

Cahiers

Marguerite

DURAS

Une critique de la raison

La pensée spéculative et le politique
chez Marguerite Duras

n° 2 · 2022

Comment citer cet article ?

CHEN Xiaolin, « Entre positions politiques et oppositions à la politique : où se situe l'écriture politique de Marguerite Duras ? », *Cahiers Marguerite Duras*, 2, 2022, p. 129-143, [en ligne].

URL : <https://www.societeduras.com/cahier-n2-2022?lightbox=dataitem-lf5sao11>



Société Internationale
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2022.

ISSN : en cours.

Conception graphique

Éditions Perret

www.editions-perret.com/recherche

Perret ■■■
 Publications
académiques

Entre positions politiques et oppositions à la politique

Où se situe l'écriture politique de Marguerite Duras ?

129

À première vue, les termes « écriture » et « politique » se trouvent aux antipodes l'un de l'autre : chez Duras, leur apparente incompatibilité vient de ce que l'écriture se présente moins comme un projet soigneusement préparé que comme une intuition¹ ; moins comme un acte collectif que comme un travail purement solitaire : « Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit »²,

-
- 1 Elle-même confirme qu'au cours de son écriture, « [d]u style, [elle] ne s'en occupe pas » : elle dit les « choses comme elles arrivent sur [elle], « [c]omme elles [l']attaquent », l'« aveuglent » (*Marguerite Duras* [1984], réal. par Jean-Luc Léridon [DVD], Paris, Gallimard-INA, « Les grands entretiens de Bernard Pivot », 2004, repris sous le titre « Un succès populaire inouï » dans Marguerite Duras, *Le Dernier des métiers : entretiens 1962-1991*, éd. par Sophie Bogaert, Paris, Seuil, 2016, p. 301.
 - 2 Marguerite Duras, *Écrire* [1993], *Œuvres complètes*, t. IV, éd. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 844 (la

déclare l'écrivaine. Cette activité se trouve ainsi à l'extrême opposé de la « politique » qui est « relati[ve] à l'organisation, à l'exercice du pouvoir dans une société organisée » selon le dictionnaire Le Robert et met surtout en valeur la Cité, sinon le rapport avec les autres. La « politique » se trouve d'autant plus incompatible avec l'écriture durassienne que celle-ci est définie par le Larousse comme une « manière prudente, fine, avisée d'agir », dans le cadre d'une activité qui renvoie à la communauté et à la raison, et n'a rien à voir avec la spontanéité ni avec l'individualisme de la création littéraire.

Pourtant, cette série d'antagonismes n'a pas empêché l'écrivaine de « fa[ire] des livres dits politiques » (*Écrire*, OC IV, p. 848). Toutefois, par l'épithète, qui sépare ici « livre » de « politique », Duras met en exergue le fait que le « livre politique » ou l'« écriture politique » ne s'inscrivent pas pour elle totalement dans le sillage traditionnel du terme. Ce qui nous invite à nous interroger : quelles sont les caractéristiques de l'« écriture politique » durassienne ? Comment l'auteure réussit-elle, à travers son écriture politique, à concilier ces deux éléments apparemment inconciliables ? Et quelles sont les répercussions de l'un sur l'autre ?

Malgré le refus de Duras d'être « déclarative » (*Les Parleuses* [1974], OC III, p. 128), les connotations politiques ne sont pas absentes de la vie et de l'œuvre de l'écrivaine. Une attention particulière à quatre ouvrages, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *Un homme est venu me voir* (1968), *Le Camion* (1977) et *L'Amant* (1984), dont les thèmes dominants sont ceux du colonialisme et du communisme, nous permettra de suivre l'évolution de cette écriture politique qui a profondément marqué l'œuvre et la vie de l'écrivaine.

référence aux *Œuvres complètes* de Marguerite Duras est désormais abrégée en OC et insérée dans le corps du texte, suivie de la tomaisson et de la pagination : les t. I et II ont paru en 2011 ; le t. III en 2014).

