

French Studies, 70.4 (October 2016)

[Title] DURAS ET LA LITTÉRATURE DE QUATRE SOUS: UN MALENTENDU?

[Running Heads] *verso* MARIE-CHANTAL KILLEEN

recto DURAS ET LA LITTÉRATURE DE QUATRE SOUS

[Author] MARIE-CHANTAL KILLEEN

[Affiliation] LADY MARGARET HALL, OXFORD

[email] marie-chantal.killeen@lmh.ox.ac.uk

[Contact address] OX2 6QA

[Word count] (incl. notes) 8159

[Running Heads] *verso* MARIE-CHANTAL KILLEEN

recto DURAS ET LA LITTÉRATURE DE QUATRE SOUS

<MT>DURAS ET LA LITTÉRATURE DE QUATRE SOUS: UN MALENTENDU?

<MA>MARIE-CHANTAL KILLEEN

<MAA>LADY MARGARET HALL, OXFORD

<ABH>*Résumé*

<ABT>Qu'en est-il donc de Marguerite Duras et du romanesque? On sait que l'écrivaine n'a jamais rougi d'exploiter les poncifs les plus rebattus de la littérature de quatre sous: les triangles amoureux, les femmes fatales et les coups de foudre sont autant de motifs qu'elle ressasse inlassablement dans ses œuvres. Afin de chasser ce spectre gênant du roman populaire, plusieurs critiques se sont appliqués à montrer les entorses que l'auteure lui fait subir. Selon ces lecteurs, Duras ne mobiliserait les tropes du roman de gare que pour mieux démonter les mythes qu'il véhicule. Mais suffit-il de dépister ce leurre pour que se dissipe le 'malentendu' qui pèse sur l'œuvre? Ce n'est pas sûr. Car si l'écrivaine s'ingénie à éviter l'écueil du kitsch en rusant avec les codes qu'elle reproduit, elle ne les tourne pas pour autant en dérision. C'est justement ce refus de l'ironie qui constitue une part indéniable de son génie et du plaisir qu'on prend à la lire. En nous concentrant ici sur deux clichés du roman rose que Duras revivifie à sa manière singulière — le coup de foudre et le désir de mourir d'amour —, nous examinons le rapport décidément ambivalent que son œuvre noue à la littérature de grande consommation.

<EPT>Je voulais vous le dire, à vous, si j'étais jeune, si j'avais dix-huit ans, si je ne connaissais rien encore de la séparation entre les gens et la fixité quasi mathématique de cette séparation entre les gens, je ferais pareillement que maintenant, je ferais les mêmes livres, le même cinéma. C'est-à-dire que je suis restée à dix-huit ans, comme eux, ces lecteurs, ces spectateurs premiers.¹

<EPT>La vérité rattrape l'erreur au collet dans la méprise.²

<SH>*Un malentendu*

<TX>Parlant du marché du livre, André Malraux aurait affirmé qu'au-delà de 20 000 exemplaires commence le malentendu. L'œuvre de Marguerite Duras — dont *L'Amant* à lui seul s'est vendu à plus de 700 000 exemplaires l'année de sa sortie — relèverait pour le coup d'une méprise monumentale!³ C'est du reste ce que laissait entendre l'écrivaine elle-même à propos de ses lecteurs qui, en qualifiant *Moderato cantabile* d'histoire d'amour, s'étaient manifestement trompés de roman:

<XTT>J'ai essayé, oralement, à plusieurs reprises, d'expliquer qu'il s'agissait là d'une erreur due, à mon avis, à une lecture peut-être un peu superficielle. Je suis parvenue quelquefois à détourner certains lecteurs de l'habitude qui consiste à nommer sentiment ou amour toute relation entre un homme et une femme.⁴

<TX>Pareille équivoque donne le la à l'essai de Dominique Rabaté, 'Paradoxes du romanesque'.⁵ Le critique y raconte avoir déniché dans un grand magasin, au fond d'un bac de vidéocassettes soldées, un film de Duras dont le résumé — fort incongru pour qui connaît son cinéma d'avant-garde — laissait croire qu'il s'agissait d'un mélodrame poignant épicé de scènes érotiques. Rabaté s'amuse à imaginer la surprise, pour ne pas dire la déception, des consommateurs ainsi induits en erreur. Dans son article 'Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?', Mireille Calle-Gruber émet elle aussi l'hypothèse d'un quiproquo pour rendre compte du succès phénoménal de *L'Amant*.⁶ Comment expliquer autrement le passage d'une œuvre longtemps réputée difficile, si ce n'est abstruse, réservée en tout cas à un petit nombre d'initiés, au rang de best-seller mondial traduit en plus de quarante langues? Il est vrai que

Duras, qui n'en était jamais à une contradiction près lorsqu'il lui arrivait de se prononcer sur ses livres, l'avait tantôt couvert d'éloges sur le plateau d'*Apostrophes*, tantôt dénigré en tant que simple roman de gare écrit en état d'ébriété.⁷

<P>Ces quelques exemples saisis au vol suggèrent que l'œuvre de Duras pâtit d'une certaine ambiguïté quant à son statut, et plus exactement quant à la nature des rapports qu'elle entretient avec la littérature de quatre sous.⁸ On sait que l'imaginaire omnivore de l'écrivaine s'est sustenté non seulement des intertextes les plus canoniques (telles ces ombres de Mme de Lafayette, de Tolstoï ou de Proust qui planent discrètement sur le bal fatidique à T. Beach) mais aussi, et aussi souvent, de la culture de grande consommation.⁹ Nul doute que les romans roses et noirs dans lesquels Duras s'est toujours plu à butiner ont partie liée avec le puissant attrait qu'exercent ses livres de par le monde entier. Mais à la différence de Nathalie Sarraute ou d'Alain Robbe-Grillet, par exemple, qui ont préféré se distancier de la culture populaire dans laquelle ils puisaient à leur tour matière à création,¹⁰ Duras n'a jamais rougi d'exploiter, sans la moindre ironie dirait-on, les poncifs les plus rebattus de la littérature de quatre sous: les triangles amoureux, les femmes fatales, les amours interdites et les coups de foudre sont autant de motifs qu'elle ressasse de manière obsédante dans ses écrits.

