

Marguerite Duras et l'amour

Dominique NOGUEZ

Introduction

L'amour est au centre de la vie et de l'œuvre de Marguerite Duras. Elle l'a recherché, vécu, célébré, décrit, mis en scène, filmé et même chanté tout au long de son existence. Sous toutes ses formes, jusqu'à ses conséquences et ses limites extrêmes. Très vite elle a passé pour l'écrivain de l'amour. C'est même ce qui lui a valu ses admirateurs les plus fervents à une époque où, du structuralisme au marxisme althussérien, l'idéologie avait tendance à négliger le bonheur individuel et où l'on parlait plus volontiers d'amour libre que d'amour absolu, de « libération sexuelle » que de passion et de sacrifice.

Il y a, bien sûr, plusieurs formes d'amour : celui qu'on attend et celui qu'on obtient, celui qu'on donne et celui qu'on reçoit, celui qu'on éprouve au sein de la cellule familiale et celui qu'on trouve très loin d'elle, l'amour chaste et l'amour physique, le grand amour ou les amours passagères. Duras, au cours de sa riche existence et dans ses œuvres de papier, de théâtre ou de pellicule, en a connu et représenté toutes les modalités.

À quoi cela tient-il ? Avant tout à une biographie riche et complexe qui l'a dotée à la fois d'une mère mal aimante, d'un frère aimé quasi incestueusement, d'un premier amant pas vraiment aimé, d'un mari admiré mais trompé, de nombreux amants ensuite, l'un, principal, qui lui donna un fils, certains qui ne la touchaient pas car ils étaient homosexuels, d'autres — un autre surtout —, qui la conduisirent très loin sur le chemin de l'érotisme.

C'est cet arc-en-ciel de l'amour durassien que nous allons rapidement parcourir ensemble, en insistant sur certaines couleurs.

I) Le manque d'amour

La première couleur serait le noir ou le gris. Car, paradoxalement, l'expérience de l'amour a commencé, chez Marguerite Duras, de façon négative. Et tant mieux, en un sens, car on ne connaît jamais si bien l'amour que lorsqu'on en manque. Orpheline de père à sept ans, elle ne s'est pas sentie suffisamment aimée par sa mère, qui préférait son fils aîné. Marguerite aura beau en faire de très beaux portraits dans *Un barrage contre le Pacifique* ou *L'Amant*, il y a des signes qui ne trompent pas. D'abord certaines photos où elle pose avec cette mère, celle-ci le visage dur, plus fermé que souriant, et elle, Marguerite, agrippée à elle, dans une sorte d'extraordinaire demande d'amour. Et surtout il y a ces *Cahiers de la guerre* retrouvés dans ses archives et publiés en 2006, soit dix ans après sa mort, où elle fait, en 1943, le récit sans fioritures de son enfance en Indochine, et où on lit soudain :

Maman me battait souvent et c'était en général lorsque « ses nerfs la lâchaient », elle ne pouvait faire autrement. Comme j'étais la plus petite de ses enfants et la plus maniable, c'était moi que maman battait le plus. Elle me faisait valser avec légèreté et me donnait des coups avec un bâton. La colère lui faisait monter le sang à la tête et elle parlait de mourir de congestion. Alors la peur de la perdre l'emportait toujours sur ma révolte. J'étais toujours d'accord sur les motifs qui faisaient que maman me battait, mais pas sur les moyens. Je trouvais radicalement dégoûtant et inesthétique l'emploi du bâton, dangereux les coups sur la tête. Mais les gifles qui marquaient mes joues faisaient mon désespoir — surtout lorsque je connus Léo auquel il m'était impossible d'avouer « ce qui se passait à la maison¹ ».

Léo, c'est ainsi qu'elle nomme dans ce cahier de 1943 son premier amant, un Annamite², qui deviendra M. Jo dans *Un barrage contre le Pacifique* (où son origine n'est plus précisée, il est juste présenté comme le fils d'un « riche planteur du Nord »), puis qui,

¹ *Cahiers de la guerre et autres textes*, édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, Paris, P. O. L./Imec, 2006, pp. 45-46.

² *Cahiers de la guerre et autres textes*, *op. cit.*, p. 42.

dans *L'Amant*, sera présenté comme chinois. En fait, il est d'une riche famille chinoise implantée depuis longtemps en Indochine. De toute façon, contrairement à ce qui est suggéré dans *Un barrage*, c'est un Asiatique. Ce n'est pas un hasard si l'histoire qui rendra Duras mondialement célèbre, celle d'*Hiroshima mon amour*, est justement une histoire de Française vivant une aventure amoureuse avec un homme asiatique, cette fois japonais.

Cette première histoire d'amour de Marguerite Duras est tout sauf l'histoire d'une passion, avec coup de foudre et délicieux tourments. S'il y a coup de foudre, c'est seulement celui qu'elle éprouve pour la belle voiture du Chinois et pour la bague qu'il lui offrira. Et s'il y a tourments, ce sont ceux de Léo, fou d'amour pour elle et que la jeune Marguerite *fait marcher*, avant, au bout d'un assez long moment, de se donner à lui. Je n'insiste pas : c'est cette histoire, plus ou moins romancée selon les cas, qu'elle a modulée à plusieurs reprises dans sa vie, depuis *Un barrage contre le pacifique* jusqu'à *L'Amant de la Chine du nord*.

Ce qu'il faut noter, c'est qu'il s'agit là d'une deuxième expérience de manque d'amour — sauf que, cette fois, la situation est inversée : ce n'est plus à Marguerite que l'amour manque ; c'est à son partenaire, et par sa faute à elle. (Très bon pour une future carrière de romancière : le romancier, c'est celui qui peut imaginer toutes les situations et se mettre dans la peau de tout le monde !)

II) L'amour partagé

Comment expliquer, dans ces conditions, qu'elle ait pu être qualifiée dans les années soixante de « romancière de l'amour », capable de peindre la passion totalement partagée ? Comment expliquer des œuvres comme *Moderato cantabile* ou *Hiroshima mon amour* ? D'abord par le fait général qu'un écrivain n'a pas besoin de connaître une réussite amoureuse personnelle pour écrire un grand roman d'amour. C'est même souvent le contraire : c'est parce que le poète ou le romancier est un « mal aimé » (comme dirait Apollinaire)

qu'il a des chances d'écrire sur l'amour des textes bouleversants. Et puis parce que, dans sa vie, Duras commence à vivre de grandes amours réciproques : avec celui qui deviendra son mari en 1939, Robert Antelme ; avec celui qui sera le père de l'enfant qu'elle mettra au monde en 1947, Dionys Mascolo, et surtout avec Gérard Jarlot, rencontré en 1956. Mais avant tout il faut faire un sort à l'amour plus que fraternel et même probablement incestueux qu'elle a éprouvé pour Paul Donnadieu, son « petit frère » (comme elle dit), né deux ans avant elle. C'est même peu après le jour terrible de décembre 1942 où elle apprend qu'il est mort à Saïgon qu'elle éprouve le besoin de faire le bilan de son enfance indochinoise dans le premier des « Cahiers de la guerre ». Et c'est en pensant à lui, assurément, et après la lecture de *L'Homme sans qualités* de Musil, où il est question des relations incestueuses d'Ulrich, le héros, et de sa sœur Agathe, qu'elle écrira *Agatha* en 1981.