Une écriture du politique caractérisée par le refus

Avant de se lancer dans l'étude de l'écriture politique de Marguerite Duras, il faut s'arrêter sur ce que peut signifier cette expression. Selon Madeleine Borgomano, l'« [é]criture politique » désignerait aussi bien une écriture partisane (engagée dans *la* politique) qu'une écriture centrée sur *le* politique, comme thème, ou encore une écriture qui, dans la forme même de son signifiant et par son propre dynamisme interne, aurait un sens et peut-être une action politique »³. Pour la critique, l'écriture durassienne, notamment dans les dernières années, s'apparenterait davantage à une écriture *du* politique qu'à une écriture politique caractérisée par l'engagement. Cette hypothèse paraît d'autant plus pertinente que la position politique de Duras est avant tout marquée par le refus, voire par l'« *abandon* » qui, pour reprendre les mots de Blanchot, « ne permet pas » de « refuser » ou de « récuser tranquillement »⁴ les mises en cause.

Dominique Denès considère quant à elle que le « livre politique » de Duras glisse « de la revendication à la dénonciation »⁵. Sa position vis-à-vis du colonialisme et du communisme paraît, à première vue, emblématique de ce glissement de la revendication du droit à la dénonciation de l'injustice. Pourtant, le parcours ici décrit, mis en scène à partir de ses romans à caractère politique, est perturbé par une succession de paradoxes et de contradictions, dans les textes mêmes ou dans leurs « péritextes » et « épitextes » (à l'instar

3 Madeleine Borgomano, « Duras : d'une écriture politique à une écriture du politique », in *Le « Nouveau Roman » en questions*, vol. 3 : *Le Créateur et la Cité*, dir. par Roger-Michel Allemand, Paris-Caen, Lettres modernes, « 20th l'icosathèque », 1999, p. 33.

4 Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 10.

5 Dominique Denès, *Marguerite Duras : écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2005, p. 51.

des entretiens, des essais, et des articles, etc.), ce qui fait de son écriture du politique un abandon même de la politique, au sens de l'engagement.

Prenons d'abord l'exemple du colonialisme : centré sur la figure pathétique de la mère, ce thème constitue l'un des motifs du *Barrage contre le Pacifique* qui inaugure la série de ses romans consacrés à l'enfance indochinoise. Le barrage érigé par la mère – devenue propriétaire d'une concession proprement incultivable attribuée par les agents coloniaux – qui ne saurait endiguer la marée du Pacifique illustre sa lutte dérisoire contre l'administration du cadastre : « *un barrage contre le Pacifique c'est encore plus facile à faire tenir qu'à essayer de dénoncer votre ignominie* » écrit la mère dans son ultime lettre adressée aux agents (OC I, p. 449). La tonalité prosaïque du roman devient lyrique et véhémement lorsque sont abordées l'injustice et la bassesse du régime colonial⁶, ce qui conduit à une « effraction » du politique, perturbant la narration – comme le remarque Borgomano⁷. Des années plus tard, cependant, l'écrivaine semble troublée par l'interprétation politique donnée à son roman. Elle s'insurge contre le fait que son livre centré sur son enfance en Indochine ait été accueilli par le public à travers des considérations historiques. Elle riposte en disant qu'elle n'avait aucune intention de « [s]'embarquer dans une peinture de l'Indochine en 1930, mais avant tout de parler de ce que fut [sa] jeunesse »⁸. Cette déclaration explique autant l'inexactitude géographique,

6 C'est dans cette lettre de la mère adressée aux fonctionnaires locaux, placée à la fin du roman, au cours de laquelle elle fait état de sa vie ruinée par l'injustice cadastrale, que le lyrisme atteint son paroxysme (*Un barrage contre le Pacifique*, OC I, p. 446-452).

