de Dominique Issermann, *op. cit.*

<sup>1037</sup> *Vogue*, 5 septembre 1993.

<sup>1038</sup> Photographie de Dominique Issermann, *op. cit.*

son génie et son succès. Certes, on la critique parfois, mais tout ce qu'elle dit est réel, et son triomphe « mondial » est écrasant. Lors d'une interview au *Nouvel Observateur*, elle vante l'universalité de son œuvre à Jean-Louis Ezine :

Jean-Louis Ezine : Et vous, on vous assaisonne à toutes les langues, on dirait.

Marguerite Duras : En turc, en islandais, en afghan. On me lit en Bosnie-Herzégovine. Là où j'ai été épatée, c'est avec la Corée. Il y a eu deux traductions, une pour le Nord, une pour le Sud. J'ai même cinq éditeurs en Chine. Il est vrai qu'ils ne paient pas de droits<sup>1039</sup>.

Il n'y aura plus d'autres romans ou d'autres réelles créations. D'ailleurs, Duras n'écrit plus, bien trop fatiguée pour cela. Yann lui sert de secrétaire et consigne par écrit tout ce qu'elle peut dire. En novembre 1993, *Le Monde extérieur*, *Outside 2* est publié chez P. O. L. : ce sont 57 textes rédigés entre 1962 et 1993, suite de *Outside* qui était paru en 1981. Les lecteurs trouvent également onze feuillets inédits, qui brassent trente ans de création littéraire, cinématographique et journalistique. Duras rassemble ainsi toute une partie de son œuvre : en 1981, c'est Yann Andréa qui avait agencé l'opus, cette fois-ci, c'est Christiane Blot-Labarrère. Duras a confiance en l'universitaire : alors que la diva a de gros doutes sur la biographie que Frédérique Lebelley est en train d'écrire sur elle, l'écrivaine ressent un profond respect pour celle qui vient de publier *Marguerite Duras* aux éditions du Seuil. Dans cette œuvre, elle « relit / relie » les extraits de Duras. Ainsi, dans *Outside 2*, sur le même principe, Duras redécouvre son œuvre. Laure Adler raconte que l'auteure affirmait : « C'est très difficile à dire mais c'est extraordinaire de, tout à coup, redécouvrir une phrase dont vous êtes l'auteur. Quand elle me cite, l'encrage change. Christiane Blot-Labarrère dit la phrase, elle me l'apprend, elle me l'offre. Moi, j'avais oublié<sup>1040</sup>. »

Duras veut alors un retour à ses œuvres, loin de l'image de monstre médiatique que sa frénésie télévisuelle a pu donner. Le travail de Christiane Blot-Labarrère, entièrement consacré aux textes seuls, l'inspire et l'enchant. Elle est pour Duras une opportunité pour asseoir à jamais son statut d'écrivain, dernière chance de rectifier le tir et d'imposer à la postérité sa véritable fonction d'auteure. Joëlle Pages-Lindon écrit :

[...] Duras ressent le besoin de corriger l'image d'un personnage forgé par les médias pour lui substituer la figure d'un « auteur » tout entière contenue dans ses œuvres. La biographie entreprise alors par la journaliste Frédérique Lebelley l'inquiète, mais c'est surtout la lecture de *Marguerite Duras* de Christiane Blot-Labarrère qui décidera l'écrivain à publier un recueil dont le projet a évolué au cours d'une décennie<sup>1041</sup>.

<sup>1039</sup> Jean-Louis Ezine, « Les Nostalgies de l'amante Duras », *Le Nouvel Observateur*, 24 juin 1992, p. 53.

<sup>1040</sup> Marguerite Duras, citée par Laure Adler, *Marguerite Duras, op.cit.*, p. 564.

<sup>1041</sup> Joëlle Pagès-Lindon, notice d'*Outside 2*, Pléiade, tome IV, p. 1476.

Ainsi, Duras veut redevenir un « auteur textuel », selon l'expression de José-Luis Diaz<sup>1042</sup>. « L'écrivain imaginaire », personnage qu'elle avait mis en scène depuis quelques années, « se fait ou se laisse représenter », par définition. Cette posture construite par un tiers n'est plus acceptée par l'auteur, et revenir à ses textes est le meilleur moyen pour elle d'orienter une dernière fois sa figure d'auteur. Elle finit sa vie en « être des lettres », comme l'écrivait Diaz paraphrasant Valéry. « Je suis plus écrivain que vivante, écrit-elle dans *Outside 2*, que quelqu'un en vie. Dans mon vécu je suis plus écrivain que quelqu'un qui vit. C'est comme ça que je me vois<sup>1043</sup>. » Les trois entités de Dominique Maingueneau sont donc poreuses dans le cas de Duras, qui avait malgré elle vu le personnage « M. D. » dévorer l'écrivain qu'elle était. Dans *Outside 2*, livre testament, elle corrige cette image ultime, et pour toujours, du moins c'est ce qu'elle pense.

Comme toujours, il y a chez Duras une originalité dans l'œuvre, élément qui a fait sa singularité dans toute sa carrière. Ici, elle utilise plusieurs entretiens audiovisuels qu'elle retranscrit : le terme technique de « décryptage » est annoncé. Par exemple, elle reprend un documentaire daté de 1981, « Duras filme », qui avait été réalisé par Jean Mascolo et Jérôme Beaujour. On peut citer un texte qui, dès le début de l'œuvre, est né de cette expérience : « Retake ». Il est forcément inédit, et le titre reprend le fil conducteur de la réécriture : en effet, en anglais, le mot désigne une scène que l'on doit retourner. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans ce texte la référence à *Agatha*, notamment la relation incestueuse qui liait Duras à son frère Paul, transposés dans le roman en Jeanne et Ernesto, scène fondatrice qui revient encore une fois.

Le même principe d'écriture est utilisé dans « Flaubert, c'est... », un écrit de 1982 qui contient des thèmes qui seront développés plus loin dans l'œuvre (c'est le cinquième texte) : son travail d'écrivain, mais aussi de réalisatrice, les auteurs qu'elle apprécie... Toujours adapté du documentaire de 1981, le chapitre « J'ai pensé souvent... » est le plus représentatif des retranscriptions audiophoniques. Dans les notes explicatives de l'édition de la Pléiade<sup>1044</sup>, on apprend que dans les archives de Jean Mascolo, quatre pages dactylographiées représentent des bribes de « décryptage » de « Duras filme ». On note un « découpage » qui a ensuite permis de recomposer le texte, image intéressante, comme celle de Duras qui à la fin de sa vie assemblait toutes les pièces du puzzle pour donner une dernière fois sa vérité. *Le Monde extérieur* propose ainsi aux lecteurs un condensé de l'écrivaine, entre écrit et oral,

---

<sup>1042</sup> Voir José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire*, op. cit.

<sup>1043</sup> *Outside 2*, Pléiade, tome IV, p. 935.

<sup>1044</sup> Voir les notes d'*Outside 2*, Pléiade, tome IV, p. 1509.

entre réécriture et prises de vue, entre politique et presse, entre enfance et œuvre écrite.

De nombreuses œuvres de Duras sont ainsi citées, et la plupart réinvestissent l'enfance et son histoire personnelle. Cette obsession durassienne a donc resurgi dans toute son œuvre, et elle y revient dans ce dernier opus pour que le lecteur la retrouve. *Savannah Bay* est le premier ouvrage évoqué à travers le texte liminaire, « La Rocca bianca » : Duras l'a sous-titré : « A propos de *Savannah Bay* 1982 ». Le lieu que symbolise « la pierre blanche » est en effet celui où les deux héros de la pièce se rencontrent. Nous pouvons aussi citer *Emily L.* dans « Comme une messe de mariage », qui reprend une interview de l'auteure qui hésitait sur la fin de son roman et se confiait en direct. Enfin, pour clore l'essai, Duras choisit le texte « Je n'ai pas peur... » : composé pour le film « L'Homme Atlantique », il reprend encore une fois *Agatha* à travers le personnage de Yann, héros du film, jouant le rôle du frère d'Agatha. Le jeune homme, dans « Duras filme », était mis en scène dans le hall de l'hôtel des Roches Noires de Trouville. Finalement, tout se répète et se recoupe : *Outside 2* remet en ordre toutes les images, les œuvres, les films, les motifs récurrents et les idées de Duras, marqueterie exceptionnelle du destin d'un écrivain à la production aussi riche que complexe.

Le personnage de la mère de Duras revient aussi hanter cette dernière œuvre. Pièce maîtresse du jeu de l'écrivaine, son évocation sera une marotte pour elle. On la recense ici dans deux textes importants aux titres éloquentes : « Mothers », tout d'abord, qui fut écrit pour présenter en anglais la pièce *Des journées entières dans les arbres*, et « Ma mère avait... » ensuite, énième témoignage de l'histoire de Marie Donnadiou publié dans *À ma mère. 60 écrivains parlent de leur mère*<sup>1045</sup>, mais repris également dans le magazine *Elle* sous le titre « Ma mère, une femme honnête ». Malgré les nombreux conflits qui ont pu les opposer et les horreurs que Duras avait laissé entendre, l'auteure voulait, à travers ces lignes, redorer le blason de celle qui fut son inspiration première.

L'engagement politique de Duras est une autre caractéristique qui a forgé sa carrière. Il est donc normal de trouver, dans cet opus « héritage », des articles et des textes qui révèlent ses convictions : les journaux dans lesquels elle a écrit sont clairement de gauche et témoignent de tous les combats qu'elle a menés dans sa vie. Ainsi, *Libération*, *Le Monde*, *Le Matin de Paris* ou *Le Nouvel observateur* ont été ses tribunes favorites, et on les retrouve logiquement dans cette œuvre. Nous pouvons y ajouter *Globe*, un journal qui a accueilli de nombreuses personnalités ayant affiché leur soutien direct à la politique de François Mitterrand. Le lien unique entre l'écrivaine et le président a souvent été évoqué et lui a servi

---

<sup>1045</sup> *A ma mère. 60 écrivains parlent de leur mère*, édité par Marcel Bisiaux et Catherine Jajolet, Paris, Éditions Horay, coll. « Paroles », 1988.

de caution morale à tout ce qu'elle pouvait dire ou faire. Le texte le plus représentatif de l'engagement de Duras est sans aucun doute « La droite la mort », article publié dans *Le Monde* en mars 1985<sup>1046</sup>. La gauche venait de subir une très lourde défaite aux élections européennes de 1984 et Duras prit ainsi position et critiqua ouvertement la droite qu'elle jugeait trop sectaire. Cette chronique était d'une importance capitale pour l'auteure, et c'est pourquoi on peut la lire dans ce dernier ouvrage : en effet, Duras évoqua encore cet article dans un entretien qu'elle donna au *Nouvel observateur* en 1990, précisant même qu'elle en gardait une coupure du journal, comme un signe de fierté fétichiste<sup>1047</sup>.

Le dernier ouvrage de Duras va laisser une trace de l'auteure et de la pluralité de son œuvre et de ses thèmes. Pourtant, l'idée du livre ne datait pas de 1993. En 1986, alors que les relations entre Duras et Yann sont explosives, Jean-Marc Turine est missionné pour réunir tous les articles pour *Outside 2* qui est en projet. Cette charge restera sans suite. Ce n'est qu'en 1991 que l'intention, après plusieurs années en sommeil, devient à nouveau une priorité pour l'auteure. Un nouveau titre est alors envisagé : *Le Monde extérieur*. Comme nous l'avons dit plus haut, c'est Christiane Blot-Labarrère qui provoque la volonté de remettre au goût du jour ce vieux projet. Duras et elle se rencontrent pour la première fois aux Roches Noires en septembre 1992 et c'est un « coup de foudre » intellectuel. « On s'est rencontrées l'été dernier à Trouville et on s'est reconnues<sup>1048</sup> », dit l'écrivaine en 1993. Duras va alors lui confier la tâche de préfacier et rassembler les articles. L'universitaire ne saura rien des projets antérieurs, mais Duras sait que ce qu'elle proposera lui permettra de se livrer au public et de se donner à voir « telle qu'en elle-même<sup>1049</sup> ».

Un texte inédit symbolise le travail conjoint de Duras et de Christiane Blot-Labarrère : son titre, « Elle a écrit de moi », fait référence à l'ouvrage que l'universitaire avait écrit sur M. D. en mars 1992. Celui-ci devait être publié dans une édition coréenne, et le feuillet de Duras étant censé servir à présenter cette œuvre. Au début, seules quelques lignes étaient attendues, mais elle en écrivit plus, et le manuscrit enrichi trouva alors une place de choix dans *Outside 2*, en avant-dernière position. Dans une lettre du 5 janvier 1993 de Christiane Blot-Labarrère à Duras et à Yann Andréa, elle écrit : « Je vous joins la lettre concernant la Corée. Merci à Marguerite Duras qui veut bien écrire ces sept ou huit lignes en préface à mon livre. Qu'elle dise, (évidemment !...) ce qu'elle a vraiment envie de dire, comme toujours. Et

---

<sup>1046</sup> « La Droite, la mort », *Le Monde*, 17-18 mars 1985, p. 12.

<sup>1047</sup> Voir Frédérique Lebelley, « Marguerite retrouvée. Un entretien avec Duras la grande. », *Le Nouvel Observateur*, 24-30 mai 1990, p. 133.

<sup>1048</sup> « Elle a écrit de moi », *Outside 2*, Pléiade, tome IV, p. 1083.

<sup>1049</sup> Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 255.



ce sera bien<sup>1050</sup>. »

Et Duras d'écrire sa ritournelle habituelle : propos à la troisième personne et mots-clés durassiens, tout concourt à présenter « l'écrivaine Duras » avec ses codes habituels et reconnaissables :

Pendant très longtemps et encore maintenant, les biographies ramenaient les auteurs dans cette zone de lecture possible [...]

Quand l'auteur vient des rizières et des forêts et des montagnes du Siam, ce n'est pas possible.

Christiane Blot-Labarrère, elle, garde l'auteur le temps de son plaisir à elle. Elle lit les textes. Elle relit encore et encore les textes et elle les donne, elle les donne à lire. Et à moi, l'auteur, elle m'offre mes propres textes<sup>1051</sup>.

La réception de l'œuvre ne suscite pas l'enthousiasme. Il faut dire qu'*Écrire*, le précédent opus, est paru deux mois avant celui-ci. On compare les deux œuvres, forcément, et on pense que Duras fait paraître beaucoup d'œuvres à des fins pécuniaires, ou alors qu'à l'article de la mort, elle veut survivre par tous les moyens. Les critiques sont mitigées, entre les fidèles comme Claire Devarrieux qui constate que dans ces lignes, Duras se présente dans « l'ère mitterrandienne<sup>1052</sup> », et les moins tendres comme Jean-Michel Fossey qui déplore « une impression pénible de déjà vu [...] ou de déjà lu<sup>1053</sup>. » D'autres s'interrogent sur le manque de lisibilité de Duras en cette fin de carrière : on lui reproche, à elle qui a passé son temps sur les plateaux télé, dans les émissions de radio et dans les journaux, sa volonté de corriger son hypermédiatisation tout en publiant des articles tout droit venus de la presse et de l'audiovisuel. Ainsi, *Times Literary Supplement* condamne : « des morceaux de hasard ici rassemblés<sup>1054</sup> » et juge que Duras « a bradé son art en se vouant à des activités de communication ». L'image de l'auteure pythique et vedette de télévision a la peau dure.

Ce sera sa dernière composition « consciente ». Néanmoins, son actualité ne faiblit pas et son œuvre entière est souvent portée au pinacle. Ainsi, maintenant qu'elle a délaissé le cinéma, on fait revivre son théâtre, ou on l'adapte : par exemple, *La Pluie d'été* devient une excellente mise en scène d'Éric Vigner au théâtre d'Aubervilliers. En parallèle, *Le Square* entre au répertoire de la Comédie française, immense reconnaissance qui salue Duras comme une dramaturge de talent. La pièce sera jouée au théâtre du Vieux-Colombier en mars-avril

---

<sup>1050</sup> Lettre de Christiane Blot-Labarrère du 5 janvier 1993 adressée à Marguerite Duras et Yann Andréa (archives Jean Mascolo), notes d'*Outside 2*, Pléiade, tome IV, p. 1514.

<sup>1051</sup> « Elle a écrit de moi », *op. cit.*, p. 1083.

<sup>1052</sup> Claire Devarrieux, « Signé Duras », *Libération*, 25 novembre 1993.

<sup>1053</sup> Jean-Michel Fossey, « Duras : déjà vu... », *La Liberté de l'Est*, 25 janvier 1994.

<sup>1054</sup> Daniel Gunn, « Sur *Écrire* et *Outside 2* », *The Times Literary Supplement*, n° 4743, 25 février 1994, p. 24-25.

1995.

Durant l'été, Duras est aperçue à Neauphle-le-Château : ce sera la dernière fois. Elle va alors retourner finir sa vie au premier lieu de l'écrit, dans l'appartement de la rue Saint-Benoît, là où tout avait commencé, retour aux origines comme à chaque fois.

## 2. *C'est tout ?*

A quelques mois de sa mort, Duras n'a plus rien à prouver ou à contester. Sa figure auctoriale est définitivement figée, et plus personne n'ose attaquer la vieille dame fragile à l'agonie. Philippe Sollers écrit, évoquant l'époque : « Le spectacle généralisé n'est rien d'autre que la mort prenant maintenant le déguisement de la "fin de l'histoire"<sup>1055</sup> ». *Outside 2* sera donc le dernier ouvrage que l'écrivaine aura orchestré. Pourtant, en octobre 1995, un opuscule nommé *C'est tout* paraît chez P. O. L. Ce petit recueil de propos de Duras notés par Yann laisse la presse perplexe, mais mettra pour beaucoup un point final à l'extraordinaire histoire de Marguerite Donnadiou.

Très malade, quasiment à l'agonie, Duras ahane des phrases que Yann Andréa essaye de reprendre et d'organiser. Abus de faiblesse pour les uns, chant du cygne pour les autres, le livre ne passe pas inaperçu. L'image qu'il donne de Duras se réduit à un seul mot, une seule identité qui termine le processus d'autocréation.

Y. A. : Que diriez-vous de vous-même ?

M. D. : Duras<sup>1056</sup>.

Les fans de l'écrivain crient au sublime : elle se révèle enfin telle qu'elle est, fragile et vulnérable, et se met à nu. Virginia Woolf écrivait, comme une prophétie sur la fin de M. D. : « Les romans sont des pelures que nous ôtons pour arriver enfin au cœur, qui est vous ou moi, rien d'autre<sup>1057</sup>. » On touche ici du doigt le mythe de l'auteure géniale qui voit son compagnon publier une dernière fois, presque à son insu, sa parole oraculaire. Car tout Duras est finalement contenu dans cette œuvre, et on reconnaît « sa voix » dès les premières pages.

*C'est tout* réunit aussi ce qui singularise le style Duras – grammaire rudimentaire, langue minimaliste, ponctuée par la répétition de termes simples et essentiels – pour le porter à son extrémité. Tant et si bien que l'auteur ne se définit plus que par un seul mot, un mot qui défait toutes les phrases, un mot qui

---

<sup>1055</sup> Philippe Sollers, « La détermination et les ruses d'un grand écrivain. Comment elle est Duras », *Le Nouvel Observateur*, 3-9 février 1994.

<sup>1056</sup> *C'est tout*, Pléiade, tome IV, p. 1158.

<sup>1057</sup> Virginia Woolf, Lettre à Horace Walpole, in *Ainsi parlait Virginia Woolf*, dits et maximes de vie choisis et traduits de l'anglais par Cécile A. Holban, Orbey, Arfuyen, 2019, p. 54.

contient tous les autres, Duras<sup>1058</sup>.

Même Paul Otchakovsky-Laurens, son éditeur, soulignait l'originalité de l'œuvre qu'il voulait que l'on considère comme un « authentique Duras ». Lorsqu'on l'interrogea des années plus tard sur le recueil, il persista, concédant simplement l'hybridité de la forme : « Ce n'est pas un texte composé comme l'étaient les autres, il a été noté au jour le jour par Y. A. [...] *C'est tout* n'a pas été conçu comme un livre, mais que ce soit un authentique Duras, c'est évident<sup>1059</sup>. »

Néanmoins, les critiques se montrèrent très perplexes, même ceux qui étaient d'ordinaire tout acquis à la cause de Duras, Josyane Savigneau en tête, qui jugea le recueil « désolant<sup>1060</sup> » dans *Le Monde*. Elle déplore le fait qu'à la fin de la vie d'un écrivain, tout est bon à prendre. La figure d'auteur surmédiatisée et notoire engage ceux qui l'entourent dans une frénésie de publication sans précédent. Chaque morceau de la vie de l'auteure, même les plus infimes qu'il lui reste, va être exploité. On traque le moindre souvenir, la moindre photographie pour en faire un album, la moindre trace, et plus encore post-mortem.

Un jour viendra où tout ce qu'aura écrit Marguerite Duras fera partie de son œuvre : quelques mots griffonnés un soir de solitude, un petit billet laissé pour celui qui va rentrer alors qu'elle est sortie, une carte postale envoyée pour la nouvelle année... Ce jour vient pour tous les grands écrivains. C'est le travail de la postérité : éditions de textes mineurs curiosités, documents, accompagnées de recherches biographiques et de travaux critiques sur des inédits jugés impubliables. *C'est tout* appartient à ces textes plus que mineurs, mais personne ne semble déplorer qu'on le publie maintenant tant le voyeurisme, la morbidité et son cortège de conduites troubles sont devenus quotidiens. On croyait encore qu'ils se limitaient aux reality-shows à la télévision. Mais Duras, quoi qu'elle publie, « fait vendre ». Alors<sup>1061</sup>...

Un brin fétichiste, le lecteur cherche donc « l'autographe » de l'écrivain, c'est-à-dire le souvenir qu'il gardera précieusement, la dédicace d'un livre ou le manuscrit vendu aux enchères. *C'est tout* produit cet effet : il donne du Duras alors qu'elle n'est déjà plus là. On la fait vivre encore, et en même temps, avec ce que certains qualifient d'abus de faiblesse, on l'installe encore un peu plus dans le temple de la littérature française. À la fin de sa vie, l'écrivain devient objet de culte, comme après sa mort d'ailleurs. Duras n'échappe pas à cet engouement contemporain que Josyane Savigneau déplore ici.

---

<sup>1058</sup> Camille-Elise Chuquet, « C'est tout, un authentique Duras ? », *Lire hors-série*, op. cit., p. 8.

<sup>1059</sup> Paul Otchakovsky-Laurens, « La Musique immédiate des choses », *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 173.

<sup>1060</sup> Josyane Savigneau, « Duras prise au piège ? », *Le Monde des livres*, 3 novembre 1995.

<sup>1061</sup> *Ibid.*

De plus, la journaliste pose la question du droit de critiquer l'écrivaine. En effet, à la fin de son exceptionnelle carrière, avec tout ce que l'on sait d'elle, avec son aura de monument de la littérature française, on pourrait croire qu'elle est intouchable. On a l'impression que l'auteure est parvenue à un point où l'on ne peut plus rien dire de négatif sur elle, car celui qui essaiera se retrouvera d'emblée parmi ceux qui dénigrent facilement l'œuvre sans fondement, uniquement parce que c'est du Duras. « Peut-on dire que c'est parfois désolant sans rejoindre la cohorte de ceux qui refusent de reconnaître la place de Marguerite Duras dans la littérature française du XXème siècle<sup>1062</sup> ? », se demande alors Josyane Savigneau. Duras a donc malgré elle créé une guerre entre ses détracteurs et ses inconditionnels. Aucun auteur du XXème siècle n'aura autant passionné les foules, qu'on l'adule ou qu'on la déteste. C'est ce caractère entier qui a aussi érigé sa posture d'auteur vedette et qui l'a propulsée constamment sur le devant de la scène. Avec ce dernier opus, l'opposition reste entière. « On est sommé de choisir son camp : ou bien assurer que Duras est un écrivain "surévalué" et applaudir aux livres qui tentent de nier la singularité et l'importance de son œuvre, ou bien prétendre que chacun de ses gestes est une manifestation de son génie, de son délire sur l'affaire Grégory à son engouement pour Bernard Tapie<sup>1063</sup>. »

Parmi les défenseurs historiques de Duras, Claire Devarrieux occupe une bonne place. Dans *Libération*, elle trouve le livre attachant, soulignant que « l'émotion qui se dégage de ce dernier livre (le titre met le point final, pas forcément le texte) tient à la force équivalente de l'amour et de la mort en jeu, une force durassienne à l'extrême, très vive, repérable, et entièrement neuve<sup>1064</sup>. » La journaliste connaît la force surprenante de l'écrivaine, son talent pour surprendre son public et sa capacité à se réinventer. Néanmoins, elle devra tout de même se rendre à l'évidence : ces mots sont bien le testament de l'écrivaine. L'auteure qui semble toujours revivre ne dira plus rien d'autre, et le titre sera donc prophétique. « C'est pour ça que même avec ce que nous savons d'elle, qu'elle nous surprendra toujours, qu'elle recommence sans fin, il ne serait pas raisonnable de penser que ce ne sont pas là les derniers mots de Marguerite Duras<sup>1065</sup>. »

De simple posture d'auteur, la figure de Duras passe ici au mythe. Elle revient aux origines de l'écriture, à ce qui a fait d'elle un auteur, avec une parole oraculaire qui installe un charme sur ses lecteurs et fixe dans le temps l'image de monstre sacré de la littérature. Le livre est court, 56 pages, le texte n'est que bribes et respirations, chaque déclaration sonne

---

<sup>1062</sup> *Ibid.*

<sup>1063</sup> *Ibid.*

<sup>1064</sup> Claire Devarrieux, « C'est tout Duras », *Libération*, 12 octobre 1995.

<sup>1065</sup> *Ibid.*

comme une vérité générale. « À travers quelques courtes phrases, le *mythe Duras* se stabilise<sup>1066</sup>. », écrit Sandrine Vaudrey-Luigi. La boucle est bouclée, pourrait-on dire : Duras revient au *Barrage*, à *La Pluie d'été*, aux livres de l'enfance, encore et encore. Marguerite se réveille soudain en elle, revenant une dernière fois s'accouder au bastingage du bac de ses quinze ans, image mythique, « posture fondamentale », comme l'écrivait Patrick Grainville. Quand Yann l'interroge, il n'y a plus d'hésitation : « Votre livre préféré absolument ? / *Le Barrage*, l'enfance<sup>1067</sup>. »

Une enfance qu'elle, en tout cas, ne quitta jamais complètement, comme elle le confie dans *C'est tout*. Ce dernier livre de *passé* vaut comme traversée à rebours d'un souvenir indélébile et d'une légende, traversée d'un mythe familial se proposant comme lecture d'un monde à jamais, *en allé* et même perdu, d'un monde mélancolique, celui des origines d'une femme à l'écriture et aux lectures illimitées. M. D. étant disparue et s'étant effacée à tout jamais – excepté dans notre souvenir et notre désir –, n'accède-t-on pas alors, avec elle, au mythe littéraire d'un écrivain, comme lieu ultime où Marguerite Donnadié, Marguerite Duras et M. D. sont désormais et enfin réunies<sup>1068</sup> ?