<P>Rien de surprenant, par conséquent, à ce que les détracteurs de Duras aient taxé son œuvre de facilité, voire de vulgarité, la ravalant, comme ce critique agacé par son film *Le Navire Night*, à une espèce de 'Dame aux camélias pour insomniaques névrosés'.¹¹ On s'étonnera encore moins de ce que ses défenseurs aient rejeté ces accusations en rétorquant qu'il s'agit là d'une grave méconnaissance de l'œuvre: Duras, pour être l'un des écrivains les plus lus du dernier siècle, n'en serait pas moins l'un des plus *mal* lus. Tout se passe dès lors comme s'il ne fallait pas mettre ses livres entre de mauvaises mains — non plus celles de lectrices fragiles, comme l'avait craint

Julia Kristeva dans *Soleil noir* —, mais de pauvres midinettes bernées, incapables de distinguer la vraie littérature des romans fleur bleue.¹²

<P> Afin de chasser ce spectre gênant de la littérature alimentaire, plusieurs critiques se sont appliqués à mettre en évidence les entorses inédites que Duras lui fait subir. L'écrivaine s'ingénie effectivement à éviter l'écueil du kitsch en rusant avec les codes qu'elle reproduit. Toujours est-il qu'elle gauchit les clichés sans pour autant les tourner en dérision. Et c'est justement ce refus de l'ironie, laquelle aurait pour effet d'évacuer le pathos, qui constitue une part indéniable du génie de l'auteure et du plaisir que prennent tant de lecteurs à la lire. Ainsi, dans une très fine analyse inspirée des travaux de Bernard Pingaud sur le romanesque, et partant du postulat d'Albert Thibaudet que 'tout bon roman doit à la fois décevoir d'une certaine manière et combler d'une autre [une image du romanesque]',¹³ Dominique Rabaté montre comment Duras s'emploie à troubler la consommation sereine des clichés populaires, en 'op[érant] à contre courant une sorte de retournement du romanesque sur lui-même. Elle en déjoue les codes par la surenchère initiale et là où nous pouvions attendre l'accomplissement du fantasme, elle le maintient pour tel. Elle en désigne le point nécessaire d'inaboutissement'.¹⁴ C'est ce que cristallisent de façon saisissante les gros plans d'un baiser que Suzanne, l'héroïne d'*Un barrage contre le Pacifique*, voit au cinéma:

<XTT> Foudre d'un tel baiser. Gigantesque communion de la salle et de l'écran. On voudrait bien être à leur place. Ah! comme on le voudrait! Leurs corps s'enlacent. Leurs bouches s'approchent, avec la lenteur du cauchemar. Une fois qu'elles sont proches à se toucher, on les mutile de leurs corps. Alors, dans leurs têtes de décapités, on voit ce qu'on ne saurait voir, leurs lèvres les unes en face des autres s'entrouvrir encore, leurs mâchoires se défaire comme dans la mort et dans un relâchement brusque et fatal des êtres, leurs lèvres se joindre comme des poulpes, s'écraser, essayer dans un délire d'affamés de manger, de se faire disparaître

jusqu'à l'absorption réciproque et totale. Idéal impossible, absurde, auquel la conformation des organes ne se prête évidemment pas. Les spectateurs n'en auront vu pourtant que la tentative et l'échec leur en restera ignoré.¹⁵

<TX>Or si les spectateurs, emballés par la fougue des amants à l'écran, se laissent emporter par le désir du couple de ne faire plus qu'un, il reste que nous, lecteurs de Duras, sommes continuellement confrontés à l'impossibilité d'une telle fusion.¹⁶ En perturbant de la sorte les formes convenues de la littérature de gare, Duras nous obligerait du coup à regarder bien en face la vérité de notre situation, à savoir la solitude existentielle à laquelle nous sommes tous condamnés — vérité première que la culture populaire s'évertue au contraire à masquer, en faisant circuler les idéaux chimériques de destinée, d'âme sœur et d'amour éternel. Rabaté insiste à cet égard sur le passage par le vide du fantasme, maintenu dans un état paradoxal d'entre-deux, toujours et jamais *sur le point de* s'accomplir. Inaccessible, il se dérobe sans cesse ailleurs, déporté sur une autre scène et redoublé par un récit imaginaire qui le laisse en suspens, telle une possibilité 'entrevue mais déjà forclosée', comme l'explique Duras dans *Le Vice-consul*.¹⁷ Le fantasme ne peut donc s'expérimenter — se réaliser et s'irréaliser dans le même mouvement, précise l'auteure au sujet de l'intrigue toute virtuelle de *Moderato cantabile* — qu'à la condition expresse de passer par une fiction ou par personne interposée.

<P>Il n'est sans doute pas nécessaire de décrire ici la curieuse logique de suppléance qui reconfigure les rapports amoureux chez Duras et qui, d'office, bat en brèche l'idée du caractère unique et irremplaçable de l'être aimé. Pour se convaincre de l'ubiquité de ce motif dans l'œuvre, il n'est que de penser à Jacques Hold, choisi comme substitut de Michael Richardson dans la mise en scène de *Lol V. Stein*, au Japonais dans *Hiroshima mon amour* qui assume de son propre chef l'identité du

soldat allemand mort à Nevers, ou encore au narrateur anonyme du *Marin de Gibraltar*, amant intérimaire d'Anna qui s'engage sur le yacht de cette dernière pour l'aider à retrouver l'amant perdu, tout en sachant que ce dernier le supplanterait, le cas échéant, dans les bras de l'héroïne.

<P>Ces diverses interruptions du mythe amoureux nous porteraient donc à conclure non point, comme on aurait pu d'emblée le croire, à l'engouement de Duras pour la littérature de quatre sous, mais bien plus à sa radicale mise en procès. 'L'inaboutissement du fantasme', le désir demeuré désir signe fatalement la défaite de ces illusions que Duras feignait seulement de véhiculer. En somme, ses ouvrages fonctionneraient à la manière d'un miroir aux alouettes, une sorte d'attrape-nigauds dont il faudrait se méfier. Mais suffit-il de dépister ce leurre pour qu'enfin se dissipe le malentendu qui pèse sur l'œuvre?

<P>Une telle résolution du problème ne doit pas nous paraître acquise. D'abord parce qu'il convient d'interroger l'étanchéité d'une opposition qui renverrait dos-à-dos ces lectrices 'bovarysantes' qui se fourvoient en prenant Duras pour une imitatrice de Delly, et la critique avertie qui, elle, en serait revenue de ces histoires lénifiantes dont un certain public continue de se bercer. Il ne s'agit pas de donner raison à celles-ci ou tort à celle-là. Simplement, il importe de nuancer, en cette ère de scepticisme idéologique, la posture d'émancipation du lecteur qui estimerait s'être débarrassé pour de bon de ces mythes éculés. Car le regard démystifié que l'on prétend poser sur les ouvrages de Duras, n'est-ce pas encore une façon pour le lecteur d'avoir, pour ainsi dire, le beurre et l'argent du beurre?

<P>Il semble donc que les satisfactions que procure le roman populaire et que l'on fait mine d'abjurer, Duras et ses amateurs n'y renoncent jamais tout à fait. C'est ce paradoxe du romanesque que déplie son œuvre: le dévoilement de la littérature de gare qu'opère Duras ne suffit pas à lui seul à en rompre le charme, loin s'en faut. On

pourrait même dire qu'en s'acharnant à faire tomber les mythes, on risque à nouveau d'escamoter un pan important de l'œuvre. Revenons aux exemples de *L'Amant* et de *Moderato cantabile* par lesquels s'est amorcé notre propos. Si insuffisante que soit une lecture sentimentale de *L'Amant*, force est d'admettre qu'elle n'est pas totalement erronée. Ce roman ne finit-il pas par plébisciter, de la manière la plus romanesque qui soit, un de ces amours mythiques 'installés dans l'éternité'?¹⁸ Et quoique rien ne se soit passé *stricto sensu* entre Anne Desbaresdes et Chauvin dans *Moderato*, il n'empêche néanmoins que 'De l'amour est vécu', ainsi que le remarque l'auteure dans sa préface. Au bout du compte, quelque chose approchant une consommation de leur obscur désir sera arrivé.