7 Madeleine Borgomano, « Duras : d'une écriture politique à une écriture du politique », art. cité, p. 39.

8 Marguerite Duras citée par Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 74.

sociale et historique de ses livres que son rejet total de l'interprétation politique :

Très longtemps [...] j'ai été connue à partir du *Barrage contre le Pacifique* qui a été pris par l'intelligentsia française comme étant le modèle de ce qu'il ne fallait pas faire, d'un livre de dénonciation de l'état colonial ; et ça, ça m'a poursuivie⁹.

Son refus de s'engager ouvertement dans le mouvement anticolonialiste¹⁰ n'efface pas pour autant les empreintes politiques de ses livres, ce « dit » du politique¹¹. Cependant, Duras cherche à détourner l'attention de ses lecteurs de cette œuvre de circonstance vers les romans qui sont « plus intemporel[s], *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Amour*, en général, tous ceux qui ont suivi *Moderato* »¹². *Moderato cantabile* marque certes une nouvelle ère de l'écriture durasienne, mais ne signifie pas que l'auteure abandonne définitivement les réflexions historiques et politiques : les textes des années 1960, notamment *Hiroshima mon amour*, *Un homme est venu me voir* et, plus tard, en 1970, *Abahn Sabana David*, sont tous profondément ancrés dans le contexte historique et politique de l'époque. Ce qui suggère que « l'intemporalité »

9 « Le Bon Plaisir de Marguerite Duras », par Marianne Alphant, émission diffusée sur France Culture, le 20 oct. 1984, [en ligne], disponible sur URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/le-bon-plaisir-marguerite-duras-quelque-part-ailleurs-en-etant-la-1ere-diffusion-20-10-1984-3076863>, consulté le 28 janv. 2023.

10 La réticence de Duras à ce sujet se lit également dans ses témoignages sur le dévouement de certains expatriés français à l'égard du développement vietnamien. Sa mère, institutrice dans une école indigène, en est un exemple parlant : « L'enseignement, elle le prenait très au sérieux. Ma mère et les autres instituteurs, ce sont eux qui ont fait le Vietnam de culture française. Il a dû lui passer cent mille enfants entre les mains. Elle était très aimée, sans doute aussi à cause de sa grande générosité » (Marguerite Duras, « Ma mère avait... » [1988], *Le Monde extérieur : Outside II* [1993], OC IV, p. 1064-1065).

11 « J'ai [...] fait des livres dits politiques », *Écrire*, OC IV, p. 848.

12 « Le Bon Plaisir de Marguerite Duras », émission citée.

revendiquée par Duras est mise en œuvre par d'autres approches que le contournement du sujet à caractère politique : « J'essaie de faire ce que j'appelle des livres ouverts [...]. Et comment arriver à cela ? Évidemment par le style, "en ne disant pas". J'essaie de débâter autant que de construire »¹³. Ainsi l'écrivaine s'engage-t-elle dans un processus de démantèlement et d'effacement, manifesté, de prime abord, par son « refus de la belle langue »¹⁴, pour reprendre l'expression de Brigitte Ferrato-Combe.

Autrefois attachée à « la fonction narrative de l'écriture », à partir de *Moderato*, Duras inaugure un langage implicite et elliptique : « Autant les romans précédents étaient clairs, descriptifs, cartésiens, équilibrés comme une sonate, autant [*Moderato cantabile*] est désordonné »¹⁵, indique *La Cité* dans un compte rendu à la parution du roman. Le langage employé par l'écrivaine se libère alors des codes syntaxiques et grammaticaux, afin d'« ouvrir » davantage ses livres, les neutraliser, et éviter chez le lecteur une interprétation politique ou historique. Ainsi, au lieu de désigner ses personnages par un nom complet et clair qui les singularise, Marguerite Duras préfère une désignation ambiguë et générale : le fait de nommer les personnages d'*Hiroshima mon amour* « la Française » et « le Japonais », de choisir pour titre du scénario l'association d'un adjectif possessif et du nom propre d'une ville, s'apparente même à une (con-)fusion du particulier et du général, du singulier et du pluriel. Pourtant, sous la plume durassienne, cette intégration de l'individualité dans la collectivité continue de

13 Marguerite Duras, « Un silence peuplé de phrases » [1967], entretien avec Hubert Nyssen, repris dans Marguerite Duras, *Le Dernier des métiers*, op. cit., p. 70-71.

