

Le lieu de Marguerite Duras

Pascal Durand

J'entends: l'espace, la position par elle investie, occupée dans le champ littéraire. A mon sens, c'est à peine une métaphore. La littérature ne s'exerce pas dans quelque *no man's land* idéal mais relève d'une institution spécifique, s'inscrit dans un champ⁽¹⁾ qu'à la suite de Pierre Bourdieu on peut très bien figurer par un échiquier dont les cases seraient occupées par diverses pièces dotées d'une fraction plus ou moins généreuse de capital symbolique. De cet «échiquier», deux analyses sont possibles, étroitement solidaires: synchronique et diachronique. Synchronique: description d'un état du champ en termes de positions sur une hiérarchie de légitimité et renvoyant en somme à une dichotomie dominants/dominés. Diachronique: selon quelles déterminations (sociales, symboliques) ces positions ont-elles été investies et/ou maintenues? Des analyses de ce type ont déjà été pratiquées avec profit sur le Parnasse, le naturalisme, le surréalisme et *Tel Quel*⁽²⁾. On aura remarqué que les groupes sont souvent privilégiés par l'analyse institutionnelle. C'est que la trajectoire des individus reste d'un abord très

(1) Cf. P. Bourdieu, «Le Marché des biens symboliques», *L'année sociologique*, n° 22, 1971, pp. 49-126; J. Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1978.

(2) R. Ponton, «Programme esthétique et capital symbolique: l'exemple du Parnasse», *Revue française de Sociologie*, XIV-2, pp. 202-220; C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1974; J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, «Approche institutionnelle du premier surréalisme», *Pratiques*, n° 38, juin 1983, pp. 27-53; M. Condé, «Tel Quel» et la littérature, *Littérature*, n° 44, décembre 1981, pp. 21-32.

problématique, n'étant pas scandée par des manifestes ou des tracts et ne s'actualisant généralement pas dans ces instances d'émergence que sont les revues. L'approche est d'autant plus malaisée s'agissant d'un écrivain tel que Marguerite Duras, personnalité discrète (non sans véhémence), restée à l'écart des groupes et des tempêtes qui agitent périodiquement le verre d'eau parisien. Toutefois, non moins que d'autres producteurs symboliques, Duras demeure soumise (même si d'aventure elle les infléchit) aux «lois» qui régissent l'institution littéraire, à savoir, essentiellement, celles de la concurrence et de la lutte pour le pouvoir symbolique ou tout au moins une fraction de ce pouvoir. Je me propose donc d'indiquer ici quelques-unes des stratégies⁽³⁾ déployées par Duras pour émerger et s'imposer dans le champ symbolique, en somme : pour devenir ce qu'elle est. Soulignons-le, il importe de ne pas surdéterminer aveuglément ce qu'une telle prémisse semble prêter comme intentionnalité à l'écrivain. Il s'agit seulement, dans un premier temps, d'isoler quelques raisons du succès de l'œuvre durassienne, en se dégageant de l'idéalisme primaire qui ne consentirait à expliquer le succès d'une œuvre que par ses seules qualités esthétiques ou par une *nécessité* dont on connaît depuis longtemps le caractère foncièrement idéologique.

Par ailleurs, la spécificité presque inédite de son succès et surtout les modalités selon lesquelles celui-ci tend à se manifester, légitime au plus haut point une approche institutionnelle de Marguerite Duras. Celle-ci, on le sait, n'a pas obtenu cette consécration quelque peu triviale que confèrent les prix littéraires⁽⁴⁾. Sa notoriété semble d'une autre nature, d'une autre profondeur. Plus qu'un simple succès littéraire, elle a conquis en l'espace de quelques années une légitimité, une autorité

(3) Ce terme, quelque peu barbare, ne doit pas être entendu péjorativement ; il permet simplement de désigner les orientations suivies par les producteurs symboliques, en les rapportant à un certain état du champ. Bourdieu y insiste : « (...) le principe des stratégies (...) n'est pas le calcul cynique, la recherche consciente de la maximisation du profit spécifique, mais une relation inconsciente entre un habitus et un champ. Les stratégies (...) sont des actions objectivement orientées par rapport à des fins qui peuvent n'être pas les fins subjectivement poursuivies ». (P. Bourdieu, « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Paris, Minit, 1980, p. 119).

(4) Comme prix, on peut tout au plus signaler une Palme d'Or au Festival de Cannes, en 1961, pour le scénario *Une aussi longue absence*.

symbolique dont le pouvoir est sanctionné par deux effets institutionnels: d'une part une singulière *naturalisation* (au sens barthésien), d'autre part une (presque) sacralisation.