C'est, de même, une histoire d'amour (presque) parfaitement réciproque qui va rendre Duras célèbre, celle qu'elle écrit en 1958 pour le cinéaste Alain Resnais. C'est elle, Duras, qui trouve le titre : *Hiroshima mon amour*. Ce titre a surpris, et même parfois choqué. Il associe, en effet, un des événements les plus terribles du XX^e siècle et le mot « amour » ; l'Histoire avec un grand « h » et une petite histoire d'adultère entre deux êtres. Duras assume pleinement ce titre explosif, si j'ose dire ; elle aime bien cette figure de rhétorique qu'on appelle l'*oxymore*, qui est l'association de deux mots qui ne vont pas du tout ensemble, qui sont même contradictoires (il y a d'ailleurs dans le film une autre formule fameuse qui repose sur le même effet de contradiction, dans le monologue d'amour qu'adresse l'actrice française à son amant japonais : « Tu me tues, tu me fais du bien »). *Hiroshima mon amour* veut dire, en réalité : malgré la tragédie de 1945, Hiroshima existe toujours, puisqu'on peut y vivre des histoires d'amour ; et aussi, peut-être : les terribles événements collectifs de la Seconde Guerre mondiale sont passés, le moment de l'individu, le moment du bonheur personnel est revenu (« *mon amour* »). Une

petite histoire individuelle « de quatre sous » a le droit d'exister face à l'Histoire globale des hommes.

Ce qu'on a tout de suite vu, à l'époque, et qui a assuré le succès mondial du film (sauf, curieusement, au Japon), c'est l'image de modernité du film de Resnais, tourné en 1958 et présenté au festival de Cannes en 1959 (hors compétition, pour ne pas déranger les Américains). Les acteurs y étaient pour beaucoup, Emmanuelle Riva dans le rôle de la Française et Eiji Okada dans le rôle du Japonais. Ils sont tous les deux censés être mariés, mais ils s'aiment sans problème, sans tabou, sans limite. Avec cette image rayonnante, équilibrée, assez nouvelle, d'une femme simplement libre, heureuse de vivre, à égalité de désir et de plaisir avec l'homme, on est à mille lieues de l'image traditionnelle de la femme. Quand on revoit ce film aujourd'hui, on est frappé par la sensualité et le naturel des scènes d'étreinte amoureuse, tout aussi éloignées de la pudibonderie du cinéma hollywoodien de l'époque que de la pornographie contemporaine. En somme, ce que ce film donne en 1959 aux spectateurs du monde entier, c'est l'image de la liberté de mœurs, de *l'amour libre*, que vivent alors beaucoup de Parisiens, notamment à Saint-Germain-des-Prés, dans l'euphorie de la paix retrouvée après quatre ans d'Occupation allemande et dans le triomphe de l'existentialisme sartrien.

Ici, je voudrais rappeler une chose qu'on finit quelquefois par oublier, c'est qu'il y a deux histoires d'amour dans *Hiroshima mon amour*. L'histoire qui s'est passée à Nevers, en France, pendant la guerre, entre la Française et un soldat allemand, et l'histoire qui se passe treize ans plus tard, en 1957 ou 1958, à Hiroshima, entre elle et un architecte japonais. Elles ont beau se ressembler, se faire pathétiquement écho, la deuxième a beau consister même à arracher la première à l'oubli et à la faire renaître, elles diffèrent considérablement. La première était faite pour durer toute la vie, pour être à la fois la première et la dernière : « Je t'emmènerai en Bavière, mon amour », lui disait son amant allemand. C'était une histoire d'amour à l'ancienne, de ces histoires qui se concrétisent par

un mariage et une fidélité jusqu'à la mort. La deuxième, au contraire, est une aventure d'un soir qui, en principe, n'est pas destinée à durer. « Je suis un homme qui est heureux avec sa femme », dit le Japonais, et elle, la Française, répond, en écho : « Je suis une femme qui est heureuse avec son mari³ ». En plus, la femme annonce très vite à son amant qu'elle va repartir le lendemain pour la France et qu'ils ne se reverront plus. Mais c'est comme si la douloureuse et tragique première histoire contaminait, assombrissait la seconde histoire apparemment légère : le Japonais ne se résoud pas à quitter la Française, il la supplie de rester à Hiroshima. Mais, sans doute aidée par le souvenir terrible de son premier amour, par la conscience douloureuse que tout amour est voué à la mort et à l'oubli, elle se dérobe, ne cherchant pas à imaginer une suite possible, des retrouvailles futures. Et cependant, elle n'est pas indifférente à cet amant. D'où blocage, d'où errance alcoolisée dans Hiroshima, d'où attitude paradoxale et torturée qui paraît difficile à comprendre.

Nous avons par bonheur depuis deux ans le moyen d'y voir plus clair, de voir, en tout cas, que ce thème de l'adultère conçu quasiment comme une expérience de la finitude et de l'oubli est un thème important chez Duras bien avant *Hiroshima mon amour*. Un libraire du sud-ouest de la France, que je connais, a en effet retrouvé en 2008 un petit roman de gare anonyme, publié en 1944 sous le titre *Caprice* et que toutes sortes de considérations, en particulier stylistiques, nous permettent sans hésitation de tenir pour une œuvre de Marguerite Duras — un de ces petits romans qu'elle avait déclaré en 1980 avoir écrits pendant la guerre « pour acheter du beurre au marché noir, des cigarettes, du café⁴ ». Faute de l'accord de son héritier, ce roman n'a pas encore été republicé. J'en ai le texte, dont j'ai reproduit un court extrait dans un livre récent⁵, et je vais vous en lire un passage éclairant.

³ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* [1960], Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 76.

⁴ *Outside — Papiers d'un jour*, Albin Michel, coll. « Illustrations », 1981, p. 12.

⁵ Dominique Noguez, *Duras, toujours*, Paris et Arles, 2009, pp. 26-29.

L'histoire est celle d'une jeune femme, Babeth, en vacances à Biarritz avec sa famille et son mari, Bernard. Un jour qu'elle est restée seule, préférant se baigner et prendre un bain de soleil dans une petite crique presque déserte pendant que les siens sont partis en promenade à la Rhune, dans les Pyrénées, elle remarque un jeune nageur qui, après s'être dangereusement éloigné du bord, regagne la petite plage. Pour attirer son attention, elle va nager à son tour, en prenant elle aussi des risques. Le soir, elle retrouve son mari. Le surlendemain, elle revoit le jeune homme en allant faire des emplettes : il a les yeux verts. Elle le revoit aussi un soir où elle va danser au casino de la plage avec son mari et un de leurs amis. Surprise : il l'invite à danser et lui donne son numéro de téléphone à Passy. Plus tard, les vacances sont finies, Babeth a regagné le domicile conjugal à Neuilly et a repris son travail (elle donne des leçons particulières d'anglais). Un soir, alors que Bernard est en Anjou auprès de sa mère, elle téléphone d'un café au jeune homme. Ils se voient chez lui. Commence alors un bref adultère qui semble, quatorze ans à l'avance, la préfiguration exacte de celui d'*Hiroshima mon amour*.

LECTURE DE CAPRICE
(pp. 16-18)

L'aurore les trouve encore éveillés.

[...]

À côté d'elle, dans la splendeur ignorante, dort l'image de l'amour.

(Ici, je saute un passage. L'homme dit à Babeth de revenir le soir même.)

*

* *

Ce soir, ils se parlent.

[...]

... dans une angoissante étreinte.

*

* *

Elle a dit que c'était le dernier soir, la dernière fois...

[...]

Puis le train est parti.