Enfin, *C'est tout* va également clore un cycle entamé en 1980, celui de Yann Andréa. Inauguré avec *L'Été 80*, cette ère dédiée à son dernier compagnon trouve ici son achèvement, alors que lui-même se retrouve face à Duras à l'agonie, secrétaire écrivain, infirmier, exécuteur testamentaire : son rôle s'ancre aussi dans la mythographie durassienne. Ces dernières années, Duras ne s'est jamais présentée sans lui, accrochée à son bras de chevalier servant, assise dans la 406 ou attablée avec lui aux terrasses des cafés. Ce dernier ouvrage lui est tout d'abord dédié :

Pour Yann.  
On ne sait jamais, avant,  
ce qu'on écrit.  
Dépêche-toi de penser à moi.

Pour Yann mon amant de la nuit.  
Signé : marguerite, l'aimante de cet amant adoré, le 20 novembre 1994, Paris, rue Saint-Benoît<sup>1069</sup>.

La dédicace contient tout Duras : Yann, l'amant, l'écrit, la rue Saint-Benoît : la légende continue de s'écrire, et la présence de son personnage fétiche, qu'elle a façonné à sa guise, est prépondérante. Les parties les plus importantes de l'œuvre sont donc des extraits de

---

<sup>1066</sup> Sandrine Vaudrey-Luigi, notice de *C'est tout*, Pléiade, tome IV, p. 1522.

<sup>1067</sup> *C'est tout*, Pléiade, tome IV, p. 1158.

<sup>1068</sup> Michel David, « Donnadié, Duras, M. D., L'enfant, la femme et le ravissement », *La Cause du désir*, n° 81, février 2012, p. 55.

<sup>1069</sup> *C'est tout*, Pléiade, tome IV, p. 1157.

dialogues entre eux deux. Il parvient dans certains, plus cohérents que d'autres en fonction de l'état de santé de l'auteure, à lui arracher des morceaux de vérité, à la montrer telle qu'elle est, sans fard, mythique.

Y. A. : Vous êtes qui ?

M. D. : Duras, c'est tout.

Y. A. : Elle fait quoi, Duras ?

M. D. : Elle fait la littérature<sup>1070</sup>.

Ce témoignage lucide et bouleversant, alors qu'elle était à l'agonie, l'inscrit directement – et simplement – dans l'histoire de la littérature. Elle n'a plus besoin de se présenter, comme souvent lors de cette dernière décennie, elle disparaît en ne laissant qu'un seul mot pour la définir : Duras.

Pourtant, ce n'est pas dans la simplicité que Marguerite Duras s'éteindra le 3 mars 1996 dans son appartement de la rue Saint-Benoît. La déferlante médiatique accompagnant son décès sera proportionnelle à sa notoriété radiophonique, journalistique ou télévisuelle. Ce jour-là, les émissions télévisées sont stoppées par un flash spécial : Duras est morte. On reprend alors toute sa carrière en quelques mots, et les fameux topoï durassiens réapparaissent encore : au journal de France 2, Daniel Bilalian retrace le parcours de l'auteure sur fond de photographies devenues des classiques : le cliché au feutre d'homme, celle avec sa mère, la couverture de *L'Amant*... Une vie résumée, dans l'urgence de l'information, en un peu moins de deux minutes mais avec tous les éléments que l'auteure aura eu soin d'égrener durant toute sa vie. On interroge ensuite les passants de la rue Saint-Benoît, et les images qui restent sont toutes aussi évidentes : un immense écrivain, peut-être le plus grand du XX<sup>ème</sup> siècle, une femme de surcroît, ses relations avec Mitterrand (qui vient de décéder deux mois plus tôt) et « sa gentillesse ». Françoise Giroud est amenée elle aussi à donner de suite son avis sur le décès de M. D. : elle raconte d'emblée que Duras avait toujours voulu être le plus grand auteur français, et surtout le numéro deux, plaisante-t-elle, soulignant avec pudeur le narcissisme qui caractérisait la diva. Ce tourbillon médiatique, rapide et improvisé sera ensuite relayé par des reportages plus conséquents aux journaux du soir. Mais là encore, Duras apparaît avec son lot de clichés et de préjugés qu'elle aura elle-même fabriqués.

Ce qui n'étonne qu'à moitié les spectateurs attentifs des résumés de la vie de cette écrivaine est l'absence parfois troublante de l'évocation de son œuvre littéraire. Paradoxalement, on évoque son omniprésence dans les médias, sa vie entre Paris et Trouville,

---

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 1164.

sa relation avec Yann, ses uniformes légendaires, son enfance indochinoise, son alcoolisme, mais la carrière littéraire est souvent réduite au seul *Amant*, en raison du Prix Goncourt. On repense alors à cette phrase de Xavière Gauthier qui avait dit un jour à Duras, lors d'une interview : « Quand on dit votre nom, tout le monde tout de suite dit : “Oui, oui, Marguerite Duras”, mais quand il s'agit de vos livres, il n'y a plus personne<sup>1071</sup>. » Duras aura malheureusement vu le personnage discutabile qu'elle avait inventé tuer l'écrivain exceptionnel qu'elle était. C'est pourquoi nous avons vu que les dernières années avant sa mort, celle-ci avait à tout prix essayé de rectifier cette image en redevenant Duras l'écrivaine, et non plus M. D. la diva. Ainsi, la presse papier de l'époque ne se trompe pas et honore surtout, à la différence de la télévision ou de la radio, l'auteure. Les titres sont éloquents : Michel Crépu dans *La Croix* écrit : « Marguerite Duras, une vie entière à s'écrire<sup>1072</sup> » ; Claire Devarrieux, dans *Libération*, lui rend hommage avec un article très fort, nommé « Marguerite Duras, “Morte, je peux encore écrire”<sup>1073</sup> » ; Jean-Marie Rouart, dans *Le Figaro* du 4 mars 1996, célèbre « Une exploratrice des abîmes<sup>1074</sup> » dans un article élogieux, tout comme Jean-Claude Lamy, dithyrambique : « L'éternelle rebelle de la littérature fait son entrée dans la légende des monstres sacrés<sup>1075</sup> ». Toujours dans le même journal, qui n'a pas toujours épargné l'écrivaine, Pierre Marcabru rajoute : « tout l'art de Duras est là : suggérer le mouvement des ombres, et leur mystère. On se penche, on écoute, on est séduit. Tout est musique, tout est appel, tout est mystère<sup>1076</sup>. » Quant à Bertrand Poirot-Delpech, dans un article du *Monde* du 5 mars 1996, il se montre plus prudent et questionne l'influence que Duras aura dans le siècle : « Alors, quelle place dans le siècle, Duras ? Quelle survie au siècle prochain ?<sup>1077</sup> ». Pourtant, il ne peut s'empêcher d'être ému par la posture physique que tout le monde connaît de Duras, « ce petit bout de personne aux vastes lunettes et à la voix de lendemains de meeting ». Enfin, en dépit de son orientation idéologique, le journal *L'Humanité* émet des réserves et ne retient que les frasques de la fin de la vie de l'auteure, titrant : « Duras : une vie d'écriture tissée sur le tard de paroleries intempestives<sup>1078</sup> ». La personnalité de Duras, même morte, ne fait toujours pas l'unanimité.

Une édition spéciale du *Figaro* du 5 mars 1996 rassemble de nombreux témoignages sur l'auteure. Il est vrai que la vague de réactions qu'a suscitée sa mort méritait une synthèse,

<sup>1071</sup> *Les Parleuses*, entretiens avec Xavière Gauthier, *op. cit.*, Pléiade, tome III, p.15.

<sup>1072</sup> Michel Crépu, « Marguerite Duras, une vie entière à s'écrire », *La Croix*, 5 mars 1996.

<sup>1073</sup> Claire Devarrieux, « Morte, je peux encore écrire », *Libération*, 4 mars 1996.

<sup>1074</sup> Jean-Marie Rouart, « Une exploratrice des abîmes », *Le Figaro*, 4 mars 1996.

<sup>1075</sup> Jean-Claude Lamy, « Marguerite Duras, l'éternelle rebelle », *Le Figaro*, 4 mars 1996.

<sup>1076</sup> Pierre Marcabru, « Mort de Marguerite Duras », *Le Figaro*, 4 mars 1996.

<sup>1077</sup> Bertrand Poirot-Delpech, « Une longue amitié avec François Mitterrand », *Le Monde*, 5 mars 1996.

<sup>1078</sup> « Duras : une vie d'écriture tissée sur le tard de paroleries intempestives », *L'Humanité*, 4 mars 1996.

agrémentée de révélations inédites de la part de ses amis les plus proches qui lui rendirent volontiers hommage, ou de politiques qui profitèrent de la tribune pour souligner l'importance de l'œuvre durassienne. Ainsi, Michael Lonsdale, son acteur fétiche, lui déclare son amour et ne manque pas de saluer leur amitié exceptionnelle, tout comme Michel Tournier, qui regrette sa disparition et la porte au pinacle. On ne manque pas également de souligner son attitude de pythie de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle : Philippe Sollers, par exemple, jamais tendre avec elle, souligne pourtant ses dons de voyante dans l'opinion publique. Les politiques sont eux aussi conviés à cette oraison funèbre : Alain Juppé, Premier Ministre, et le ministre de la culture, Philippe Douste-Blazy, saluent la créatrice singulière et son style si particulier. Ces témoignages, tous fidèles à l'esprit de l'écrivaine, résument bien sa personnalité : Duras était une marginale, une atypique.

À la fin de sa carrière, Duras se disait « mondiale<sup>1079</sup> ». Ainsi, il est intéressant de voir comment la mort de l'écrivain fut annoncée dans les différents pays du monde. La posture internationale qu'elle voulait l'avait fait connaître dans toutes les contrées, qui lui rendirent différents hommages à son décès. L'image qui se détache le plus de tous les articles est celle de l'intellectuelle, souvent inaccessible. Cette posture que Duras essaya de modifier à la toute fin de sa carrière reste malheureusement le visage qu'elle laissa le plus fréquemment après sa mort. Le journal *The Independent* retient donc cette caractéristique durassienne ainsi que sa mue : « Romancière populaire, elle a voulu devenir un auteur pour intellectuels [et] elle a changé d'image et de technique pour devenir moins élitiste, brouillant délibérément la limite entre les faits et la fiction. ». Le jugement est le même dans *The Guardian*, où David Coward écrit : « On l'a accusée d'intellectualisme, même en France<sup>1080</sup> [...] ».

*The Times* préfère mettre en relief les lieux de M. D., et son talent à les rendre singuliers. « La géographie imaginaire qu'elle a dressée – de villes, de fleuves, mais aussi du cœur humain – survivra aussi sûrement que Wessex de Hardy ou le Combray de Proust, parce qu'elle est à la fois individuelle et universelle, dessinant des endroits qu'une seule personne a créés, mais que nous pouvons tous reconnaître comme réels<sup>1081</sup>. » L'attachement de Duras à ces endroits extraordinaires qu'elle a fait siens restera un autre topos révélateur de son œuvre. Trouville, Sadec, Neauphle ou S. Thala, les lieux fictifs ou réels se sont mélangés et ont participé pleinement à créer sa légende. Il est tout à fait logique de voir un journal souligner à sa mort cet élément prépondérant qui fit sa gloire. L'article rappelle que Duras était une

---

<sup>1079</sup> « L'internationale Duras », *Libération*, 7 mars 1996.

<sup>1080</sup> *Ibid.*

<sup>1081</sup> *Ibid.*



romantique, « bien qu'elle n'ait jamais été une figure de proue du féminisme<sup>1082</sup> ». L'auteure n'a, par ailleurs, jamais réussi à imposer cette image au public, et encore moins à l'étranger. Son éditeur en Grande-Bretagne, John Calder, était également de cet avis, la jugeant même « difficile et rébarbative, fermée aux arguments autres que les siens<sup>1083</sup> », mais admettant « qu'elle a en particulier aidé bien des femmes à comprendre leurs problèmes et leur nature<sup>1084</sup>. » Pour le reste, rares sont les œuvres « durassiennes » citées, la presse européenne réduisant l'auteure prolifique à *Hiroshima mon amour* et à *L'Amant*, ouvrages les plus médiatiques.

Dans les pays latins, c'est l'addiction à l'alcool qu'on présente comme caractéristique majeure de l'auteure. Cet aspect est souligné dans *El País*, quotidien espagnol, qui explique que Duras a « écrit jusqu'au dernier moment, malgré l'alcool<sup>1085</sup> » et dans *La Repubblica*, en Italie, qui sous-titre son article « Marguerite Duras, feu d'amour, feu de douleur » avec « Alcoolique, elle a défié la mort pendant plus de trente ans<sup>1086</sup>. » Un peu comme ses interventions déraisonnées et ses coups médiatiques, l'alcool aura été un aspect du personnage qui fut bien souvent évoqué et qui la desservit. Enfin, dans *The New York Times*, les américains rappellent *L'Amant*, influencés par le film d'Annaud, immense succès outre-Atlantique, mais présentent également Duras comme le truculent personnage de son enfance indochinoise qui les fascine. Pourtant, c'est sans doute un des journaux dans lesquels l'hommage rendu au style de l'auteur est le plus vrai, célébrant « son écriture, simple et concise, comme si le langage lui-même était juste un véhicule pour transmettre passion et désir, peine et désespoir<sup>1087</sup>. » En définitive, son image est ainsi contrastée, entre ses frasques qui ont terni et ses œuvres qui ont séduit. Une chose est sûre : qu'on l'aimât ou qu'on la détestât, Duras ne laissait personne indifférent.

La presse régionale relaye également la mort de Duras avec une pléthore d'articles et de photographies. Il est donc intéressant de voir comment un quotidien régional rend compte de l'image laissée par l'auteure : par exemple, *Le Républicain lorrain* connaît bien Duras pour avoir suivi de près ses sorties fracassantes pendant l'affaire Grégory, à Lépanges-sur-Vologne dans les Vosges. Une demi-page est consacrée au décès de l'écrivaine et on relève de suite dans le titre une erreur que de nombreux journaux locaux, moins spécialisés en littérature, ont

---

<sup>1082</sup> *Ibid.*

<sup>1083</sup> *Ibid.*

<sup>1084</sup> *Ibid.*

<sup>1085</sup> *Ibid.*

<sup>1086</sup> *Ibid.*

<sup>1087</sup> *Ibid.*

commise à l'époque : « Marguerite Duras : la papesse du Nouveau Roman<sup>1088</sup> ». Toute sa vie, Duras aura donc lutté pour qu'on lui enlève cette étiquette d'un mouvement qui n'était pas le sien, et après sa mort, la voilà encore auréolée de ce titre qui n'est pas juste. Le chapeau de l'article rappelle sa notoriété : « star internationale » ou « monstre sacré » sont des expressions qui vont devenir des poncifs à l'époque.

L'article commence d'emblée par la posture vestimentaire qui l'a rendue inoubliable : « Eternel col roulé, tête engoncée dans les épaules, verres épais, elle avait l'air d'une chouette<sup>1089</sup>. » La description frise la caricature, et les phrases débutent toutes par « la » Duras, personnage médiatique des années 80. Plus loin, l'obtention du prix Goncourt est présentée comme une des seules raisons de son succès : nous l'avons déjà vu dans la presse étrangère, le nom de Duras est restreint très souvent à celui de son œuvre principale. Le journaliste écrit ainsi : « Faute de Goncourt, elle serait sans doute restée connue d'un cercle d'initiés<sup>1090</sup>. » On comprend alors, au moment de sa disparition, l'importance de cette œuvre dans la carrière de Duras, qui n'eût pas été la même sans cet opus. Néanmoins, presque tous ses ouvrages sont évoqués, chacun associé à une période ou à une de ses caractéristiques : les derniers livres sont liés à son coma et à sa trachéotomie, *Le Vice-Consul* ou *India Song* à son enfance indochinoise, les premiers livres à ses années de mariage avec Robert Antelme et enfin, ses pièces de théâtre et ses films complètent ce tableau d'un auteur complet, « légende vivante ».

« L'ancrage local » de Duras en Lorraine est aussi salué par l'article avec deux encarts mis en exergue sur la page : le premier est bien entendu « L'affaire Grégory » et le deuxième est un autre fait d'armes de l'auteure, « Rencontre avec Platini ». Ce choix peut paraître incongru, mais étant donné que Platini est originaire de Joeuf, en Meurthe-et-Moselle, il est compréhensible. Le quotidien tire donc profit de deux coups médiatiques retentissants pour « s'approprier » une auteure exceptionnelle. En gras, dans l'article, alors que tout le reste est en police normale, on relève « Sublime, forcément sublime », leitmotiv devenu trait principal de la posture que Duras laisse après sa mort.

Le service religieux des obsèques a lieu en l'église de Saint-Germain-des-Prés le 7 mars. Pendant ce « service pour les morts », on diffuse de la musique de Bach et surtout de Carlos d'Alessio. *India Song* et *l'Indochine* ne sont jamais loin... Des lectures de *L'Ecclésiaste* accompagnent l'office, mais aussi celles de *La Pluie d'été*. Dehors, la foule a convergé en masse et s'agglutine devant *Les Deux Magots*. La popularité de l'écrivaine est

---

<sup>1088</sup> « Marguerite Duras : la papesse du Nouveau Roman », *Le Républicain lorrain*, 4 mars 1996.

<sup>1089</sup> *Ibid.*

<sup>1090</sup> *Ibid.*

ainsi palpable, et elle rassemble ce jour-là ses inconditionnels et ses détracteurs, comme autant de curieux venus assister au spectacle. L'inhumation au cimetière du Montparnasse est très rapide, contrariée par les giboulées de mars. La tombe est toute simple, et gravée seulement des deux initiales de l'auteure : « M. D. », nom de ce personnage médiatique insupportable qu'elle avait créé au cours des années 1980. Que reste-t-il ainsi de Marguerite Donnadiou après toutes ces décades ? Le mythe Duras est si complexe qu'on ne sait plus vraiment qui on a enterré ce jour-là : la femme, l'auteure, le personnage... Une chose est sûre : au fil des saisons, l'écrivaine a fait disparaître son nom pour mieux retrouver ses origines, comme si, égarée dans sa fiction, elle avait besoin de revenir à l'essentiel, à son enfance, à elle-même, abandonnant ses postures pour s'enfuir à jamais.

À la fin du mois de mars, quelques jours après sa mort, sont publiés aux Éditions Marval de courts textes de Duras écrits pour légender les photographies de Trouville de Hélène Bamberger, *La Mer écrite*. Ce sont les derniers mots de Duras, comme un dernier signe d'affection pour sa cité de Trouville qu'elle aima tant et qui perpétua sa légende.

### *3. Et après ? La cohérence d'un parcours qui se poursuit au-delà de la mort*

Des années après sa mort, Duras continue d'occuper le devant de la scène, comme si son décès avait décuplé l'intérêt qu'on lui porte. Par contre, alors que l'on pourrait penser que post-mortem, l'heure n'est plus aux critiques, chez Duras, le débat n'en finit plus de perdurer. Ainsi, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la mort de l'auteure, Jean-Pierre Martin écrit dans un numéro spécial du *Monde* :

Les détracteurs ont assez longtemps tenu le haut du pavé. Leurs bons mots ont fait florès. [...] L'anti-durassien avait la dent dure. Il s'acharnait. Après le succès de *L'Amant*, il se faisait pasticheur, signait Marguerite Duraille. L'œuvre de Duras était, plus qu'aucune autre peut-être, objet de controverses. Ce temps, dira-t-on, est révolu. Je n'en suis pas certain. Encore aujourd'hui, Duras est loin de faire l'unanimité. Il arrive qu'on l'estime surévaluée, qu'on se demande si elle est vraiment « un grand écrivain »<sup>1091</sup>.

Duras laisse donc à la postérité une image controversée, et cela des années et des années après sa disparition. Entre temps, sa notoriété n'avait fait que s'étendre, comme c'est souvent le cas lors de la mort d'un « grand écrivain » et d'une star médiatique. On ne compte

---

<sup>1091</sup> Jean-Pierre Martin, « Femme et auteure », *Le Monde hors-série*, 2021, p. 75.

plus, après 1996, les articles, les journaux, les ouvrages qui lui sont consacrés. Ses livres se vendent mieux que de son vivant, et ce dans le monde entier. Il n'y a donc plus aucune réserve lorsque l'on dit d'elle qu'elle est un « grand écrivain ». Personne ne peut le contester, même ses détracteurs. Philippe Sollers, un de ses détracteurs, la compare, en 1994, à Victor Hugo. Certes, cette analogie est fondée sur ses délires pythiques et ses interventions tous azimuts, mais la reconnaissance est là :

Duras, à la fin du XXème siècle, occupe la position de Hugo à la fin du XIXème : table de la loi tournante, visions, vaticinations d'au-delà. Hugo désespéré, mais Hugo quand même. Qu'importe alors qu'un nouveau Gide murmure : « le plus grand écrivain français d'aujourd'hui ? Marguerite Duras, hélas ! » C'est ainsi, et l'on ne devient pas un écrivain appris par cœur par hasard<sup>1092</sup>.

On se force à l'avouer, mais tous l'avouent quand même : ce qu'a laissé Duras au patrimoine littéraire français est immense. De ce fait, son nom s'institutionnalise : les médiathèques, les centres culturels, les écoles et les lycées commencent à être baptisés avec son patronyme. Évidemment, le plus symbolique restera le lycée de Saïgon qui prend l'appellation de son ancienne élève devenue mythe.

Cette gratitude s'exprime aussi dans tous les « lieux de M. D. » : des plaques sont apposées partout où elle a brillé ou là où elle a laissé une part de son histoire : par exemple, à Pardaillan, où se trouve « Le Platier », demeure paternelle près du village de Duras ; à Trouville bien sûr, où l'escalier qui jouxte l'hôtel des Roches noires évoque son souvenir ; enfin, la rue Saint-Benoît, à Paris, qui ne posera la plaque commémorative qu'en 2011.

Rapidement après sa mort, l'association Marguerite Duras est créée autour d'une historienne du pays de Duras, Christiane Lachaize-Péné. Depuis, les « journées Duras » ont lieu tous les ans et célèbrent l'auteure. En même temps, le « prix Duras » est inventé sous l'impulsion du conseil général du Lot-et-Garonne : chaque année, il distingue une œuvre dramatique, littéraire et cinématographique et rappelle que son inspiratrice fut maîtresse dans les trois genres.

L'engouement pour Duras et son mystère se remarque aussi dans les nombreuses biographies qui fleurissent depuis 1993, date de la première, écrite par Alain Vircondelet. Les zones d'ombre de la vie de l'auteur et la fascination qu'elle exerce incitent les critiques à s'emparer de sa vie et de son œuvre, et la tâche est souvent ardue. Frédérique Lebelley en fait les frais en 1994 lorsque son ouvrage, *Duras ou le poids d'une plume*, est vilipendé pour ses erreurs et ses errements. Duras elle-même l'avait d'ailleurs condamné. Ensuite, ce fut au tour de Laure Adler de publier une très médiatique biographie de l'auteure en 1998. Une

---

<sup>1092</sup> Philippe Sollers, « La détermination et les ruses d'un grand écrivain. Comment elle est Duras », *op.cit.*

controverse fut engagée par Jean Mascolo, qui jugea indécente la narration de la période de la résistance (notamment les relations troubles entre Duras et la milice qui y sont mises en scène). La presse relayait les critiques du fils de Duras, taxant la journaliste d'approximations historiques grossières et de nombreuses erreurs. La biographie trouva néanmoins son public et Laure Adler est depuis cette époque appelée à intervenir dans tous les émissions concernant l'auteure ou à écrire dans de nombreux journaux qui relatent son histoire.

En 2014, pour le centenaire de la naissance de Duras, elle est invitée à témoigner. Au fil du temps, des années après sa mort, la journaliste a bien compris elle aussi ce que Duras redoutait à la fin de sa vie : « Son personnage continue de fasciner. Ce qui m'intéresse c'est l'auteur, un auteur immense. J'espère que le personnage n'éclipsera pas l'auteur<sup>1093</sup> ». L'insupportable M. D. n'est jamais loin : elle a dévoré l'écrivaine toute entière et la société ne peut pas oublier ce personnage paradoxal. À force de s'exposer, avec la puissance des moyens médiatiques des années 1980, Duras a fait croire au public qu'elle était une autre. Cette image se retrouvera dans tous les articles et tous les ouvrages qui lui seront consacrés, faisant disparaître la personne biographique Marguerite Donnadiou, mais surtout l'auteur Duras. Pourtant, nous l'avons déjà évoqué, les trois instances sont poreuses, et c'est aussi au cœur même de son œuvre que Duras a construit son personnage médiatique, après les succès de la période 1980-1990. José Luis Diaz écrivait en ce sens, à propos des écrivains romantiques : « C'est pour une part en construisant un personnage qui les représente à l'intérieur même de leur œuvre que les écrivains romantiques définissent leur scénographie auctoriale<sup>1094</sup>. » L'histoire retiendra donc le personnage M. D., mais celui-ci est né au cœur même de la Durasie, de l'œuvre de cette femme qui avait fini par mélanger la fiction et la réalité et chacun jugera à son aune l'écrivaine qui divisa tant. Sophie Bogaert écrit d'ailleurs :

Chacun a « sa Duras », celle qu'il moque ouvertement ou qu'il adore secrètement. Et que, dans tous les cas, il emporte avec lui au point que sa « petite musique » laisse son empreinte intempestive sur toutes choses : car il existe une ritournelle durassienne, faite d'une voix et surtout d'une syntaxe reconnaissables entre mille. Une de ces petites voix populaires, qui nous occupent involontairement l'esprit jusqu'à l'irritation. Et qui fait entendre ses échos bien au-delà des frontières, comme l'écrit Gilles Philippe : « Aux yeux du monde entier, Duras appartient à notre imagerie nationale ; par son dilettantisme et par son toupet, elle est un des visages du rêve français. »<sup>1095</sup>

---

<sup>1093</sup> Laure Adler, citée dans « Centenaire de Duras, personnage de légende et immense écrivain », *L'Express*, 7 février 2014.