14 Brigitte Ferrato-Combe, « Notice [de *Moderato cantabile*] » (OC I, p. 1564-1565).

15 *La Cité*, 13 mars 1958 (cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. II : 1946-1996, Paris, Fayard, 2010, p. 282).

s'opérer par une forme de négativité : par le truchement de la Française qui, croyant « [avoir] tout vu à Hiroshima », n'a en réalité « rien vu »¹⁶, l'écriture politique de Duras s'inscrit dans une dénégation, une impossibilité de témoigner.

Combiner la rupture avec le PCF avec une indéfectible fidélité au communisme¹⁷ constitue sans doute le fait le plus marquant de la dénégation politique dans laquelle s'est engagée Marguerite Duras. Elle abandonne toute forme de militantisme¹⁸, pour rejoindre, en quelque sorte, une communauté blanchotienne aussi « négative » qu'« inavouable », dont la possibilité « est toujours engagée d'une manière ou d'une autre dans son impossibilité »¹⁹ :

Mai 68, le Printemps de Prague ont été un échec politique bien plus profitable, par ce vide idéologique²⁰ qu'ils ont opéré, que n'importe

16 « ELLE : J'ai tout vu. Tout. [...] LUI : Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien » (*Hiroshima mon amour* [1960], OC II, p. 16-17).

17 Malgré sa rupture totale avec le Parti, Duras réitère dans sa lettre de démission qu'elle « reste profondément communiste », qu'elle ne « pourrai[t] être autrement désormais » (citée par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. II, op. cit., p. 107). Le revendiquant publiquement à maintes reprises, elle tiendra sa promesse jusqu'à la fin de sa vie.

18 « Toute proposition militante est forcément infirme », déclare-t-elle dans un entretien à Montréal dans les années 1980 et elle poursuit : « Je parle de [...] militantisme parce que je l'ai connu, je l'ai vécu, le militantisme politique de gauche, marxiste soi-disant. C'est un autisme » (« Rencontre du 10 avril 1981 », in *Marguerite Duras à Montréal*, éd. par Suzanne Lamy & André Roy, Montréal-Malakoff, Spirale-Solin, 1984, p. 33, p. 35). Marguerite Duras tire la leçon de son expérience au PCF, et rejette définitivement toute appartenance, qu'elle soit politique ou littéraire, jugée à ses yeux aussi stérile qu'obtuse. Ce qui explique aussi son refus d'appartenir au mouvement féministe et de revendiquer une écriture féminine, sans pour autant nier le féminin de ses textes (« I think feminine literature is a violent, direct literature and that, to judge it, we must not – and this is the main point I want to make – start all over again, take off from a theoretical platform », Susan Husserl-Kapit, « An Interview with Marguerite Duras », *Signs : Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, n° 2, Winter 1975, p. 425).

19 Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, op. cit., p. 11.

20 « Je ne sais pas ce que c'est que le communisme, je sais pas du tout [sic]. Les gens qui vous disent ce que c'est, ils mentent, personne au monde ne

quelle autre victoire. Ne pas savoir où l'on allait, comme cela nous arrivait dans la rue, pendant ces journées-là, savoir seulement qu'on allait, qu'on se bougeait, en quelque sorte, sans crainte des conséquences, des contradictions : c'est ça qu'on a appris²¹.