<P>L'ambivalence du lecteur, découlerait-elle de cette 'fausse conscience éclairée' dont parle Peter Sloterdijk,¹⁹ ou de ce que la psychanalyse nomme un 'déli' ? Hasardons en tout cas une comparaison du fétichiste (celui qui 'sait bien, mais quand même' selon la formule lapidaire d'Octave Mannoni) et du lecteur idéal de Duras, qui refuserait lui aussi de céder sur son désir.

<P>Bref, quand bien même l'œuvre de Duras entreprendrait de dévoiler notre contingence essentielle, elle persiste obstinément à faire miroiter le mensonge romantique. Ce combat à forces égales entre le démontage du mythe et sa reconduction témoigne d'une profonde ambiguïté dans le rapport de Duras aux valeurs et croyances que charrie la culture populaire, rapport qui tout ensemble les dénonce *et* les endosse — voire ne peut s'empêcher de les endosser, à l'instar de ces amants aux destins croisés qui ne peuvent faire autrement que de s'aimer. La subversion proprement durassienne ne consiste pas seulement à retourner la littérature de quatre sous contre elle-même (ce qu'elle fait assurément), mais à entériner, en dépit des démentis que l'œuvre lui inflige, son potentiel inépuisable de séduction. Cette survivance très forte du romanesque au sein d'une œuvre qui s'attelle par

ailleurs à le récuser nous porte au cœur du fameux ‘malentendu’. La méprise, si méprise il y a, vient de ce que le texte met en jeu concurremment deux protocoles de lecture incompatibles. Bien malin celui qui réussirait à démêler chez Duras l’au-delà du romanesque d’un nouvel au-delà romanesque! Peut-être même est-ce seulement à partir de cette espèce de méconnaissance permanente que l’on peut accéder à une (certaine) connaissance de l’œuvre.

<P>Cette idée d’une parenté entre méconnaissance et connaissance gagnerait à être élucidée à la lumière d’un troisième terme, soit la reconnaissance. Pour ce faire, partons du concept d’interpellation que Louis Althusser a rendu célèbre dans son essai ‘L’Idéologie et appareils idéologiques d’État’.²⁰ La thèse althussérienne selon laquelle nous sommes tous traversés d’idéologie, et qu’en plus nous sommes constitués en tant que sujets par elle, s’appuie notamment sur l’exemple de l’interpellation policière. ‘Hé, vous là-bas!’: quand le passant hélé dans la rue se reconnaît comme destinataire de l’appel du policier, et qu’il prend la place qui lui est assignée dans la situation d’énonciation, il se révèle toujours déjà ‘recruté’ en tant que sujet de la loi, et même en tant que sujet tout court, puisque c’est au prix de cette sujétion que se paie la subjectivité.²¹ Ainsi entre-t-il dans toute reconnaissance une part de méconnaissance. Il faut rappeler dans cette optique l’influence de Lacan sur le philosophe marxiste: comme dans le stade du miroir, la complétude est présentée comme imaginaire. C’est à une *fausse* image de soi que l’on s’identifie, de même que ce que l’on croit retrouver en son for intérieur provient en vérité du dehors.

<P>Lire Duras, se sentir interpellé par son écriture (puisqu’il s’agit bel et bien d’une interpellation), n’est-ce pas se prendre pour le sujet des désirs qu’elle met au jour? Car l’auteure s’adresse à nous au même titre qu’à ces ‘lecteurs premiers’ auxquels il est fait référence dans l’exergue — ceux-là mêmes qui n’auraient pas encore découvert ‘la fixité quasi mathématique de [la] séparation entre les gens’. La

définition que propose Michel Murat du romanesque, décrit comme ‘la reconnaissance du roman qui est en nous’, convient parfaitement dans ce contexte.²² Le romanesque, note Murat, a le don de nous replonger dans ‘le monde de l’enfant lecteur que nous avons été et qu’en nous-mêmes nous demeurons, pour peu qu’une occasion se présente’.²³ C’est en partie ce que fait l’œuvre de Duras. Sollicitant les rêves et les désirs enfouis de notre jeunesse, elle nous donne à éprouver l’emprise tenace que conserve la littérature de quatre sous — quoi qu’on dise et quoi qu’on pense — sur les recoins de notre imaginaire et de notre psyché. Ces ‘romances de pacotille’ qui selon George Steiner s’ancrent en nous ‘de manière irrévocable’, continueraient ainsi ‘à alimenter [et] à développer nos besoins les plus fondamentaux’.²⁴

<P> Dans son œuvre, Duras confie cette tâche délicate d’interpellation à un personnage médiateur qui fait le pont entre le lecteur et le texte tout en incarnant cette double fonction de ‘dissociation critique’ et de ‘participation empathique’²⁵ vis-à-vis du romanesque. C’est-à-dire que ce tiers constitue d’une part le canal privilégié par lequel l’écrivaine met à nu le cliché dans toute sa facticité. Par lui, le dispositif de la littérature de quatre sous est passé au crible de la critique durassienne. Mais ce tiers communique d’autre part la fascination qu’exerce le cliché ainsi réinvesti. Sorte de double du lecteur, il fait figure de modèle pour celui-ci, en ce sens qu’il l’autorise, ni plus ni moins, à partager le plaisir et l’envoûtement qu’il goûte lui aussi par procuration. En nous concentrant ici sur deux des clichés les plus galvaudés du roman de gare, le coup de foudre et le désir de mourir d’amour, nous examinerons de plus près les liens ambivalents que les personnages de Duras, ainsi que les textes eux-mêmes, nouent au romanesque.

<TB>

<SH> *Le coup de foudre*

<TX>On ne saurait surestimer l'importance de la littérature de quatre sous dans l'univers durassien. Façonnant les désirs et les attentes des personnages, elle conditionne leur rapport à l'autre et au monde. Ces êtres de papier aux tendances mythomanes se délectent d'histoires et d'héroïnes plus romanesques les unes que les autres: 'la légende d'Anne-Marie Stretter' portée à l'incandescence dans les cycles indiens et indochinois,²⁶ l'épopée fabuleuse de la mendiante qui aurait marché depuis l'Indochine à Calcutta, la quête homérique d'une femme qui navigue les mers du monde à la recherche de l'homme qui l'a quittée, voici quelques-uns des récits captivants dont ils subissent, comme nous d'ailleurs, le sortilège.