<sup>1094</sup> Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *op. cit.*

<sup>1095</sup> Sophie Bogaert, « "J'ai osé et puis c'est resté" : Marguerite Duras et les médias », *op. cit.*

Le théâtre de Duras, réputé un temps très difficile et trop intellectuel, est reconnu dans le monde entier : ses pièces, traduites, sont jouées partout. En même temps, *Savannah Bay* entre au répertoire de la Comédie française. Énormément médiatisée par le film de Jean-Jacques Annaud, qui l'a fait d'autant plus connaître à l'international (malgré elle), elle est adulée dans de nombreux pays, et pas seulement en Asie. Laure Adler confirme cela : « Elle intéresse beaucoup à l'étranger. Ma biographie a été énormément traduite et va paraître en chinois le mois prochain. Marguerite n'en reviendrait pas !<sup>1096</sup> ». Duras fascine et envoûte, tout le temps et partout, et personne ne peut le contester. Elle fait écrire, parler, raconter sur elle : on ne compte plus les thèses entreprises sur son compte, sur ses mystères, sur son mythe. « Une véritable fantasmatisation autour de son œuvre et son existence continue de se tisser, comme une légende qui traverse le temps<sup>1097</sup>. », constate Alain Vircondelet qui fut un des premiers à s'intéresser à l'ambiguïté de son œuvre tout en étant sous son charme.

Pendant les années qui suivirent sa mort, la légende de Duras a continué de s'écrire. Chaque infime élément sur sa vie fut surmédiatisé et souvent utilisé à des fins commerciales. Caracolant en tête des ventes depuis les années 1980, l'œuvre durassienne s'est encore mieux vendue après son décès et a suscité de nombreux ouvrages la concernant, chacun cherchant à profiter de la notoriété de l'auteure pour vendre ou se faire connaître. On ne comptait plus alors le nombre d'albums photo commentés, d'essais critiques plus ou moins bons, de mini-récits sur sa vie ou sur ses habitudes. Le paroxysme de cet engouement qui laissa parfois le public dubitatif fut atteint en 1999 avec la publication de *La Cuisine de Marguerite*, livre controversé de Jean Mascolo réunissant les recettes que Duras aimait faire à l'improviste quand des amis restaient, avec des textes sur le sujet et des photographies prises dans la cuisine de Neauphle : potée, bœuf mode, bortsch bâtard sans crème à la française, jambon au madère et aux épinards, tout cela publié sans l'accord de Yann Andréa, « exécutif littéraire » de l'auteure à l'époque, qui essaya par tous les moyens d'interdire l'œuvre. Là encore, la légende Duras continue de s'écrire avec d'autres traits constitutifs méconnus du grand public. Le lecteur entre dans l'intimité de l'auteure, invité dans sa cuisine, et cette posture familière plaît, comme ce fut le cas à une époque avec *Les Lieux de Marguerite Duras*. L'admirateur va apprendre des choses nouvelles sur son idole quatre ans après sa mort, et après l'Indochine, la résistance, les grosses lunettes, le col roulé, la voix caverneuse, le bortsch bâtard sans crème entre dans l'imaginaire durassien. « Alors, Patrick Rambaud pourra bien pasticher la cuisine de Marguerite sous le pseudonyme de Marguerite Duraille, l'odeur de la soupe aux poireaux

---

<sup>1096</sup> Laure Adler, citée dans « Centenaire de Duras, personnage de légende et immense écrivain », *op. cit.*

<sup>1097</sup> Alain Vircondelet, *Duras, la traversée d'un siècle*, *op. cit.*, p. 480.

ou du petit salé aux choux continuera longtemps, comme les recettes de nos grands-mères et les contes de Marguerite d'Angoulême, à faire les délices des lecteurs de Marguerite de Neauphle<sup>1098</sup>. »

Yann Andréa veille donc scrupuleusement à la destinée post-mortem de Duras. Après *M. D.* dans les années 1980, il publie un nouvel opus sur leur histoire, *Cet amour-là*, en 1999. Dans ce récit de sa relation avec l'écrivaine, il aborde la question de l'écriture, l'amour et la mort, et rend encore une fois hommage à l'auteure. À son tour, il s'empare de l'image de Duras et la rectifie, comme s'il devait, maintenant qu'elle n'est plus là, veiller à son temple. Il donne donc sa propre version de certains faits, en rectifie d'autres, mais revient tout de même avec beaucoup de pudeur sur ce lien si particulier qu'il avait tissé avec le monstre sacré. Ainsi, de manière posthume, chacun salue la mémoire de Duras qui se trouve à chaque fois dans une autre posture hétéroreprésentée, selon les locuteurs. À son tour, Yann Andréa ira défendre son ouvrage sur le plateau de « Bouillon de culture » de Bernard Pivot. Deux ans plus tard, en 2001, Josée Dayan fera l'adaptation cinématographique du livre, continuant par là-même à écrire l'histoire de Duras par le prisme de Yann.

Le cinéma, d'ailleurs, va largement participer à asseoir la figure auctoriale de l'écrivaine : en effet, comme son œuvre connaît un exceptionnel regain d'intérêt à sa mort, les réalisateurs désireux de porter à l'écran ses romans sont nombreux. De plus, Duras n'est plus là pour rectifier le tir ou s'opposer à tel ou tel long métrage comme elle l'avait fait avec Jean-Jacques Annaud. Son œuvre va alors être utilisée dans des adaptations diverses et plus ou moins réussies : à chaque fois, c'est l'occasion pour la presse de rappeler qui était l'auteure à ceux qui ne la connaîtraient pas encore. La communication autour des films est centrée uniquement sur Duras, qui apparaît toujours plus adulée, et dont la place dans la littérature française et mondiale se trouve renforcée à chaque long métrage. Citons par exemple *Un barrage contre le Pacifique*, adaptation soignée et fidèle de Rythy Panh en 2008, avec Isabelle Huppert dans le rôle de la mère de Marguerite Duras. C'est un réalisateur cambodgien, engagé et traumatisé par les massacres des Khmers rouges, qui s'empare du roman. Comme Duras, il vient de cette partie de l'Asie et comme elle, il est hanté par les traumatismes liés à son enfance et à son pays. C'est la deuxième fois, après René Clément en 1958, que l'œuvre est portée à l'écran. Les ventes du roman, comme pour *L'Amant* à l'époque du film d'Annaud, s'envolent à nouveau, avec notamment une nouvelle première de couverture qui reprend des photographies du tournage.

---

<sup>1098</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op. cit.*, p. 632.

Il en est de même en 2017 avec l'adaptation de *La Douleur* d'Emmanuel Finkiel. Le film est l'évènement de 2018 et gagnera de nombreux prix dans des festivals. Il est nommé dans presque toutes les catégories aux Césars et manque de peu la sélection pour représenter la France aux Oscars du meilleur film étranger. Le nom de Duras fait beaucoup : sa notoriété, mise en exergue sur les affiches par son nom écrit en majuscules, est la meilleure publicité qui peut être faite pour le film, mais aussi pour le texte que certains redécouvrent, à commencer par le réalisateur lui-même. Comme chez Annaud, c'est une voix off qui commence l'histoire : mais même si la voix de Duras n'a pas la caverneuse tonalité de Jeanne Moreau comme dans le précédent opus, ce choix légitime le récit de l'écrivaine et l'engagement de vérité qu'elle avait pris à l'époque. Le réalisateur « dira fidèlement, par le cinéma, ce que l'écrivaine a consigné, sans idée de publication, au fil des événements : l'histoire en marche – les derniers jours de l'Occupation à Paris, la Libération, le retour des prisonniers, la normalisation politique – et le cours de la vie – la peur et l'excitation de la clandestinité, l'ennui entrecoupé d'éclairs de passion qui baigne l'attente de l'être aimé, le soulagement et le dégoût face au retour de la paix<sup>1099</sup>. »

Enfin, le dernier exemple de présence cinématographique de Duras est très récent puisqu'il s'agit du film *Suzanna Andler*, sorti le 2 juin 2021 et adapté de la pièce éponyme écrite en 1968. C'est Benoît Jacquot qui est derrière la caméra pour mettre cette œuvre à l'écran : le lien qu'il a avec l'auteure est très fort. En effet, il fut le « super assistant » des films réalisés par Duras dans les années 1970 et leur amitié était très solide. Il rend ainsi hommage à l'écrivaine en choisissant d'adapter un texte peu connu, minimaliste, mais sublimé comme d'habitude par la langue simple et épurée de Duras. Il fait également découvrir – ou redécouvrir – une pièce singulière et peu médiatisée dans l'œuvre complète de M. D., pourtant superbe tragédie existentielle. Dans le magazine *Lire*, la romancière et psychanalyste Sarah Chiche écrit : « On raconte que Marguerite Duras détestait les adaptations que l'on faisait de ses livres. Mais il n'est pas interdit de rêver que peut-être aurait-elle tout aimé de celle-ci. Cette promesse enfin accomplie par l'ami de toujours est magnifique. Magnifique car absolument pas contemporaine<sup>1100</sup>. »

En 2011, Marguerite Duras entre dans la collection de prestige des éditions Gallimard, la « Bibliothèque de la Pléiade ». Cette consécration l'ancre un peu plus dans le temple de la littérature française. Après la guerre, Raymond Queneau avait repris en main la collection et décida d'en faire une « bibliothèque universelle de cent ouvrages que tout honnête homme se

---

<sup>1099</sup> Thomas Sotinel, « « La Douleur » : l'insoutenable violence de l'attente », *Le Monde*, 23 janvier 2018.

<sup>1100</sup> Sarah Chiche, « Un film magnifique », *Lire hors-série, op. cit.*, p. 52.



devrait d'avoir lus<sup>1101</sup> ». Duras devient donc, en quelque sorte, indispensable et reconnue comme telle. L'événement permet aussi d'affiner une fois de plus sa figure auctoriale, alors que le public la retient toujours et encore comme la star médiatique. On n'en finira donc jamais de rectifier cette erreur que Duras laissa créer de toutes pièces dans les années 1980 : c'est elle qui fut responsable de l'image négative qu'elle véhicula. Quinze ans après sa mort, la publication de ses œuvres dans quatre volumes de la Pléiade lui redonne ses lettres de noblesse d'écrivain. Gilles Philippe, directeur de l'édition, visait sans doute cet objectif, et les journaux de l'époque ne manquent pas de le souligner.

Il aura donc fallu une quinzaine d'années après le décès de l'écrivaine pour que son œuvre soit en quelque sorte consacrée. Une période de latence qui aura permis d'effacer un peu le personnage médiatique qu'était l'auteure au profit de son œuvre selon Gilles Philippe, le directeur de l'édition des œuvres complètes de Marguerite Duras chez La Pléiade<sup>1102</sup>.

Ainsi, Marguerite Duras, en entrant dans la collection, est comme panthéonisée, légitimée ou patrimonialisée. Pour beaucoup, à l'époque, elle est saluée pour un seul livre qui l'a incarnée particulièrement : certains disent *Un barrage contre le Pacifique*, d'autres *L'Amant*, parfois *Le Ravissement de Lol V. Stein*. On retient également son film fétiche et sa mélodie, *India Song*. Mais la plupart des lecteurs ne se représentent pas la variété et la diversité exceptionnelles de son œuvre qui se révèle dans cette édition collector : romans, nouvelles, théâtre, scénarios... Par ordre chronologique, la collection témoigne de son infatigable travail de l'écriture elle-même. On ne questionne plus du tout alors son statut de « grantécrivain ».

Trois ans plus tard, le centenaire de sa naissance donne l'occasion de mesurer une fois encore son immense notoriété. La presse célèbre unanimement « un des plus grands écrivains français ». On ne compte plus les reportages, les publications et les émissions télévisuelles sur l'auteure. Laure Adler anime une émission « spéciale Duras » sur France Inter le 21 février et l'été, sur France Culture, 40 heures d'émissions sur et avec Duras sont rediffusées. Plus de dix de ses pièces sont à l'affiche, dont une trilogie au Théâtre de l'Atelier. On a l'impression que Duras n'a jamais été aussi populaire et reconnue, comme si le temps lui avait donné raison et avait fait disparaître cette image réductrice qui lui était inhérente. Le premier journal à lui rendre hommage cette année-là est *L'Express*, qui, dès le 7 février, titre pour la porter au

---

<sup>1101</sup> Raymond Queneau, cité par Chloé Leprince, « Peut-on être viré de la Pléiade ? (et autres histoires sur une collection mythique) », *France culture*, 23 mars 2016.

<sup>1102</sup> « Marguerite Duras entre aujourd'hui dans la Pléiade », *Actualité, l'univers du livre*, 20 octobre 2011.

pinacle : « Centenaire de Duras, personnage de légende et immense écrivain<sup>1103</sup> ». La suite est tout aussi dithyrambique : « Marguerite Duras aurait eu 100 ans en avril, l'occasion de célébrer cette femme fascinante et écrivain à la prose musicale unique, sur les planches comme en librairie, avec une pluie de livres, dont les derniers tomes de son œuvre complète en Pléiade. » Comme l'avait écrit Gilles Philippe, c'est le temps, comme très souvent, qui a permis de redorer le blason de Marguerite Duras.

À l'occasion du centenaire, le magazine *Télérama* lui consacre un numéro exceptionnel : toute sa carrière y est passée en revue, chaque journaliste, écrivain, universitaire ou proche de l'auteure écrit un article laudatif à son égard. Les anniversaires de naissance, de mort ou de prix reçus deviennent pour les écrivains disparus des occasions d'asseoir une posture d'auteur à rebours, façonnée par le temps et la réception postérieure de l'œuvre, qui se voit très souvent sacralisée alors qu'elle était vilipendée par le passé. L'éditorial de Nathalie Crom corrobore très bien cette hypothèse :

Suffisamment de temps a passé, depuis la mort de Marguerite Duras, il y a dix-huit ans, pour que ce soit décanté le mélange de fièvre, d'excès, de polémique qui a souvent accompagné, de son vivant, la réception de son œuvre. [...] L'agitation, les tensions sont désormais apaisées et, en cette année où l'on commémore le centenaire de sa naissance [...], la place éminente qu'occupe l'auteur du *Ravissement de Lol V. Stein*, du *Vice-consul*, de *l'Amant* dans la création littéraire française de la seconde moitié du XXe siècle ne souffre plus de contestation<sup>1104</sup>.

De grands noms de la critique durassienne écrivent un article pour le numéro : Jean Vallier résume sa biographie complète en quatre pages où les mots-clés reconnaissables foisonnent, Christiane Blot-Labarrère et Aliette Armel, par exemple, sont rédactrices d'un article important. En couverture du magazine, un seul mot est mis en exergue car il contient tout un monde à lui seul : « Duras ».

Encore plus tard, en 2021, la presse célèbre les vingt-cinq ans de la mort de Duras. Ces jubilés sont à chaque fois l'occasion de nouveaux écrits, affinant toujours plus l'image de l'écrivaine qui se débarrasse comme par magie de ses défauts et qui voit ses traits caricaturaux être grossis davantage. Ainsi, dans l'éditorial du magazine *Lire*, Baptiste Liger n'échappe pas au cliché, invitant les lecteurs à se « plonger dans ces pages en “col roulé”, en écoutant en boucle la mélodie d'*India Song*...<sup>1105</sup> ». En cette année anniversaire, *Le Monde* fait également paraître un hors-série intitulé « Une vie, une œuvre ». Dans l'avant-propos, Jean-

---

<sup>1103</sup> « Centenaire de Duras, personnage de légende et immense écrivain », *op. cit.*

<sup>1104</sup> Nathalie Crom, Éditorial de *Télérama hors-série*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>1105</sup> Baptiste Liger, Édito, *Lire hors-série*, *op. cit.*, p. 5.

Pierre Martin, dans un texte nommé « Une voix singulière<sup>1106</sup> », célèbre le mythe Duras sans une seule remarque négative. Au contraire, il déplore que le public n'a retenu l'auteure que pour les grands romans que l'on a maintes fois évoqués, mais « on oublie parfois d'autres harmoniques ». Ainsi, celui-ci va évoquer les figures les moins connues de la personnalité de l'écrivain, comme s'il voulait amener une image inédite, aux antipodes de l'écrivain de *L'Amant* ou du *Barrage* que tout le monde connaît. En premier lieu, il brosse le portrait d'une vraie rebelle, « en révolte permanente contre l'étroitesse et le mensonge d'une vision exclusivement politique du monde ». En deuxième lieu, c'est la féministe qu'il salue, celle qui a revendiqué son être et qui a dû affronter « l'indécence d'écrire quand on est une femme ». En dernier lieu, et c'est là qu'il se démarque le plus et amène une posture tout à fait originale de l'auteure, il nous fait connaître la « Duras drôle, cocasse, parfois loufoque », et pour ce faire nous renvoie à des ouvrages complètement méconnus du grand public : *Madame Dodin*, *Les Eaux et forêts*, *Le Shaga*, *La Pluie d'été...* Alors que Duras avait passé sa vie à rectifier cette image d'intellectuelle inaccessible, voilà qu'on la présente comme une comique vingt-cinq ans après sa mort.

De même, l'aura de Duras est palpable aujourd'hui grâce à ses nombreux épigones : une kyrielle d'écrivains revendiquent honnêtement une filiation durassienne et se présentent comme des héritiers de l'auteure, et ce dans le monde entier : en Chine, deux écrivaines shanghaïennes s'inspirent complètement de Duras et justifient leurs œuvres comme des autofictions sexualisées, signe de l'influence de *L'Amant* sur des générations d'écrivains. En France, on a souvent comparé Marguerite Duras et Annie Ernaux, car même si leurs écritures sont très différentes, leurs œuvres sont toutes deux autobiographiques et dépouillées. Atiq Rahimi, de son côté, avoue avoir appris le français avec *L'Amant*, et l'ouvrage détermine aujourd'hui toute son œuvre. Nina Bouraoui partage avec Duras le thème du déracinement, Arnaud Cathrine admire la « conteuse » et sa façon de parler et d'écrire tout en s'inventant dans ses histoires. Enfin, Marie Darrieussecq, passionnée par l'écrivaine, va même lui voler une phrase de *La Vie matérielle* pour titrer un de ses romans les plus célèbres : *Il faut beaucoup aimer les hommes*.

Autre signe de son extraordinaire intemporalité, le genre du manga s'est aussi emparé de son œuvre, preuve qu'un phénomène de société peut aujourd'hui utiliser l'image d'un écrivain « classique » pour doper ses ventes. Ainsi, *L'Amant* de Kan Takahama<sup>1107</sup> fait fureur en librairie. La mangaka a donc pris le risque de transposer l'histoire légendaire de Duras et le

---

<sup>1106</sup> Jean-Pierre Martin, « Une voix singulière », avant-propos, *Le Monde hors-série*, op. cit., p. 3.

<sup>1107</sup> Kan Takahama, *L'Amant*, Paris, Rue de Sèvres, 2020.

résultat est une réussite, comme si Duras transformait aujourd'hui en or tout ce qu'elle inspirait. Léonard Desbrières écrit dans le magazine *Lire* : « Le roman graphique de Ken Takahama est une franche réussite. Avec des traits d'une finesse remarquable et un travail de transposition littéraire bluffant, la mangaka recrée dans des décors magnifiques la poésie enchanteresse de Marguerite Duras. [...] Son livre est une déclaration d'amour touchante à une œuvre qui a influencé et qui influencera encore des générations de femmes<sup>1108</sup>. »

Par conséquent, Marguerite Duras apparaît en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle comme une icône très « tendance », véhiculant une image fortement contemporaine et même glamour de par son look et son style littéraire, qui fascinent toujours autant. Elle qui fut si souvent critiquée n'a jamais été autant convoitée que ces dernières années, comme si sa mort et la société contemporaine avaient décuplé l'intérêt qu'on lui porte. Il est intéressant par ailleurs de voir l'engouement de la jeunesse pour son personnage et pour son œuvre. Elle est mythique, adulée et on l'utilise à toutes les fins commerciales possibles. Les lycéens arborent fièrement depuis deux ou trois ans des sweat-shirts estampillés « Marguerite Duras ». Des créateurs ont imprimé son image sur des tee-shirts à son effigie. Des opticiens ont remis au goût du jour son incroyable monture de lunettes à écailles... Tout ce merchandising fait de l'image de l'écrivaine celle d'une icône, d'une star indémodable et inoubliable, marqueur exceptionnel d'une époque dont elle fut le témoin. Comme Apollinaire fut considéré en son temps comme « le poète de la transition » entre le XIX<sup>ème</sup> et le XX<sup>ème</sup> siècle, Duras semble être le témoin capital de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, tout en faisant entrer dans les mœurs la société du spectacle qui allait dominer les années 2000.

Aujourd'hui, sa figure auctoriale continue néanmoins de faire débat dans les milieux intellectuels. Le côté inaccessible de son œuvre, qu'elle avait souhaité rectifier à la fin de sa vie, semble avoir la peau dure. En effet, on la voit souvent comme un auteur difficile, exigeant et surtout liée à un certain pédantisme, ses admirateurs étant souvent des incompris de qui l'on se moque ouvertement. Pour preuve, l'accessoire le plus « tendance » de l'année 2020 à Paris fut un sac (de lectures, de plage, de courses) sur lequel était inscrit en lettres majuscules : « Comme toutes les pétasses, je lis Marguerite Duras ». La fascination qu'elle exerce chez les uns doit toujours côtoyer ce rejet qu'une partie de l'intelligentsia revendique. Mais à la différence des années 1980-1990, on assume de nos jours d'apprécier l'icône Duras, avec une certaine provocation.

---

<sup>1108</sup> Léonard Desbrières, « *L'Amant* à la mode manga », *Lire hors-série*, op. cit., p. 78.

Dans *Le Monde* hors-série paru en 2021 et consacré à l'auteur à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de sa mort, on retrouve un dossier appelé « Débats » qui recense tous les conflits que Duras aura pu générer. En introduction, Jean-Pierre Martin écrivait :

Il arrive qu'on l'estime surévaluée, qu'on se demande si elle est vraiment « un grand écrivain ». [...] dans la cabale dont elle fut victime, se glisse un enjeu majeur, dont témoigne chaque biographie nouvelle, relançant constamment le débat : le rapport de la littérature à notre histoire récente, sa faculté de mémoire ou au contraire de déni, sa capacité à relier l'intime et le politique [...]. Peu d'écrivains auront su donner si fortement le ton d'une littérature contemporaine où tout peut se dire à travers l'écriture de soi : « On peut parler de sa vie toute sa vie, la vie est considérable ». Peu d'écrivains auront autant innové<sup>1109</sup>.

---

<sup>1109</sup> Jean-Pierre Martin, « Femme et auteure », *op. cit.*

## *Conclusion*

En retraçant la destinée exceptionnelle de Marguerite Duras, force est de constater que la chronologie est indispensable pour découvrir la construction du véritable « personnage » d'auteur que celle-ci a pu façonner au fil des ans et au gré de l'évolution des champs. Car ce n'est plus une écrivaine dont il était question à la fin de sa vie, mais une création de l'auteure elle-même, être qui déborda du champ littéraire pour toucher à tous les domaines et s'imposer partout, quitte à provoquer une adoration sans faille ou une détestation sans limites. Ce cas presque unique dans l'histoire de la littérature, un des premiers – et qui allait ouvrir la voie à d'autres, prouve que l'écrivain n'est plus vu, à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, comme un simple auteur. Duras fut la pionnière dans l'érection de cette figure auctoriale devenue « posture », car elle s'est adaptée à chaque changement de la société médiatique pour se rendre visible dans l'instant et dans le temps. Même si de nos jours, elle est encore perçue par beaucoup comme « l'insupportable M. D. », son œuvre et ses positionnements sont salués très fréquemment, et elle est largement passée à la postérité, devenant par là-même un « classique » à l'écrit et un « monstre sacré » de façon générale. Avec une adaptabilité hors-normes, elle a su tirer profit de chaque période, de chaque champ inhérent et a saisi toutes les opportunités, sciemment ou inconsciemment, pour construire ce personnage légendaire, son « mythe ».

Jérôme Meizoz affirme que souvent, l'écrivain est « prisonnier de son rôle<sup>1110</sup> », mais la prouesse de Duras a été justement de sortir de ce carcan dans lequel elle a refusé qu'on l'enferme. C'est ainsi qu'elle a fait sa carrière en étant toujours en opposition avec le contexte, s'affranchissant par exemple du Nouveau Roman, prenant des positions tranchées, quasi révolutionnaires parfois, sur tous les sujets possibles, afin de voir louer son « personnage » et se sentir devenir indispensable. Car avant tout, Duras fut une femme libre, et femme avant auteure. Elle dépassa très largement le champ littéraire de l'écrit auquel elle aurait pu rester attachée, usant de tous les avatars possibles pour fuir les étiquettes et toujours avoir un coup d'avance sur ses détracteurs. Grâce à cette ingéniosité, on ne peut que souligner la cohérence de son itinéraire personnel et professionnel.

C'est pourquoi son histoire est si complexe, mais si riche et si fascinante. Jamais un écrivain n'aura autant fait parler ni autant divisé l'opinion. Mensonge ou vérité, il n'est plus

---

<sup>1110</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, op. cit., p. 70.

question de vouloir démêler le vrai du faux dans la critique d'aujourd'hui, mais plutôt de comprendre comment sa vie, sans doute dramatisée à des fins posturales, a pu lui servir à ériger son mythe.

Dominique Maingueneau avait donc défini en 2004 les trois instances qui régissent l'écrivain : l'être civil, la fonction-auteur dans le champ littéraire et enfin l'énonciateur textuel. D'ordinaire, dans l'étude d'une posture, ces trois notions sont étudiées conjointement et même croisées : selon Jérôme Meizoz, « étudier une posture, c'est aborder ensemble [...] les conduites de l'écrivain, l'*ethos* de l'inscripteur et les actes de la personne<sup>1111</sup>. »

Chez Marguerite Duras, nous avons pu constater que de prime abord, ces trois entités pouvaient donner lieu à trois postures indépendantes, liées à un champ précis, à une œuvre, à un style, à des éléments de vie privée, à des influences politiques ou sociales, etc. Cette particularité justifie l'approche chronologique de l'étude de cette écrivaine qui construit progressivement sa figure d'auteur. Même si les trois périodes et leurs contenus inhérents se sont ensuite révélés poreux, il apparaît clairement que Duras a joué de ces trois postures indépendamment durant les différentes périodes de sa vie.

Pour comprendre son cas si atypique, les travaux de José-Luis Diaz semblent révélateurs, car celui-ci va au-delà de la stricte fonction d'« auteur » et prend en considération, tout comme Jérôme Meizoz, la « scénographie auctoriale » au sens plus large. Par conséquent, les trois éléments qu'il propose sont :

[...] l'auteur *réel* (le « Monsieur » de la vie courante, doté d'une biographie, d'un domicile, d'une appartenance sociale, etc.), l'auteur textuel : à la fois l'auteur du livre et le sujet textuel [...], « l'être de lettres », comme propose de l'appeler Valéry, [et] « l'écrivain imaginaire », c'est-à-dire l'auteur tel qu'il se représente, se fait ou se laisse représenter<sup>1112</sup>.

Avec Duras, nous avons remarqué que « l'écrivain imaginaire » pouvait aller jusqu'à l'incarnation d'un véritable personnage créé de toutes pièces par l'auteure, ultime avatar qui se met en scène avec des caractéristiques inédites. C'est là où elle présente le plus grand intérêt dans les recherches, car elle déborde largement des notions de Maingueneau et même de Diaz, au point qu'il faudrait lui en inventer d'autres, propres à sa personnalité si complexe.