Cette attirance pour le « vide idéologique » est parfaitement traduite dans la pièce de théâtre *Un homme est venu me voir*. Publiée en 1968 – une année symbole pour le mouvement social dans la France du xx^e siècle –, après une première version datant de 1965 qui s'intitulait *Pièce russe*²², le drame fait allusion aux procès de Moscou dans le stalinisme des années 1930. Sans doute avec l'objectif d'élargir le sens de l'œuvre qui ne se borne pas à une simple dénonciation du stalinisme, et du totalitarisme, la dramaturge finit par adopter un titre aussi insolite qu'indécis. Le mot « communisme » n'est jamais prononcé dans le texte, comme s'il s'agissait d'un tabou. On évoque vaguement les « terribles années » dont il faut « fermer [l]e cercueil, [...] l'embarquer dans l'Histoire » (OC II, p. 994). Toute la pièce, rythmée par les dialogues prosaïques et fragmentaires des deux personnages, s'offre comme une interrogation angoissante sur l'identité et une réflexion décourageante sur l'illusion politique et la croyance en l'idée révolutionnaire. La langue monotone des deux protagonistes renforce l'obscurité du texte, plonge l'œuvre dans la litanie et la confusion, le prive de sens²³. Face à ce monde

le sait » (Marguerite Duras, entretien avec Jacques Chancel, *Radioscopie*, France Inter, 28 déc. 1969, repris sous le titre « Une pierre dans le cinéma », Marguerite Duras, *Le Dernier des métiers*, op. cit., p. 159).

- 21 Marguerite Duras, *La Passion suspendue : entretiens avec Leopoldina Pallota della Torre* [1989], trad. de l'italien et éd. par René de Ceccatty, Paris, Seuil, 2013, p. 40-41.
- 22 *Id.*, *Pièce russe* (extraits), *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, déc. 1965, p. 76-90, reproduit dans *Autour d'Un homme est venu me voir* (OC II, p. 1021-1028).
- 23 Les deux autres pièces créées en 1968 esquissent un style qui s'oriente vers le brouillage et le dérèglement : *Yes, peut-être*, dont le contexte se situe dans un monde d'après l'apocalypse, adopte un langage malmené, plein de mots

insignifiant et à « [l']impossibilité de changer l'homme » (p. 1002), Duras, à travers la revendication de son protagoniste, propose une nouvelle forme de révolution qui permettrait à l'humanité de sortir de l'impasse : « Ce qu'il faudrait, ce qu'il faudrait, vous voyez, c'est que revienne un premier jour, jeter tous ces hommes aux chiens, tous, et que recommence l'humanité », lance dans un « *cri désespéré* » Steiner (p. 1010).

« Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique »

Après Mai 68, ce penchant pour le nihilisme s'enracine dans l'écriture politique de Marguerite Duras. Cet appel à la destruction matérielle, à l'apocalypse, est ouvertement prononcé dans les œuvres des années 1970. Dans *Détruire dit-elle* (1969), Stein invoque « la destruction capitale » (OC II, p. 1118) ; dans *Abahn Sabana David* – un « livre politique », paru en 1970 qui appartient à la même veine qu'*Un homme est venu me voir*, la parole est perçue comme une parole « non militante », c'est-à-dire « militante du non-militantisme »²⁴ ; dans *L'Amour* (1971), c'est « le sentiment d'une fin du monde » qui anime son auteur. Ces trois œuvres sont présentées par Duras comme les textes politiques de l'après 1968 qui s'intègrent dans un même mouvement de

déformés ; *Le Shaga* (cette nouvelle langue éponyme parlée par le personnage d'un asile d'aliénés) est présentée comme une pièce privée de sens, ainsi que son auteur l'apprend aux comédiens pendant la répétition : « ... du sens ? Je ne peux vous donner que des sens fragmentés. [...] Je ne peux pas vous donner le sens général [...] parce que je ne le connais pas. Qui sont ces personnages, je ne les connais pas » (*id.*, « Extrait d'une séance de travail avec les comédiens », enregistrement sonore, sept. 1967, *Autour du « Shaga »*, OC II, p. 980).

- 24 *Id.*, entretien avec Viviane Forrester, 27 août 1972, France Culture, [en ligne], disponible sur URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/marguerite-duras-la-crise-ne-me-quitte-pas-8405945>, consulté le 28 janv. 2023 (cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. II, op. cit., p. 594).