La journée se poursuit. Elle est profondément troublée, elle pleure. Puis, arrive le soir, l'heure du retour de son mari. Elle va l'attendre à la gare, émue, « contente comme jamais » de le retrouver. Dernière phrase du récit : « Elle pense que maintenant elle pourra rester avec lui, qu'elle est en règle avec la vie... »

La différence de *Caprice* avec *Hiroshima mon amour* est que l'amant du texte de 1944 se résigne sans difficulté à cette sorte de mort volontaire de l'amour, d'*adulterium interruptum*, imposé par sa partenaire, et que tout se termine bien : l'adultère n'a été en somme pour elle qu'une façon de renforcer le couple qu'elle forme avec son mari. Tandis qu'il y a, dans *Hiroshima*, plus de gravité, de détresse devant la menace de l'oubli ; entre les deux amants, l'amour est déjà très fort et résiste à ce suicide que la Française veut lui faire subir. D'ailleurs, la fin du film est ambiguë. Rien ne dit qu'ils ne se reverront pas un jour, rien ne dit même que la Française quittera vraiment Hiroshima. Par rapport à *Caprice*, où l'on pourrait lire une histoire autobiographique, une allusion aux infidélités que Marguerite Duras inflige à son mari Robert Antelme avant même sa déportation en 1944 et avant même leur divorce en 1947, *Hiroshima mon amour*, écrit quatorze ans plus tard, est encore moins serein. On dirait vraiment que l'histoire d'amour allemande a déteint sur l'histoire d'amour japonaise et lui confère une gravité métaphysique.

De laquelle de ces deux histoires, la vraie Duras est-elle le plus proche ? Elle est dans les deux. Dans la japonaise, qui ressemble à celle de *Caprice* et à ses adultères de femme mariée. Mais dans l'allemande aussi, même s'il est difficile, cette fois, de rattacher cette grande passion brusquement détruite et dont l'héroïne reste à jamais inconsolable à une rencontre réelle et précise dans la biographie de Duras. Et qu'importe : je le répète, les plus grandes histoires d'amour sont souvent celles qu'on n'a pas eues. L'essentiel, c'est de constater qu'existe, dans la conscience de Duras, à côté du goût des

expériences amoureuses éphémères, un pôle moins futile, presque tragique, l'aspiration à un amour absolu, éventuellement au delà de la chair et ayant partie liée avec la mort.

On arrive là au cœur de sa conception de l'amour. Pour y pénétrer vraiment, il va falloir s'intéresser à trois œuvres capitales, deux romans, *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*, et un film, *India Song*, qui forment comme un cycle.

III) Le voyeurisme comme sacrifice ; Lol. V. Stein

Il y a, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, publié en 1964, une scène célèbre : celle où, allongée dans un champ de seigle, Lol, l'héroïne, épie la fenêtre de la chambre d'hôtel où les deux autres personnages principaux, Jacques Hold et Tatiana Karl, font l'amour. À partir de là on peut montrer l'importance du voyeurisme dans l'œuvre de Duras. Et il est vrai qu'on peut repérer ce thème dans d'autres passages du roman ou dans d'autres œuvres. Par exemple dans le film *India Song*, vers la fin de la première demi-heure, on trouve une série de plans où sont reconstituées une soirée et une nuit dans la vie d'Anne-Marie Stretter. Il fait, cette nuit-là, nous dit une des Voix off — une de ces Voix qui, comme le chœur des tragédies antiques, commente l'histoire —, une « chaleur... impossible... terrible ». Anne-Marie Stretter, en peignoir noir, s'est étendue sur le flanc, à même le tapis du grand salon (plan 19). Michael Richardson, son amant principal, en costume blanc léger, est étendu derrière elle : appuyé sur un coude, il la regarde puis tend la main vers ses cheveux qu'il caresse ; elle se retourne vers lui et, dans le mouvement qu'elle fait, dévoile un de ses seins ; un deuxième jeune homme en blanc, torse nu, arrive alors, les regarde, et finit par s'asseoir sur le sol, derrière eux, sans cesser de les regarder (plan 21). Le plan suivant, gros plan du sein nu de Delphine Seyrig, sur lequel perlent de fines gouttes de sueur — le seul plan un tant soit peu érotique jamais tourné par Duras — souligne la dimension sensuelle, *sexuelle*, de la scène (plan 22). On a donc un personnage qui en regarde un autre qui

en regarde un troisième, sauf qu'au plan suivant un quatrième personnage apparaît, de dos, au premier plan de la scène : c'est le Vice-Consul, Michael Lonsdale, qui les regarde tous, debout et en pleurant (plans 23 et 24). Plus tard, dansant avec elle, il expliquera à Anne-Marie Stretter le sens de ce voyeurisme douloureux : « Je vous aime [...] *dans* l'amour de Michael Richardson⁶. » Il l'aime de loin, dans le moment où elle est caressée par un autre.

Chez Duras, le voyeurisme n'est pas seulement présent sous sa forme directe — la jouissance éprouvée à regarder un acte sexuel auquel on ne participe pas —, mais sous la forme inverse de l'exhibitionnisme. Je fais ici allusion à une courte nouvelle publiée en 1954, *Le Boa*, où Duras évoque explicitement un épisode de sa jeunesse indochinoise. En deux mots, quand elle a été au lycée, à Saïgon, en 1928, elle a été placée par sa mère dans une pension tenue par une vieille demoiselle, appelée ici Barbet. Or, le dimanche, les autres pensionnaires rentrent dans leur famille, elle seule reste dans la pension avec Mlle Barbet. Une sorte de rituel s'instaure : Mlle Barbet l'emmène au zoo, elles assistent au repas du boa, qui dévore un poulet vivant, puis elles rentrent goûter et Marguerite enfin monte dans sa chambre. Et là, au bout d'un moment, Mlle Barbet l'appelle en lui demandant de la rejoindre dans sa propre chambre :

Je la trouvais toujours au même endroit, *écrit Duras*, devant sa fenêtre, souriante, en combinaison rose, les épaules nues. Je me postais devant elle et je la regardais comme je devais le faire, comme il était entendu que je devais le faire chaque dimanche après qu'elle avait bien voulu m'emmener voir le boa.

Tu vois, me disait Mlle Barbet d'une voix douce, ça, c'est du beau linge...

— Je vois, disais-je, c'est bien ça, du beau linge, je vois...

— Je l'ai achetée hier. J'aime le beau linge, soupirait-elle, plus je vais, plus je l'aime.

Elle se tenait bien droite pour que je l'admire, baissant les yeux sur elle-même, amoureusement. À moitié nue. Elle ne s'était jamais montrée ainsi à personne dans sa vie, qu'à moi. C'était trop tard. À

⁶ *India Song*, *op. cit.*, p. 96. *C'est moi qui souligne.*

soixante-quinze ans passés elle ne se montrerait plus jamais à personne d'autre qu'à moi⁷.

Plus tard, au début de *L'Homme assis dans le couloir*, seul texte véritablement érotique de Duras, commencé en 1958 et publié en 1980, on trouve une autre scène d'exhibition, d'une nature plus directement sexuelle : une femme se montre, au soleil, jambes écartées, devant un homme qu'elle ne voit pas, assis dans l'ombre d'un couloir.

De nouveau elle s'immobilise ainsi ouverte à lui. La tête est toujours détournée du corps, retombée sur le bras. Dès lors elle reste dans cette pose obscène, bestiale⁸.

Bref, qu'on s'exhibe ou que l'on *mate*, la vue est très sollicitée chez Duras, particulièrement dans l'expérience voyeuriste. Ce que je voudrais montrer maintenant, c'est que le voyeurisme, chez elle, est moins une jouissance sexuelle qu'une manière de sacrifice — et qu'il concourt à une des formes les plus sublimes (et sublimées) de la passion amoureuse. Il faut, pour le comprendre, revenir au *Ravissement de Lol V. Stein*, au début du roman, très exactement à cette scène de la fin du bal au casino de T. Beach, qui en fait, à mon sens, l'un des plus grands romans du XX^e siècle. C'est la scène terrible où l'héroïne du livre, Lol, va basculer dans la folie et qui sera rétrospectivement pour elle comme un bloc d'espace-temps inaltérable, comme un « ensemble », qu'elle se remémorera sans cesse, dans lequel elle s'enfermera à jamais. Cette scène, précise Duras, est « une épave », une « demeure ». Là, une nuit, une fin de nuit, dans ce casino où elle est venue danser avec son fiancé Michael Richardson, alors qu'elle se tient près du bar et des plantes vertes, elle a vu arriver une belle femme maigre en robe noire qui, en quelques danses, lui a *ravi* son fiancé. Elle assiste à leur

⁷ « Le Boa », in *Duras — Romans, cinéma, théâtre, un parcours (1943-1993)*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 1997, p. 389.