<P>Nulle part l'impact du romanesque sur ces personnages n'est aussi frappant que dans la scène du coup de foudre, stéréotype fondateur du roman rose que Duras revivifie de manière aussi éclatante qu'inventive. Chez elle, la fulgurance de l'amour au premier regard s'évalue d'abord et avant tout à l'ampleur de son retentissement sur autrui: sur ceux qui la voient et qui la disent (puis la redisent inlassablement, Duras oblige). Plus encore qu'au couple lui-même, il appartient au tiers d'encaisser le choc de la rencontre amoureuse qui l'arrache au quotidien, puis de transmettre l'éblouissement qu'elle provoque. On peut penser aux voix *off* dans *India Song*, irrésistiblement aimantées par l'amour total et immédiat que Michael Richardson et Anne-Marie Stretter éprouvent l'un pour l'autre. Dangereusement poreuses, ces voix anonymes servent à attester et à communiquer le ravissement:

<XTT>— Quelle histoire... quel amour... On dit qu'il a tout quitté pour la suivre...

<P>— Tout. Il était fiancé. Tout. En une nuit...²⁷

<TXI>Non contente de phagocyter le lieu commun du coup de foudre en y greffant un élément étranger, Duras fait de ce tiers le moteur même du mécanisme. Le

rebondissement est d'autant plus déroutant que le tiers est bien souvent celui ou celle qui est expulsé(e) du couple en voie de formation. Point n'est besoin de rappeler dans ces pages les formes singulières qu'épouse le triangle amoureux durassien, en rupture totale avec la jalousie et 'la vieille algèbre des peines d'amour'.²⁸ Tout autant que son fiancé Michael Richardson, Lol est médusée par l'irruption d'Anne-Marie Stretter au bal du Casino. Il nous est même dit qu'elle regarde danser le couple comme le ferait 'une femme dont le cœur est libre de tout engagement, très âgée, regarde ainsi ses enfants s'éloigner, elle parut les aimer' (*RLVS*, p. 18). Car nul ne saurait fléchir ce qui relève du destin: 'Aussitôt qu'on le revoyait ainsi, on comprenait que rien, aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson. Qu'il lui faudrait maintenant être vécu jusqu'au bout' (*RLVS*, p. 17).

<P>Garant du coup de foudre, le tiers supplanté va jusqu'à se muer en intercesseur de l'amour naissant. C'est le cas de Maria, la femme abandonnée dans *Dix heures et demie du soir en été*, qui donne sa rivale — à supposer que l'on puisse encore dans ces conditions parler de 'rivalité' — à son mari:

<XTT>Maria referme de nouveau les yeux. Ça va être fait. Dans une demi-heure. Dans une heure. Et puis la conjugaison de leur amour s'inversera.

<P>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 lègue, en somme depuis le jour où, elle, elle l'inventa, à Vérone, une certaine nuit.²⁹

<TX>On a tôt fait de deviner que le tiers, loin d'entraver les futurs amants, leur est au contraire indispensable: figure validatrice, médiatrice et même annonciatrice de l'amour, il participe intimement au couple qui se bâtit grâce à lui. L'éclosion du désir qui s'empare de Pierre et de Claire est décrite sous forme de litanie qui insiste, au moyen d'anaphores, sur le rôle déterminant qu'y joue Maria: 'Rien qu'à [la] voix [de

Pierre], elle l'eût su, tremblante, altérée, gagnée elle aussi par le désir de cette femme' (DH, p. 46); 'Rien qu'aux seins de Claire, elle l'eût su, Maria, qu'ils s'aimaient' (DH, p. 47); 'Rien qu'à voir le baissement de ses yeux sur ce sourire, elle l'eût compris, Maria' (ibid.). Cette dernière s'épuise dans l'attente de voir l'amour se faire:

<XTT>Où était-ce dans ce crépuscule, à eux laissé par Maria, tout à l'heure, à quel endroit de l'hôtel se sont-ils étonnés d'abord et ensuite émerveillés de s'être connus si peu jusque-là, de cette adorable convenance qui entre eux cheminait pour se découvrir enfin derrière cette fenêtre? sur ce balcon? dans ce couloir? (DH, p. 33)

<TXI>Ailleurs, Duras décline le *topos* du coup de foudre sous des formes encore plus inusitées, pour ne pas dire burlesques. Dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, par exemple, l'image ravissante de Valérie Andesmas traversant la place publique anticipe sur la photographie absolue, dans *L'Amant*, de l'enfant sur le bac qui traverse le Mékong (rappelons que le cliché n'avait pu être pris, faute justement d'un tiers pour juger de l'importance de la rencontre de la jeune blanche et du Chinois — d'où l'apostrophe au lecteur, sommé de remplir cet office après-coup: 'regardez-moi', insiste la narratrice).³⁰ Dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, c'est le futur amant lui-même qui fait défaut à la scène. Ici aussi un accessoire saugrenu fait saillance en se détachant du décor: non pas le feutre d'homme dont est coiffée la petite dans *L'Amant*, mais le sac de bonbons que tient Valérie quand elle émerge de l'Épicerie centrale. Une telle description ne passerait jamais sans l'immense talent de Duras — sous toute autre plume, la scène tournerait très vite au ridicule. L'apparition de l'adolescente ne perd pourtant rien de sa superbe, à en juger par le récit émerveillé (et combien théâtral) qu'en fait la femme de Michel Arc:

<XTT>Et puis, dit [la femme de Michel Arc], elle a fini par réapparaître. Les rideaux se sont écartés. Nous l'avons vue pendant qu'elle retraversait la place tout entière. Lentement. Prenant son temps. Prenant le temps des autres qui la regardaient comme dû de toute éternité sans le savoir. [... La femme de Michel Arc et Monsieur Andesmas] furent une fois de plus relégués dans cet instant où elle avait vu complètement, à découvert, pour toujours, la beauté de Valérie Andesmas.³¹

<TX>Plus encore qu'un effet de réel visant à faire éclater le caractère convenu et artificiel du lieu commun, ces détails on ne peut plus prosaïques semblent relever davantage de la gageure, comme si Duras cherchait à tester les limites du code. Le tour est joué. Bien avant que Michel Arc ne voie la jeune fille, c'est son épouse la première qui subit de plein fouet le coup de foudre, sachant aussi qu'au jour dit, Michel Arc et Valérie Andesmas tomberont amoureux l'un de l'autre. Partageant cette certitude qui s'impose à tous comme une évidence aveuglante, les habitants du village (tels les spectateurs au cinéma dans *Un barrage*) trépignent d'impatience de voir s'accomplir la scène: 'Comment vont-ils se le dire? Alors que tout le village le sait, tout le monde, et que tout le monde attend cet instant?'³²