« destruction [...] comme unique solution de l'humanité »²⁵ : « La folie comme refus extrême des modèles, l'utopie aussi, nous sauvent, en nous éloignant, en nous préservant de tout », pense encore l'écrivaine dans les années 1980 ; en réalité, « le binôme amour-mort [est] [...] la seule voie de salut, celle qui passe justement par la destruction totale de ce qui préexistait et qui empêche le libre flux des pulsions », veut-elle confirmer²⁶.

Sa théorie eschatologique et nihiliste s'accomplit finalement dans son texte-film *Le Camion*, sorti en 1977, dans lequel la vieille dame dit à maintes reprises : « Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique » (OC III, p. 275). Au camionneur qui lui demande si elle fait de la politique, cette femme – susceptible de s'être évadée d'un asile psychiatrique (p. 288) –, dont la tête est « pleine de vertiges et de cris. / Pleine de vent » (p. 281), réplique : « C'est ça... c'est ça », mais complète sa réponse par un « Non. Rien. / Je ne fais rien. / Je n'ai jamais rien fait » (p. 288-289). Apparemment contradictoire, sa confirmation justifie en fait sa vision du politique, équivalente à un vide total.

Les opinions de l'auteure sont ainsi clairement affichées, sans l'obscurité qui planait encore autour des œuvres précédentes : les signifiants politiques, tels que « le patronat », « le prolétariat »²⁷, etc., sont devenus, comme le dit Madeleine Borgomano, des mots « déboulinés, désacralisés » : « on

²⁵ *Id.*, *La Passion suspendue*, *op. cit.*, p. 39-40.

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

²⁷ « La complicité entre le patronat et le prolétariat. / Leur peur identique. / Leur but identique. / Leur même politique : retarder à l'infini toute révolution libre » (*Le Camion*, OC III, p. 286), à cette assimilation, la Dame du *Camion* ajoute : « Karl Marx, c'est fini » (p. 287). Cependant, toute possibilité d'interprétation est très vite dissimulée derrière une série de prénoms cités pêle-mêle par la protagoniste comme « une manie » (*loc. cit.*), sous-entendant que le nom du théoricien communiste est aussi dépourvu de sens que le reste.

peut jouer avec eux, comme avec les pierres et le vent »²⁸ du *Camion*, celles trouvées sur Mars qui, selon la dame, définissent « la nouvelle situation politique de l'homme » (OC III, p. 274). La suppression, sinon la subversion, des signifiants assure en même temps qu'une négativité totale une plus grande disponibilité. Borgomano indique que c'est justement « en subvertissant le langage que l'écriture peut se montrer "politique" »²⁹. L'écriture, conçue comme une sorte de miroir du mouvement politique orienté vers le nihilisme, fait également partie de la « destruction capitale » revendiquée par Duras, et participe au processus général de simplification et de minimalisation de l'écriture³⁰, à l'image du « rien » martelé par la dame du *Camion* (p. 289).

Cependant, cette écriture disloquée, épurée à l'extrême, libérée de ses contenus et de ses signifiants politiques, « accomplit sur elle-même et force le lecteur à accomplir, un travail de déconstruction et de reconstruction »³¹, commente Madeleine Borgomano. La destruction de l'écriture donne lieu à sa résurrection. À l'instar de la dame du *Camion* qui, tout en projetant le monde entier vers le néant, se trouve, commente Duras, dans « une création de tous les instants, [...] dans une écriture discontinue, sans fin » (« Entretien avec Michelle Porte », OC III, p. 325), l'écriture renaît de sa négativité totale, afin d'embrasser « l'intégralité du vécu » : « c'est

28 Madeleine Borgomano, « Duras : d'une écriture politique à une écriture du politique », art. cité, p. 47.

29 *Ibid.*, p. 45.