---

<sup>1111</sup> Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, *op. cit.*

<sup>1112</sup> Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *op. cit.*

Nous avons pu voir que les grandes lignes de l'érection de la figure d'auteure « Duras » se sont donc écrites en trois temps, avec une transformation de Marguerite Donnadiou qui s'est muée en « M. D. » progressivement.

D'abord, le terreau de l'enfance a fondé chez elle le mythe qu'elle suivra et réécrira toute sa vie. L'enfance qu'elle a présentée comme indigente a été mise en scène avec le prétendu misérabilisme qui lui permit d'attirer la pitié des lecteurs. La figure de sa mère ruinée, ses deux frères ennemis, le barrage et l'administration coloniale véreuse, tout concorde à écrire une histoire terrible qui allait devenir le fonds de commerce de Marguerite Donnadiou. Cette biographie de l'enfance de l'auteur correspond donc réellement à son état-civil, cette jeune fille des colonies qui a grandi au cœur de l'exotisme cochinchinois. Son enfance et son adolescence, situations paradoxalement exceptionnelles, vont donc lui servir d'inspiration pour son premier roman à succès, qui fondera son statut d'écrivain : *Un barrage contre le Pacifique*.

Cet opus au succès critique incontesté va permettre à Duras de se faire un nom d'auteure, mais aussi de se faire connaître par la polémique autour du roman : en effet, en 1950, Duras est communiste et la guerre d'Indochine fait rage. Obnubilée par la faillite de sa mère, elle tient pour responsable l'administration coloniale et le dit haut et fort, dans le roman et ailleurs.

Cette première posture liée à son enfance « de pauvre » la conduit à se présenter en victime, et ce durant toute sa vie. L'image de Marguerite Donnadiou, née à Gia Dinh, fille d'instituteurs, est celle d'une enfant traumatisée par l'expérience douloureuse de la colonisation, du moins c'est ce qu'elle veut montrer à l'époque, dans le but de se faire connaître. Jérôme Meizoz avait travaillé sur ce « script prolétarien » en étudiant la trajectoire de Louis-Ferdinand Céline, et les deux cas peuvent se poser comme similaires :

Éloigné des collectifs, l'orateur pourrait pâtir de son isolement, mais cette figuration a l'avantage de dramatiser son rôle, le faisant apparaître, « seul contre tous », comme un « grand singulier », au même titre que les saints, les martyrs ou les héros<sup>1113</sup>.

C'est ainsi que Duras va user de son enfance pour commencer à construire son mythe. Souvent, elle va répéter ces éléments qui deviendront indissociables de sa figure d'auteur. On peut, par exemple, constater que la majeure partie de ses œuvres se passe en Asie. Ses leitmotifs, voire ses marottes, se sont donc fondées sur des lieux évocateurs ou magiques, en Orient. L'envoûtement qu'exerce Duras est sans doute aussi lié à cet exotisme. Pendant toute

---

<sup>1113</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, op. cit., p. 53.



sa carrière, elle a su mieux que personne rendre les endroits de son enfance légendaires. Ses tirades sur la Cochinchine ont séduit plus d'un auditeur, ses romans ou ses films également. Dans les milliers d'interviews qu'elle a pu donner à la presse, cet attachement à l'Indochine est patent, et dans son rôle d'enfant du pays nostalgique de sa jeunesse, Duras fut imbattable. Tous ces éléments de langage, ponctués de gestes et de silences éloquentes participèrent évidemment à la naissance de « M. D. ». Lorsqu'on l'entend évoquer Saïgon, le charme opère de suite :

On n'a jamais parlé de la beauté de Saïgon. Les avenues fabuleuses de flamboyants, rouges... ! La place Norodom, la rue Testard. On n'a jamais parlé de ça. Et ces lieux, ces lieux de rêve qu'étaient les piscines ! Les piscines où on allait quand on sortait du lycée, enfin quand on pouvait payer les – moi jamais, mais on les regardait quand même du dehors... Les piscines, les courts de tennis pour les Blancs... Ces lieux d'injustice étaient superbes, oui, étaient d'une rare beauté, d'une rare élégance<sup>1114</sup>.

À chacune de ses interventions, le drame de sa vie revient encore et encore, palpable, et elle en joue : le prétendu misérabilisme de son enfance, l'injustice de la colonisation, la tragédie de la faillite de sa mère, tout était connu des lecteurs et elle mit en scène son personnage de fillette misérable avec un talent rare. On ne peut alors réduire l'auteure à une trop simple figure auctoriale : les enjeux sont multiples et sa personnalité englobe tous les domaines, privés et publics. À chaque période, l'actualité ou la vie personnelle de Duras a été exploitée à des fins littéraires mais surtout posturales. En pleine guerre d'Indochine, la publication du *Barrage contre le Pacifique* s'accompagna d'un riche péritexte : raconter l'histoire de Madame Donnadieu mère lui permit de s'imposer comme auteure, de livrer un roman engagé, d'asseoir sa place au Parti communiste, mais aussi de se positionner en tant que femme. Les remous liés à l'échec au Goncourt popularisèrent Duras. Son nom d'écrivain, mais aussi sa personnalité, furent par conséquent connus et reconnus. Reprenant la notion de « champ littéraire » de Pierre Bourdieu en « scène littéraire », José-Luis Diaz écrit à ce propos :

[...] toute attitude littéraire se fait en référence à un « champ », à la fois culturel et social. J'ai insisté, moi, sur le côté scénique de cet espace de référence ; lui plutôt, sur la dimension sociologique dudit « champ ». Mais notre idée commune est bien qu'il y a un « espace », « espace des positions » et « espace des possibles », dont il importe de tenir compte, pour comprendre ce qui se passe en littérature à un moment donné. Toute position littéraire et/ou scénographie auctoriale se définit structurellement par rapport à ce champ-là<sup>1115</sup>.

---

<sup>1114</sup> « Au-delà des pages », entretiens de Marguerite Duras avec Luce Perrot, *op. cit.*

<sup>1115</sup> Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *op. cit.*

Ainsi, Marguerite Duras a touché toutes les sphères, exploré tous les « espaces des possibles » pour mieux étoffer cet être imaginaire qu'elle a construit, avec une richesse hors pair qui fait d'elle le cas d'école le plus riche et le plus troublant du XX<sup>ème</sup> siècle en matière de « posture ».

À partir de 1984 et du Prix Goncourt, Duras a acquis une reconnaissance nationale et internationale. Durant les années 1970, elle avait délaissé la littérature pour se consacrer plutôt au cinéma. Mais les années 1980 voient le retour de « l'inscripteur textuel », car Duras va entrer dans la deuxième phase de sa vie, et en même temps confirmer la deuxième entité de Diaz et Maingueneau. Elle sera, durant toute la décennie, « l'être des lettres », pour reprendre l'expression de Paul Valéry. Jérôme Meizoz l'affirmait par ailleurs :

Nombre de critiques ont parlé, depuis les années 1980, d'un retour de l'auteur. C'est qu'à saisir la littérature comme une activité, on redonne une place à la figure auctoriale [...] <sup>1116</sup>.

En 1984, Duras est toute tournée vers *L'Amant*. Son chef-d'œuvre va propulser sa figure d'auteur en tête des ventes et des sollicitations diverses. Redevenue un écrivain, apaisée par les critiques dithyrambiques sur l'ouvrage, elle va pouvoir profiter de ce statut reconnu dont elle rêvait depuis l'enfance.

Redevenir un écrivain, c'est aussi réinventer son style. Depuis *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Duras est réputée pour être difficile à lire, dont l'écriture est en corrélation avec son phrasé, rempli de silences et de ruptures syntaxiques. Mais avec *L'Amant*, c'est une véritable poésie qui s'installe, simplifiant la langue au maximum, la rendant claire et limpide. Les lecteurs de tous bords sont ainsi séduits, et Duras devient de surcroît un écrivain populaire.

Pourtant, un élément laisse déjà entrevoir la mue en personnage public livré en pâture au public : en effet, ce qui plaît surtout au lectorat de 1984, c'est la révélation de cette liaison que l'auteure aurait entretenue avec un Chinois de douze ans son aîné dans l'Indochine des années 1930. On s'intéresse ainsi davantage à un fait racoleur, concernant l'intimité de l'écrivaine, et l'engouement se déplace tout doucement de l'auteure à la femme. On peut également ajouter que l'œuvre recèle des confidences intimes, sur l'alcoolisme notamment, sur la résistance, mais aussi sur les motifs récurrents : sa mère et son drame, ses frères, l'Indochine, etc.

Sa figure auctoriale, donc, ne s'est pas seulement construite par le texte. Alors que Dominique Maingueneau envisage cette élaboration dans le sens discursif, José-Luis Diaz va

---

<sup>1116</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, op. cit., p. 10-11.

au-delà : il s'est intéressé à l'importance de cette fonction théâtrale à laquelle l'écrivain se soumet, jusqu'à devenir quelqu'un d'autre. Aussi parle-t-il de « l'écrivain imaginaire », ou comment l'auteur choisit lui-même de se représenter, mais aussi comment il se laisse représenter. Duras va parfaitement jouer de ces concepts, de par son attitude ambiguë, afin de donner une image globale, générale, mais aussi multiple d'elle-même, quitte à diviser ses lecteurs et le public.

« Actrice dans le champ littéraire », selon l'expression de Dominique Maingueneau, elle profite à chaque fois de ses écrits pour ériger une figure plus large, dépassant l'œuvre en tant que telle. Cette attitude extra-textuelle l'a souvent pénalisée, la rendant narcissique et inaccessible, préférant parler d'elle-même de façon mégalomane que de ses livres :

MARGUERITE DURAS. – *Moderato cantabile* avait déjà été tiré à cinq cent mille exemplaires. Mais *L'Amant*... (Elle montre une grande photo accrochée au mur, représentant une foule de pingouins sur une plage.) Voilà, ce sont les lecteurs de *L'Amant*<sup>1117</sup>.

Dans cet extrait d'interview, on comprend bien que Duras a davantage envie d'évoquer les chiffres de vente de *L'Amant* que son style... En même temps, elle semble discréditer ses lecteurs, les faisant passer pour des moutons de Panurge. À chaque fois, le sujet diverge, et Duras amène le journaliste vers des conversations toutes autres que celles attendues sur les œuvres publiées. Sa fine maîtrise des entretiens a servi durant toute sa carrière sa posture d'auteur.

Quittant le strict domaine littéraire à de très nombreuses reprises, « M. D. » crée des avatars successifs, proposant à chaque fois des visages différents en fonction de l'actualité ou des frasques de sa vie privée. Les postures qu'elle va adopter sont diverses, communiquées par des photographies variées selon les époques, mais toujours orientées par un *look* et des signes reconnaissables qui ont fait sa légende.

Ainsi, « la Duras », ce sont les grosses lunettes en écaille pour le côté intellectuel, c'est le col roulé et la jupe courte, c'est la voix rocailleuse et le phrasé silencieux, c'est la panoplie d'un véritable personnage que le public identifie à coup sûr. L'écrivaine veut être vue et reconnue, et l'opportunité de « la société du spectacle » qui s'institutionnalise dans les années 1980 lui offre une manne exceptionnelle. Devenue reine des plateaux télé, la diva se fait prophétesse, intervient sur tous les sujets et s'impose sur tous les sujets, sauf sur ceux où on l'attend : ses œuvres. Paradoxalement, Duras sera victime de cette hypermédiatisation :

---

<sup>1117</sup> Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », *op. cit.*

elle gagnera une omniprésence sur les plateaux télévisés ou radiophoniques, mais perdra l'aura que ses livres auraient pu lui apporter, cruel dilemme de l'écrivain moderne perdu dans un champ littéraire qui se spectacularise.

Plus qu'une « actrice », selon l'expression de Maingueneau, Duras se doit d'être une performeuse, comme les artistes contemporains créant leurs œuvres *in presentia*. L'entité « écrivain » n'est donc plus la norme. Le public recherche à « voir » la star du roman, et l'intérêt du lectorat se déplace de l'œuvre à la personne. Tout est alors bon à prendre, et on s'enquiert de connaître le moindre détail de la vie de l'auteur. Duras suscitera par conséquent la curiosité du grand public avec son alcoolisme, sa relation avec un jeune étudiant ou ses accointances politiques avec Mitterrand. La question de la vie privée entre alors en jeu dans la définition posturale et la construction d'une nouvelle forme de figure auctoriale. Jérôme Meizoz prend en compte cet aspect dans ses travaux sur « la posture d'auteur ». Il prend en exemple Christine Angot, qui elle-même affirmait :

Je ne veux plus jamais entendre dire que ce n'est pas important la vie des écrivains, c'est plus important en tout cas que les livres. [...] C'est un acte quand on parle. Quand on parle c'est un acte. Et donc ça fait des choses, ça produit des effets, ça agit<sup>1118</sup>.

Reprenant l'idée d'une littérature qui serait devenue « performance », il évoque également Duras :

Il y a là quelque chose qui rappelle un autre engagement existentiel et corporel dans l'écriture, au ton volontiers assertif voire prophétique, celui de Marguerite Duras. [...] Angot pose la question d'une littérature qui serait avant tout performance, actualisation directe, communication au public par la voix de l'auteur<sup>1119</sup>.

Les écrivains sont donc attendus dans les émissions télévisées, là où le public peut les reconnaître. Elles font florès dans les années 1980 : le triomphe de Duras à *Apostrophes* a favorisé le succès de *L'Amant*. Duras vient évoquer son œuvre, la déclare « autobiographique », puis répond à toutes les questions périphériques avec une sincérité déconcertante : sa famille, l'alcool, l'engagement politique, la résistance... Le public, friand des *reality-shows*, l'adoue. Marguerite Donnadiou est donc devenue « la Duras », et presque déjà « M. D. ». Cette transformation s'opère donc au fil des textes, mais surtout au fil de ses attitudes et de ce qu'elle veut laisser voir.

---

<sup>1118</sup> Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000, p. 13, citée par Jacques Dubois, « Christine Angot : l'enjeu du hors jeu », dans *COnTEXTES*, n° 9, *Nouveaux regards sur l'illusio*, 2011, [En ligne], <http://contextes.revues.org/4789>.

<sup>1119</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, *op. cit.*, p. 31.

Les visages qu'elle offre sont tous différents. Toute sa vie, Duras a recherché cette « photographie absolue », expression qui devait d'abord être le titre de *L'Amant*. Cette image d'elle-même, constamment changée et modifiée, a multiplié les postures et les « figures » selon les époques. Le rapport de Duras avec son image est ainsi ambigu car mutant à chaque fois, s'adaptant aux aléas de sa vie et de sa carrière. Elle-même dira :

Je n'ai pas une seule image de moi, ni dans le présent ni dans le passé. Dans aucune des photographies qui ont été prises au cours de ma vie adolescente et adulte, je ne me reconnais tout à fait, je ne me retrouve pas tout à fait<sup>1120</sup>.

Pourtant, la posture légendaire de Duras existe : pour le public, il s'agit de la photographie de l'époque de *L'Amant*, avec le feutre d'homme, la robe élimée et les souliers lamés or soldés. C'est sur ce cliché qui fut utilisé sur le bandeau de la première couverture de *L'Amant* que le lectorat la reconnaît le mieux. C'est cette image que Duras laissera plus que toute autre, magnétique, associée à cette histoire incroyable révélée à la fin de sa vie. Cependant, l'écrivaine en quête d'elle-même ne fut jamais satisfaite de ces représentations figées, car la légende s'écrit sur le manque, la supposition et aussi l'invention. Ainsi se plaignait-elle dans *L'Amant* de ne pas avoir de portrait d'elle adolescente, alors que le plus célèbre trônait sur la couverture :

Je n'ai pas de photographie de Vinh Long [...] <sup>1121</sup>.

Mais cette photographie absolue qu'elle a voulu laisser, devenue par moments son obsession, n'existait peut-être pas pour elle, la reléguant au rang de mythe. Aucune photo n'aurait d'ailleurs pu figer ce moment exceptionnel de son adolescence :

Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, émerveillante. C'est entre toutes, celle qui me plaît de moi-même<sup>1122</sup>.

Même si la photographie absolue semble n'exister que pour elle, c'est en termes de visibilité qu'elle aura construit sa figure d'auteur durant toute sa carrière. L'image publique (et privée) ayant une importance capitale dans la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, Duras sut donc en jouer. On peut donc affirmer qu'elle a donné naissance à une nouvelle figure d'écrivain : nous l'avons dit, les œuvres vont être doucement abandonnées pour la figure elle-

---

<sup>1120</sup> Marguerite Duras, *La Photographie absolue – L'image centrale*, IMEC, citée par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, p. 643.

<sup>1121</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1511.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 1455.

même de celle qui écrit. Ce sont alors les nouveaux impératifs du métier, mais aussi les nouvelles possibilités qu'il propose, qui vont être perceptibles à l'époque. Le champ s'agrandit, passant de l'œuvre écrite à l'être écrivant. Les années 1980 célèbrent ce nouveau rôle. En 1983 par exemple, trois œuvres de Duras sont presque en même temps en tête de gondole dans les librairies : *Savannah Bay*, *L'Homme Atlantique* et *La Maladie de la mort*. Dans la presse de l'époque, pour la première fois, on parle peu des œuvres, mais beaucoup de l'écrivaine, de sa carrière, de sa boulimie de publication, de son style qui évolue. On consacre unanimement la figure de l'écrivain, plutôt que l'écrit. C'est à ce moment-là que Duras hérite du surnom qui correspond à la période de « l'auteur », « inscripteur textuel » selon Maingueneau : « “La” Duras ». Robbe-Grillet, lui, parle plutôt d'« Édith Piaf du Nouveau Roman ».

La presse, qu'elle soit écrite ou audiovisuelle, joue ainsi un rôle capital, à chaque fois, dans l'érection de la figure d'auteur de Duras. Cette « hétéroreprésentation », selon l'expression de Jérôme Meizoz, a peaufiné le personnage conçu par l'auteure. Comme il le rappelle par ailleurs en citant Puech : « [...] l'auteur s'avère “l'œuvre de tous ceux qui le font apparaître en public”<sup>1123</sup> ».

Ce parcours cohérent de Marguerite Duras, en quête de visibilité et de reconnaissance, remonte à la genèse de l'écrit ; au moment de déposer son premier manuscrit chez Gallimard, son mari Robert Antelme avait prévenu l'éditeur : « Si vous ne lui dites pas qu'elle est un écrivain, elle se tuera ». Toute sa vie, elle n'a fait que se rendre visible pour toucher ce graal, ce titre d' « écrivain » qu'elle a revendiqué partout et tout le temps. Avant de devenir ce personnage détestable, Duras a donc réussi à imposer une figure d'auteur nobélisable, reconnue, « mondiale ». Ce rôle d'auteure, de romancière, de dramaturge et de scénariste a été façonné année après année, conférant à « la Duras » une réputation trop intellectuelle et inaccessible, éléments qu'elle réussit à gommer avec les années médiatiques. Malheureusement, on sait que l'écrivain, à partir de 1985, devient une star et « la Duras » finira définitivement plus star qu'écrivain.

Ce changement peut se dater après 1984, lorsque Duras savoure les retombées médiatiques exceptionnelles liées aux ventes vertigineuses de *L'Amant*. On peut imaginer, par la reconnaissance multiple qui lui est accordée (Goncourt, Prix Ritz-Hemingway, succès critique et commercial), que Duras est à la fin d'un cycle : elle est au faîte de sa carrière d'écrivain, elle a atteint tous ses objectifs et cette considération l'enchanté. Peut-être a-t-elle

---

<sup>1123</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, op. cit., p. 13.

peur de ce qu'elle peut produire ensuite : elle sait que tout sera forcément comparé à *L'Amant*, qu'elle devra toujours se justifier et que ses prochains écrits seront attendus de pied ferme par la critique. Ainsi étoffe-t-elle son histoire, quitte à la travestir un peu. Elle a pris goût à la parole autobiographique et déverse ses récits personnels partout : c'est « la parole courante ». Elle fait fi de toutes les remarques de ses détracteurs qui affirment qu'elle commence à toujours se répéter, voire à mentir. C'est le risque d'entretenir cette parole libérée sur sa vie : Duras commence à croire à ce qu'elle raconte et, découvrant qu'elle suscite un intérêt, elle s'engouffre dans cette frénésie narrative pour ne plus jamais en sortir. L'écrivain n'intéresse plus grand monde, maintenant c'est la femme qui est attendue. José-Luis Diaz écrit :

Il y a là un procédé qu'on retrouve dans les divers « mythes personnels » qu'on rencontre à la même époque chez la plupart des écrivains. Leur travail d'« autofiction » en arrive à la création de véritables personnages allégoriques<sup>1124</sup>.

C'est à Serge July que l'on doit sans doute la création de ce personnage « M. D. ». En effet, rappelons qu'en 1980, celui-ci a proposé à Duras d'écrire des articles durant tout l'été pour le journal *Libération*.

C'est la première fois qu'elle utilise la première personne du singulier et cela va la libérer. Entre 1980 et 1984, date de *L'Amant*, elle parle de plus en plus d'elle-même et de moins en moins de littérature. Une fois que le mot « autobiographie » aura été utilisé pour *L'Amant*, plus rien ne l'arrêtera. Sur « l'autoroute de la parole », elle va concevoir sa nouvelle posture ; la pythie médiatique engagée, et le spectacle « M. D. » peut alors commencer :

« Posture », ai-je tendance à ajouter, car dans le jeu médiatique des positionnements, il y a du « faire comme si », du spectacle, du « m'as-tu vu », de la théâtralisation<sup>1125</sup>.

L'intellectuelle inaccessible est soudain connue par tout le monde. La société change, et Duras aussi. Elle découvre la surpuissance de la télévision des années 1980. Vecteur extraordinaire pour se faire voir, elle va lui vouer une admiration sans faille, et l'utiliser à des fins posturales inédites pour un auteur. Elle, qui fut un temps incomprise, est maintenant populaire, grâce à ce médium qui la fait reine :

---

<sup>1124</sup> Ruth Amossy et Dominique Maingueneau, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *op. cit.*

<sup>1125</sup> *Ibid.*

Pourtant, quel terrain commun, la télé ! Plus grand que l'Arabie. Je me réveille avec Dechavanne. C'est vrai, je l'aime beaucoup. Vous n'aimez pas Dechavanne ? La télévision m'a permis de sortir de l'hôpital dans un état mental relatif... Trois mois, je suis restée devant la télé. On a des relations personnelles avec la télé, mais elle devrait être lisse, elle devrait à peine se voir. Alors que c'est les gros sabots tout le temps<sup>1126</sup>.

Par conséquent, on comprend qu'au-delà de la figure auctoriale, une fois les preuves faites, Duras peut tout se permettre car elle est une écrivaine reconnue. C'est là qu'elle construit sa propre « scénographie auctoriale », mais pourrait-on même aller jusqu'à dire « théâtrale ». La télévision, la radio et la presse feront d'elle le personnage le plus atypique de son temps. Jérôme Meizoz, revenant sur les travaux de Diaz, écrit à ce propos : « [...] il faut connaître cet imaginaire pour comprendre la singularité des “prises de rôle” des auteurs dans le champ littéraire, à savoir leurs “scénographies auctoriales”<sup>1127</sup>. »

L'imaginaire durassien est connu de tous : ses codes sont tellement récurrents dans son œuvre et dans sa conduite publique qu'ils définissent très facilement sa personnalité. Mais le personnage qu'elle crée lui échappe ensuite : elle ne le maîtrise plus et elle n'est plus elle-même.

Duras n'a rien vu venir, prise dans le tourbillon des médias, enferrée parfois dans ses histoires sempiternellement répétées. Sans doute prise de panique à l'aube de sa mort, elle veut alors laisser une autre image, photographie absolue, pour qu'on retienne d'elle une vraie figure auctoriale. C'est le moment de laisser ce qu'elle veut nous dire d'elle-même, image difficile à saisir pour les uns, intérêt et fascination pour ce personnage pour les autres. La vieille dame coquette des années 1990, proche de l'icône, fragile et malade, attire plutôt la pitié. Mais personne n'oublie les frasques et la parole courante et pythique qui a fait sa gloire et sa ruine en même temps :

L'image de Marguerite Duras, conservée par les documents audiovisuels enregistrés à la fin de sa vie, est émouvante. Elle témoigne de la fragilité croissante de son état, malgré la présence et le naturel extraordinaire qu'elle conserve<sup>1128</sup>.

C'est à ce moment qu'elle va offrir à la postérité une dernière histoire : *L'Amant de la Chine du Nord*. Énième réécriture de l'hypotexte du *Barrage* pour les uns, chant du cygne pour les autres, Duras, se sentant dépossédée de son récit de vie, le fixe une ultime fois. Elle

---

<sup>1126</sup> Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », *op. cit.*

<sup>1127</sup> Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne »*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1128</sup> Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, p. 681.



réaffirme ainsi sa posture d'écrivain, et, en retournant une nouvelle fois sur le bac du Mékong, entre dans le mythe.

L'évolution entre Marguerite Donnadiou et le mythe « M. D. » est patente au regard de sa biographie. Même les lieux qu'elle a fréquentés et qui sont devenus siens ont participé à la construction de son personnage d'auteur : tout d'abord, les débuts dans l'appartement de la rue Saint-Benoît, avec les amis de la résistance ou les intellectuels de Saint-Germain-des-Prés ; ensuite la maison de Neauphle-le-Château où elle composa *L'Amant*, deuxième lieu de l'écrit, demeure exceptionnelle fortement liée à l'histoire de l'auteure Duras ; enfin Trouville et l'hôtel des Roches Noires, théâtre des mises en scène de la diva « M. D. » et de sa posture de star. Ainsi, l'érection de la figure d'auteur chez elle se fait également par des endroits reconnaissables, où l'écrivain ancre sa plume pour se confondre finalement avec le lieu. Cet élément, assez inédit également dans l'analyse posturale, prend une place prépondérante chez Duras, car il faut encore y ajouter l'Asie de son enfance.

Le « cas Duras » est alors complètement singulier, car à la différence d'autres écrivains, l'étude de sa personnalité doit prendre en considération des éléments inédits qui obligent à toujours sortir du cadre strictement scriptural : « l'image de Duras [...] “se posait en star et [...] étouffait l'écrivain sous le poids de sa légende dorée”<sup>1129</sup>. »

Le phénomène de « vedettisation », rendu célèbre par les médias, trouvera donc son aboutissement avec l'héroïne « M. D. ». Ces deux lettres, comme une marque commerciale, signent également l'effacement progressif de Marguerite Donnadiou, car de ce nom d'origine, il ne reste plus rien en 1996. En effet, à sa mort, Duras sera enterrée sous son pseudonyme, et sur sa tombe trôneront les initiales révélatrices du personnage médiatique notoire qu'elle était devenue.