Naturalisation: la lecture de nombreux comptes-rendus de la presse fait apparaître cette curieuse démission critique: non seulement l'œuvre ne fait pas l'objet d'une ré-évaluation, mais, accueillis comme des évidences, les textes qui paraissent sont souvent dispensés d'une élémentaire évaluation. Evidences d'autant mieux reçues que Duras, dans ses textes récents, exploite sans l'épuiser une veine inlassable. Régime de la répétition, du ressassement qui renvoie, en dernière instance, à l'écriture même, écriture blanche, quasi litanique ou rituelle, et dont le pouvoir de fascination, intense, n'est pas douteux. Duras elle-même (mais on s'en doute, dans une tout autre perspective) le signalait dans une récente interview: «Il arrive un moment dans la vie d'un auteur où la critique abandonne son rôle, je veux dire qu'elle ne nous accompagne plus, qu'elle ne saurait comment dire si elle avait à dire, qu'elle est inutile. Le rôle de la critique, c'est aussi celui-ci: d'abandonner les auteurs à eux seuls. C'est très bien. Quel soulagement»⁽⁵⁾. La critique «abandonne son rôle» ou (ce qui revient au même) pousse à l'extrême limite sa fonction de cooptation, d'instance de reconnaissance, jusqu'à ne produire plus qu'un simple discours d'escorte. L'aveu d'impuissance de Bertrand Poirot-Delpech, grand pontife de l'institution, est à cet égard très significatif: «(Duras) sait très bien qu'il y a des silences et des embarras, à son sujet, qui sont autant d'éloges. On reconnaît les plus grands textes à ce qu'ils défient le commentaire»⁽⁶⁾. Paradoxalement, la parole critique confine au silence.

Mais c'est sous une autre perspective, où la *nature* rejoint le *sacré*, que s'éclaire la situation institutionnelle de Marguerite Duras. Qu'il me suffise pour commencer de citer ici un article de Jacqueline Aubenas, paru dans un numéro d'*Alternatives théâtrales* à elle entièrement consacré:

Marguerite Duras a un statut qui n'appartient qu'à elle. Une stature de Boudha féminin qui, comme les dieux et les oracles, a une parole brève

⁽⁵⁾ Interview de Duras par Yann Andréa, *Libération*, 4 janvier 1983.

⁽⁶⁾ Bertrand Poirot-Delpech, C.R. de *La Maladie de la mort*, *Le Monde*, 14 janvier 1983.

mais essentielle. Des écrits de cette qualité-là, aussi. Elle règne dans un lieu qu'elle occupe seule. Intouchable. Retirée dans ses terres de mer — Trouville — ou ses terres de rose — Neauphle —. Elle tient ses assises annuelles à Hyères, au festival, entourée d'une cour éperdue, aimée selon un flux et un reflux dont elle organise les lunaisons. (...) Elle n'est plus un écrivain, comme elle l'a remarqué, dont on encense ou recense les livres. Ils sont au-delà de la critique. Ils sont. Qu'en écrire de plus. Ils ne sont pas critiquables. C'est le dernier «Duras» avec sa fascination incantatoire, répétitive, irremplaçable⁽⁷⁾.

D'emblée le problème est posé : Duras est placée à l'horizon de toute littérature, de la littérature qui nous importe, intangible ; autour d'elle se rassemblent les initiés en quête d'une parole définitive, totale. «Avez-vous lu le dernier Duras?» Symboliquement, la couverture d'*Alternatives théâtrales* (cette icône) est là pour signifier le culte : Duras grise et pâle sur fond noir, regard planté au ciel ou au-delà, main levée, doigts en éventail, geste arrêté qui ressemble, conjure ou exhorte. Indice d'un statut-statue. Qu'il s'agisse d'une photo de tournage, cela importe peu, seul le choix précis de cette photo-là est significatif.

Que Marguerite Duras ait acquis un statut bien spécifique, il suffit pour s'en convaincre de le comparer à celui, par exemple, de Nathalie Sarraute. Deux carrières somme toute contemporaines, deux parcours parallèles mais aboutissant à une légitimité de nature et de niveau bien dissemblables. Sarraute ne suscite guère cet engouement, n'établit pas autour d'elle cette communauté extatique si remarquables s'agissant de Duras. On peut être durassien mais il y aurait quelque ridicule ou quelque affectation à s'affirmer *sarrautien*.