⁸ *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, éd. de Minuit, 1980, p. 12.

rapprochement, à leur trouble, elle voit l'aube poindre et la fin du bal arriver. Elle voit les musiciens partir. Elle les voit, eux, son fiancé et la femme en noir, quitter le bal. Et elle ne supporte pas cette séparation. Et elle se met à crier. Et désormais, toutes les fois qu'elle revit la scène — sa *scène primitive*, en quelque sorte —, elle imagine ce qui aurait pu, ce qui aurait *dû* se passer, les gestes qu'il aurait fallu faire, les gestes de son fantasme, de son « cinéma », comme dit Duras⁹ : avec lenteur, Michael Richardson aurait dépouillé la femme, Anne-Marie Stretter, de sa robe noire — elle, Lol, étant présente. « Ce geste n'aurait pas eu lieu sans elle : elle est avec lui chair à chair, forme à forme¹⁰... » Et, plus loin : « Le corps long et maigre de l'autre femme serait apparu peu à peu. Et dans une progression rigoureusement parallèle et inverse, Lol aurait été remplacée par elle auprès de l'homme de T. Beach. Remplacée par cette femme, au souffle près. [...] À mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde¹¹. » On voit le sens de ce fantasme voyeuriste : c'est un fantasme à trois, un fantasme érotique, car lié à la nudité, mais celui (ou plutôt celle) des trois qui le vit et qui le fait exister *ne participe pas à l'action érotique*, ne veut pas y participer, sinon comme pur et simple regard. Comme l'écrit Duras, le déshabillage d'Anne-Marie Stretter équivaut, pour Lol, à l'« anéantissement de velours de sa propre personne¹² ». La vue est ici une façon d'y être sans y être, un substitut infime, presque inexistant, de l'existence. C'est une façon de jouir de sa propre défaite, de passer la main, de se retirer en restant *tout de même* un peu : en devenant fantasmatiquement le couple qui nous trompe et nous évince. Et en s'assumant comme *tiers exclu*.

De même, dans la scène du champ de seigle, si Lol observe les amants, ce n'est pas vraiment pour voir. Comme dit Lacan, qui analyse le passage dans un texte de 1965, en réalité « Lol ne voit

⁹ *Le Ravissement de Lol. V. Stein, op. cit.*, p. 49.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Le Ravissement de Lol. V. Stein, op. cit.*, pp. 49-50.

¹² *Le Ravissement de Lol. V. Stein, op. cit.*, p. ??? (une page avant la fin du [4]^e chapitre, p. 56 dans la collection Soleil).

rien¹³ ». Si elle passe ainsi de longs moments en face de la fenêtre, c'est, écrit Duras, pour « délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne¹⁴ ».

Ce fantasme se trouvera ensuite formulé dans presque toutes les œuvres du cycle d'*India Song*. Par exemple, dans le film *La Femme du Gange* :

VOIX 1, temps

À la fin du bal elle a *crié*, j'en suis sûre... Quoi ?

VOIX 2

Qu'elle veut les *SUIVRE* pour ne pas cesser de les *VOIR*.

VOIX 1

... de les *voir*.

VOIX 2

Oui.

*VOIR L'AMOUR*¹⁵.

Ou dans *India Song* :

LES SUIVRE

LES VOIR

LES AMANTS DU GANGE : LES VOIR¹⁶.

De ce fantasme et de la situation qu'il cristallise, et aussi de l'interprétation qu'il convient de lui donner, on trouve, avant même le cycle d'*India Song*, un autre exemple dans *Dix heures et demie du soir en été* (1960). Ce roman, court et superbe — apparemment une

¹³ Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein », in *Marguerite Duras*, Paris, Albatros, coll. « Ça » cinéma, 1975, p. 97. Ce texte est repris du numéro de décembre 1965 des *Cahiers Renaud Barrault*.

¹⁴ *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, Gallimard, 1964, p. 124.

¹⁵ *La Femme du Gange, op. cit.*, p. 164.

¹⁶ *India Song, op. cit.*, p. 38.

histoire banale de touristes français voyageant en voiture vers Madrid et s'arrêtant dans une petite ville par crainte de l'orage —, commence par un crime. Un Espagnol au sang chaud vient de tuer sa jeune femme qui le trompait et, par la même occasion, son rival. Autrement dit, le contraire même — le contrepoint passionnel, machiste et mélodramatique — du fantasme de Lol. Un cas où le *tiers exclu* n'éprouve aucune jouissance à être exclu et se rebiffe !

Les quatre Français qui se retrouvent dans cette petite ville survoltée à *10h ½ du soir en été*, tandis que la police recherche partout l'assassin, sont un couple, Maria et Pierre, et sa petite fille Judith, accompagnés d'une deuxième femme, Claire — qui porte bien son nom car, comme souvent chez Duras, sa beauté se manifeste par des yeux *clairs*, en l'occurrence gris clair, *comme la pluie*¹⁷. Or Maria, qui vient, en mère prévenante, de coucher sa fille Judith dans un des couloirs de l'hôtel plus que bondé où ils trouvent refuge, aperçoit par une fenêtre deux choses capitales pour l'intrigue : d'une part le meurtrier recherché, qui se trouve agrippé à une cheminée sur un toit ; d'autre part, sur un balcon proche, son compagnon, Pierre, qu'elle vient à peine de laisser, est occupé à serrer de près leur compagne de voyage. Maria se rencogne et éteint sa cigarette pour les voir : « Elle les voit se détacher de toute leur hauteur sur le ciel en marche. Tandis qu'il l'embrasse, les mains de Pierre sont sur les seins de Claire. [...] Ils doivent se dire les premiers mots de l'amour¹⁸. » Maria se surprend à faire sur elle-même les gestes de Pierre sur Claire. Elle ne parvient pas à s'arracher à cette contemplation émouvante : « Non, elle ne peut pas se passer de les voir. Elles les voit encore¹⁹. » Ensuite, tout en sachant qu'ils ne pourront pas vraiment faire l'amour cette nuit, elle prévoit *sans s'y opposer aucunement*, au contraire, qu'ils vont le faire dès qu'ils seront tous à Madrid. On découvre même qu'elle avait envisagé cette rencontre dès le premier jour où elle a vu Claire. Plus tard, au

¹⁷ *Dix heures et demie du soir en été* [1960], Paris, Gallimard, Folio, 1998, p. 33 et 43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹ *Ibid.*, p. 43.

moment où les choses vont se faire, irréversiblement, elle regrette de ne pas être présente : « Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communauté qu'elle leur lègue²⁰... »

Duras donnera elle-même le sens de ce comportement dans un des entretiens qu'elle accorde à des magazines en 1967 à l'occasion de la sortie du film tiré par Jules Dassin du roman. Que faire, se demande-t-elle, quand, comme Maria, on commence à douter de sa beauté et de son aptitude à retenir l'homme aimé ? Se retirer et préparer soi-même le triomphe d'une remplaçante. « Ne pas empêcher que l'amour soit vécu car c'est encore la meilleure chose à faire ici-bas, aimer. Ne rien faire, même si cela fait souffrir ? Oui. Mais il y a moyen de faire que cette souffrance soit supportable c'est d'en être l'auteur²¹. » En somme, Maria organise sa succession. Il y a quelque chose d'à la fois masochiste et cornélien dans une telle attitude. En tout cas, elle donne la clé qui permet de comprendre que le voyeurisme durassien est une forme d'oblation.