On s'est souvent demandé ce que Duras avait voulu dire d'elle-même et quel héritage elle laisserait après sa mort. Aujourd'hui, on peut dire qu'elle est un « classique moderne », oxymore qui associe deux éléments souvent retrouvés lorsqu'on évoque l'auteure dans de nombreux manuels de littérature. En effet, son œuvre représente bien la période dans laquelle elle a été écrite, et c'est en cela que Duras est reconnue aujourd'hui comme universelle, et de façon durable. De plus, ses ouvrages proposent des thèmes simples qui ont fini par toucher toutes les catégories de lecteurs : l'amour, la haine, la mort, la vie, l'argent... *Un barrage contre le Pacifique* ou *L'Amant* sont donc considérés comme des classiques de la littérature.

---

<sup>1129</sup> Jérôme Garcin, « Duras : la résurrection », *L'Événement du jeudi*, du 11 au 17 janvier 1990.

Mais Duras est vue surtout, et ce depuis les années 1970, comme une écrivaine « moderne ». En effet, elle a rapidement compris, notamment en conciliant littérature et cinéma, que la façon dont on voyait le monde avait changé ; les années médiatiques allaient confirmer ce caractère visionnaire de l'auteure. En raison des traumatismes de son enfance, mais aussi grâce à ses convictions politiques, Duras allait dénoncer, dès le *Barrage*, des éléments inédits pour l'époque, qui plus est pendant la colonisation : ainsi la race, le sexe ou la classe sociale allaient être traités de façon libre et affirmée. Enfin, et c'est l'élément qui sera retenu le plus souvent de l'auteure, Duras imposera un changement de style radical par rapport aux époques antérieures, entamé lors d'une de ses œuvres les plus abouties stylistiquement : *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Ce qu'elle nomme « écriture courante » est le signe reconnaissable de tous ses ouvrages, tellement exagéré parfois qu'il en sera maintes fois parodié.

Ce statut de « classique moderne » est donc né de tout ce que Duras a pu produire dans sa carrière, et de manière pléthorique parfois : la littérature, le cinéma, le théâtre, l'engagement politique, le journalisme, les médias, les interviews...

Toute cette production a généré de multiples écrits critiques, reportages, articles, biographies ou études qui ont fondé le mythe durassien. Car le mythe Duras est né de l'auteur, certes, mais aussi de tout ce qu'elle a provoqué en périphérie. Avec son œuvre et surtout avec ses frasques, ses prises de positions, ses admirateurs inconditionnels ou ses pires ennemis, c'est à la naissance d'un mythe auquel on a assisté pendant la vie de Duras.

Aujourd'hui, on parle d'elle comme d'un « monstre sacré », car son œuvre et sa vie sont connues mondialement, ses livres sont toujours dévorés aux quatre coins de la planète et elle suscite encore et toujours autant de recherches sur toute sa production : « Sur la couverture de son dernier livre », titre *Le Point* à propos de *La Vie matérielle*, « elle a perdu son prénom, signe qu'elle est devenue un monstre sacré<sup>1130</sup>. »

Marguerite Duras a donc usé avec talent des trois entités que l'on prête aux écrivains. Personnalité troublante à l'enfance inénarrable, elle a défié la bien-pensance en se détruisant à l'alcool et en s'affichant avec un homme de trente-huit ans son cadet. Écrivaine remarquable, elle a livré quelques-unes des plus belles pages de la littérature française, mais aussi tourné des films mémorables ou mis en scène des pièces reconnues mondialement aujourd'hui. Personnage médiatique détesté, elle a été le symbole de la naissance de la société du spectacle, faisant passer la figure de l'auteur dans la catégorie des *reality-shows*.

---

<sup>1130</sup> Gilles Pudlowski « Duras : confessions d'un monstre sacré », *Le Point*, n° 769, 15 juin 1987.

« M. D. », l'ultime avatar de cette femme d'exception, s'est donc servi de la vie de Marguerite Donnadiou et de l'œuvre de « la Duras » pour entrer dans la postérité. Dans un article, Sophie Bogaert titrait : « Marguerite Duras, ou comment l'écrivain tue la femme<sup>1131</sup> ». Nous pourrions en fait aller bien plus loin et écrire plutôt : « comment "M. D." tue la femme et l'écrivain », tant la chronologie nous a montré comment ce dernier personnage a pris le pas sur toutes les autres postures.

La tripartition de la destinée durassienne avait été évoquée dès l'introduction de notre recherche. En effet, Duras expliquait souvent qu'il y avait trois « elle » dans sa vie : celle du *Barrage*, celle de *L'Amant* et celle des photographies de famille. À la parution de *L'Amant de la Chine du Nord*, en 1991, une caricature est publiée, et elle synthétise bien la réflexion menée : on y voit Duras âgée de quatre-vingts ans qui tient dans sa main droite *L'Amant*, tandis que sa main gauche est posée sur les épaules de l'enfant Marguerite Donnadiou, *L'Amant de la Chine du Nord* entre ses mains.

Le mystère Duras n'aura donc jamais fini de passionner la critique. Jacques Lacan écrivait : « Le moi, c'est un objet fait comme un oignon, on pourrait le peler, et on trouverait les identifications successives qui l'ont constitué<sup>1132</sup> ». Cette métaphore pourrait également être utilisée pour Marguerite Duras, mise en abyme sans fin qui révèle peu à peu les multiples postures qui l'ont réalisée.

---

<sup>1131</sup> Sophie Bogaert, « Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme », in *Autofiction(s)*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Claude Burgelin et Isabelle Grell (dirs.), avec la collaboration de Roger-Yves Roche, *op. cit.*

<sup>1132</sup> Jacques Lacan, *Séminaire, livre I : Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 194.

# ***Bibliographie***

Cette bibliographie recense les ouvrages cités dans le corps du travail, mais aussi ceux qui ont indirectement nourri ma réflexion.

## **I. Corpus primaire : œuvres de Marguerite Duras**

### 1. Romans :

*Les Impudents*, Paris, Plon, 1943.

*La Vie tranquille*, Paris, Gallimard, 1944.

*Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.

*Le Marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, 1952.

*Les Petits Chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953.

*Des journées entières dans les arbres - Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers*, Paris, Gallimard, 1954.

*Le Square*, Paris, Gallimard, 1955.

*Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

*Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, 1960.

*L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (récit), Paris, Gallimard, 1962.

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

*Le Vice-Consul*, Paris, Gallimard, 1966.

*L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1967.

*Détruire, dit-elle*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

*Abahn Sabana David*, Paris, Gallimard, 1970.

*Ah ! Ernesto*, conte pour enfants, ill. de Bernard Bonhomme, Paris, Éditions Harlin Quist / Ruy-Vidal, 1971.

*L'Amour*, Paris, Gallimard, 1972.

*Vera Baxter ou les Plages de l'Atlantique*, Paris, Éditions Albatros, 1980.

*L'Été 80*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

*L'Homme assis dans le couloir* (récit), Paris, Éditions de Minuit, 1980.

*Outside - Papiers d'un jour*, Paris, Éditions Albin Michel, coll. « Illustrations », 1981.

*L'Homme atlantique*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, dialogues du film homonyme sorti l'année précédente.

*La Maladie de la mort* (récit), Paris, Éditions de Minuit, 1982.

*L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

*La Douleur*, Paris, P. O. L., 1985.

*Les Yeux bleus, cheveux noirs*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

*La Pute de la côte normande*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

*Emily L.*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

*La Vie matérielle - Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, Paris, P. O. L., 1987.

*Les Yeux verts*, Paris, éd. Les Cahiers du Cinéma, 1987, paru préalablement dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 312-313, juin 1980.

*La Pluie d'été*, Paris, P. O. L., 199071.

*L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.

*Yann Andréa Steiner*, Paris, P. O. L., 1992.

*Le Monde extérieur - Outside 2*, Paris, P. O. L., 1993.

*Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

*C'est tout*, Paris, P. O. L., 1995.

## 2. Œuvres posthumes :

*La Mer écrite*, textes d'après des photographies d'Hélène Bamberger, Paris, Éditions Marval, 1996.

*La Cuisine de Marguerite*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 1999 (livre interdit).

*Cahiers de la guerre et autres textes*, éd. établie par Olivier Corpet et Sophie Bogaert, Paris, P. O. L. / Imec, 2006.

*La Beauté des nuits du monde*, textes choisis et présentés par Laure Adler, Paris, Éditions La Quinzaine littéraire, coll. « Voyager avec », 2010.

*Deauville la mort*, Paris, Éditions de L'Herne, 2014.

*Duras, une vie d'écrits*, format Kindle, édité par le journal *Libération*, 2014.

### 3. Œuvres théâtrales :

*Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, Paris, Gallimard, 1959.

*Miracle en Alabama*, de William Gibson, adapté par Marguerite Duras et Gérard Jarlot, Paris, *L'Avant-Scène théâtre*, 1963.

*Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1965 (*Les Eaux et Forêts* ; *Le Square* ; *La Musica*).

*L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1968.

*Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1968 (*Suzanna Andler* ; *Des journées entières dans les arbres* ; *Yes, peut-être* ; *Le Shaga* ; *Un Homme est venu me voir*).

*India Song*, Paris, Gallimard, 1973.

*L'Éden Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977.

*Agatha*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

*Savannah Bay*, Paris, Éditions de Minuit, 1982 - 2e édition augmentée, Éditions de Minuit, 1983.

*Théâtre III*, Paris, Gallimard, 1984 (*La Bête dans la jungle*, d'après Henry James, adapté par James Lord et Marguerite Duras ; *Les Papiers d'Aspern*, d'après Henry James, adapté par Marguerite Duras et Robert Antelme ; *La Danse de mort*, d'après August Strindberg, adapté par Marguerite Duras).

*La Musica deuxième*, Paris, Gallimard, 1985.

*Le Théâtre de l'amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1991.

*Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1999 (*Vera Baxter* ; *L'Éden Cinéma* ; *Le Théâtre de l'amante anglaise* ; *Home* ; *La Mouette*).

### 4. Œuvres cinématographiques :

#### *Réalisations originales*

*Nathalie Granger*, 1972.

*La Femme du Gange*, 1974.

*Son nom de Venise dans Calcutta désert*, 1976.

*Le Camion*, 1977.

*Baxter, Vera Baxter*, 1977.

*Le Navire Night*, 1978.

*Césarée*, court-métrage (avec la voix de Marguerite Duras), 1979.

*Les Mains négatives*, court-métrage (avec la voix de Marguerite Duras), 1979.

*Aurélia Steiner (Melbourne)*, 1979.

*Aurélia Steiner (Vancouver)*, 1979.

*L'Homme Atlantique*, 1981.

*Dialogue de Rome*, court métrage, 1982.

### *Adaptations par elle-même de ses propres œuvres écrites*

*La Musica*, coréalisé avec Paul Seban, d'après sa pièce de théâtre homonyme de 1965, 1967.

*Détruire, dit-elle*, adapté du roman homonyme publié la même année aux éditions de Minuit, 1969.

*Jaune le soleil*, adapté de son roman *Abahn Sabana David* publié en 1970, 1972.

*India Song*, adapté de sa pièce de théâtre éponyme publiée en 1973, pièce elle-même inspirée de son roman *Le Vice-Consul* publié en 1966, joué sur France Culture en automne 1974 ; Prix de l'Association française des cinémas d'art et d'essai, à Cannes, en 1975, 1975.

*Des journées entières dans les arbres* adapté de sa nouvelle éponyme publiée en 1954, nouvelle elle-même adaptée en pièce de théâtre en 1965 et publiée l'année suivante, Prix Jean-Cocteau en 1976, 1977.

*Agatha et les lectures illimitées*, adapté de sa pièce de théâtre *Agatha* publiée la même année aux éditions de Minuit, 1981.

*Les Enfants*, adapté de son conte pour enfants *Ah ! Ernesto* publié en 1971, 1985.

### *Scénarios et dialogues*

*Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais (scénario et dialogues), 1959.

*Moderato cantabile*, de Peter Brook (scénario), 1960.

*Une aussi longue absence*, de Henri Colpi (scénario et dialogues), 1960.

*L'Itinéraire marin*, de Jean Rollin (dialogues), 1963.

*Nuit noire, Calcutta*, de Marin Karmitz (scénario), 1964.

*La Voleuse*, de Jean Chapot (dialogues), 1966.

*Mademoiselle*, de Tony Richardson (scénario, avec Jean Genet), 1966.

*Les Rideaux blancs* de Georges Franju, épisode français du film à sketches *Un moment de paix* (scénario et dialogues), 1966.

*Ce que savait Morgan*, de Luc Béraud (adaptation de la nouvelle de Henry James, *The Pupil*), épisode de la série télévisuelle *Nouvelles d'Henry James*, 1973.

*Sauve qui peut (la vie)*, de Jean-Luc Godard (voix de Duras, non créditée au générique), 1979.

*La Bête dans la jungle*, de Benoît Jacquot (adaptation de la nouvelle de Henry James), 1988.

### *Scénarios publiés*

*Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960.

*Une aussi longue absence*, en collaboration avec Gérard Jarlot, Paris, Gallimard, 1961.

*Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Paris, Gallimard, 1973.

*Le Camion*, suivi d'entretiens avec Michelle Porte, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

*Le Navire Night*, suivi de *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.

### *Télévision*

*Sans merveille* de Michel Mitrani, scénario de Marguerite Duras et Gérard Jarlot, diffusé le 14 avril 1964.

## 5. Entretiens :

### *Entretiens publiés*

« L'auteur de *Hiroshima mon amour* vous parle », *Réalités*, n° 206, mars 1963.

« Les hommes d'aujourd'hui ne sont pas assez féminins », entretien avec Pierre Hahn, *Paris-Théâtre*, n°198, juillet 1963, p. 35.

« Pour me massacrer », entretien avec Jean Schuster, *L'Archibras*, *Voix off*, n°2, octobre 1967.

« Marguerite Duras », *Cahiers du cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 45.

« Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », Bettina L. Knapp, *The French Review*, vol. XLIV, n°4, mars 1971, p. 654.

« Marguerite Duras tourne *India Song* », *Le Monde*, 29 juillet 1974.



*Les Parleuses*, Marguerite Duras et Xavière Gauthier, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

*Les Lieux de Marguerite Duras*, Marguerite Duras et Michelle Porte, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

« Marguerite Duras », entretien avec Rolland Thélou, *Gai pied*, n°20, novembre 1980.

*Marguerite Duras à Montréal*, Suzanne Lamy et André Roy éd., Montréal, Spirale, 1981 ; rééd. revue et augmentée Montréal et Paris, Spirale et Solin, 1984.

Marguerite Duras, interviewée par Susan Cohen à l'occasion de sa thèse *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras : Love, Legends, Language* en juillet-août 1982, Amherst, publiée par The University of Massachusetts Press, 1982.

« C'est fou c'que j'peux t'aimer », entretien avec Yann Andréa, *Libération*, 4 janvier 1983.

« L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984.

« Marguerite Duras : ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois », propos recueillis par Gilles Costaz, *Le Matin*, 28 septembre 1984.

« Marguerite Duras à Pierre Assouline », *Lire*, n° 112, janvier 1985.

« Avril 45. Nuit et Duras », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 17 avril 1985.

« Dans les jardins d'Israël, il ne faisait jamais nuit », entretien avec Pascal Bonitzer, Charles Tesson et Serge Toubiana, *Les Cahiers du cinéma*, n° 374, juillet-août 1985.

« Marguerite Duras », entretien avec Jérôme Beaujour, « *Apostrophes*. Dactylogrammes, 1986 », dossier « Autour de *La Vie matérielle* », Pléiade, tome IV, p. 399.

« Duras toute entière...Un entretien avec un écrivain au-dessus de tout Goncourt », entretien avec Pierre Bénichou et Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986, p. 114-115.

« La vie Duras », propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, 11 janvier 1990.

« Marguerite retrouvée. Un entretien avec Duras la grande. », Frédérique Lebelley, *Le Nouvel Observateur*, 24-30 mai 1990, p. 133.

« Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », entretien avec Marguerite Duras, propos recueillis par Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, *Le Monde*, 13 juin 1991.

*Two by Duras*, entretien avec Ana Maria Moix, Toronto, *Coach House Books*, 1993, p. 770.

*Dits à la télévision*, Marguerite Duras et Pierre Dumayet, Paris, EPEL, coll. « Atelier », 1999.

*La Couleur des mots*, entretien avec Dominique Noguez, Ministère des affaires étrangères, 1983–1984, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001. Réalisés en 1983 et accompagnés de 8 films, ces entretiens existent en cassettes et, en partie, en DVD.

*Le Bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*, Marguerite Duras et François Mitterrand, Paris, Gallimard, 2006.

*On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écrire*, Marguerite Duras et Jean-Pierre Céton, Paris, Bourin éditeur, 2012.

*La Passion suspendue*, Marguerite Duras et Leopoldina Pallotta della Torre, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

*Le Livre dit. Entretiens de Duras Filme*, édition établie par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2014.

*Dialogues avec Jean-Luc Godard*, présenté par Cyril Béghin, Paris, Post-éditions, 2014.

*Le Dernier des métiers : entretiens, 1962-1991*, textes réunis, transcrits et postfacés par Sophie Bogaert, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

### *Entretiens télévisuels*

*Anthologie vivante : Marguerite Duras*, 10 octobre 1962, prod. Roger Pillaudin, Chaîne nationale.

*Marguerite Duras, Le Ravissement de Lol V. Stein, Lectures pour tous*, 15 avril 1964, émission proposée par Jean d'Arcy et créée et présentée par Pierre Dumayet, Pierre Desgraupes et Max-Pol Fouchet, RTF Télévision.

*Dim, Dam, Dom*, magazine produit par Daisy de Galard et Manette Bertin avec la collaboration de Michel Polac, Marc Gilbert, Jean-Pierre Bastid et Peter Knapp à la réalisation : huit interviews de Marguerite Duras (directrice de prison, gardiens de zoo, strip-teaseuse, etc.), 1965-1968.

*Apostrophes : Marguerite Duras*, émission de Bernard Pivot, Antenne 2, 28 septembre 1984. Réalisation : Jean Cazenave, Production : Jean-Luc Léridon. Archives I. N. A.

*Les Sept Chocs de l'an 2000*, émission de Roland Portiche et Laurent Joffrin, Antenne 2, le 25 septembre 1985.

*Marguerite Duras : Au-delà des pages*, entretiens avec Luce Perrot, 26 juin et 3, 10 et 17 juillet 1988, produit par Guy Lopez, TF1.

*Marguerite Duras, Caractères*, Bernard Rapp, réalisation Jean-Luc Léridon, Antenne 2, 5 juillet 1991.

*Lire et écrire*, émission de Pierre Dumayet, réalisation Robert Bober, La Sept, octobre 1992, repris dans *Dits à la télévision*, Marie-Magdeleine Lessana (dir.), atelier / E. P. E. L., 1999, p. 49.

*Marguerite Duras à propos de l'affaire Villemin*, Christine Ockrent, dans *Le Soir*, France 3, 1993.

### *Entretiens radiophoniques*

*Visiteur d'un soir*, Marguerite Duras, interviewée par Antoine Livio, 13 octobre 1964, Radio télévision suisse, Archives RTS, Fonds RSR.

*Le Manteau d'Arlequin*, une émission de Pierre-Aimé Touchard et René Wilmet, 25 janvier 1968, *France Culture*, prod. ORTF, 1967.

*Radioscopie*, 28 décembre 1969, *France Inter*, prod. Jacques Chancel, PRD, ORTF.

*Marguerite Duras, Le Ravissement*, émission radiophonique de Jean-Pierre Céton, *Les Nuits magnétiques*, France Culture, octobre 1980, repris dans Jean-Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, Paris, François Bourin, 2012.

*Le Bon plaisir de Marguerite Duras*, entretien avec Marianne Alphant, France culture, 20 octobre 1984.

*La Nuit sur un plateau*, entretien avec Alain Veinstein, France Culture, INA, Radio-France, 24 et 25 novembre 1986.

*Du jour au lendemain*, entretien avec Alain Veinstein, France Culture, 16 mars 1990.

*Duras*, « Inter 13/14 », Patricia Martin et Gérard Courchelles, France-Inter, 20 juin 1991.

## 6. Œuvres complètes :

*Romans, cinéma, théâtre. Un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.

*Œuvres complètes*, 4 tomes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011-2014 :

- Tome I (1872-1960), édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Brigitte Ferrato-Combe, Robert Harvey et Julien Piat (2011).

- Tome II (1960-1973), édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Florence de Chalonge, Brigitte Ferrato-Combe, Robert Harvey et Sylvie Loignon (2011).

- Tome III (1974-1984), édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Marie-Hélène Boblet, Sophie Bogaert, Florence de

Chalonge, Chloé Chouen-Ollier, Anne Cousseau, Robert Harvey, Sylvie Loignon, Joëlle Pagès-Pindon et Julien Piat (2014).

- Tome IV (1985-1996), édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Sophie Bogaert, Florence de Chalonge, Chloé Chouen-Ollier, Anne Cousseau, Brigitte Ferrato-Combe, Sylvie Loignon, Joëlle Pagès-Pindon et Sandrine Vaudrey-Luigi (2014).

## II. Critique durassienne

### 1. Réception de Marguerite Duras :

#### *Articles critiques*

ALPHANT Marianne, « Duras à l'état sauvage », *Libération*, 4 septembre 1984, p. 8.

- « Le faux Amant », *Libération*, 14 novembre 1986.

- « Quillebeuf mon amour » (à propos d'*Emily L.*), *Libération*, 15 octobre 1987.

- « Duras dans le parc à amants », *Libération*, 13 juin 1991, p. 26-27.

AMETTE Jacques-Pierre, « *L'Amant* et son double », *Le Point*, 10 juin 1991, p. 115.

- « "La" Duras », *Le Point*, janvier 1983.

ARMEL Alette, « Duras, retour à l'amant », *Le Magazine Littéraire*, n° 290, juillet-août 1991, p. 62-63.

AUBERT Philippe, « Duras, la vie comme elle va », *Le Monde*, 10 juillet 1987, p. 9.

- « Duras, la vie comme elle va », *Le Monde*, 10 juillet 1987, p. 9.

BENICHOU Pierre et LE MASSON Hervé, « Duras toute entière... », *Le Nouvel Observateur*, 14 novembre 1986.

BESNEHARD Daniel, « Agatha », *Périodique de la Comédie de Caen*, octobre 1985, p. 11, *Le Parisien libéré*, 8 avril 1986.

BLANZAT Jean, « *Un barrage contre le Pacifique* », *Le Figaro Littéraire*, n°231, 23 septembre 1950, p. 7.

- « *Les Petits Chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *Le Figaro Littéraire*, 31 janvier 1953.

BONA Dominique, « Duras : les carnets d'une star », *Le Figaro littéraire*, 29 juin 1987, p. 7.

- BRISON Danièle, « Duras, l'écrivain du silence », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 13 novembre 1984.
- COPPERMANN Annie, « *La Douleur* de Duras », *Les Echos*, 3 mai 1985.
- COSTAZ Gilles, FONTANEL Sophie et IOMMI-AMUNATEGUI Jean-Paul, « A tort et à travers », *Le Matin*, 23 juin 1987, p. 22-23.
- COURNOT Michel, « *Savannah Bay* de Marguerite Duras : Madeleine Renaud ou comment on peut jouer de tout », *Le Monde*, 5 octobre 1983, p. 22.
- CREPU Michel, « Marguerite Duras, une vie entière à s'écrire », *La Croix*, 5 mars 1996.
- DE GASPERI Anne, « Je ne me laisserai pas récupérer... », *Les Nouvelles littéraires*, 25 novembre-1er décembre 1976.
- DE GAUDEMAR Antoine, « Duras, ma parole », *Libération*, 11 juin 1987.
- DE LA GENARDIERE Philippe, « Duras, quand tu nous tiens », *La Quinzaine littéraire*, 1er-15 octobre 1984, p. 9-10.
- DEVARRIEUX Claire, « La voie du gai désespoir », *Le Monde*, 16 juin 1977.
- « *Agatha* ou les lectures illimitées de Marguerite Duras. La lumière et la mer. », *Le Monde*, 17 octobre 1981.
  - « Signé Duras », *Libération*, 25 novembre 1993.
  - « C'est tout Duras », *Libération*, 12 octobre 1995.
  - « Marguerite Duras, Morte, je peux encore écrire », *Libération*, 4 mars 1996.
- DEYMARD Christine, « M. D., forcément », *Le Nouvel Observateur*, 24-30 juin 1988, p. 109.
- DUCOUT Françoise et ROSSET Pierrette, « *Emily L.* ou le procès de l'homme », *Elle*, 9 novembre 1987.
- EZINE Jean-Louis, « Asia Song », *Le Nouvel Observateur*, 13-19 juin 1991, p. 119.
- « Les Nostalgies de l'amante Duras », *Le Nouvel Observateur*, 24 juin 1992, p. 53.
- FERNANDEZ Ramon, « *Les Impudents* », *Panorama*, n°15, 27 mai 1945.
- FORRESTER Viviane, « La Vie chez les Crespi », *Le Magazine littéraire*, n°274, février 1990, p. 52-53.
- FOSSEY Jean-Michel, « Duras : déjà vu... », *La Liberté de l'Est*, 25 janvier 1994.
- GARCIN Jérôme, « *L'Amant* deuxième », *L'Événement du jeudi*, 27 juin-3 juillet 1991, p. 92.
- « Duras : la résurrection », *L'Événement du jeudi*, du 11 au 17 janvier 1990.
- GAUTIER Jean-Jacques, « Théâtre. Un auteur s'est fait tort. *La Musica* de Marguerite Duras », *Le Figaro Magazine*, n° 12645, 27 avril 1985, p. 54.

- GODEAU Jérôme, « La Mélodie de la mort », *France Catholique*, 17 mai 1985.
- GRAINVILLE Patrick, « Duras : la midinette métaphysique », *Le Figaro*, 1er décembre 1986.
- GRANT Jacques et FRESNAIS Jacques, « Un acte contre tout pouvoir », *Cinéma 77*, juillet 1977.
- GRAZIER Michèle, « Marguerite Duras : « Écrire pour attendre » », *Télérama*, 19 septembre 1984, p. 54-55.
- GRESH Sylviane, « *La Musica Deuxième* », *Révolution*, 5 avril 1985.
- GUERIN Jean-Yves, « Les Mots pour le dire », *La Nouvelle Revue française*, n° 374, 1<sup>er</sup> mars 1984, p. 148.
- GUNN Daniel, « Sur *Écrire et Outside 2* », *The Times Literary Supplement*, n° 4743, 25 février 1994, p. 24-25.
- HAEDENS Kléber, « *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* », *Candide*, 8 février 1962.
- HALLIER Jean-Edern, « *Les Yeux bleus, cheveux noirs* », *Madame Figaro*, 29 novembre 1986.
- HELIOT Armelle, « Un scrupuleux pèse-nerfs », *Le Quotidien de Paris*, 16 juin 1987.
- HOOG Armand, « The Itinerary of Marguerite Duras », *Yale French studies*, n°34, été 1959.
- JOSSÉLIN Jean-François, « Les petits sanglots de Marguerite », *Le Nouvel Observateur*, 14-20 novembre 1986.
- « Marguerite Duras et le coupeur d'eau », *Le Nouvel Observateur*, 29 mai-4 juin 1987.
- KANTERS Robert, « Un bal chez Marguerite Duras », *Le Figaro*, 3 février 1966.
- LAFUE Pierre, « *Le Marin de Gibraltar* de Marguerite Duras », *Esprit*, Nouvelle série, n° 206, septembre 1953, p. 439-441.
- LAMY Jean-Claude, « Marguerite Duras. Une sauvagerie à la Piaf », *Le Figaro littéraire*, 24 septembre 1993.
- « Marguerite Duras, l'éternelle rebelle », *Le Figaro*, 4 mars 1996.
- LANGÉ Monique, « *Un barrage contre le Pacifique* », *L'Observateur*, 29 juin 1950, p. 19.
- LAPLACE Yves, « Le Goncourt du silence », *24 heures*, 13 novembre 1984.
- LEONARDINI Jean-Pierre, « Duras : une vie d'écriture tissée sur le tard de paroleries intempestives », *L'Humanité*, 4 mars 1996.
- LESCAUT Sonia, « Quand Marguerite Duras joue de *la Musica* », *Arts*, 26 janvier 1966.
- MARCABRU Pierre, « *La Musica* de Marguerite Duras », *Le Point*, 8 avril 1985.
- « Mort de Marguerite Duras », *Le Figaro*, 4 mars 1996.