<P>Une tout autre scénographie du coup de foudre nous est proposée dans *Le Marin de Gibraltar*. Rappelons pour mémoire que l'héroïne, entourée d'amants de passage parmi lesquels se trouve le narrateur anonyme du récit, fait le tour du monde à bord d'un yacht à la recherche de celui qu'elle appelle le marin de Gibraltar, quoiqu'il ne soit, à bien y penser, ni marin ni même Gibraltaïen. Si le désir d'Anna s'est fixé durablement sur cet ancien amant, voyou et assassin par surcroît (c'est un personnage tout droit sorti d'un film noir), c'est bien, comme disait Charles Bovary, 'la faute de la fatalité'. Sans doute aurait-elle pu aimer son mari, dit-elle, 'si le sort, oui j'ai dit le sort, ne m'avait pas si étrangement enchaînée au marin de Gibraltar' (*MG*, p. 239). De ce faux marin de Gibraltar, Anna et son équipage savent finalement

très peu de choses: cela se résume à quelques surnoms seulement, et pour comble de romanesque, à la cicatrice qu'il porte au front, détail 'croix-de-ma-mère' — version populaire du principe classique de l'*anagnorisis* — qu'un marin ne manque pas de signaler d'un air entendu: 'Heureusement qu'il a cette cicatrice sur le crâne' (*MG*, p. 298). À coup sûr, le récit invraisemblable d'Anna n'est jamais à l'abri du soupçon. Pétrie de rêves romanesques, l'héroïne mènerait-elle son entourage en bateau dans tous les sens du terme? Bruno, l'un des membres de l'équipage, ne cesse de répéter que 'c'est une histoire à dormir debout' et que 'ça ferait un roman' (*MG*, p. 198), à telle enseigne que l'héroïne elle-même est obligée de convenir du caractère incroyable de son entreprise: 'Certains jours, je me demande si je ne l'ai pas complètement inventé, inventé quelqu'un à partir de lui' (*MG*, p. 167).

<P>Cumulant ainsi les poncifs de quatre sous, *Le Marin de Gibraltar* comporte non pas un seul mais toute une série de coups de foudre, le narrateur anonyme étant particulièrement sujet, semble-t-il, à ces instants fugitifs chargés d'éternité. Or la scène qui nous intéresse ici a ceci de notable que le tiers se trompe d'adresse: c'est un coup de foudre manqué, en somme. Cela se passe après qu'on entend la rumeur que 'Pierrot' travaille peut-être dans une station-service à Sète (autre décor destiné, de toute évidence, à dégonfler le pathos). S'empressant d'aller repérer les lieux, le narrateur anonyme tombe sur ce pompiste:

<XTT>Il fut à quelques mètres de moi en plein soleil. Et tout à coup, je pus enfin le regarder, je le vis. Je le reconnus. Je reconnus le marin de Gibraltar. Elle n'avait bien entendu aucune photo de lui et je ne lui avais jamais imaginé un visage quelconque. Mais je n'eus pas besoin de ces repères. Je le reconnus comme sans les connaître on reconnaît la mer ou quoi? l'innocence. Cela dura quelques secondes. Puis ce fut fini. Je ne reconnus plus personne. (*MG*, pp. 286–87)

<TXI>La scène de reconnaissance miraculeuse, pourtant bien embrayée, avorte subitement. S’agirait-il d’un hapax dans l’œuvre de Duras qui n’en était alors qu’à ses débuts? Il semble que non, sauf que dans les scènes de fausse reconnaissance qui se trament dans les ouvrages ultérieurs, la méprise n’en sera plus tout à fait une. On peut songer dans cette veine à la pièce de théâtre *Savannah Bay*, composée d’un dialogue entre Madeleine, ancienne comédienne très âgée, et la jeune femme qui lui rend régulièrement visite. Tout nous conduit à supposer que Madeleine aurait eu une fille qui aurait connu à seize ans — âge magique où l’on n’a pas encore les yeux dessillés — un amour à nul autre pareil. Elle se serait suicidée, ‘morte d’aimer’³³ au dire de la vieille dame, après avoir accouché d’une fille. Cette dernière est vraisemblablement la jeune femme qui donne la réplique à Madeleine et qui l’oblige à répéter cette histoire fascinante d’amour et de mort.³⁴

<P>Le récit du duo est ponctué par deux scènes de reconnaissance. La première, de facture classique, se serait déroulée dans une île du Siam appelée Savannah Bay. C’est là qu’un jeune homme aurait vu pour la première fois la fille en maillot noir, étendue sur une pierre blanche au soleil. La rencontre de ces amants ‘qui ne s’adressent qu’à l’un l’autre face à l’Éternel’ (*SB*, p. 128) est rythmée tant par le mouvement de la houle que par la répétition hypnotique et la rhétorique d’amplification qui caractérisent le phrasé durassien. La scène de fausse reconnaissance, en revanche, aurait eu lieu plusieurs années après la noyade de la fille. Madeleine se rappelle avoir interpellé un étranger dans un café, croyant retrouver en lui l’amant de sa fille qui aurait survécu au suicide de celle-ci:

<XTD>JEUNE FEMME. — Il vous a dit que ce n’était pas lui qu’elle avait aimé. (*Temps.*) Ce n’est pas moi, madame, qui ai vécu cet amour. Excusez-moi.

<P>MADELEINE. — C’est égal, monsieur, c’est égal... (*Silence.*) (*SB*, p. 134)</XTD>

<TX>C'est égal: comme pour le passant althussérien interpellé par le policier, ou comme chez Lacan qui estimait qu'une lettre arrive toujours à destination, cet échange nous amène à croire qu'il suffirait que le récit d'amour soit entendu par un personnage pour que ce dernier en devienne aussitôt le destinataire. Dispensée du critère de vérité, la situation d'énonciation serait donc opératoire à partir du moment où on en subit les effets. Cette fausse reconnaissance qui s'avère néanmoins performative semble paradigmatique du rapport qui s'ébauche entre le lecteur et l'œuvre de Duras.

<P>Qu'est-ce à dire du coup de foudre chez Duras, sinon qu'il n'est jamais imperméable à l'erreur? Qui s'éprend très souvent se méprend. Vu la logique de déport et de délégation qui commande toute l'œuvre, il est difficile de savoir précisément *qui* l'on reconnaît dans la scène de reconnaissance. La permutabilité des personnages et la perte des identités sous le joug de la passion viennent sans cesse compliquer le processus. Jacques Hold fait état de cette confusion consubstantielle au désir: 'On se mélangera à lui, pêle-mêle, tout ça ne va faire qu'un, on ne va plus reconnaître qui de qui, ni avant, ni après, ni pendant, on va se perdre de vue, de nom' (*RLVS*, p. 113).

<TB>

<SH>*Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir*

<TX>De fil en aiguille, le trope du coup de foudre nous conduit à celui du désir de mourir d'amour. Monnaie courante dans le roman de gare, cette idée séduit plus d'un personnage durassien. 'Exténués de désir' (pour reprendre l'une des expressions préférées de l'auteure), les amants n'ont de cesse d'imaginer cet 'anéantissement de velours de [leur] propre personne' (*RLVS*, p. 50) qu'exaltent les voix magnétiques d'*India Song*:

<XTD>VOIX 2: JE VOUS AIME JUSQU'À NE PLUS VOIR

<P>NE PLUS ENTENDRE

<P>MOURIR... (*India Song*, p. 21)

<TX>S'abîmer dans l'autre, se faire broyer par lui afin de décupler la volupté: tel est le vœu intime formulé aussi bien par Jacques Hold et par Elle dans *Hiroshima mon amour* que par le poulet qui se fait engloutir par le serpent dans 'Le Boa'.³⁵ Le désir d'immolation atteint son paroxysme dans le suicide et le crime passionnel, là où les romans rose et noir se confondent chez Duras.