Une chose nous éclaire définitivement là-dessus, une chose qui ne relève plus de l'analyse des textes mais des conditions dans lesquelles Duras les a écrits. Cette chose concerne le personnage de Lol V. Stein. D'où vient-il ? Pourquoi s'appelle-t-il ainsi ? À l'origine, c'est simple, il y a la commande d'une pièce de théâtre, sans doute en 1962, par Peter Brook. Brook laisse Duras très libre : il lui offre un plateau de théâtre pour qu'elle « y fasse n'importe quoi, ce qui [lui] viendrait à l'esprit ». Alors elle commence à écrire une conversation entre deux personnes, pour deux actrices qu'elle aime, Loleh Bellon et Tatiana Moukhine. « J'entends leurs voix en écrivant, dit-elle, je ne sais pas où je vais, c'est très amusant²². » Ce texte « amusant » existe toujours, écrit à la main sur un répertoire

²⁰ *Ibid.*, p. 138. On notera que, comme chez Lol repensant au bal de T. Beach, le voyeurisme de Maria est indirect : différé dans l'espace et dans le temps.

²¹ D'après des archives de l'IMEC citées par Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 370.

²² Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 383. Les citations faites par Laure Adler sont données comme provenant d'« archives IMEC », malheureusement sans autre précision.

téléphonique de 40 pages à la couverture bleu pétrole²³. Il se donne d'emblée comme une pièce de théâtre ; au début, effectivement, pour deux personnages, appelés « Lol » (ou « Loly ») et « Tatiana », portant donc le prénom des actrices censées les incarner. On comprend que ce sont deux vieilles amies qui se revoient au cours d'une soirée, elles papotent un peu, parlent de leur vie d'épouses, de courses à faire, d'assiettes dépareillées. Puis la pièce devient moins futile car on comprend que quelque chose de grave a eu lieu dans la vie de Lol. Puis trois personnages masculins (dont un qu'on ne voit jamais) s'ajoutent à elles. À la fin du cahier, résumant la pièce telle qu'elle la conçoit à ce moment-là, Duras note, d'une part : « Quand la pièce commence, les cinq personnes sont à la campagne, en week-end », ce qui correspond plus ou moins à la deuxième moitié du futur roman, et, d'autre part, qu'au cours d'un entretien entre Lol et le personnage qui s'appelle Jacques, « nous apprendrons que Lol a aimé un homme à vingt ans et que cet homme est mort ». À ce stade de l'élaboration, il n'est pas question de bal, du fameux bal d'S. Tahla au cours duquel Lol se fait voler son fiancé par une femme en noir, Anne-Marie Stretter. Mais il est probable qu'un événement vient d'avoir lieu dans la vie de Marguerite Duras qui a brusquement changé, en profondeur et dans le sens de la gravité, la conception qu'elle se fait du personnage de Lol.

Cet événement, c'est la rencontre qu'elle fait fin 1962, à l'occasion des fêtes de Noël, d'une jeune schizophrène dans un asile psychiatrique de la région parisienne. Nous avons trois récits de cette rencontre. D'abord celui de Dionys Mascolo, qui l'accompagne. C'est un texte intitulé « Fragment d'utopie », daté par lui de 1962 et publié en 1967 dans la revue surréaliste *L'Archibras*²⁴. Il y note : « Matinée récréative, salle des fêtes de l'hôpital psychiatrique de N... Après le spectacle, la salle débarrassée des chaises, on danse. [...] malades et visiteurs mêlés. [...] Après deux heures, quitter ces

²³ Fonds Duras de l'IMEC, cote DRS 28.16.

²⁴ Et repris ultérieurement dans un recueil de ses textes : *À la recherche d'un communisme de pensée*, Paris, Fourbis, 1993, pp. 190-196.

lieux, c'est s'arracher à la séduction même. [...] Essayant de préciser cela sur-le-champ, l'amie qui m'accompagne [*Marguerite Duras, bien sûr*] et moi trouvons tous deux que le sentiment d'exclusion [...] est surabondamment justifié. » (Et il tente de définir le statut de la folie.) Jérôme Beaujour, à qui j'en parle en février 2006, me confirme que Dionys Mascolo lui a déclaré que c'est de là que provenait le personnage de Lol V. Stein.

Le deuxième récit, plus tardif, est de Michèle Manceaux. Évoquant des rencontres situées également en 1962, elle note dans *L'Amie* qu'un jour « Marguerite revient, bouleversée, de l'hôpital psychiatrique de Villejuif. [...] Marguerite a rencontré une jeune femme schizophrène [...] Contrairement à son habitude, Marguerite ne m'en parle qu'une fois. [...] Je me souviens de l'heure, de l'endroit où elle évoque la jeune folle. [...] Elle parle d'une connaissance immense qui dépasse les normes. Elle dit qu'elle aurait pu rester des mois entiers dans cet hôpital. Elle voudrait retourner à Villejuif, revoir cette femme apparemment banale²⁵... »

Enfin, si on doutait encore de l'importance capitale de cette rencontre, il suffirait de se reporter à un troisième récit, plus indiscutable encore que les deux autres car il fut le premier à être rendu public et qu'il est dû à... Marguerite Duras elle-même. Ce sont les réponses qu'elle fait, le 15 avril 1964, à Pierre Dumayet dans l'émission télévisée « Lecture pour tous » au moment de la sortie du roman *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

Pierre Dumayet : Quand avez-vous imaginé, ou rencontré, ou vu pour la première fois ce personnage de Lol V. Stein ?

Marguerite Duras : Je l'ai vue dans un bal... dans un bal de Noël. Dans un asile psychiatrique des environs de Paris.

Pierre Dumayet : Un bal qui a été organisé à l'asile même.

²⁵ Michèle Manceaux, *L'Amie*, Paris, Albin Michel, 1997, pp. 29-30. Villejuif est dans le département du Val-de-Marne, au sud de Paris. Mascolo, lui, se contente, dans son texte, de parler de « l'hôpital psychiatrique de N... ».

Marguerite Duras : Oui, à l'asile même. Et après j'ai demandé à la revoir²⁶.

Cette jeune femme, explique-t-elle, était « comme un automate ». « Elle m'avait frappée parce qu'elle était... belle, d'une part, et intacte physiquement. » D'après la biographie de Laure Adler²⁷, elle s'appelle Manon. Après cette première rencontre, Duras l'a « revue, une fois, très longtemps ». Dumayet lui demande : « Et c'est ce bal qui a été le point de départ de l'histoire ? » Elle répond : « C'est ce bal, et la rencontre de cette femme. »

Avant de voir comment cet événement va irriguer l'œuvre et aussi comment le petit bal de l'asile va engendrer le grand, le mythique bal du roman (soit par un pur dé clic analogique, soit que l'expérience existentielle énigmatique et traumatisante dont Manon laisse tout de même passer quelque chose dans ses conversations avec Duras ait eu à l'origine pour cadre un bal), je voudrais ouvrir une brève parenthèse sur les relations — complexes — de Marguerite avec Manon-Lol. Le moins qu'on puisse dire est que ses déclarations sur elle ont considérablement varié (mais comme sur tant d'autres points de son œuvre ou de sa vie, après tout). En 1983, dans les entretiens que je fais avec elle sur ses films, elle me dit textuellement : « Je ne sais pas d'où vient Lola Valérie Stein²⁸. » Sept ans plus tôt, elle disait déjà à Michelle Porte : « Je ne l'ai jamais vue, Lol V. Stein... vraiment... vous savez. C'est un peu comme des noyés dans l'eau qui reparassent comme ça à la surface et puis qui replongent. C'est comme ça que je la vois, Lol V. Stein, elle apparaît à la surface des eaux et elle replonge. Mais je mourrai sans doute sans savoir exactement qui c'est. D'habitude, quand je fais un livre, je sais à peu près ce que j'ai fait, j'en suis quand même un peu le lecteur... Là non. Quand j'ai eu fait Lol V. Stein, ça m'a totalement échappé²⁹. »

²⁶ *Dits à la télévision*, Paris, Atelier/EPEL, 1999, p. 10.