On perçoit bien que cette consécration à nulle autre pareille questionne profondément l'analyse institutionnelle. Pour tenter d'y répondre, je me propose de déployer celle-ci selon deux axes, dialectiquement complémentaires : 1) Quel mode d'émergence, quelles stratégies ont permis à Duras de s'imposer telle dans le champ littéraire ? 2) En quoi sa pratique scripturale atteste-t-elle quelque chose des stratégies suivies ? En cours d'analyse, il conviendra de tenter de circonscrire avec précision le lieu de Marguerite Duras et d'oser quelques hypothèses touchant au «pourquoi» de sa «sacralisation». Il va de soi qu'une

(7) J. Aubenas, «L'amour, toujours l'amour», *Alternatives théâtrales*, n° 14, p. 17.

réponse définitive et exhaustive ne sera pas donnée ici à ces diverses questions. Tout au plus peut-on espérer fournir quelques éléments explicatifs mais surtout indiquer quelques possibles voies de recherche.

Duras ne s'est jamais insérée dans aucun groupe littéraire. Restée aux marches du Nouveau Roman, résolument en marge de *Tel Quel*, à distance des bouillonnements et des querelles littéraires, elle ne s'en est pas moins imposée peu à peu, frayant sa voie solitaire — et réactivant probablement par là le mythe de l'écrivain intègre, insensible aux modes fugitives, répugnant aux stratégies quelquefois cyniques qui portent les groupes au faite de la hiérarchie symbolique. Elle a fait cependant son chemin, évitant les filières traditionnelles de l'émergence littéraire. Mais qu'on ne s'y trompe pas : solitaire, Duras ne l'est en fait qu'à demi. En aucune façon produite dans une totale indépendance vis-à-vis de l'ensemble des productions littéraires (et loin d'être monolithique), l'œuvre durassienne, de 1943 à 1983, a connu une évolution *parallèle* à celle de la sphère restreinte de l'institution, telle qu'elle pourrait rendre compte — parfois *en creux*, des fluctuations de celle-ci. Evolution que singularise toutefois un déplacement crucial dès lors qu'il s'agit de localiser sociocritiquement Marguerite Duras.

Sa production débute, outre un roman (*Les Impudents*) qu'elle a cru devoir retirer de la circulation (pourquoi?), par des textes qui renvoient, en somme, à la tradition romanesque à la française, celle qu'ont illustrée entre autres François Mauriac et Julien Green. Tendance surannée qui ne pouvait conduire qu'à un demi-échec et exiger une radicale réorientation. Si l'on se refuse à alléguer quelque « adaptation à l'esprit du temps » (vision édulcorée de la dialectique du champ), force nous est de constater que Duras va infléchir quelque peu sa production dans le sens qu'ont emprunté les ténors du Nouveau Roman, et ce dès 1955, avec *Le Square*, publié chez Gallimard⁽⁸⁾. Qu'elle impose sa griffe naissante à ce nouveau style, qu'elle y injecte déjà ce qui fera plus tard son « image de marque », ne doit pas occulter son ralliement (par la tangente) à l'esthétique en émergence.

Insolite, inédit (à tel point que certains voudraient le soustraire aux procès structurels du champ), le parcours de Marguerite Duras semble

(8) Rappelons : *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1955); *Tropismes* (1939), *Portrait d'un inconnu* (1948), *Martereau* (1953); *Passage de Milan* (1954), etc.

ainsi dirigé — tout au moins conditionné, par une stratégie sans doute inconsciente chez elle, mais efficace : en effet, même si elle ne participe pas ouvertement à l'école des nouveaux romanciers⁽⁹⁾, le capital symbolique accumulé par Robbe-Grillet et ses pairs rejaillit sur elle, de façon toute latérale. Comment ?

En premier lieu, Duras bénéficie de l'incertitude, du flou qui entoure sa position dans l'institution littéraire. Ecrivain de la modernité, elle participe à la tentative de renouvellement de l'écriture romanesque dont, *dans l'esprit du public*, les nouveaux romanciers sont les champions. Inévitablement, et selon la *logique simpliste* qui a présidé à la formation (symbolique) de l'école du Nouveau Roman, Duras sera mise au nombre des émules de Robbe-Grillet. Fait très symptomatique à cet égard (et indice de l'appréhension que la critique a des mouvements du champ littéraire à cette époque), la revue *Esprit* qui, en 1958, effectue un premier recensement des membres de la nouvelle école romanesque, inclut Marguerite Duras dans ses listes. 1958, c'est aussi l'année de parution de *Moderato Cantabile*, aux Editions de Minuit, bastion reconnu du Nouveau Roman. Si l'on parcourt la critique de l'époque⁽¹⁰⁾, on s'avise de ce que Duras, avec ce roman, avec cet éditeur, apparaît comme un compagnon de route de Robbe-Grillet, Butor, Sarraute⁽¹¹⁾. Qu'on en juge par cet extrait d'un article de Jean Mistler :