<P>Jamais la possibilité de mourir d'amour n'aura-t-elle été imaginée avec autant d'ardeur. Et jamais n'a-t-on été aussi étonné de ne pas en mourir! La découverte que l'on survit à une telle perte est envisagée par l'écrivaine et par ses personnages comme une scandaleuse révélation dont on ne se remet jamais entièrement. Trois phrases font suite à la citation placée au fronton de cet essai: 'Je vous le dis aussi, on croit ne pas survivre à la connaissance de ces données abominables de la séparation irrémédiable entre les gens. Or, ce n'est pas vrai. On y survit'.³⁶

<P>C'est ce que constate, à sa plus grande déception, le narrateur du *Marin de Gibraltar*:

<XTT>Ce fut là, à cause sans doute de la fatigue, que je ne compris plus rien à l'histoire qui m'arrivait, et qu'il m'apparut que je n'aurais jamais la force de vivre. Mais cela ne dura pas. Le temps de fermer les yeux et de les rouvrir, cela était passé. [...] Je n'étais pas mort d'amour pour la femme du marin de Gibraltar. (*MG*, p. 326)

<TX>Contre toute attente et à son corps défendant, Elle dans *Hiroshima mon amour* continue aussi de vivre après la mort de l'Allemand. Reste que depuis cet événement tragique, son histoire tout entière tourne autour de son échec à mourir, perçu comme un manquement impardonnable à leur amour idéal. Le 'Portrait de la Française' que Duras joint en annexe de son scénario insiste sur ce point:

<XTT>Elle est davantage que les autres femmes 'amoureuse de l'amour même'.

<P>Elle sait qu'on ne meurt pas d'amour. Elle a eu, au cours de sa vie, une splendide occasion de mourir d'amour. Elle n'est pas morte à Nevers. [...]

<P>Ce n'est pas le fait d'avoir d'être tondu et déshonorée qui marque sa vie, c'est cet échec en question: elle n'est pas morte d'amour le 2 août 1944, sur ce quai de Loire.³⁷

<TX>Petit à petit le mythe de leur amour unique à l'épreuve de la mort se désagrège, dévalorisé désormais en vulgaire 'histoire de quatre sous' ou dans la rengaine indéfiniment répétable de la 'petite tondu de Nevers'.³⁸ On voit que les *topoi* que recycle Duras sont encadrés de guillemets implicites que les personnages eux-mêmes, dans des moments de lucidité ou de désenchantement, rendent explicites. Sans se délester tout à fait d'un résidu de naïveté et de nostalgie, ils sacralisent et profanent leur amour tour à tour. 'Le plus beau', dit Anna à propos du marin de Gibraltar, 'ce serait qu'il soit devenu crémier à Dijon, pendant que moi je continue à faire la putain sur les océans pour rechercher ce grand homme' (*MG*, p. 316). Dans *Savannah Bay*, une chanson d'Édith Piaf sert de pendant antithétique au récit d'amour absolu que commémorent les deux femmes. 'Les Mots d'amour' révèlent qu'on ne meurt pas d'amour tout en attestant de la pérennité de cette illusion.

<P>Cette citation de poncifs romanesques se conjugue avec le procédé de l'autocitation que Duras a pratiqué à outrance, quelquefois jusqu'à la complaisance. Pour peu que le lecteur connaisse un certain nombre de ses ouvrages, il ne tardera pas

à déceler dans cet immense brassage de topiques, d'histoires et de personnages qui se font tous écho, ce qu'on pourrait appeler la marque de fabrique de Duras.³⁹ *L'Amant de la Chine du Nord*, roman conçu comme scénario d'un film, s'inscrit sans ambages dans cette lignée de variantes. Le livre, apprend-on dès l'incipit, 'aurait pu s'intituler: *L'Amour dans la rue* ou *Le Roman de l'amant* ou *L'Amant recommencé*'.⁴⁰ L'amant chinois y 'porte la robe de chambre en soie noire comme dans les films, les héros de province' (ACN, p. 81); dans le bac on trouve 'le car pour indigènes, les longues Léon Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent' (ACN, p. 35). *La* et non pas *une* robe de chambre; *les* amants et non pas *l'*amant: les articles définis plutôt qu'indéfinis, les noms au pluriel plutôt qu'au singulier font valoir l'aspect fortement romancé de cette version. Inscrits dans la logique de la copie, les personnages sont toujours en passe de se redoubler et de se dédoubler. (Une note de bas de page précise ainsi qu'on 'filme les amants endormis, Le Roman Populaire du Livre' (ACN, p. 81).) Le couple débite des formules toutes faites glanées dans le mélodrame, le roman sentimental, la chanson populaire et le film noir: le Chinois l'appelle 'petite putain' et 'petite Blanche de quatre sous trouvée dans la rue' (ACN, p. 133), tandis qu'elle le qualifie d' 'espèce de petit Chinois de rien du tout, de petit criminel' (ACN, p. 134). Mais ces bribes de citations que répètent les amants ne manquent pas d'agir puissamment sur eux:

<XTT>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. (*L'Amant*, pp. 54–55)

<TX>Au lieu de dérégler la machine à séduction, le caractère itératif assure son bon fonctionnement.

<P>Sans doute ce va-et-vient perpétuel entre l'écriture durassienne et la littérature de quatre sous a-t-il pour but d'afficher et de creuser les différences entre elles. Mais cette autoréflexivité qui désavoue le roman sentimental contribue en même temps à le renouveler et à le relancer de plus belle. L'œuvre fait semblant de se soustraire à ses charmes pour mieux nous les faire subir, la stratégie de dénégation du romanesque se transformant paradoxalement en son adjuvant. D'une pierre deux coups: outre la mise à distance de la littérature de quatre sous, l'autoréflexivité ne permettrait-elle pas au lecteur de se donner bonne conscience et de se dédouaner du plaisir coupable qu'il y prend?

<TB>

<SH>*Un nécessaire malentendu: pas de connaissance sans méconnaissance*

<TX>Oser réhabiliter le roman de gare, a fortiori le roman sentimental, fût-ce en le lisant au travers des réfractions durassiennes, exige une certaine audace. C'est qu'il représente aux yeux de l'auteure l'une des voies privilégiées (encore que largement méprisée) de notre vie fantasmatique. En se collant et en se colletant au désir, la littérature de quatre sous pallierait dans une certaine mesure ce que le narrateur du *Ravissement* appelait 'l'insuffisance déplorable de notre être à connaître cet événement' (*RLVS*, p. 120). C'est justement ce que répond l'héroïne du *Marin de Gibraltar* quand on lui reproche l'aspect par trop romanesque de sa quête amoureuse: 'Ce n'est pas de la littérature [...]. Ou alors si c'est de la littérature, il faut en passer par là, certaines fois, pour rendre compte de certaines choses' (*MG*, p. 218).