- MARINI Marcelle, « Une femme sans aveu », *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 10.
- MATIGNON Renaud, « Marguerite Duras trahie par ses silences », *Le Figaro*, 4 mai 1976.  
 - « Marguerite Duras : l'infini au bal musette », *Le Figaro*, 24 juin 1991.
- MATTHYS François, « *La Pute de la côte normande* », *La Libre Belgique*, 18 décembre 1986.
- MAURIAC Claude, « *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* », *Le Figaro*, 21 février 1962.
- MEREUZE Didier, « Madeleine Renaud et Bulle Ogier », *La Croix*, 14 octobre 1983, p. 21.
- MERTENS Pierre, « Pour en finir avec Marguerite Duras ? », *L'Agent double*, Bruxelles, Complexe, 1989, p. 110-111.
- MISTLER Jean, « *Moderato cantabile* », *L'Aurore*, 12 mars 1958.
- MOLINO Bernard, « Duras s'auto-interviewe », *Globe*, 11 septembre 1993.
- MONTALBETTI Jean, « Pacific song », *Le Magazine littéraire*, octobre 1984, p. 58-59.
- MORICONI Martine, *Première, le magazine du cinéma*, décembre 1984.
- MULLER H., *Marie-Claire*, 29 novembre 1954.
- MURA Aline, « Le Texte palimpseste. *La Pluie d'été* de Marguerite Duras », *Littératures*, n°30, printemps 1994, p. 143-148.
- NADEAU Maurice, « *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras », *Combat*, 22 juin 1950, p. 4.
- NOURISSIER François, « François Nourissier a aimé... *L'Amant* de Marguerite Duras », *Le Figaro magazine*, 20 octobre 1984, p. 71.  
 - « *L'Amant de la Chine du Nord* », *Le Figaro Magazine*, 15 juin 1991, p. 148.
- NURIDSANY Michel, « Un superbe Duras », *Le Figaro*, 9 mai 1980.  
 - « Duras : une infinie tendresse », *Le Figaro*, 23 janvier 1981.  
 - « L'admirable *Cantabile* de Marguerite Duras », *Le Figaro*, 7 septembre 1984, p. 25.  
 - « Un grand écrivain populaire », *Le Figaro*, 13 novembre 1984.
- NYSSSEN Hubert, « Un silence peuplé de phrases », *Synthèses*, n° 254-255, août-septembre 1967. Repris in *Les Voies de l'écriture*, Paris, Mercure de France, 1969.
- PAGES-PINDON Joëlle, « Duras », *Cahiers de l'Herne*, n° 86, p. 181.
- PARISIS Jean-Marc et APLHANT Marianne, « Les Goncourt aimaient *L'Amant* de Duras », *Libération*, 13 novembre 1984.
- PERIER François, « Hommage à Marguerite Duras », *Les Cahiers du cinéma*, janvier 1985.
- PIA Pascal, « *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* », *L'Aurore*, 23 février 1966.
- PICON Gaëtan, « Les Romans de Marguerite Duras », *Mercure de France*, mai-août 1958, n° 333, p. 309-314.

- PIEL Jean, « *Un barrage contre le Pacifique* », *Critique*, n°43, décembre 1950.
- POIROT-DELPECH Bertrand, « L'attention incomparable des gens qui n'entendent pas ce qu'on dit », *Le Monde des livres*, 31 août 1984, p. 9-10.
- « Quelque chose comme la détresse de jouir », *Le Monde*, 14 novembre 1986.
  - « N'y aurait-il de paradis que perdus ? », *Le Monde*, 23 octobre 1987.
  - « Une longue amitié avec François Mitterrand », *Le Monde*, 5 mars 1996.
- PREVOST Claude, « Un secret difficile à percer. Des éclairs flamboyants », *L'Humanité*, 19 novembre 1986.
- PUDLOWSKI Gilles, « Duras : confession d'un monstre sacré », *Le Point*, 15 juin 1987, p. 119-120.
- QUENEAU Raymond, « Un lecteur de Duras », *Cahiers Renaud-Barrault*, n°52, décembre 1965, p. 3.
- RENAUD Tristan, *Les Lettres françaises*, 30 avril 1964.
- RINALDI Angelo, « *L'Amant* », *L'Express*, 31 août 1984.
- « Marguerite D comme détective », *L'Express*, 26 juillet 1985.
  - « À propos des *Yeux bleus, cheveux noirs* », *L'Express*, 4 décembre 1986.
  - « Contre Duras », *L'Express*, 7 mars 1996.
- ROCHE Denis, « Le Dur Désir de Duras », *Le Matin des livres*, 4 septembre 1984, p. 22.
- ROLLIN André, « L'Amandchourie ! », *Le Canard enchaîné*, 14 août 1991, p. 6.
- ROUART Jean-Marie, « Une exploratrice des abîmes », *Le Figaro*, 4 mars 1996.
- ROY Jean-Henri, *Les Temps modernes*, n°58, août 1950, p. 376.
- ROY Claude, *Libération*, 1er mars 1958.
- « Le ravissement de Marguerite Duras », *Libération*, 7 avril 1964.
  - « Duras tout entière à la langue attachée », *Le Nouvel Observateur*, 31 août 1984, p. 66-67.
- SALGUES Yves, « La Cochinchine en 1930 », *Madame Figaro*, 12 juillet 1991, p. 23.
- SAVIGNEAU Josyane, « Marguerite Duras pour *L'Amant* : au secours de la victoire », *Le Monde*, 13 novembre 1984.
- « Ce que les Français ont lu cette année », *Le Monde des livres*, 10 juillet 1987.
  - « Duras prise au piège ? », *Le Monde des livres*, 3 novembre 1995.
- SILVESTRE Charles, « La confidence n'est jamais privée », *L'Humanité dimanche*, 21 novembre 1965.
- SOLLERS Philippe, « La détermination et les ruses d'un grand écrivain. Comment elle est Duras », *Le Nouvel Observateur*, 3-9 février 1994.



THIBAUDAT Jean-Pierre, « Madeleine ? Ah, Madeleine ! », *Libération*, 6 octobre 1983, p. 32.

TOURNIER Michel, *New York Times*, 13 novembre 1984, section C, p. 18.

VILAR Jean-François, « Vous écrire tout le temps, toujours ça, voyez... », *Rouge*, 21-26 juin 1980, p. 20.

XENAKIS Françoise, « La cure d'amour de Marguerite. Comment un intime de Marguerite Duras se glisse dans son écriture tandis qu'elle essaie d'échapper à l'alcool », *Le Matin*, 12 septembre 1983.

### *Articles de presse cités dans la thèse*

*France-Dimanche*, 11 octobre 1953.

*Arts*, 2 février 1955.

Marguerite Duras, « La Littéralité des faits », *France-Observateur*, 8 mai 1958, pp. 16-17.

*Elle (Magazine)*, n° 657, 28 juillet 1958.

*Paris-Presse*, 27 mai 1961.

*La Montagne*, 8 février 1966.

*Sorcières*, n° 3, mai-juin 1976, p. 63.

*La Croix*, 16-17 novembre 1980.

« Quand Marguerite Duras parle à la première personne », *Les Nouvelles littéraires*, 15-22 janvier 1981.

« La Pute de la côte normande », *Libération*, 14 novembre 1986.

« Duras-Platini. Le stade de l'ange », *Libération*, 15 décembre 1987, p. 31-32.

« Duras à la Perrot », *Libération*, 25 juin 1988.

« Litres et ratures », *Hors jeu*, n°7, juin 1990, p. 3-6.

« Tapie-Duras : quand Bibi Fricotin rencontre la femme de sa vie », *Globe*, 28 juillet-3 août 1993, p.10-15.

« A vous M. D. », *Vogue*, 5 septembre 1993.

« Duras : une vie d'écriture tissée sur le tard de parleries intempestives », *L'Humanité*, 4 mars 1996.

« L'internationale Duras », *Libération*, 7 mars 1996.

« Marguerite Duras : la papesse du Nouveau Roman », *Le Républicain lorrain*, 4 mars 1996.

« Marguerite Duras et Antoine Blondin : itinéraires croisés de deux écrivains alcooliques », *Le Courrier des addictions, Influences*, janvier-février-mars 2010.

« Marguerite Duras entre aujourd'hui dans la Pléiade », *Actualité, l'univers du livre*, 20 octobre 2011.

« L'allure de Marguerite Duras », *Vanity Fair*, 28 janvier 2014, p. 2.

« Centenaire de Duras, personnage de légende et immense écrivain », *L'Express*, 7 février 2014.

### *Magazines / numéros spéciaux*

*L'Arc*, « Marguerite Duras », numéro spécial, n°98, Paris, 1985, réimprimé à Paris, Duponchelle, 1990, avec la participation de :

- BORGOMANO Madeleine, « Cinéma-écriture » ; « Romans. La Fascination du vide », p. 40.
- BREMONDY Gisèle, « La Destruction de la réalité », p. 51.
- COSTAZ Gilles, « Théâtre : la plainte-chant des amants », p. 58, repris, avec quelques remaniements, sous le titre « Le Théâtre de la passion », n° 278, p. 51.
- MARINI Marcelle, « Une femme sans aveu », p. 6.
- NOGUEZ Dominique, « La Gloire des mots », p. 25.
- PY Françoise, « La "Constellation India Song" », p. 71 et « Le Succès de *L'Amant* (enquête) », p. 88.
- RAYNAULD Isabelle, « Lire le film / voir le texte », p. 81.
- SAPORTA Marc, « Les Possibles parallèles », p. 3 ; « Le Regard et l'école », p. 49 ; « Les Yeux fermés », p. 68.

*Le Magazine littéraire*, n°278, juin 1990, p. 28, dossier spécial Marguerite Duras, avec la participation de :

- ARMEL Aliette, « J'ai vécu le réel comme un mythe » (entretien avec Marguerite Duras) et « Le jeu autobiographique », p. 16-25.
- BAJOMEÉ Danielle, « Veiller sur le sens absent », p. 32.
- BEAUJOUR Jérôme, « L'oubli de la photographie », p. 49.
- BONITZER Pascal, « Le cinéma extrême », p. 41.
- COSTAZ Gilles, « Le théâtre de la passion », p. 51.
- DOBBELS Daniel, « L'écriture du corps », p. 35.

- FELLOUS Colette, « Duras-Godard », p. 46.
- FORRESTER Viviane, « L'exactitude de l'excès », p. 44.
- VIRCONDELET Alain, « L'actualité imaginaire », p. 54.

*Télérama* (hors-série), « Duras, le centenaire », avril 2014, avec la participation de :

- ARMEL Alette, « La plume dans les plaies », p. 78.
- BLOT-LABARRERE Christiane, « Les pages du hasard », p. 82.
- CREPU Michel, « Beckett, Duras, écrits et chuchotements », p. 88.
- CROM Nathalie, « Ma mère : ma joie, ma douleur », p. 27 ; « Rendez-vous au 5 de la rue Saint-Benoît », p. 34 ; « A Neauphle pour poser l'encre », p. 36 ; « La muse noire de l'amour », p. 40 ; « Jouir et réjouir », p. 62 ; « Cet "Amant" qui bafoue sa maîtresse », p. 75.
- DAMBRE Marc, « Elle a tout vu à Hiroshima », p. 53.
- DE CECCATY René, « Le ravissement de Marguerite D. », p. 92.
- DIATKINE Anne, « Trouville, toujours recommencée », p. 38.
- HARANG Jean-Baptiste, « Et la digue va se rompre », p. 56 ; « Retour à l'absence », p. 60.
- KAHN Béatrice, « Au nom du père », p. 22.
- LANDROT Marine, « Des films, pas du cinoche », p. 72.
- LUTZ-SORG Stéphane, « L'amour sans modération », p. 58.
- PASCAUD Fabienne, « La parole est au silence », p. 68.
- PHILIPPE Gilles, « Entre la Duras du début et celle de la fin, il y a un gouffre », p. 46.
- RIGOULET Laurent, « Jeu de tête avec Michel l'ange », p. 81.
- SIGAUD Dominique, « India Songes », p. 30.
- VALLIER Jean, biographie, p. 8.
- VILAIN Philippe, « Personnage en quête d'auteur », p. 50.

*TDC (Textes et documents pour la classe)*, « Marguerite Duras », n° 1073, 1<sup>er</sup> avril 2014, avec la participation de :

- ALAZET Bernard, « Écrire sur fond d'absence », p. 8 ; « Un art poétique », p. 16 ; « Le style Duras », p. 30.
- AMAR David, « La politique, et au-delà », p. 26 ; « L'appel du journalisme », p. 44.

- BOBLET Marie-Hélène, « La parole sur un plateau », p. 20.
- CHOUEEN Chloé, « Une écriture palimpseste », p. 36.
- CLEDER Jean, « Entre littérature et cinéma », p. 22.
- COUSSEAU Anne, « La réécriture de soi », p. 18 ; « Ernesto en images », p. 42.
- FOURTON Maud, « Identités brouillées », p. 32.
- FRANTZ Anaïs, « Écrire au féminin », p. 38.
- GARCIA Anne-Marie, « *Lol V. Stein* : le parti de l'opacité », p. 40.
- LOIGNON Sylvie, « Pour un nouveau regard », p. 34.

*Lire Magazine littéraire* (Hors-série), « Marguerite Duras, un destin d'exception », Décembre 2020 / Janvier 2021, avec la participation de :

- ARMEL Alette, « Hors limites », p. 28. « La singularité de Duras », p. 38.
- BONCENNE Pierre, « Un triomphe historique ? », p. 70.
- CODACCI-PISANELLI Angiola, « Marguerite Duras & l'amant chinois de sa mère », p. 23.
- DAUMAS Emma, « India Song », p. 98.
- DELAROCHE Philippe, « Les amants », p. 42.
- DESBRIERES Léonard, « *L'Amant* à la mode manga », p. 78.
- DUPUIS Jérôme, « Haro sur Duras ! », p. 64.
- FORRESTER Viviane, « L'exactitude de l'excès », p. 60.
- LAURIN Danielle, « Marguerite Duras, une vie », p. 14.
- MALAUSA Vincent, « Beau comme un camion », p. 50.
- MONTENOT Jean, « Des lettres et le néant », p. 24.
- NOGUEZ Dominique, « Le cas Lol », p. 58.
- PIAT Julien, « Un amant inconstant », p. 74.
- PONCET Dominique, « Coups de théâtre », p. 48.
- RIGLET Marc, « L'autre passion », p. 31.
- RUBENS Alain, « De la bouteille à l'encre », p. 34.
- VALLIER Jean, « Les liens du sang », p. 44.
- VILA-MATAS Enrique, « L'écrit et la mouche », p. 56.
- VILAIN Philippe, « La sublimation du crime », p. 62.

*Le Monde* (Hors série : Une vie, une œuvre), « Marguerite Duras, la voix et la passion », édition 2021, avec la participation de :

- ADLER Laure, « Marguerite, l'inoubliable », p. 7.
- ALAZET Bernard, « Si vérité il y a, c'est une vérité littéraire », propos recueillis par Yann Plougastel, p. 63.
- BAYARD Pierre, « Améliorer l'amour », p. 89.
- ERIBON Didier, « Duras et l'homosexualité », p. 87.
- FOUCAULT Michel et CIXOUS Hélène, « Horreur ou drôlerie », p. 76.
- HANDKE Peter, « La magie de la sorcière », p. 107.
- KRISTEVA Julia, « Le discours de la douleur émoussée », p. 81.
- LACAN Jacques, « La ravisseuse est Marguerite Duras, nous les ravis », p. 98.
- MARTIN Jean-Pierre, « Une voix singulière », p. 3 ; « La voie du gai désespoir », p. 23 ; « Femme et auteure », p. 75 ; « La naissance d'un mythe », p. 95.
- NOGUEZ Dominique, « Il n'y a pas d'être plus fictif ou fictionnel qu'elle », p. 110.
- NOURISSIER François, « Ce qui se dégage, c'est un murmure », p. 100.
- PAVLIK Sonia, « Lexique durassien », p. 115.
- QUENEAU Raymond, « Une des meilleures romancières de sa génération », p. 96.
- RINALDI Angelo, « La suffisance pâmée d'une femme de lettres », p. 78.
- ROY Claude, « Au bonheur de la rue Saint-Benoît », p. 102.
- SOLLERS Philippe, « C'est une nihiliste active, extatique », p. 85.
- VALLIER Jean, « Cette œuvre faussement quoique profondément autobiographique », p. 92.

## 2. Biographies et témoignages :

ADLER Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

ALAZET Bernard et BLOT-LABARRERE Christiane, *Dictionnaire Marguerite Duras*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2020.

ANDRÉA Yann, *M. D.*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

- *Cet Amour-là*, Paris, Pauvert, 1999.

BLOT-LABARRERE Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992.

CENAC Laëtitia, *Marguerite Duras, l'écriture de la passion*, Paris, Éditions de la Martinière, coll. « Littérature illustrée », 2013.

FOSTIER Romane, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 2018.

LEBELLEY Frédérique, *Duras ou le poids d'une plume*, Paris, Éditions Grasset, 1994.

- MANCEAUX Michelle, *L'Amie*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- NOGUEZ Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001.
- ROY Claude, *Nous*, Paris, Gallimard, 1974.
- VALLIER Jean, *C'était Marguerite Duras*, tome 1, 1914-1945, Paris, Fayard, 2006.  
 - *C'était Marguerite Duras*, tome 2, 1946-1996, Paris, Fayard, 2010.
- VIRCONDELET Alain, *Duras, biographie*, Paris, Éditions François Bourin, 1991.
- VIRCONDELET Alain, *Marguerite Duras, Vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996.
- VIRCONDELET Alain, *Duras, la traversée d'un siècle*, Paris, Plon, 2013.

### 3. Études consacrées à son œuvre :

#### *Ouvrages et thèses*

- ARMEL Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bègles, Le Castor Astral, 1990.  
 - *Marguerite Duras, les trois lieux de l'écrit*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 1998.  
 - *En compagnie de Marguerite Duras*, Paris, Le Passeur éditeur, 2018.
- AZOURY Philippe, BOUQUET Stéphane, CHESSEL Luc, EUGENE Pierre, GANZO Fernando, MOULLET Luc, *Filmer, dit-elle : le cinéma de Marguerite Duras*, Nantes, Éditions Capricci, 2014.
- BAJOMEÉ Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck université, Paris, Éditions universitaires, 1989.
- BORGOMANO Madeleine, *Marguerite Duras, De la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- BOURGEOIS Sylvie, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- BOUTHORS-PAILLART Catherine, *Duras la Métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002.
- BRADLEY WINSTON Jane, *Postcolonial Duras. Cultural Memory in Postwar France*, New York, Palgrave, 2001.
- BURGELIN Claude, *Les Mal-nommés, Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary, et quelques autres*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

- CAMMAMERI Corinne, « Marguerite Duras, l'horreur d'un pareil amour », in *Amour maternel ou sublimation de femmes*, Toulouse, Éditions Erès, coll. « Enfance et parentalité », 2012.
- CARQUAIN Sophie, *Duras, Beauvoir, Colette, Trois filles et leur mère, biographies romancées*, Paris, Charleston, 2014.
- CASSAGNAU Pascale, *Intempéstif, Indépendant, Fragile, Marguerite Duras et le Cinéma d'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.
- COUSSEAU Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999.
- DAVID Michel, *Le Ravissement de Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2005.
- DE CHALONGE Florence, « Les manuscrits de l'amour de Marguerite Duras, une écriture du premier jet », in *Les Archives de Marguerite Duras*, Sylvie Loignon (dir.), Grenoble, UGA Éditions, 2012.
- DE GASQUET Dominique, « De Donnadiou à Duras - le détour par un nom de lieu », in *Duras, Dieu et l'écrit*, Actes du colloque de l'ICP, sous la direction d'Alain Vircondelet, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.
- DELMOTTE-HALTER Alice, *Duras d'une écriture de la violence au travail de l'obscène*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2010.
- DENES Dominique, « La gageure politico-poétique de Marguerite Duras », in *L'Engagement littéraire*, Cahiers du Groupe  $\varphi$ , Emmanuel Bouju (dir.), Paris, Interférences, 2005.
- FAN Rong, *Marguerite Duras, la relation frère-sœur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.
- GRAINVILLE Patrick, « Marguerite Duras », in *L'Esprit des femmes. Françoise Sagan, Marguerite Duras, Simone de Beauvoir, Colette, Madame de Staël, Myriam Thibault*, collectif Patrick Grainville, Bénédicte Martin, Jean Chalon, Lilian Auzas, Duetto, Le Raincy, Éditions de la Thébàide, 2017.
- HANANIA Cécile, SAEMMER Alexandra et PATRICE Stéphane (éd.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Presses universitaires de Lyon, 2005.
- HARVEY Robert, ALAZET Bernard et VOLAT Hélène, *Les Écrits de Marguerite Duras, Bibliographie des œuvres et de la critique, 1940-2006*, Saint-Germain la Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), coll. « Inventaires », 2009.
- JEANNIOT Marie-Christine, *Marguerite Duras à 20 ans, l'amante*, Vauvert, Éditions Au Diable Vauvert, coll. « A 20 ans : l'aventure de leur jeunesse », dirigée par Louis-Paul Astraud, 2011.

JOUVENOT Christian, *La folie de Marguerite, Marguerite Duras et sa mère*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces théoriques », 2008.

- *Aimer Duras, Marguerite aux semelles d'eau et de vent*, Paris, L'Harmattan, 2013.

KOBUSZEWSKI Rodolphe, *Marguerite Duras et la recherche du bonheur*, Paris, Éditions Le Manuscrit, coll. « Savoirs », 2004.

LACAN Jacques, BLANCHOT Maurice, MASCOLO Dionys et al., *Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, coll. « CA/ Cinéma » 1988 (1ère édition 1975).

LAVANDIER Raphaëlle, *Écritures féminines et psychosexualité, l'empreinte indélébile du lien à la Mère chez Colette et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2018.

LOIGNON Sylvie, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Pour comprendre », 2003.

MARINI Marcelle, *Territoires du féminin, avec Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Autrement dites », 1977.

MARTIN Jean-Pierre, « Petite anthropologie de l'ivresse », conférence donnée aux *Rencontres de Duras 2010* organisées par l'Association Marguerite Duras.

MOGENET Luc, *Marguerite Duras au Cambodge, le premier émoi*, Phnom Penh, Cambodge, KAM Éditions, 2015.

MOI Anna, *Le pays sans nom, déambulations avec Marguerite Duras*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Regards croisés », 2017.

MORINO Angelo, *Il Cinese e Marguerite. Una Biografia.*, Palerme, Sellerio Editore, 1997.

NOGUEZ Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001.

- *Duras, toujours*, Paris, Actes Sud, 2009.

PATRICE Stéphane, *Marguerite Duras et l'Histoire*, Paris, PUF, coll. « Questions actuelles », 2003.

PETTINOTTO Jean-Philippe, *Marguerite Duras : l'écriture comme un fleuve asiatique, Représentation narrative de la vie familiale dans les œuvres de l'auteur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2015.

PIERROT Jean, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions José Corti, 1986, rééd. 1990.

PROULX Caroline et SANTINI Sylvano (dir.), *Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire ?*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, Peter Lang, 2015.

REBOUL Anne-Marie et SANCHEZ-PARDO Esther, *L'écriture désirante : Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2016.



ROSSI Marie-Laure, *Écrire en régime médiatique. Marguerite Duras et Annie Ernaux, actrices et spectatrices de la communication de masse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015.

TURINE Jean-Marc, *5, rue Saint-Benoît, 3<sup>e</sup> étage gauche*, Genève, Éditions Métropolis, 2016.

VAUDREY-LUIGI Sandrine, *La langue romanesque de Marguerite Duras. Une liberté souvenante*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2013.

- « La prose de Marguerite Duras : des styles à l'idiolecte », in *Changer de style : écritures évolutives aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Sophie Jollin-Bertocchi et Serge Linarès (éd.), Leyde, Pays-Bas, Brill /Rodopi, coll. « Faux Titre », 2019.

VIRCONDELET Alain, *Rencontrer Marguerite Duras*, Paris, Fayard, coll. « Mille-et-une-nuits », 2014.

WERNECK Angelica, *Mémoires et désirs, Marguerite Duras / Gabrielle Roy*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2010.

### *Articles*

BACRIE Lydia, « Marguerite par Hélène », *L'Express*, 24 janvier 2005.

BELOT-FOURCADE Pascale, « Boire, dit-elle II », *La Revue lacanienne*, n° 7, février 2010, p. 33-41.

BESSON Philippe, « Philippe Besson effeuille Duras », *Le Point*, 30 avril 2014.

BOGAERT Sophie, « Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme », in *Autofiction(s)*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Claude Burgelin et Isabelle Grell (dirs.), avec la collaboration de Roger-Yves Roche, Lyon, PUL, 2010, p. 183.

- « “J'ai osé et puis c'est resté” : Marguerite Duras et les médias », postface de *Marguerite Duras, Le Dernier des métiers, Entretiens 1962-1991*, dir. Sophie Bogaert, Paris, Seuil, 2016.

CASSAGNAU Pascale, « Marguerite Duras, dans l'espace des médias », *Initiales*, disponible à l'URL <http://www.revueinitiales.com/pdf/md/cassagnau.pdf>.

CLEDER Jean, « Anatomie d'un modèle : Duras / Godard - Cinéma / Littérature, “une question d'envers et d'endroit” », in *Fixxion n° 7 : Écrivains-cinéastes*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Margaret C. Flinn, décembre 2013, p. 11-32.