30 Ce mouvement d'épuration inauguré par le langage affecte toute la création artistique de Marguerite Duras. À « l'écriture maigre » succède le film « pauvre » (*Les Parleuses*, OC III, p. 59), ainsi qualifie-t-elle ses films dans le « Troisième entretien » avec Xavière Gauthier. La cinéaste Duras cherche à réduire autant les mots de son texte que les images de son cinéma, jusqu'à « la maigreur du film de l'image, son côté désertique et *minimal* » (p. 61).

31 Madeleine Borgomano, « Duras : d'une écriture politique à une écriture du politique », *op. cit.*, p. 48.

l'écrit non écrit : c'est l'écrit même » (p. 317), tel que Duras le définit sous forme d'oxymore.

L'humanité de « l'écriture courante »

Affirmer à travers la négation : l'écriture représentée comme « l'écrit non écrit » n'est qu'un reflet de la vision politique de Marguerite Duras – qui existe « à force de ne pas exister³² » ; selon elle, le vide implique le plus haut degré de plénitude : les personnages complètement détachés, désenchantés, voire insensés³³, qui réclament la perte comme l'unique ordre révolutionnaire et mode d'existence, sont en effet désignés comme des « personnes pleines » (*Les Parleuses*, OC III, p. 38). Dans les textes de présentation du *Camion*, la dame est décrite comme celle qui « vit un amour d'ordre général » (*Le Camion*, OC III, p. 306) ; son cheminement vers le néant et le vide s'apparente à un « mouvement vers le tout, [...] [vers] celui de l'amour » (*loc. cit.*). L'abandon et la régression se transforment, dans cette perspective, en progrès fondamental, confiant une dimension universelle et humaniste de son écriture qui se mue en une « écriture courante », affirmée par *L'Amant* (OC III, p. 1470).

32 « Parce que quand je dis que je n'existe pas, c'est à force de ne pas exister, moi, que cela existe tant... », explique Duras à Xavière Gauthier dans leur « Deuxième entretien » des *Parleuses* (OC III, *op. cit.*, p. 38).

33 Cette valorisation du détachement organique et mental, résumé par Philippe Vilain en un « *disparêtre* » (Philippe Vilain, *Dans le séjour des corps : essai sur Marguerite Duras*, Chatou, La Transparence, 2010, p. 59) suggère le motif de la « folie » et renvoie aux personnages fous, récurrents dans l'œuvre durassienne : « les fous sont la fraîcheur à venir. C'est le renouvellement complet de la sensibilité. Et de l'intelligence, aussi » (Marguerite Duras, « Une pierre dans le cinéma », entretien cité, p. 159). Dans sa défense de la folie, l'écrivain ajoute que seuls « les fous [...] écrivent complètement », rapprochant la folie de l'état de l'écriture (« Entretien avec Michelle Porte » [1977], OC III, p. 326).

À première vue, *L'Amant* ne semble pas détenir de portée politique. Pourtant, dans ce roman auquel l'écrivain doit sa renommée internationale se trouve un passage qui a suscité beaucoup de polémiques à l'époque :

Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P.C.F.

L'équivalence est absolue, définitive. C'est la même chose, la même pitié, le même appel au secours, la même débilité du jugement, la même superstition disons, qui consiste à croire à la solution politique du problème personnel (*L'Amant*, OC III, p. 1495).