<P>Cette idée que la culture populaire constitue un médiateur susceptible de compenser en affect ce qui lui manque en raffinement, et qu'il faille parfois transiter par ce tiers pour pénétrer dans l'intimité de la psyché, est capitale pour Duras.⁴¹ Les expériences qui l'intéressent derechef s'évanouissent du moment qu'on tente de les appréhender à la lumière du jour.⁴² Pour se mettre au diapason de cette écriture et se

laisser imprégner par ces œuvres créées, disait l’auteure, depuis ‘l’endroit de la passion. Là où on est sourd et aveugle’,⁴³ il importe d’en appeler à une autre forme de compréhension qui parlerait directement au corps: ‘On ne peut pas comprendre d’ailleurs ces livres-là. Ce n’est pas le mot. Il s’agit d’une relation privée, entre le livre et le lecteur. On se plaint et on pleure, ensemble’,⁴⁴ explique Duras en entretien. Voilà pourquoi, avant de quitter l’amant de la Chine du Nord, l’enfant le supplie de raconter leur histoire à sa future épouse:

<XTT>Le Chinois avait demandé pourquoi sa femme? Pourquoi raconter à elle plutôt qu’à d’autres?

<P>Elle avait dit: Parce que, elle, c’est avec sa douleur qu’elle comprendra l’histoire. (ACN, p. 214)

<TXI>Paul de Man, dans son recueil d’essais *Blindness and Insight*, postule que la méprise fait partie intégrante de toute lecture.⁴⁵ Duras nous enjoint à son tour de penser la reconnaissance et la méconnaissance dans les termes d’une dialectique au sein de laquelle la méconnaissance serait la cheville ouvrière de la reconnaissance, et qui plus est, de la connaissance. Cette intuition rejoint celle de Lacan, pour qui la vérité surgissait de la méprise:

<XTT>Méconnaissance n’est pas ignorance. La méconnaissance représente une certaine organisation d’affirmations et de négations, à quoi le sujet est attaché. Elle ne se concevrait donc pas dans une connaissance corrélatrice. [...] Il faut bien qu’il y ait derrière [la] méconnaissance [du sujet] une certaine connaissance de ce qu’il y a à méconnaître.⁴⁶

<TX>Duras elle-même avait tenu à préciser dans une interview que ‘[s]avoir rien[, c]e n’est pas ne rien savoir’.⁴⁷ Pastichant l’écrivaine, on pourrait conclure que méconnaître l’œuvre de Duras ne signifie pas, forcément, ne pas la connaître.

¹ Marguerite Duras, 'Je voulais vous le dire à vous', in *Les Yeux verts* (Paris: Éditions de l'Étoile; Cahiers du cinéma, 1996), p. 33.

² Jacques Lacan, *Le Séminaire, I: Les Écrits techniques de Freud* (Paris: Seuil, 1975), p. 292.

³ En 2006, *Le Figaro* donne comme chiffres de vente 1 400 000 exemplaires en librairies, sans compter les 2 400 000 exemplaires en clubs et les 18 000 exemplaires qui se vendent encore par an. Voir Jean-Claude Perrier, 'Que reste-t-il de Duras?', *Le Figaro*, 20 avril 2006, <http://www.lefigaro.fr/livres/2006/04/20/03005-20060420ARTWW90319-que_reste_t_il_de_duras.php> [consulté le 26 mai 2016].

⁴ Duras, 'Préface', *Moderato cantabile*, éd. Thomas Bishop (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1968), pp. 9–10 (p. 9). Ce texte paraît uniquement dans l'édition américaine de l'œuvre.

⁵ Dominique Rabaté, 'Paradoxes du romanesque', in *Marguerite Duras*, dir. Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (Paris: Cahiers de L'Herne, 2005), pp. 144–47.

⁶ Mireille Calle-Gruber, 'Pourquoi n'a-t-on plus peur de Marguerite Duras?', *Littérature*, 63–64 (1986), 104–19. La réponse qu'elle donne s'appuie sur le statut ambigu de l'autobiographie et au personnage romancé de l'amant.

⁷ 'L'Amant est un roman de gare', in 'L'été en séries', *Le Monde*, 15 août 2013, p. 21. Avouons cependant que la transformation de *L'Amant* en roman à l'eau de rose s'appuie sur une interprétation pour le moins réductrice du récit: c'est occulter d'abord le rôle décisif qu'y joue la mère, figure véritablement matricielle du roman et de tout le cycle indochinois; c'est oublier ensuite que la relation de la jeune fille avec l'homme chinois est assimilée à la prostitution, au viol et à l'inceste; c'est gommer enfin le fait que leur liaison ne prend son sens qu'à la lueur de cette famille maudite, que le personnage de l'amant vient condenser sous une forme synecdoquique.

⁸ Roman de quatre sous, roman de gare, littérature populaire ou alimentaire: autant d'appellations qui renvoient à ces ouvrages de grande consommation et à moindres frais qui cherchent d'abord à provoquer de vives émotions chez leurs lecteurs.

Relevant de genres dits mineurs tels le roman policier, le roman d'aventures ou le roman à l'eau de rose (ce qui lui vaut souvent d'être qualifiée de 'littérature de genre'), cette littérature connaît une véritable explosion en France à la fin du dix-neuvième siècle grâce à l'alphabétisation de masse et à l'apparition du roman-feuilleton. Diana Holmes brosse un excellent panorama de l'évolution du roman rose

en France dans son ouvrage *Romance and Readership in Twentieth-Century France* (London: Oxford University Press, 2006).

⁹ Ce goût affirmé de l'écrivaine pour le roman sentimental, le mélo, le fait divers et la chanson populaire a déjà fait l'objet d'études pénétrantes. Voir notamment Anne Cousseau, 'Le Crime et le verbe', in *Duras, femme du siècle*, dir. Stella Harvey et Kate Ince (Amsterdam: Rodopi, 2001), pp. 299–311, et Jean-Bernard Vray, 'Décloisonnement et marge: le travail de la chanson dans le texte durassien', in *Marguerite Duras: marges et transgressions*, dir. Anne Cousseau et Dominique Denès (Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2006), pp. 159–69.

¹⁰ Sarraute y découvre des espèces d'équivalents approximatifs, susceptibles d'évoquer les sentiments et sensations autrement indescriptibles du tropisme; ainsi une scène pleine de suspense tirée d'un western vise-t-elle à plonger le lecteur dans ce monde souterrain d'agression et d'anxiété qui anime la vie psychique de tout un chacun. La juxtaposition de la banalité tout anodine du dialogue avec le torrent d'émotions qu'il déchaîne dans la 'sous-conversation', ne manque pas de faire sourire le lecteur. Chez Robbe-Grillet, adepte de ces genres noirs où l'érotisme se le dispute à la violence, la paralittérature lui sert avant tout de prétexte à la froide dissection de sa typologie et de sa mécanique narrative.

¹¹ Michel Marmin, 'Le Navire Night de Marguerite Duras: beauté cendreuse', *Le Figaro*, 27 mars 1979.