²⁷ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. Biographies, 1998, p. 387.

²⁸ *La Coluteur des mots*, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, éditions de Minuit, 1977, pp. 99-100.

Et, plus loin : « Lol V. Stein surgissante, alors qu'elle sortait de moi, quand je l'ai vue pour la première fois, je ne la retrouverai plus jamais³⁰. » Étrange amnésie ! Car, souvenons-nous, une quinzaine d'années plus tôt, au moment de la sortie du livre, elle la voyait très bien et en parlait volontiers. Devant Pierre Dumayet, elle ne dissocie pas Lol, son personnage, de la jeune malade qui l'a inspiré. On peut admettre que, comme tout créateur s'inspirant d'un être de la vraie vie, elle y a ajouté quelque chose d'elle-même³¹, n'empêche : c'est plutôt comme de quelqu'un qui diffère profondément d'elle et de la plupart d'entre nous qu'elle en parle. Lol, pour elle, est exceptionnelle en ce qu'elle est « dans l'oubli d'elle-même absolu³² ». « Elle est soulagée complètement, expliquera-t-elle en 1964 à Tristan Renaud des *Lettres françaises*, d'une sorte d'économie sentimentale qui veut que l'on se préfère, qu'on soit l'objet que l'on préfère³³. » Du coup, le *Ravissement* est, pour elle, le roman « de la dé-personne », « de l'im-personnalité³⁴ ». Il est intéressant de voir qu'elle retrouve ici un terme qui revient plusieurs fois sous la plume de Dionys Mascolo dans le texte que lui a inspiré, à lui, cette même visite de Noël à l'hôpital psychiatrique où vit Manon. Élargissant l'analyse à cette micro-société que constitue l'asile, où il va jusqu'à voir le lieu « utopique » d'un « communisme métaphysique », Mascolo estime qu'y sont « merveilleusement abolis, du moins sous leurs espèces coutumières, le mépris, l'envie, les réserves, les affectations, toutes les mines et manières du désir de paraître ». Il y voit « bonté vraie », « rapports libres, [...] en quelque sorte abstraits », « rapports sublimés », solitude qui « offre un accès à

³⁰ *Ibid.*, p. 100.

³¹ Difficile, en revanche, ne serait-ce qu'en raison de ce qu'elle déclare elle-même à Dumayet en 1964 et en 1992, d'aller, comme André Z ; Labarrère, jusqu'à dire qu'« en réalité, Lol semble bel et bien échappée du plus profond de Duras elle-même. » (« Lol perdue et retrouvée... », art. cité, pp. 227-228).

³² À Pierre Dumayet, in *Dits à la télévision, op. cit.*, p. 14.

³³ *Les Lettres françaises* du 30 avril au 6 mai 1964, in *Dossier de presse Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras*, textes réunis et présentés par Sophie Bogaert, IMEC et 10/18, 2006, p. 87.

³⁴ À Pierre Dumayet, in *Dits à la télévision, op. cit.*, p. 17.

l'impersonnel ». « Impersonnalité et singularité s'y rejoignent³⁵. » Or, pour en revenir à Duras, c'est cette impersonnalité sublime — tellement éloignée d'une existence aussi *personnelle*, voire tyranniquement narcissique que la sienne — qui semble l'avoir fascinée jusqu'au bout. Lol, certes, est pour elle, on l'a vu, l'objet d'un refoulement majeur ; elle ne « sait plus », quinze ans, vingt ans plus tard, « d'où elle vient », mais, en 1992, revoyant avec émotion ce « Lecture pour tous » de 1964 où elle en parlait clairement pour la première et la dernière fois, elle fait tout de même part à Pierre Dumayet, « disons les choses comme elles sont, *de ce deuil que j'ai porté toute ma vie de ne pas être Lol V. Stein*³⁶ (je souligne) » !

On comprend donc que l'irruption de Manon dans le tranquille dialogue théâtral commencé en *s'amusant* va profondément modifier l'œuvre en cours. Et que si Duras garde le nom de Lol c'est en lui donnant un nouveau contenu : la personnalité — ou plutôt l'étonnante *impersonnalité* — de la jeune pensionnaire de l'asile. Du coup, dans le cahier bleu pétrole, parmi les commentaires ou les propositions qu'elle se fait à elle-même en marge, on trouve soudain : « folle elle l'était, Lol » Presque une comptine, mais plus qu'un simple jeu de sonorités entre « Lol » et « folle » : la marque d'un infléchissement décisif. Et la découverte de ce qui va donner à la conception durassienne de l'amour sa complexité et sa richesse inimitables.

IV) L'amour sublime, extrême

À côté des textes à forte teneur érotique, datant généralement de la période Jarlot, comme les litanies « Tu me tues, tu me fais du bien » d'*Hiroshima mon amour* ou, surtout, *L'Homme assis dans le couloir*, où se succèdent ondinisme, fellation et actes sado-masochistes, à côté aussi des pages d'une précise sensualité de *L'Amant*, on compte, du côté, au contraire, d'une certaine chasteté,

³⁵ Dionys Mascolo, *À la recherche d'un communisme de pensée*, op. cit., pp. 192-195.

³⁶ *Dits à la télévision*, op. cit., p. 24.

beaucoup de personnages frères de Lol V. Stein. C'est le cas, en particulier, du Vice-Consul, héros du roman qui portait ce nom en 1965 et du film *India Song*, qui partage avec elle une certaine folie (il tire à la carabine sur les lépreux) et une passion absolue sans accomplissement sexuel. Ainsi pourra-t-il dire à Anne-Marie Stretter, la femme qu'il aime, en dansant avec elle au bal de l'Ambassade de France : « Il est tout à fait inutile qu'on aille plus loin, vous et moi (*Rire bref, terrible.*) Nous n'avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes. [...] Les histoires d'amour vous les vivez avec d'autres. Nous n'avons pas besoin de ça³⁷. » Déjà, dans *Moderato cantabile*, en 1958, les protagonistes, Anne Desbaresdes et Chauvin, s'en tenaient charnellement à un baiser symbolique :

Elle s'avança vers lui d'assez près pour que leurs lèvres puissent s'atteindre. Leurs lèvres restèrent l'une sur l'autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes³⁸.

Et, plus loin :

On va s'en tenir là où nous sommes, dit Chauvin³⁹.

Les récents textes posthumes confirment de façon éblouissante cette vision pure de l'amour (où, comme Dieu dans la théologie négative, l'amour, figure de l'absolu, est au-dessus de tout, donc quasi indicible). Ainsi, dans le dernier des quatre *Cahiers de la guerre*, l'amour que Duras observe entre l'écrivain italien Elio Vittorini et sa femme Ginetta, lui inspire vers 1948 ces mots : « C'était un amour terrible, qui aurait pu nous terrifier parce que toujours si présent, à chaque minute, si présent et tellement définitif qu'il faisait peur comme fait peur l'absolu, parce qu'il vous forçait à croire à l'amour [...] et vous faisait vous émerveiller (c'est le mot, je

³⁷ *India Song*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 97-98.

³⁸ *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit, 1958, pp. 152-153.