DAVID Michel, « Donnadiou, Duras, M. D., l'enfant, la femme et le ravissement », *La Cause du désir*, n° 81, février 2012, p. 55.

DE CHALONGE Florence, « Le corps dans la voix. De *L'Amour* à *L'Homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras », *Tangence*, n° 103, 2013, p. 93.

DENES Dominique, « Un lieu à l'œuvre : "la chambre noire" » de Marguerite Duras in *La Maison et le Livre*, Revue semestrielle canadienne *Voix plurielles*, Apfucc, 1er semestre 2008.

DEVARRIEUX Claire, « Hélène Bamberger. Duras à la carte. », *Libération*, 3 décembre 2004.

- « Le grand auteur français de la fin du XXème siècle », entretien avec Gilles Philippe, *Libération*, 20 novembre 2011.

DUPONCHEL Marilou, « Marguerite Duras en 8 apparitions télé drôles, poétiques ou délirantes », *Les Inrockuptibles*, 26 janvier 2018.

GABRIEL Fabrice, « Forcément vivante », *Les Inrockuptibles*, n° 535, du 1er au 7 mars 2006, p. 21.

ISSERMANN Dominique, « J'ai photographié Marguerite Duras », propos recueillis par Catherine Schwaab, *Paris-Match*, 3 janvier 2011.

JULY Joël, « Duras : Gallimard ou Minuit ? », in Michel Bertrand, Karine Germoni, Annick Jauer (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Textuelles », 2007, p. 103-112.

KOCEVAR Savannah, « La raison graphique dans *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras : mise en scène du personnage littéraire comme vecteur de transmission », 2018, pp. [En ligne]. hal- 02420456.

LAURIN Danielle, « L'impossible vérité sur Marguerite Duras », *L'Express*, 1er juin 1998.

MACHART Renaud, « TV: Duras et Pivot, un entretien suspendu dans le temps », *Le Monde*, 24 novembre 2016.

MASCOLO Dionys, « Marguerite Duras, portrait », bulletin promotionnel d'*Unifrance Film*, 1976.

MOLINO Bernard, « L'alcool soluble dans l'encre », *L'Express*, 1er octobre 2001.

OTCHAKOVSKY-LAURENS Paul, « La Musique immédiate des choses », *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006, p. 173.

PETRES Danièle, « Trouville : Marguerite Duras aux Roches Noires », *L'Inventaire*, 4 septembre 2020.

PHILIPPE Elisabeth, « Marguerite Duras, le pseudo pour se réinventer », *Les Inrockuptibles*, 31 juillet 2011.

PHILIPPE Gilles, « Il n'y a pas un seul style Duras », *Le Monde*, 20 octobre 2011.

- « Duras : de quelques réécritures mineures », *Genesis*, n° 44, 2017, p. 109-118.

ROY Marilys, *Le mouvement romanesque dans trois romans de Marguerite Duras*, *Littératures*, 2011, dumas-00738125, p. 8.

SOTINEL Thomas, « *La Douleur* : l'insoutenable violence de l'attente », *Le Monde*, 23 janvier 2018.

SRAMEK Jirí, « La Fonction des répétitions dans la composition de *L'Amant* de Marguerite Duras », *Études Romanes de Brno, Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, L: Rada Romanistická / Series Romanica* 29, n° 20, 1999, p. 7-18.

TRAN Thi Thu Ba, *Marguerite Duras : territoires de l'entre-deux dans le cycle indochinois*, *Littératures*, 2015, dumas-01341084, p. 15.

VAUDREY-LUIGI Sandrine, « Marguerite Duras et la langue », *Poétique*, février 2010, n° 162, p. 219.

- « *L'Amant* de Marguerite Duras : de l'écriture au non-événement de style », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 35, 2019, mis en ligne le 03 septembre 2019.

VIRCONDELET Alain, *Alain Vircondelet nous parle de Duras*, entretien avec Catherine Le Ferrand, *A voir à lire*, 15 avril 2003, disponible à l'URL <https://www.avoir-alire.com/alain-vircondelet-nous-parle-de-duras>.

WASNER Jean-Christophe, « Duras à l'heure politique », *Sud-Ouest*, 30 mai 2013.

### **III. Documents photographiques ou audiovisuels sur Marguerite Duras**

#### **1. Photographies représentant Marguerite Duras :**

*Marguerite Duras à l'âge de quinze ans*, Fonds Marguerite Duras / IMEC, collection Jean Mascolo.

*L'écrivain français Marguerite Duras pose pour le photographe, au début des années cinquante, à son domicile parisien*, © AFP / STF.

*Duras dans son bureau de la rue Saint-Benoît*, Studio Lipnitzky / Roger-Viollet, 1955.

*Marguerite Duras revêtue de sa tenue militante pour aller vendre l'Huma*, photographie publiée par Laure Adler, p. 6 du livret intérieur de sa biographie.

*Marguerite Duras à une terrasse de café, à Paris, en 1956*, Robert Doisneau, Gamma-Rapho.  
*Marguerite Duras à New-York*, collection Jean Mascolo, publiée dans *Télérama hors-série*, p. 96.

*Neauphle-le-Château*, Hélène Bamberger, Cosmos, 1980.

*Duras à Apostrophes*, Jean-Paul Guilloteau, le 28 septembre 1984.

*Duras face à la mer*, Photographie d'Hélène Bamberger, 1986.

*Marguerite Duras reçoit le Prix Hemingway à Paris le 7 avril 1986*, © Yves GELLIE / Gamma-Rapho.

*Duras et Platini*, photographie de Pascal Dolemieux / Picturetank, 1987.

*Marguerite Duras et Jack Lang dans une salle de spectacle*, © Raymond Depardon / Magnum Photos, 1987.

*Marguerite Duras, Laurent Fabius et Françoise Sagan à « L'Heure de vérité » consacrée à Jack Lang, 1<sup>er</sup> juillet 1987* », © Sipa Press / Torregano.

*Une journée à Trouville*, Dominique Issermann, *Vogue*, 5 septembre 1993.

*Marguerite Duras, écrivain, Paris, 21 mai 1993*, photographie de Richard Avedon.

## 2. Documents promotionnels :

Première de couverture de *La Vie matérielle*, Editions P. O. L., 1987.

Publicité pour les œuvres de Marguerite Duras, *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 13.

Affiche du film *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud, produit par Claude Berri, sorti le 22 janvier 1992.

## 3. Document audiovisuels sur Marguerite Duras :

*Radioscopie*, 28 décembre 1969, France Inter, prod. Jacques Chancel, PRD, ORTF.

*Un Siècle d'écrivains : Marguerite Duras*, film de Caroline Champetier, collection dirigée par Bernard Rapp, France Télévisions, diffusion 13 mai 1998.

*Duras filme*, documentaire produit et réalisé par Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, sur le tournage d'*Agatha ou les lectures illimitées*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2009.

## IV. Essais critiques : sociocritique, histoire et théorie littéraire

### 1. Sociocritique :

#### *Ouvrages*

AMOSSY Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé, 1999.

BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Sens commun », 1980.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1967.

DIAZ José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2007.

HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

- *Être écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2000.

- *De la visibilité, excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

LAHIRE Bernard et BOIS Géraldine, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions la Découverte, 2006.

LECLERC Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MEIZOZ Jérôme, *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève-Paris, Slatkine Érudition, 2004.

- *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

- *La Fabrique des singularités, Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

- *La Littérature « en personne »*, Genève, Slatkine Érudition, 2016.

VIALA Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, sous la direction de Georges Molinié & Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993.

### *Articles et comptes-rendus de lecture*

AMOSSY Ruth, « Ethos » in P. Aron, D. St-Jacques et A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 200-201.

BOKOBZA-KAHAN Michèle, « Image d'auteur », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, disponible à l'URL <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/197-image-d-auteur>.

BOURDIEU Pierre, « Le champ scientifique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 2, n°2-3, juin 1976, p. 93.

CLERC Adeline, « Entre artiste idéalisé et personne incarnée : les figures de l'écrivain nées des rencontres avec les lecteurs, une étude dans un salon du livre », *Terrains & travaux*, 2010/1, n°17, p. 6.

COAVOUX Samuel, « Habitus », dans Anthony Glinoyer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, disponible à l'URL <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/36-habitus>.

DA ROCHA SOARES Corina, « L'écrivain sous les feux des projecteurs : étude d'un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d'expression française », *Carnets, Revue électronique d'études françaises*, première série – 2, octobre-novembre 2011, p. 189.

DE JONGHE Matthias, « “Jouer son propre rôle”. Michel Houellebecq dans *L'enlèvement de Michel Houellebecq* », *Captures*, vol. 2, n°1, dossier « Écrivains à l'écran », mai 2017.

DELORMAS Pascale, compte-rendu de lecture de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, revue électronique *Argumentation et analyse du discours*, mars 2009, « Ethos discursif et image d'auteur ».

DUCAS Sylvie, « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 12 | 2014, mis en ligne le 20 avril 2014.

LADOUCEUR Benoît, « Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* », *Lectures* [En ligne], *Les comptes-rendus*, 2007, mis en ligne le 23 novembre 2007.

LEJEUNE Philippe, « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, année 1980, n° 27, p. 33.

LUNEAU Marie-Pier, « L'écho dans la pratique du pseudonyme : Romain Gary et la posture du phénix », *Protée*, Volume 35, Numéro 1, printemps 2007, p. 55-61.

MEIZOZ Jérôme, « Ethos, champ et « facture » des œuvres : recherches sur la posture », *Pratiques*, n° 117/118, Juin 2003.

- « “Postures” d’auteur et poétique » (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), *Vox-poetica, Lettres et sciences humaines*, publié le 04 septembre 2004.

- « La fabrique du grand médecin : Semmelweis de L.-F. Céline », *Revue médicale suisse*, n° 134, 21 novembre 2007.

- « Ce que l’on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d’auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], mars 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009.

- « Cendrars, Houellebecq : portrait photographique et présentation de soi », *CONTEXTES* [En ligne], n° 14, 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.

MELON Marc-Emmanuel, « Portrait de l’écrivain *absorbé* », *CONTEXTES* [Online], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.

MOOR Louise, « Posture polémique ou polémisation de la posture ? », *CONTEXTES* [En ligne], n° 10, 2012, mis en ligne le 07 avril 2012.

ROBERT Laurent, « Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II* », *Lectures* [En ligne], *Les comptes-rendus*, 2011, mis en ligne le 23 juin 2011.

SAUNIER Émilie et GIRAUD Frédérique, présentation de la conférence « Ressorts stratégiques et intimes de la posture : les cas d’Émile Zola et d’Amélie Nothomb », donnée pendant le colloque international « Figures, ethos, postures de l’auteur au fil des siècles », sous la présidence de Jérôme Meizoz, Université de Lausanne, juin 2013.

STIENON Valérie, « Notes et remarques à propos de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur.* », *CONTEXTES* [En ligne], *Notes de lecture*, mis en ligne le 02 avril 2008.

VAILLANT Alain, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », in *Romantismes*, 2010/2, n° 148, p. 12.

VIALA Alain, « Posture », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, disponible à l’URL <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/69-posture>.

VRYDAGHS David, « La constitution d’une identité littéraire : les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée », *Vox-poetica, Lettres et sciences humaines*, 2006.

YANOSHEVSKY Galia, « L'entretien littéraire - un objet privilégié pour l'analyse du discours ? », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], n°12, 2014, mis en ligne le 15 avril 2014.

### *Colloques*

« Voir, être vu. L'Injonction à la visibilité dans les sociétés contemporaines », colloque organisé sous les auspices de l'Association Internationale de Sociologie (CR 46), de l'Association Internationale des Sociologues de Langue Française (CR 19), et du réseau thématique « Sociologie Clinique » de l'Association Française de Sociologie, École supérieure de commerce de Paris, 29, 30 et 31 mai 2008, présentation disponible à l'URL <https://www.ehess.fr/fr/colloque/voir-etre-vu-linjonction-visibilite-dans-societes-contemporaines-0>

### *Entretiens*

AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique, « Autour des “scénographies auctoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [Online], mars 2009, disponible à l'URL <http://journals.openedition.org/aad/678>.

## 2. Critique générale ; histoire et théorie de la littérature :

### *Ouvrages*

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Points-Seuil, 1972.

BONNEFOY Claude, *Panorama critique de la littérature moderne*, Paris, Belfond, 1980.

CLEDER Jean, *Entre documentaire et fiction : un cinéma libre, entretiens avec Michelle Porte*, Lormont, Éditions Le Bord de l'eau, 2010.

COPIN Henri, *L'Indochine des romans*, Paris, Éditions Kailash, 2000.

GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.



LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

NADEAU Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Le Passeur », 1992.

NOGUEZ Dominique, *Le Grantécrivain et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 2000.

NORA Olivier, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986.

QUELLA-VILLEGGER Alain, *Indochine : un rêve d'Asie*, Paris, Omnibus, 1995.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

STAROBINSKI Jean, *La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.

### *Articles*

ALEXANDRE Didier, « Les Écrivains français et le roman américain 1943-1951 : histoire d'un désamour », *Romanic Review*, volume 100, n° 1-2, janvier-mars 2009.

ALLEMAND Roger-Michel, « “Robbe-Grillet au Mesnil” : images et représentations de la Nouvelle autobiographie », *Caractères*, n° 7, juin 1992, p. 8-13.

AMGWERD Luc, « Du roman à l'écran : une question de droit d'auteur... », *Décadrages*, avril-mai 2005, p. 147.

ARGAND Catherine et MERCKX Ingrid, « Quand les écrivains nous font la lecture », *L'Express*, 1<sup>er</sup> février 2001.

BAUER Camille, « Les adaptations audiovisuelles de livre », *Legicom*, n° 24, janvier 2001, p. 65.

BLANCHOT Maurice, « Chronique de la vie intellectuelle. Romancière aujourd'hui. », *Les Débats*, 15 avril 1943.

CADIN Anne, « Position de thèse : Le moment américain du roman français (1945-1950) », publiée le 4 mars 2015, thèse soutenue le 19 mars 2015, Paris, École normale supérieure. La thèse a été ensuite publiée aux Classiques Garnier, collection « Études de littérature des XXe et XXIe siècles, n° 71 », Paris, 2019.

CLERC Jeanne-Marie, « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », *Revue de littérature comparée*, 2001-2002, n° 298, p. 316 à 327.

DEBRAY Pierre, « Matérialisme et solitude dans le roman américain », *Cahiers du monde nouveau*, n° 5, mai 1948, p. 93-94.

DESCAVES Pierre, « Le roman français et la technique américaine », *La Revue du Caire*, Vol. 16, n°179, mai 1954.

DUCAS Sylvie, « Ce que font les prix à la littérature », *Communication & langages*, janvier 2014, n° 179, p. 61.

GOULEMOT Jean-Marie, « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 1985, p. 95.

HAMEL Yan, « Pour un roman français à l'américaine, Jean-Paul Sartre critique littéraire », *Études françaises*, Volume 43, n° 3, 2007, p. 41-54.

LAROCHELLE Marie-Hélène, « Étron des Pléiades comme titre de gloire », in *Deux siècles de malédiction littéraire*, Pascal Brissette et Marie-Pier Luneau, PU de Liège, coll. « Situations », 2014, p. 161-169.

OSTER Daniel, « D'un statut d'évangéliste : Maurice Blanchot », *Littérature*, n°33, 1979, p. 120.

ROY Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, volume 36, n°3, hiver 2008, p. 47.

SOLLERS Philippe, « La Maladie d'amour », entretien de Marcel Gauchet et Charles Melman, *La Célibataire*, n° 26, automne 2013.

VUILLEMIER Jean, « Tordre le cou au social balzacien », *La Tribune de Genève*, 9-10 juillet 1966.

### *Autres articles cités*

« On Tolsty, Racine and Reading by the Light of the Book », *New York Times*, 23 juin 1985, traduction Leigh Hafrey, p. 24.

« *L'Amant*, le nouveau film de Jean-Jacques Annaud d'après Marguerite Duras, dans les bras du Mékong », *Le Monde*, 23 janvier 1992.

« Hills like white elephants, Ernest Hemingway », « L'infini des lectures : des critiques qui jouent le jeu de Hemingway », compte-rendu du séminaire « Littérature et Linguistique » organisé par l'Institut du monde anglophone à Paris 3, publié le 16 février 2016 sur le site [lectures.hypotheses.org](http://lectures.hypotheses.org).

« La figure de l'écrivain à la télévision - Comment la figure de l'écrivain a-t-elle évolué sur nos écrans depuis plusieurs décennies ? », Dossier réalisé par le *Centre de liaison de*

*l'enseignement et des médias d'information (CLEMI)*, Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, disponible à l'URL [www.clesdelaudiovisuel.fr](http://www.clesdelaudiovisuel.fr).

### *Emission radiophonique*

LEPRINCE Chloé, « Peut-on être viré de la Pléiade ? (et autres histoires sur une collection mythique) », France culture, 23 mars 2016.

## **V. Histoire de l'art, psychanalyse, rhétorique et grammaire**

### 1. Histoire de l'Art :

BOURDIE Alain, *Découvrir et comprendre l'art contemporain*, Paris, Eyrolles, 2010.

DAGEN Philippe, *L'Art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions Hazan, 2012.

ROUX Marine, « Marina Abramovic, définition d'un art nouveau », disponible à l'URL <https://maze.fr/art/12/2012/marina-abramovic-definition-dun-art-nouveau/>.

« Gutai », disponible à l'URL <http://untitledparis8.blogspot.com/2010/05/gutai.html?m=1>.

### 2. Psychanalyse :

BERNATEAU Isée, « Ravages de la séparation chez Marguerite Duras », *Le Cahier Psy*, juillet 2012, n° 165, p. 32.

DIBON Sarah, « L'experiment », publié le 12 septembre 2017 et disponible à l'URL <https://fr.linkedin.com/pulse/lexperiment-sarah-dibon>.

LACAN Jacques, *Le séminaire, Livre XIV, La logique du fantasme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Champ freudien », 1958, p. 103.

### 3. Rhétorique et grammaire :

BARTHES Roland, « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *Communications*, Volume 16, n°1, 1970, p. 212.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige Manuels », 2009.

## VI. Autres écrits

### 1. Autobiographie et autres écrits personnels :

ARBAN Dominique, *Je me retournerai souvent... Souvenirs*, Paris, Flammarion, 1990.

CAMUS Renaud, *L'Isolation*, Journal 2006, Paris, Fayard, 2009.

CHALON Jean, *Journal de Paris 1963-1983*, Le Livre de poche, 2001.

LEOTARD François, *À mots découverts*, Paris, Éditions Grasset, 1987.

NABE Marc-Edouard, *Journal intime*, tome 2, « Tohu-bohu », Monaco, Éditions du Rocher, 1993.

SOLLERS Philippe, *Carnets de nuit*, Paris, Plon, « L'Infini », volumes 21 à 24, 1988.

VALERY Paul, *Cahiers*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1935.

VIAN Boris, *Manuel de Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Éditions Pauvert, 1951.

WOOLF Virginia, *Lettre à Horace Walpole*, in *Ainsi parlait Virginia Woolf, dits et maximes de vie choisis et traduits de l'anglais par Cécile A. Holban*, Orbey, Arfuyen, 2019.

### 2. Biographie :

COHEN-SOLAL Annie, *Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1985.

### 3. Correspondance :

ZOLA Emile, *Lettre à Baille, juillet 1860, Correspondance*, Paris, Éditions Arvensa, nouvelle édition 2019, p. 95.

#### 4. Essai :

BRASEY Edouard, *L'Effet Pivot*, Paris, Éditions Ramsay, 1987.

DELORS Jean, *Roland Barthes et la photographie*, Chamalières, Créatis, 1980.

#### 5. Manga :

TAKAHAMA Kan, *L'Amant*, Paris, Rue de Sèvres, 2020.

#### 6. Ouvrages collectifs :

BISIAUX Marcel, JAIOLET Catherine (éds.), *A ma mère. 60 écrivains parlent de leur mère*, Paris, Éditions Horay, coll. « Paroles », 1988.

CERISIER Alban, FOUCHÉ Pascal (éds.), *Gallimard, un siècle d'édition, 1911-2011*, Paris, Gallimard, 2011, p. 280-281.

#### 7. Pastiche :

RAMBAUD Patrick, *Virginie Q.*, Paris, Balland, 1988.

- *Bernard Pivot reçoit...*, Paris, Éditions Grasset, 1989, p. 167.

- *Mururoa mon amour*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1996.

#### 8. Poésie :

VERLAINE Paul, « Mon rêve familial », *Poèmes Saturniens*, Le Livre de poche, 1961.

#### 9. Roman :

ROBBE-GRILLET Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

## 10. Théâtre :

AUDIBERTI Jacques, *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1952.

## 11. Varia :

BONCENNE Pierre, entretien avec Nathalie Sarraute, *Lire*, n° 94, juin 1983, p. 89.

CHEVRIER Jean-François, « Robert Doisneau », Recueil des commémorations nationales 2012, Portail National des Archives, [francearchives.fr](http://francearchives.fr).

LIBAN Laurence, « Admirations et exécration », entretien avec Patrick Rambaud dans *Lire*, n° 262, février 1998, p. 44-45.

## Index

### A

ABRAMOVIC Marina, 294, 295, 296, 434, 438  
ADLER Laure, 11, 41, 46, 54, 58, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 93, 112, 168, 184, 190, 193, 196, 203, 205, 206, 207, 219, 222, 269, 270, 271, 279, 329, 330, 331, 337, 340, 364, 379, 380, 381, 384, 404, 420, 426, 438  
AJAR Émile, 24, 57, 86, 140, 141, 284, 430, 438  
ALAZET Bernard, 9, 36, 37, 211, 250, 256, 410, 411, 418, 420, 438  
ALEXANDRE Didier, 74, 432, 438  
ALPHANT Marianne, 88, 147, 194, 195, 205, 206, 221, 265, 281, 306, 326, 338, 344, 347, 408, 410, 411, 438  
AMETTE Jacques-Pierre, 27, 142, 153, 200, 273, 341, 411, 438  
AMGWERD Luc, 333, 432, 438  
AMOSSY Ruth, 96, 140, 262, 267, 277, 303, 380, 390, 392, 398, 428, 429, 431, 438  
ANDRÉA Yann, 15, 23, 53, 113, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 163, 169, 180, 182, 183, 188, 192, 206, 213, 214, 232, 242, 268, 277, 279, 281, 283, 290, 324, 339, 356, 361, 364, 367, 368, 369, 372, 381, 382, 404, 408, 420, 438  
ANGOT Christine, 395, 438  
ANNAUD Jean-Jacques, 15, 248, 287, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 346, 347, 349, 356, 376, 381, 382, 383, 427, 433, 438  
ANTELME Robert, 14, 57, 71, 85, 89, 90, 91, 93, 114, 115, 116, 118, 137, 218, 265, 377, 397, 405, 438  
ARAGON Louis, 93, 161, 186, 189, 438  
ARBAN Dominique, 84, 435, 438  
ARGAND Catherine, 150, 432, 438  
ARMEL Aliette, 11, 25, 61, 113, 114, 170, 173, 178, 180, 193, 197, 198, 220, 221, 226, 238, 256, 257, 271, 320, 321, 322, 341, 343, 361, 385, 411, 417, 418, 419, 421, 438  
ASSOULINE Pierre, 202, 334, 408, 438  
AUBERT Philippe, 297, 299, 411, 438  
AUDIBERTI Jacques, 111, 260, 437, 438  
AVEDON Richard, 11, 12, 287, 427, 438

### B

BAMBERGER Hélène, 171, 172, 173, 174, 176, 214, 282, 283, 325, 378, 404, 425, 427, 438  
BARTHES Roland, 27, 96, 102, 124, 128, 159, 175, 224, 273, 431, 435, 436, 438  
BAUER Camille, 328, 432, 438  
BAZIN André, 204, 336, 438  
BEAUJOUR Jérôme, 12, 51, 53, 166, 200, 204, 277, 283, 298, 304, 365, 404, 408, 417, 427, 438  
BÉLOT-FOURCADE Pascale, 289, 424, 438  
BÉNICHOU Pierre, 101, 272, 276, 277, 344, 408, 411, 438  
BERNATEAU Isée, 243, 434, 438  
BERRI Claude, 297, 328, 329, 330, 331, 334, 335, 336, 347, 427, 438  
BESNEHARD Daniel, 149, 150, 411, 438  
BESSON Philippe, 254, 257, 279, 424, 438  
BLANCHOT Maurice, 64, 89, 110, 124, 193, 423, 432, 433, 438  
BLANZAT Jean, 44, 79, 97, 411, 438

BLOT-LABARRERE Christiane, 9, 85, 93, 94, 364, 367, 368, 385, 410, 411, 418, 420, 438  
BOBLET Marie-Hélène, 9, 143, 410, 411, 419, 438  
BOGAERT Sophie, 9, 45, 134, 135, 288, 297, 298, 301, 304, 307, 315, 317, 318, 380, 402, 404, 409, 410, 411, 424, 438  
BOKOBZA-KAHAN Michèle, 26, 27, 429, 438  
BONA Dominique, 300, 411, 438  
BONNEFOY Claude, 77, 431, 438  
BORGOMANO Madeleine, 36, 38, 417, 421, 438  
BOURDIE Alain, 292, 434, 438  
BOURDIEU Pierre, 19, 26, 136, 198, 283, 392, 428, 429, 438  
BOUTHORS-PAILLART Catherine, 48, 421, 438  
BRADLEY WINSTON Jane, 100, 421, 438  
BRISON Danièle, 187, 412, 438  
BRONTE Emily, 83, 438  
BURGELIN Claude, 58, 59, 135, 318, 402, 421, 424, 438  
BURNIER Michel-Antoine, 257, 438  
BUTOR Michel, 91, 121, 122, 123, 124, 125, 438

### C

CADIN Anne, 73, 432, 438  
CALDWELL Erskine, 22, 44, 74, 76, 80, 438  
CAMMARERI Corinne, 150, 422, 438  
CAMUS Albert, 75, 92, 287, 435, 438  
CAMUS Renaud, 274, 285, 435, 438  
CARPENTER Marie-Claude, 65, 182, 438  
CARQUAIN Sophie, 41, 422, 438  
CASSAGNAU Pascale, 295, 422, 424, 438  
CÉLINE Louis-Ferdinand, 22, 24, 34, 57, 68, 69, 70, 71, 72, 141, 190, 191, 224, 284, 285, 391, 430, 438  
CÉTON Jean-Pierre, 11, 32, 57, 87, 145, 165, 191, 211, 341, 409, 410, 438  
CHALON Jean, 31, 292, 422, 435, 438  
CHARLES-ROUX Edmonde, 270, 271, 341, 438  
CHEVRIER Jean-François, 10, 437, 438  
CHICHE Sarah, 383, 438  
CHIRAC Jacques, 215, 438  
CHOUEN Chloé, 9, 255, 283, 411, 419, 438  
CHUQUET Camille-Élise, 370, 438  
CLEDER Jean, 176, 310, 419, 424, 431, 438  
CLÉMENT René, 44, 107, 169, 328, 329, 332, 382, 438  
CLERC Adeline, 146, 147, 429, 438  
CLERC Jeanne-Marie, 78, 80, 432, 438  
COAVOUX Samuel, 19, 429, 438  
COHEN-SOLAL Annie, 91, 435, 438  
COPIN Henri, 38, 39, 431, 438  
COPPERMANN Annie, 265, 412, 438  
COSTAZ Gilles, 148, 152, 162, 231, 234, 298, 408, 412, 417, 438  
COURNOT Michel, 153, 154, 158, 412, 438  
COUSSEAU Anne, 9, 98, 153, 299, 411, 419, 422, 438  
CRÉPU Michel, 374, 412, 418, 438  
CROM Nathalie, 113, 170, 329, 330, 385, 418, 438