¹² La référence au lectorat féminin n'a rien d'aléatoire, on l'aura deviné, dans ce débat hautement genré.

¹³ Bernard Pingaud, *L'Expérience romanesque* (Paris: Gallimard, 1983), p. 22.

¹⁴ Rabaté, 'Paradoxes du romanesque', p. 145.

¹⁵ Duras, *Un barrage contre le Pacifique* (Paris: Gallimard, 1950), p. 189.

¹⁶ Et cela, même si les apartés cyniques de la voix narrative dans cette citation disparaissent largement des œuvres ultérieures.

¹⁷ Duras, *Le Vice-consul* (Paris: Gallimard, 1966), p. 197.

¹⁸ Duras, *Le Marin de Gibraltar* (Paris: Gallimard, 1952), p. 376. Désormais toutes les références à cet ouvrage seront paginées dans le texte, suivies du sigle *MG*.

¹⁹ '[C]onscience qui a appris sa leçon mais ne l'a pas mise en pratique, et sans doute, n'a pas pu la mettre en pratique'; Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, trad. Hans Hildenbrand (Paris: Christian Bourgois, 1987), p. 28.

²⁰ Louis Althusser, 'Idéologie et appareils idéologiques d'État' (1970), *Positions* (*Notes pour une recherche*) (Paris: Éditions sociales, 1976), pp. 67–125.

²¹ Nous assumons donc le rôle et la place que l'idéologie construit pour nous comme si nous les choissions de notre plein gré.

²² Michel Murat, 'Reconnaissance au romanesque', in *Le Romanesque*, dir. Gilles Declercq et Michel Murat (Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2004), pp. 223–32 (p. 232).

²³ Murat, 'Reconnaissance au romanesque', p. 225.

²⁴ George Steiner, *Réelles présences: les arts du sens*, trad. Michel R. de Pauw (Paris: Gallimard, 1991), p. 222.

²⁵ Les termes sont de Murat, 'Reconnaissance au romanesque', p. 227.

²⁶ Duras, *India Song* (Paris: Gallimard, 1973), p. 40.

²⁷ Duras, *India Song*, p. 65.

²⁸ Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Paris: Gallimard, 1964), p. 19. Désormais toutes les références à cet ouvrage seront paginées dans le texte, suivies du sigle *RLVS*.

²⁹ Duras, *Dix heures et demie du soir en été* (Paris: Gallimard, 1960), p. 138.

Désormais toutes les références à cet ouvrage seront paginées dans le texte, suivies du sigle *DH*.

³⁰ Duras, *L'Amant* (Paris: Minuit, 1984), p. 24.

³¹ Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (Paris: Gallimard, 1962), p. 90. Le personnage reprend cette description presque textuellement un peu plus loin (pp. 103–04), la répétition étant chez Duras l'une des preuves les plus patentes de la fascination.

³² Duras, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, pp. 126–27.

³³ Duras, *Savannah Bay* (Paris: Minuit, 1982), p. 134. Désormais toutes les références à cet ouvrage seront paginées dans le texte, suivies du sigle *SB*.

³⁴ Mais un certain doute subsiste quant à la véracité du récit qu'égrènent les deux femmes et en ce qui concerne l'identité réelle de ces dernières, équivoque qu'exacerbent encore le décalage entre les discours directs et rapportés, la conjugaison des verbes au conditionnel et les références à une pièce de théâtre dans laquelle Madeleine aurait peut-être joué.

³⁵ Duras, 'Le Boa', in *Des journées entières dans les arbres* (Paris: Gallimard, 1954; renouvelé en 1982), pp. 97–114. La prégnance des métaphores de la dévoration dans

l'imaginaire durassien témoigne de la violence de cette pulsion. Qui connaît la propension de Duras à l'hyperbole (source de maintes controverses de son vivant — l'affaire du meurtre de Grégory Vilemin le prouve assez) lira sans sourciller ce commentaire au sujet de la mort du frère bien-aimé: 'le corps de mon petit frère était le mien aussi... je suis morte' (*L'Amant*, p. 128). Ou encore, dans le même roman, cette description du dépucelage de l'enfant: 'Il l'avait fait. Il l'avait fait dans l'onctuosité du sang. Et cela en effet avait été à en mourir. Et cela a été à en mourir' (*L'Amant*, p. 55).

³⁶ Duras, 'Je voulais vous le dire à vous', p. 33.

³⁷ Duras, *Hiroshima mon amour* (Paris: Gallimard, 1961), pp. 154–55.

³⁸ Duras, *Hiroshima mon amour*, p. 118.

³⁹ Il est intéressant de noter le chemin que fait un leitmotiv dans l'œuvre. L'idée, par exemple, que la passion transfigure les amants: un vieillissement brutal et soudain se lit à même le visage de Joseph dans *Un barrage*, du trio du bal dans *Le Ravisement* et celui de la narratrice de *L'Amant*, entre autres.

⁴⁰ Duras, *L'Amant de la Chine du Nord* (Paris: Gallimard, 1991), p. 11. Désormais toutes les références à cet ouvrage seront paginées dans le texte, suivies du sigle ACN.

⁴¹ C'est 'une lecture des affects: une lecture qui affecte' écrit Mireille Calle-Gruber dans 'L'Amour fou, femme fatale: Marguerite Duras, une réécriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature', in *Le Nouveau Roman en questions*, I: 'Nouveau Roman' et archétypes, dir. Roger-Michel Allemand (Paris: Lettres modernes, 1992), pp. 13–59 (p. 16).

⁴² Dans un article sur les criminels de Choisy, Duras affirme qu'il faudrait 'renonce[r] à interpréter ces ténèbres d'où ils sortent puisqu'on ne peut pas les connaître à partir du jour'; Duras, 'Horreur à Choisy-le-Roi', in *Outside* (Paris: Gallimard, 1984), pp. 141–50 (p. 144).

⁴³ Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* (Paris: Minuit, 1978), p. 94.

⁴⁴ Duras, 'Vous ne voulez pas?', in *La Vie matérielle* (Paris: Gallimard, 1994), pp. 134–36 (p. 136).

⁴⁵ 'Critics' moments of greatest blindness with regard to their own critical assumptions are also the moments at which they achieve their greatest insight'; Paul de Man, *Blindness and Insight* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971, 1983), p. 109. Madeleine Borgomano a montré combien Duras elle-même était une

lectrice fort infidèle, tant des œuvres qu'elle aimait que des siennes propres: 'De son propre aveu, ses lectures ne vont jamais sans méconnaissance'; Borgomano, 'Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli', in *Duras, femme du siècle*, dir. Harvey et Ince, pp. 21–36 (p. 21).

⁴⁶ Lacan, *Le Séminaire*, I: *Les Écrits techniques de Freud*, p. 190.

⁴⁷ Duras, 'Interview du 12 avril et du 18 juin 1981', in *Marguerite Duras à Montréal*, dir. Suzanne Lamy et André Roy (Montréal: Éditions Spirale, 1981), pp. 55–71 (p. 62).