³⁹ *Ibid.*, p. 154.

crois, être émerveillé, c'est-à-dire se tenir privé de raison devant un prodige) de ce que deux êtres, un homme et une femme, pussent trouver l'un dans l'autre un intérêt si total, si chaque jour rebondissant, intact, qu'ils se tenaient lieu, l'un à l'autre, de la totalité du monde⁴⁰. » C'est déjà, dix ans avant 1958, l'amour d'Anne Desbaresdes et de Chauvin, les personnages de *Moderato cantabile*, ou l'amour de la Française d'*Hiroshima mon amour* avec l'Allemand de Nevers et le Japonais d'*Hiroshima* ; c'est aussi, vingt ans avant le cycle d'*India Song*, l'amour de Lol V. Stein pour Michael Richardson ou de Michael Richardson et du Vice-Consul pour Anne-Marie Stretter.

Celle-ci est une figure particulière, dans l'amour durassien : elle, elle n'est pas dans la chasteté, bien au contraire, c'est une prédatrice sexuelle, une voleuse, elle a de nombreux amants à qui elle s'abandonne sans problème au cours des fameuses soirées aux Îles, après les bals de l'Ambassade. Mais elle est en même temps du côté de la mort. « C'est une donneuse de mort », m'avait dit Duras. En même temps, elle est elle-même tentée par la mort, seule ou avec son amant principal Michael Richardson. Il y a, dans le film *India Song*, cette phrase à demi explicite : « Il avait été convenu entre les amants du Gange qu'ils devaient se laisser libres d'agir si, un jour, l'un ou l'autre jugeait bon de...⁴¹ » [le mot sous-entendu, et qui est prononcé dans un autre passage, est le mot « mourir »]. L'un ou l'autre, mais éventuellement aussi les deux ensemble — et il y a plusieurs fois ce fantasme dans l'œuvre de Duras, fantasme qu'au demeurant on peut faire remonter à un philosophe antique comme Hégésias le Cyrénaïque (et qu'on rencontre dans la civilisation japonaise sous la forme du *shinjû*). Finalement, comme le savent les spectateurs d'*India Song*, Anne-Marie Stretter, représentée par Delphine Seyrig, finit sa vie comme Virginia Woolf : en se noyant volontairement.

Sans aller jusqu'à la mort, la passion, chez Duras, dépasse vite toute limite pour atteindre éventuellement cette zone proche de la

⁴⁰ *Cahiers de la guerre et autres textes*, Cahier beige [1946-1949 env.], *op. cit.*, pp. 265.

⁴¹ *India Song*, *op. cit.*, p. 143.

folie où « les contraires sont identiques », comme dit Georges Bataille à la fin des *Larmes d'Éros*. L'extrême souffrance, neutralisée comme par une morphine intérieure, se transforme en extase (ne serait-ce qu'au sens étymologique de « sortie de soi »). C'est ainsi que Lol V. Stein est décrite dans un autre livre, qui est aussi un film, *La Femme du Gange*. Elle se promène sur une plage, au milieu de fous : « Aucun signe de souffrance. Aucune souffrance. Le corps pleure [...]. Mais la tête explosée n'est pas atteinte par la douleur. » Elle est privée de douleur, mais aussi d'identité et de sensation. De même, dans *India Song*, il est dit d'Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, les amants d'S Thala :

N'entendaient plus rien
Ne voyaient plus rien⁴²

C'est à cette sorte d'ataraxie, d'insensibilité totale que semble renvoyer l'une des Voix du film disant :

JE VOUS AIME JUSQU'À NE PLUS VOIR
NE PLUS ENTENDRE
MOURIR⁴³...

Tels sont les êtres foudroyés par la passion durassienne : déconnectés, presque désincarnés, sans mémoire, *perdus*, comme la Mendiante du Gange dont la figure hante romans et films. Au delà de la chair, d'eux-mêmes, du monde. Dans quel lieu ? Du côté, sinon d'un certain mysticisme (comme celui de sainte Thérèse d'Avila), du moins d'un certain sublime. Comme Corneille, Mme de La Fayette et quelques autres auteurs du XVII^e siècle, Duras utilise volontiers l'hyperbole, la figure de rhétorique extrême, celle qui passe par le superlatif (« le plus ceci », « le plus cela ») ou par des mots péremptoirs comme « tout », « rien », « toujours », « jamais ». De même que, pour Mme de La Fayette, la future princesse de Clèves

⁴² *India Song*, *op. cit.*, p. 37.

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

était « d'une beauté parfaite » et le duc de Nemours « un chef-d'œuvre de la nature, [...] l'homme du monde le mieux fait et le plus beau », de même, à propos de l'amour de Lol V. Stein pour son fiancé Michael Richardson, Duras écrit : « Elle l'aimait plus que tout au monde⁴⁴ » et, de la même façon, à propos de l'amour de Michael Richardson pour Anne-Marie Stretter : « Il l'aimait plus que tout au monde. [...] Plus encore⁴⁵... »

Certes le charme des histoires d'amour de Duras tient à la forte touche personnelle qu'elle leur donne (une touche asiatique, dirais-je), avec sa météorologie particulière (la chaleur « entière, mortelle » des Indes comme équivalent physique de l'état de passion), sa topologie (le bal comme lieu de déclenchement de l'amour) et sa bande sonore (la rumba que lui écrit le compositeur Carlos d'Alessio pour *India Song* ; les voix de Delphine Seyrig, de Dionys Mascolo ou de Duras elle-même, le cri que pousse Michael Lonsdale, c'est-à-dire le Vice-Consul, en pleine réception à l'Ambassade de France).

Mais si son œuvre a tant d'écho, c'est aussi peut-être parce qu'elle prolonge, au delà du XVII^e siècle, le sens de la passion extrême, désespérée, « sans remède », qui s'accompagne de souffrance, qui va jusqu'à la folie ou la mort.

C'est peut-être pourquoi — par parenthèse — elle a eu une telle résonance chez tous ceux qui vivent des formes de sexualité minoritaires, dont les amours, ne serait-ce que pour des raisons statistiques, sont plus difficiles, plus précaires et plus douloureuses.

V) L'homosexualité

C'est le moment de dire un mot de l'homosexualité dans l'œuvre de Duras. Sans jouer un rôle majeur, elle est présente. Pour ce qui est de l'homosexualité féminine, elle l'est dans un long passage de

⁴⁴ *La Femme du Gange* [précédé de *Nathalie Granger*], Paris, Gallimard, 1973, p. 132.

⁴⁵ *India Song*, *op. cit.*, p. 36.

L'Amant, où l'auteur évoque son attirance pour une camarade de lycée, appelée Hélène Lagonelle :

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. Elle est impudique, Hélène Lagonelle, elle ne se rend pas compte, elle se promène toute nue dans les dortoirs. Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la stature et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées. Rien n'est plus extraordinarie que cette rotondité extérieure des seins portés, cette extériorité tendue vers les mains. Même le corps de petit coolie de mon petit frère disparaît face à cette splendeur⁴⁶.

Cette Hélène Lagonelle n'a probablement pas existé sous ce nom. Selon une ancienne élève du lycée de Saïgon interrogée par Laure Adler, le personnage aurait été inspiré à Marguerite Duras par une camarade de la pension de Mlle C., Colette Dugommier⁴⁷. Peu importe. De même qu'il importe peu de savoir s'il ne s'agit ici que d'un fantasme ou si Duras a vraiment connu avec elle une expérience sexuelle.

Sur l'homosexualité masculine, les positions de Duras sont contradictoires. Elle a vécu à certains moments de sa vie avec des homosexuels : Jean Lagrolet, dans sa jeunesse ; et Yann Andréa à la fin de sa vie. Par ailleurs, progressisme oblige, il lui est arrivé de faire des déclarations très libérales à ce sujet : en juin 1980, par exemple — c'est un document qui a été récemment retrouvé et qu'on m'a transmis l'an dernier —, elle répond à deux jeunes gens qui l'interviewent pour le journal homosexuel *Le Gai Pied* qu'elle se sent proche des homosexuels parce que, dit-elle, comme eux elle a vécu toute sa vie « dans la semi-clandestinité » et a souvent été l'objet d'un « boycottage fantastique ». Cela ne l'empêche pas, dans

⁴⁶ *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 89.