### D

DA ROCHA SOARES Corina, 198, 208, 293, 429, 438  
DAGEN Philippe, 294, 434, 438  
DAVID Michel, 422, 424, 438  
DE BEAUVOIR Simone, 31, 91, 113, 422, 438

DE CHALONGE Florence, 9, 141, 145, 163, 344, 410, 411, 422, 425, 439  
DE GASPERI Anne, 135, 412, 439  
DE GASQUET Dominique, 59, 422, 439  
DE GAUDEMAR Antoine, 299, 412, 439  
DE JONGHE Matthias, 429, 439  
DE LA GENARDIERE Philippe, 196, 412, 439  
DEBORD Guy, 20, 293, 428, 439  
DEBRAY Pierre, 74, 433, 439  
DELORMAS Pascale, 81, 429, 439  
DELORS Jean, 175, 436, 439  
DENES Dominique, 68, 171, 422, 425, 439  
DESANTI Dominique, 117, 119, 439  
DESBRIERES Léonard, 387, 439  
DESCAVES Pierre, 76, 433, 439  
DEVARRIEUX Claire, 15, 28, 32, 67, 73, 135, 144, 152, 173, 368, 371, 374, 412, 425, 439  
DEYMARD Christine, 312, 412, 439  
DIATKINE Anne, 324, 325, 418, 439  
DIAZ José-Luis, 261, 262, 267, 277, 302, 303, 365, 380, 390, 392, 393, 398, 399, 428, 431, 439  
DICKINSON Emily, 81, 439  
DOISNEAU Robert, 10, 112, 160, 427, 437, 439  
DOS PASSOS John, 74, 75, 76, 77, 78, 116, 439  
DOUBROVSKY Serge, 188, 439  
DUCAS Sylvie, 204, 205, 206, 209, 357, 429, 433, 439  
DUCOUT Françoise, 303, 412, 439  
DUMAYET Pierre, 55, 126, 131, 313, 341, 408, 409, 439  
DUPONCHEL Marilou, 201, 314, 425, 439

## E

ERNAUX Annie, 187, 189, 386, 424, 439  
EZINE Jean-Louis, 341, 364, 412, 439

## F

FAN Rong, 53, 422, 439  
FAULKNER William, 44, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 83, 91, 439  
FERNANDEZ Betty, 65, 114, 182, 237, 439  
FERNANDEZ Ramon, 89, 90, 92, 114, 236, 412, 439  
FORRESTER Viviane, 320, 412, 418, 419, 439  
FOSSEY Jean-Michel, 368, 412, 439  
FOSTIER Romane, 37, 52, 420, 439  
FRESNAIS Jacques, 144, 439  
FRODON Jean-Michel, 331, 394, 399, 408, 439

## G

GABRIEL Fabrice, 16, 425, 439  
GALLIMARD Gaston, 74, 83, 84, 85, 106, 107, 109, 439  
GALLIMARD Robert, 93, 339, 439  
GARCIN Jérôme, 270, 322, 341, 400, 412, 439  
GARY Romain, 22, 24, 57, 58, 59, 86, 140, 421, 430, 439  
GASPARINI Philippe, 189, 431, 439  
GAUTHIER Xavière, 14, 52, 58, 374, 408, 439  
GAUTIER Jean-Jacques, 264, 412, 439  
GIRAUD Frédérique, 132, 133, 430, 439  
GODARD Jean-Luc, 80, 142, 158, 310, 407, 409, 418, 424, 439  
GODEAU Jérôme, 264, 413, 439  
GOULEMOT Jean-Marie, 183, 433, 439  
GRAINVILLE Patrick, 31, 280, 341, 372, 413, 422, 439  
GRANT Jacques, 144, 413, 439  
GRAZIER Michèle, 195, 413, 439

GREEN Julien, 83, 439  
GRESH Sylviane, 264, 413, 439  
GUERIN Jean-Yves, 154, 413, 439  
GUILLOTEAU Jean-Pierre, 11, 12, 427, 439  
GUNN Daniel, 368, 413, 439

## H

HAEDENS Kléber, 124, 125, 413, 439  
HAHN Pierre, 76, 80, 407, 439  
HALLIER Jean-Edern, 280, 413, 439  
HAMEL Yan, 75, 433, 439  
HANANIA Cécile, 75, 79, 422, 439  
HARANG Jean-Baptiste, 126, 418, 439  
HARVEY Robert, 9, 159, 211, 410, 411, 439  
HEINICH Nathalie, 28, 35, 215, 216, 261, 275, 428, 439  
HELIOT Armelle, 299, 413, 439  
HEMINGWAY Ernest, 22, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 137, 212, 215, 276, 288, 297, 397, 427, 433, 439  
HEYMANN Danièle, 331, 394, 399, 408, 439  
HOOG Armand, 76, 413, 439  
HOUELLEBECQ Michel, 57, 109, 141, 207, 275, 284, 287, 313, 320, 327, 337, 429, 430, 439

## I

ISSERMANN Dominique, 361, 362, 363, 425, 427, 439

## J

JARLOT Gérard, 145, 289, 290, 405, 407, 439  
JEANNIOT Marie-Christine, 59, 422, 439  
JOSSELIN Jean-François, 281, 299, 413, 439  
JULY Serge, 157, 162, 183, 211, 267, 269, 270, 298, 308, 398, 439

## K

KANTERS Robert, 125, 132, 413, 439  
KNAPP Bettina L., 99, 313, 407, 409, 439  
KOCÉVAR Savannah, 349, 425, 439

## L

LACAN Jacques, 29, 64, 116, 240, 402, 420, 423, 434, 439  
LADOUCEUR Benoît, 33, 34, 56, 429, 439  
LAFUE Pierre, 77, 83, 413, 439  
LAHIRE Bernard, 33, 428, 439  
LAMY Suzanne, 65, 150, 163, 343, 359, 360, 374, 408, 413, 439  
LANG Jack, 216, 217, 218, 221, 427, 439  
LANGE Monique, 97, 413, 439  
LAPLACE Yves, 205, 208, 413, 439  
LAROCHELLE Marie-Hélène, 69, 433, 439  
LAUGHTON Charles, 47, 160, 248, 439  
LAURIN Danielle, 54, 419, 425, 439  
LE CLÉZIO J. M. G., 23, 128, 185, 429, 439  
LE MASSON Hervé, 13, 47, 101, 189, 238, 272, 276, 277, 344, 408, 411, 439  
LEBELLEY Frédérique, 32, 41, 43, 52, 116, 117, 122, 123, 182, 364, 367, 379, 408, 420, 439  
LECLERC Gérard, 57, 428, 439  
LEJEUNE Philippe, 192, 202, 429, 432, 439



LÉOTARD François, 215, 435, 440  
LESCAUT Sonia, 131, 413, 440  
LIGER Baptiste, 279, 385, 440  
LINDON Jérôme, 121, 145, 147, 152, 183, 184, 197,  
201, 203, 205, 207, 209, 210, 211, 221, 280, 331, 339,  
340, 344, 364, 440  
LOIGNON Sylvie, 9, 163, 353, 410, 411, 419, 422, 423,  
440  
LUNEAU Marie-Pier, 69, 430, 440  
LUTZ-SORG Stéphane, 22, 418, 440

## M

MAINGUENEAU Dominique, 17, 18, 19, 21, 25, 26, 31,  
34, 35, 56, 96, 108, 129, 140, 203, 261, 262, 267, 274,  
277, 302, 303, 320, 365, 380, 390, 392, 393, 394, 395,  
397, 398, 428, 431, 440  
MANCEAUX Michelle, 66, 421, 440  
MARCABRU Pierre, 264, 374, 413, 440  
MARINI Marcelle, 25, 187, 191, 192, 414, 417, 423, 440  
MARTIN Jean-Pierre, 291, 378, 386, 388, 440  
MASCOLO Dionys, 14, 58, 64, 71, 77, 79, 85, 90, 91,  
116, 119, 121, 137, 143, 144, 166, 167, 169, 218, 231,  
232, 263, 337, 344, 345, 355, 365, 368, 380, 381, 423,  
425, 426, 427, 440  
MASCOLO Jean, 12, 53, 152, 155, 220, 339, 344, 345,  
355, 426, 427, 440  
MATIGNON Renaud, 15, 176, 414, 440  
MATTHYS François, 281, 414, 440  
MAURIAC Claude, 125, 414, 440  
MAURIAC François, 83, 186, 440  
MEIZOZ Jérôme, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 31, 33,  
34, 56, 57, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 81, 82, 83, 86,  
87, 102, 109, 110, 120, 129, 132, 140, 141, 174, 189,  
190, 191, 202, 224, 225, 226, 261, 267, 273, 276, 281,  
284, 285, 292, 294, 296, 310, 311, 315, 316, 317, 320,  
321, 326, 327, 356, 389, 390, 391, 393, 395, 397, 399,  
428, 429, 430, 440  
MÉLON Marc-Emmanuel, 160, 430, 440  
MERCKX Ingrid, 150, 432, 440  
MÉREUZE Didier, 154, 414, 440  
MERTENS Pierre, 298, 414, 440  
MISTLER Jean, 121, 414, 440  
MITCHUM Robert, 47, 440  
MITTERRAND François, 15, 115, 119, 156, 207, 215,  
216, 217, 218, 219, 220, 233, 267, 274, 351, 366, 373,  
374, 395, 409, 415, 440  
MOLINO Bernard, 288, 360, 414, 425, 440  
MONTALBETTI Jean, 195, 414, 440  
MOOR Louise, 207, 208, 209, 430, 440  
MORICONI Martine, 206, 414, 440  
MORIN Edgar, 116, 118, 119, 440  
MORINO Angelo, 54, 55, 423, 440  
MURA Aline, 319, 414, 440

## N

NADEAU Maurice, 75, 97, 414, 432, 440  
NOGUEZ Dominique, 65, 156, 166, 221, 252, 260, 310,  
408, 417, 419, 420, 421, 423, 432, 440  
NORA Olivier, 130, 193, 432, 440  
NOTHOMB Amélie, 132, 275, 313, 327, 337, 430, 440  
NOURISSIER François, 195, 203, 206, 340, 414, 420,  
440  
NURIDSANY Michel, 146, 163, 195, 206, 414, 440  
NYSSSEN Hubert, 133, 301, 317, 414, 440

## O

OCKRENT Christine, 272, 410, 440  
OGIER Bulle, 151, 152, 154, 323, 414, 440  
OSTER Daniel, 110, 433, 440  
OTCHAKOVSKY-LAURENS Paul, 264, 265, 319, 370,  
425, 440

## P

PAGES-PINDON Joëlle, 9, 148, 364, 409, 411, 414, 440  
PALLOTTA DELLA TORRE Leopoldina, 81, 329, 409,  
440  
PARISIS Jean-Marc, 205, 414, 440  
PASCAUD Fabienne, 148, 440  
PERIER François, 202, 414, 440  
PERROT Luce, 77, 78, 139, 147, 185, 272, 311, 312,  
392, 409, 416, 440  
PETRES Danièle, 323, 425, 440  
PETTINOTTO Jean-Philippe, 42, 423, 440  
PHILIPPE Elisabeth, 58, 440  
PHILIPPE Gilles, 9, 20, 73, 224, 232, 250, 252, 353, 380,  
384, 385, 410, 411, 425, 440  
PIA Pascal, 127, 414, 440  
PICON Gaëtan, 242, 414, 440  
PIEL Jean, 97, 104, 125, 415, 440  
PIERROT Jean, 99, 423, 440  
PIVOT Bernard, 12, 15, 26, 37, 39, 50, 53, 65, 72, 99,  
141, 188, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204,  
221, 225, 228, 234, 238, 239, 244, 249, 292, 316, 317,  
336, 353, 354, 382, 409, 425, 436, 440  
PLATINI Michel, 15, 307, 308, 310, 312, 318, 377, 416,  
427, 440  
POIROT-DELPECH Bertrand, 194, 280, 304, 374, 415,  
440  
PORTE Michelle, 63, 65, 66, 134, 135, 175, 176, 179,  
407, 408, 431, 440  
PRÉVOST Claude, 280, 415, 440  
PROUST Marcel, 23, 58, 297, 322, 323, 375, 440  
PUDŁOWSKI Gilles, 300, 401, 415, 440

## Q

QUELLA-VILLEGER Alain, 39, 40, 432, 440  
QUENEAU Raymond, 83, 85, 90, 91, 92, 97, 103, 118,  
137, 250, 383, 384, 415, 420, 440

## R

RAMBAUD Patrick, 27, 273, 305, 306, 307, 316, 317,  
381, 436, 437, 440  
RAPP Bernard, 86, 353, 354, 355, 356, 409, 427, 440  
RENAUD Madeleine, 135, 152, 153, 154, 412, 414, 440  
RENAUD Tristan, 130, 415, 440  
RESNAIS Alain, 80, 134, 406, 440  
RIGOULET Laurent, 308, 418, 440  
RINALDI Angelo, 24, 194, 225, 257, 273, 274, 280, 415,  
420, 440  
ROBBE-GRILLET Alain, 121, 122, 123, 124, 125, 127,  
128, 191, 192, 197, 244, 397, 432, 437, 440  
ROBERT Laurent, 34, 430, 440  
ROCHE Roger-Yves, 135, 196, 318, 402, 415, 424, 440  
ROLLIN André, 341, 406, 415, 440  
ROSSET Pierrette, 303, 412, 440  
ROUART Jean-Marie, 374, 415, 440  
ROUSSEAU Jean-Jacques, 57, 81, 140, 141, 191, 284,  
285, 430, 440

ROUX Marine, 296, 434, 441  
ROY André, 65, 150, 163, 343, 408, 441  
ROY Claude, 14, 23, 34, 76, 90, 112, 113, 114, 116, 117,  
118, 121, 125, 167, 194, 415, 420, 421, 441  
ROY Jean-Henri, 76, 97, 415, 441  
ROY Marilyns, 14, 426, 441  
ROY Max, 192, 433, 441

## S

SAGAN Françoise, 31, 58, 113, 171, 187, 213, 217, 218,  
267, 270, 322, 422, 427, 441  
SALGUES Yves, 341, 415, 441  
SAPORTA Marc, 86, 221, 417, 441  
SARRAUTE Nathalie, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128,  
187, 437, 441  
SARTRE Jean-Paul, 59, 74, 75, 91, 92, 101, 113, 156,  
157, 200, 205, 271, 287, 316, 432, 433, 435, 441  
SAUNIER Emilie, 132, 133, 430, 441  
SAVIGNEAU Josyane, 204, 205, 299, 370, 371, 415,  
441  
SCHUSTER Jean, 57, 407, 441  
SILVESTRE Charles, 131, 415, 441  
SIMON Claude, 75, 121, 123, 441  
SOLLERS Philippe, 122, 124, 128, 186, 275, 369, 375,  
379, 415, 420, 433, 435, 441  
SORKIN François, 40, 441  
SOTINEL Thomas, 383, 426, 441  
ŠRAMEK Jiri, 239, 240, 426, 441  
STAROBINSKI Jean, 140, 191, 432, 441  
STEINBECK John, 22, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 441  
STIENON Valérie, 20, 292, 430, 441  
STRIEDTER Élisabeth, 158, 159, 301, 441

## T

TAKAHAMA Kan, 386, 436, 441  
TCHEKHOV Anton, 125, 263, 441,  
THELU Rolland, 37, 52, 135, 136, 408, 441  
THIBAUDAT Jean-Pierre, 154, 416, 441  
TOURNIER Michel, 205, 207, 357, 375, 416, 441  
TRAN Thi Thu Ba, 38, 426, 441  
TSVETAIEVA Marina, 58, 441  
TURINE Jean-Marc, 148, 169, 180, 181, 232, 263, 367,  
424, 441

## V

VAILLANT Alain, 150, 430, 441  
VALÉRY Paul, 264, 292, 365, 390, 393, 435, 441  
VALLAEYS Béatrice, 162, 441  
VALLIER Jean, 9, 13, 14, 16, 22, 39, 40, 44, 45, 46, 48,  
49, 51, 53, 56, 58, 60, 62, 66, 67, 72, 74, 76, 80, 85,  
86, 87, 94, 106, 107, 109, 115, 116, 117, 118, 119,  
121, 123, 127, 182, 183, 188, 205, 211, 214, 215, 232,  
260, 286, 287, 312, 328, 330, 337, 351, 382, 385, 396,  
399, 418, 419, 420, 421, 441  
VAUDREY-LUIGI Sandrine, 9, 103, 223, 230, 238, 239,  
254, 257, 359, 361, 372, 411, 424, 426, 441  
VEINSTEIN Alain, 278, 326, 327, 410, 441  
VERLAINE Paul, 16, 436, 441  
VIALA Alain, 23, 26, 57, 96, 117, 429, 430, 441  
VIAN Boris, 120, 435, 441  
VILAR Jean-François, 146, 416, 441  
VILLEMIN Christine, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 441  
VIRCONDELET Alain, 9, 16, 23, 24, 27, 33, 36, 39, 41,  
42, 43, 44, 47, 53, 58, 59, 60, 61, 63, 67, 81, 83, 84,  
87, 91, 92, 93, 106, 114, 116, 122, 126, 157, 171, 185,  
193, 200, 205, 213, 214, 232, 233, 273, 274, 275, 284,  
311, 332, 349, 355, 356, 359, 360, 379, 381, 418, 421,  
422, 424, 426, 441  
VRYDAGHS David, 167, 430, 441  
VUILLEUMIER Jean, 78, 433, 441

## W

WATERS Julia, 197, 203, 204, 244, 441  
WOOLF Virginia, 81, 369, 435, 441

## X

XÉNAKIS Françoise, 147, 416, 441

## Y

YANOSHEVSKY Galia, 129, 431, 441  
YOSHIHARA Jiro, 295, 441

## Z

ZOLA Émile, 35, 120, 132, 430, 435, 441

## *Table des matières*

Remerciements .....	3
Sommaire .....	7
Abréviations .....	9
Introduction .....	10
• Le cliché impossible .....	10
• La femme, l'écrivaine, la performeuse.....	17
• Les trois grandes étapes de l'érection du mythe M. D .....	20
PREMIÈRE PARTIE : L'ENFANCE D'UNE « PERSONNE » : MARGUERITE DONNADIEU : UNE ENFANT, UNE FAMILLE, UN BARRAGE EN INDOCHINE .....	30
CHAPITRE 1 : Le matériau biographique de l'enfance : une indispensable clef de l'énigme.....	33
1. Une histoire individuelle à réinventer .....	33
2. L'Asie. ....	35
3. L'Indochine coloniale .....	38
4. La mère .....	42
5. Les frères.....	46
CHAPITRE 2 : Une identité publique qui se détache doucement de la personne civile : comment Marguerite Donnadiéu devient Marguerite Duras.....	56
1. Le choix du pseudonyme .....	56
2. L'invention de « codes reconnaissables » liés à l'enfance. ....	60
3. L'engagement .....	67
4. Le roman américain .....	72
CHAPITRE 3 : Les fondations du temple durassien : le début de la mise en posture par les premiers romans et la construction de l'écrivaine Marguerite Duras .....	82
1. De <i>La Famille Taneran</i> aux <i>Impudents</i> .....	82
2. <i>La Vie tranquille</i> . ....	91
CHAPITRE 4 : L'investissement d'un genre et l'invention d'un style : le triomphe d' <i>Un barrage contre le Pacifique</i> .....	96
1. La consécration de la « femme de lettres » : la réception du roman.....	96
2. L'inspiration autobiographique.....	98
3. Le contexte politique des années 1950 .....	100
4. Le style Duras .....	102

CHAPITRE 5 : La première phase de l'incarnation : de la petite fille indochinoise à la romancière de la rue Saint-Benoît..... 106

1. La renommée ..... 106
2. La « femme de lettres » en photo..... 108
3. Le 5 de la rue Saint-Benoît ..... 113
4. Le Nouveau Roman ..... 120
5. L'art de l'interview ..... 129

DEUXIÈME PARTIE : L'ÉRECTION DE L'INSTANCE AUCTORIALE AVEC *L'AMANT* : « LA DURAS » DE NEAUPHLE-LE-CHATEAU ..... 139

CHAPITRE 1 : La société du spectacle du début des années 1980, un terrain favorable à une future star..... 143

1. Retour à l'écriture littéraire..... 143
2. Le théâtre toujours. .... 148
3. Presque « mondiale » ..... 154
4. Duras journaliste ..... 157

CHAPITRE 2 : *L'Amant* : une entrée fracassante dans « la Durassie »..... 167

1. La phase rédactionnelle : Neauphle-le-Château ..... 167
2. La publication et la réception de *L'Amant*..... 180
3. *Apostrophes*. .... 196
4. Le Prix Goncourt ..... 204
5. La consécration ..... 211

CHAPITRE 3 : La « scénographie langagière » : une glossolalie durassienne ?.....223

1. Un style novateur : la voix Duras ..... 223
2. « L'écriture courante »..... 231
3. Le lexique durassien ..... 239
4. Duras et la grammaire : *Détruire, dit elle* ..... 249

TROISIÈME PARTIE : L'ÉCRIVAINNE-ACTRICE DANS LE CHAMP LITTÉRAIRE : LA NAISSANCE DU MYTHE « M. D. » DE TROUVILLE ..... 259

CHAPITRE 1 : La scission au sein de la réception critique : « M. D. », une marque qui agace et fascine..... 263

1. Une mise en scène d'elle-même : l'insupportable « M. D. »..... 263
2. La nouvelle posture de son image d'écrivain : un look, un comportement et une conduite de vie. .... 276

3. L'écrivain et son image publique : la performeuse M. D., l'image, les médias : « un art consommé du spectacle » .....	292
CHAPITRE 2 : La professionnalisation de l'écrivain : gestion du discours et conduites littéraires publiques .....	316
1. Les actions de l'écrivain professionnel dans la société médiatisée .....	316
2. L'adaptation cinématographique d'un roman : un auteur qui vend ses droits.....	328
3. La réécriture du mythe comme signe distinctif : <i>L'Amant de la Chine du Nord</i> .....	338
CHAPITRE 3 : « La photographie absolue » : ce que Marguerite Duras a voulu dire d'elle-même, ce qu'elle nous aura laissé.....	359
1. La fin d'un long processus de création fictionnel : M. D., monstre sacré de la littérature.....	359
2. <i>C'est tout ?</i> .....	369
3. Et après ? La cohérence d'un parcours qui se poursuit au-delà de la mort.....	378
Conclusion .....	389
Bibliographie .....	403
Index.....	438
Table des matières .....	442

# DE MARGUERITE DONNADIEU À LA DURAS ET À M. D. : LA CONSTRUCTION D'UNE FIGURE AUCTORIALE À L'ÉPOQUE DE LA TRILOGIE INDOCHINOISE

**Geoffrey MILTGEN**

En centrant la réflexion sur la double question de la posture littéraire et de la figure auctoriale, il s'agira, en délaissant la question de l'autobiographie et de la fiction, sujets maintes fois traités et quelque peu galvaudés aujourd'hui, d'analyser comment Marguerite Duras a réussi, sciemment ou inconsciemment, à tromper ses lecteurs, à s'inventer un destin et à se mettre en scène en tant qu'auteur. Les questions sur Duras convergent vers l'idée de l'écrivain qui construit son image, même au-delà de sa mort, à partir de l'épais brouillard qu'il installe. C'est aussi au cœur même de ce « mensonge » que se trouvent le plus souvent les manipulations secrètes de l'auteur, conscientes ou inconscientes, qui participent, avec l'aide de ses lecteurs, à l'érection de son mythe. Devenue « la Duras », au terme d'un long processus de création, de mémoire, de jeu, de distanciation, de dissociations, elle a fait sortir de son écriture courante sa légende en la tricotant et en la détricotant.

Marguerite Duras représente donc un cas d'école pour quiconque s'intéresse à la manière dont un écrivain se construit une image publique, propre à orienter la réception de son œuvre et à en conforter la légitimation par le public et par la critique. Comment la petite Marguerite Donnadiou est-elle devenue « la Duras », puis enfin « M. D. » ? Comment un écrivain, en constante évolution, parvient à se transformer pour entrer dans l'Histoire avec son histoire, quitte à la créer de toutes pièces ? Ces questions sont omniprésentes chez Duras, qui invite également son lecteur à s'interroger sur la façon dont l'écrivain soigne son image, voire « se vend ». Il serait intéressant d'analyser subséquemment la manière avec laquelle celle-ci a joué avec les médias, tout en se jouant d'eux. Monstre médiatique légendaire libéré par la parole « autobiographique » à la publication de *L'Amant* en 1984, elle s'est en effet forgé une nouvelle identité, en s'érigeant en « papesse » du roman grâce à un mouvement perpétuel entre vie réelle et vie fantasmée.

By focusing the reflection on the double question of literary posture and auctorial figure, the point will be to analyse how Marguerite Duras has succeeded, consciously or unconsciously, in betraying her readers, inventing her fate and setting herself up as an author, putting aside the question of autobiography and fiction, issues that have been treated so many times, and have often been overused. Questions on Duras converge towards the idea of the writer who builds her image, even beyond her death, from the thick fog she creates. It is also at the very heart of this “lie” one can find one of the author’s most secret manipulations, conscious or unconscious, that enables, with the help of her readers, the erection of her myth. When she became “La Duras”, at the end of a long process of creation, of memory, of game, of alienation, of dissociations, her everyday writing gave birth to her legend, knitting and unknitting it.

Marguerite Duras is therefore a textbook case for whoever is interested in the way a writer builds her own public image, inspiring the reception of her work, and comforting its legitimization by critics and public. How did the little Marguerite Donnadiou become “La Duras”, and then finally “M. D.”? How did a writer, constantly evolving, manage to transform herself so as to enter History with her own story, even if she had to create it thoroughly? These questions are ever-present in Duras, who is also encouraging her reader to question the way a writer takes great care with her image, even selling “her soul”. Subsequently it would be interesting to analyse the way she played with the media, all the while mocking them. A legendary monster created by the media but freed by the “autobiographical” voice when “L’Amant” was published in 1984, she definitely forged herself a new identity by claiming to be the “High Priestess” of the novel thanks to a perpetual movement between real life and fantasized life.