Cet extrait, inscrit dans le même registre que celui du *Camion*, qui vise à laisser le vent emporter toute idéologie politique, est susceptible d'être comprise comme une apologie de l'auteur à l'égard de Ramon Fernandez. Sous la plume de Marguerite Duras, le collaborateur est décrit comme « quelqu'un de sincère » (*L'Amant*, OC III, p. 1495). La position politique scandaleuse de Fernandez n'empêche pas l'admiration de l'écrivain sur son savoir et sa civilité : « Ramon Fernandez avait une civilité sublime jusque dans le savoir [...]. C'était toujours une fête de le rencontrer dans la rue, au café » (*loc. cit.*). À ce propos, lorsque Bernard Pivot lui demande si elle trouve inapproprié de décrire de manière si positive le critique, occulté aujourd'hui en raison de son passé collaborationniste, l'écrivaine garde fermement son point de vue : « Mais qu'est-ce que c'était que ces collaborateurs – ils étaient collaborateurs, et puis voilà ! Ils n'auraient jamais fait mal à une mouche, ces gens-là ! Jamais ! »³⁴ Sa parole insolite ressemble moins à un plaidoyer en faveur des pronazis qu'à une mise en œuvre de sa vision politique nihiliste : « *Pour moi la perte politique c'est avant tout la perte de soi, la perte de sa colère autant que celle de sa douleur, la perte de sa haine, de sa faculté de haine autant que celle de sa faculté d'aimer* »³⁵.

34 Marguerite Duras, « Un succès populaire inouï », entretien cité, p. 318.

35 Voir *Id.*, « La perte politique », *Les Yeux verts* [1980], OC III, p. 645.

C'est sous l'égide de cette conviction à connotation *philanthropique* née de la « destruction capitale », que l'auteure arrive finalement à écrire de cette manière si facile et si fluide qu'elle nomme « l'écriture courante » :

Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix [...]. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. [...] C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, étiré, elle est devenue écriture courante (*L'Amant*, OC III, p. 1470).

La distanciation lui permet de transformer une histoire personnelle en l'« histoire de tout le monde »³⁶. Dans cette mesure, le prétendu désamour relève plutôt d'une réconciliation : « Avant, écrire [c'était] l'enfer. Mais pas là [...] [dans] *L'Amant*. [...] on peut aussi écrire [...] sans trop souffrir. Parce que là j'avais dans l'inconnu [...] [C]était plus fort que moi [...] d'écrire »³⁷, confirme l'écrivaine sur le plateau de l'émission *Apostrophes*. De ce point de vue, le virage d'une écriture radicale, dépouillée, vers une « écriture courante », réconciliée³⁸, s'avère d'autant plus logique et significatif qu'il correspond aussi à la nature du politique qui franchit, sur une voie de perdition et d'abolition, toute finitude. Duras rejoint ainsi la théorie nietzschéenne qui invite à ne plus « rester lié à une partie [...], à une pitié, [ni] à une science »³⁹, afin d'assumer une indépendance entière et une ouverture totale vers le monde.

36 *Id.*, « Un succès populaire inouï » [1984], entretien cité, p. 291.

37 *Ibid.*, p. 303.

38 « *L'Amant* prolonge une écriture réconciliée. Le récit manifeste, aussi bien dans les traits distinctifs de ses personnages que dans la structure même de l'histoire qu'il raconte, une forme d'acceptation profonde de l'existence et des normes de la société » (Madeleine Borgomano, « Duras : d'une écriture politique à une écriture du politique », *op. cit.*, p. 58).

39 Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, trad. inédite de l'allemand et éd. par Patrick Wotling, Paris, Flammarion, « GF », 2000, p. 92.

Dans sa dernière œuvre, *C'est tout : propos recueillis par Yann Andréa* (1995), l'écrivaine devant l'imminence de la mort annonce que son prochain livre sera « [l]e livre à disparaître » (OC IV, p. 1159). Qu'on entende *disparaître* ou « *disparêtre* », toutes les tentatives de négation et de dissimulation ont pour objectif d'atteindre un être illimité, car dans ce « livre à disparaître » où l'écriture tend vers l'évanescence, elle va encore écrire « un texte nouveau. Sans homme » (p. 1168). Ce livre absent, impersonnel, n'est-il pas justement un livre adressé à tout ? C'est au cours de cette quête permanente des limites de l'impossible que Marguerite Duras, à l'aide de son écriture, nous accorde une promesse – fût-elle fausse – de plénitude.

CHEN Xiaolin

Université Bordeaux Montaigne

UR 24142 – Plurielles

xiolinchen1119@gmail.com