⁴⁷ Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, pp. 75-78.

le même entretien, d'avouer qu'il peut lui arriver de « [se] moquer » des homosexuels dans la mesure où ils se réclament « d'un séparatisme ou d'une définition d'ordre sociologique⁴⁸. » Deux ans plus tard, elle fera plus que se « moquer » d'eux : elle publiera *La Maladie de la mort*, beau texte qui a déjà été plusieurs fois adapté au cinéma (par Peter Handke) ou au théâtre (par Bob Wilson et d'autres). Mais ce beau texte est, en fait, un violent réquisitoire

contre l'homosexualité masculine — une manière, peut-être aussi, de régler des comptes avec son compagnon de l'époque. Le raisonnement est simple : la femme, mère possible ou effective, est donneuse de vie. Qui ne s'approche pas de la femme s'écarte donc de la vie et se condamne à demeurer du côté de la mort. (Traduire peut-être aussi : qui ne couche pas avec Duras est du côté de la mort). Ces positions un peu dures m'amènent à évoquer brièvement avant de terminer un dernier aspect des relations de Duras avec l'amour, cette fois *a contrario*.

VI) L'amour et ses contraires : sadisme et méchanceté

Ce que je veux dire est simple : Duras sait bien, comme les grands moralistes, que l'amour est inextricablement lié à ses contraires, en lesquels il peut à l'occasion se retourner. Elle le dit explicitement dans son premier roman publié, *Les Impudents*, à propos de la détestation de Mme Taneran pour son fils : « L'amour a des bas-fonds pleins de haine ». Nous avons vu aussi que la plupart de ses récits de passion amoureuse sont traversés de paradoxes. Poussé à ses extrémités, l'amour, d'ordinaire incitation à l'acte sexuel et forme suprême de vitalité, s'y change souvent en ses opposés : la chasteté et le désir de mourir avec l'être aimé. Il y a même des cas où il est lié au meurtre. Le roman *Dix heures et demie du soir en été*, on s'en souvient, s'ouvre sur un crime passionnel. Mais, sans aller jusqu'à ce cas extrême, pensons à la manière dont

⁴⁸ « The Thing », entretien avec Rolland Thélou [et Mario Lemaire], *Le Gai Pied* n° 20, Paris, novembre 1980.

l'auteur de *L'Amant* parle du désir que lui inspire sa trop belle camarade Hélène Lagonelle :

Hélène Lagonelle donne envie de la tuer, elle fait se lever le songe merveilleux de la mettre à mort de ses propres mains⁴⁹.

De même, dans sa vie à elle, on trouve chez l'aimante Marguerite Duras des retournements affectifs allant jusqu'à la « méchanceté » ou au sadisme. Je pourrais parler ici d'un chapitre de *La Douleur* où elle raconte comment, à la Libération, une certaine Thérèse participe à la torture d'un milicien. Or elle fait précéder le chapitre d'un bref avant-propos qui suggère que l'épisode pourrait être autobiographique :

Thérèse, c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi⁵⁰.

Mais, plutôt qu'à ces accès tout de même exceptionnels de sadisme, je voudrais faire allusion pour finir à une méchanceté plus générale, confessée dès 1943, dans *Les Cahiers de la guerre* :

Je constate qu'au lycée je n'avais pas d'amis non plus et que j'étais antipathique aux filles de ma classe et même à la plupart des garçons. Lorsque par la suite ma mère me retira de chez Mlle C. et qu'elle me mit dans un pensionnat d'État j'étais la bête noire des surveillantes et de la plupart des élèves. [...] Il y avait des raisons précises à cette antipathie et à cette indifférence. Tout d'abord une espèce de sauvagerie bien compréhensible que j'essayais de masquer par une arrogance sinon une méchanceté certaine. Je n'étais jamais aimable avec personne⁵¹.

Un demi-siècle plus tard, quand Yann Andréa lui demande : « Mais pourquoi vous êtes méchante ? », elle répond, avec la même

⁴⁹ *L'Amant*, op. cit., p. 91. Dans les mêmes pages, à propos de la même jeune fille, on observe aussi un désir de dévoration et de maquereautage (« Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme [son amant chinois]... », p. 92).

⁵⁰ « Albert des Capitales / Ter le milicien », *La Douleur*, Paris, P. O. L., 1985, p. 134.

⁵¹ *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, POL-IMEC, 2006, p. 49. Voir aussi p. 131.

franchise : « Yann, le monde est tellement terrible, excusez-moi, je ne peux pas ne pas l'être⁵². » Certains lui en voulaient, de cette méchanceté. Je me souviens d'un jour de janvier 1980, en Italie, où le cinéaste Jean Eustache m'a dit, hors de lui : « Marguerite Duras est une lâche. Je lui ai téléphoné à la mort de ma femme, c'était un appel au secours, et elle a raccroché en me disant : "Je ne peux rien te dire." » Ce jour-là, j'ai compris Eustache, mais j'ai compris aussi Duras. Il y avait tant de gens qui la sollicitaient. On ne peut aimer tout le monde. On ne peut accueillir, écouter, conseiller, consoler tout le monde. On ne peut être une amie ou une mère pour tout le monde. L'amour, même chez Duras, n'est pas illimité. C'est parce que je le comprends fort bien que, pour finir, je vais laisser de côté la méchanceté et revenir à l'amour.

Conclusion

J'ai écrit personnellement, mais j'ai découvert ensuite que Robbe-Grillet l'avait dit bien avant moi, que Marguerite Duras était l'Édith Piaf de la littérature. C'est littéralement vrai. D'abord elle adorait Piaf. Je l'ai vue se mettre au piano et chanter des chansons de Piaf. Elle a introduit dans sa pièce *Savannah Bay* « Les mots d'amour », chanson de Piaf (« C'est fou c'que j'peux t'aimer / C'que j'peux t'aimer des fois / Des fois j'voudrais crier... »). Elle en a fait quasiment son emblème. En plus, Piaf et elle se ressemblaient par la taille, l'énergie, le charisme, la force de la voix et une certaine communauté de destin. Comme Piaf, Duras a vécu à la fin avec un homme plus jeune qu'elle, essayant de finir sa vie dans l'amour.

Cette ressemblance avec Piaf explique peut-être son succès durable. Duras a été une intellectuelle, quelquefois caricaturalement, attirant d'autant plus les sarcasmes misogynes. Mais, comme Piaf, elle a fasciné et a été populaire. Elle a écrit des œuvres parfois

⁵² Yann Andréa et Laure Adler, « Se garder en vie », in *Hommage à Marguerite Duras*, numéro spécial du bulletin de la Société Marguerite Duras établie au Royaume-Uni, mars 2006, p. 19.

compliquées et abstraites, mais, dès le début, quand elle confesse, en 1943, le goût qu'elle a eu très jeune pour les romans de Delly, elle veut d'une certaine façon garder le contact avec la littérature populaire. Or la littérature populaire, c'est l'amour.

« Ne pas empêcher que l'amour soit vécu car c'est encore la meilleure chose à faire ici-bas, aimer » : la déclaration qu'elle faisait en 1967 à propos de *Dix heures et demie du soir en été* est comme l'exergue de toute son œuvre. Ne pas empêcher l'amour, même entre un Allemand et une Française, même entre une Française et un Chinois, même entre une femme mariée française et un homme marié japonais, même entre un frère et une sœur, même entre une bourgeoise et un ouvrier, même entre une femme âgée et un jeune homme, ne jamais empêcher l'amour, c'est la leçon de Marguerite Duras.

*Conférence prononcée le 12 mai 2010
à l'Université de Tokyo (Hongo)*