(9) A tout prendre, l'objection qui me fut faite de l'inexistence du Nouveau Roman *en tant que groupe* me semble, dans le cas présent, spécieuse : 1) Création des médias, la collectivité des nouveaux romanciers a néanmoins fonctionné symboliquement comme groupe aux yeux du public ; 2) Quoi qu'on en dise, l'image d'un groupe fut par eux construite : cf. les photographies les rassemblant autour de Jérôme Lindon, et les colloques qui les réunissent. Dans la perspective où je me place ici, à savoir la réception d'une œuvre et les déterminations de son succès, la nature réelle des phénomènes littéraires importe moins que leur appréhension, même mythique, par le public. Au reste, rien n'infirmes l'hypothèse selon laquelle cette appréhension même serait manipulée, à des fins stratégiques, par les producteurs symboliques eux-mêmes.

(10) Parcours facilité par la revue de presse dont l'éditeur a judicieusement assorti la parution en poche de *Moderato Cantabile* (Paris, Minuit, 1982).

(11) Que Duras comme Robbe-Grillet se découvrent un talent de cinéaste et réalisent des films qui, aux yeux des salles, s'unissent dans un même ennui (opinion de la doxa), n'a pu que favoriser cette assimilation hâtive.

Mme Marguerite Duras a rejoint aux Editions de Minuit où paraît son nouveau livre, *Moderato Cantabile*, MM Butor, Robbe-Grillet et Claude Simon, la jeune et intéressante équipe de ces romanciers-enregistreurs, pour qui l'écrivain doit être rigoureusement absent de son récit et se borner à rapporter, en vrac, comme elles lui parviennent, ses sensations à l'état brut⁽¹²⁾.

Qu'il s'agisse d'une confusion, d'un *melting-pot* plus ou moins arbitraire, cela importe peu puisque ça fonctionne : incontestablement Duras émerge dans la mouvance du Nouveau Roman. J'en vois une autre preuve dans une étude de Jean-Luc Seylaz parue en 1963 et où il écrit :

Nous avons signalé son refus constant de la psychologie traditionnelle, un usage parfois singulier des dialogues, le refus aussi du trop explicite au profit de ce qui n'est que suggéré. Ses œuvres comme *Le Square* ou *Moderato Cantabile* révèlent d'autre part un goût chez elle de la recherche, des tentatives vers des voies nouvelles. Mais c'est surtout par l'importance accordée au tempo, par le rôle attribué constamment dans ses œuvres à la durée que Marguerite Duras mérite à nos yeux d'être rattachée à cet ensemble de tentatives si diverses qu'on nomme le « nouveau roman »⁽³⁾.

Dans ce texte, je souligne trois fois le mot « mérite » et le ton de pontife bénissant. Dans une période qui vient d'assister à l'accession du Nouveau Roman à la suprématie symbolique, c'est *distinguer* (au sens bourdieusien) un auteur que de l'associer, même virtuellement, à cette équipe victorieuse.

Par ailleurs — et ici j'aborde l'autre versant de cette stratégie ambiguë, le fait que Duras se soit tenue plus ou moins à distance du Nouveau Roman lui permet de n'être pas entraînée par celui-ci lorsqu'il connaît

⁽¹²⁾ Jean Mistler, *L'Aurore*, 12-3-58.

⁽¹³⁾ Jean-Luc Seylaz, *Les romans de Marguerite Duras : essai sur une thématique de la durée*, Paris, Librairie Minard, « Archives des Lettres modernes », 1963, p. 40.

tra sa phase de déclin⁽¹⁴⁾. Reflux contrecarré en outre par une nouvelle réorientation de l'écriture durassienne, laquelle consiste en un renforcement de ce qui faisait sa singularité, son originalité au sein de la production romanesque.

L'intérêt, bientôt la fascination, se fixent sur elle, demeurée à l'écart des controverses et des luttes d'influence. Cette stratégie qui vient d'être très schématiquement caractérisée, se poursuit sur un autre plan, celui de l'écriture même. Après l'univers quelque peu inhumain, objectif du Nouveau Roman, contre l'hyper-intellectualisme de *Tel Quel* et autres *Change*, Marguerite Duras, obstinément, de livre en livre — de film en film — réaffirme l'essentiel — l'amour, la mort, le sexe, et surtout — ce fait est d'importance, parvient à parler le personnage *en-dehors* ou au-delà de la vieille idéologie romanesque, c'est-à-dire réussit à sauvegarder le personnage et ses émois fondamentaux (à savoir toute la séduction de l'ancien roman) tout en pratiquant, et de façon de plus en plus radicale, une écriture de la modernité. Tour de force dont on mesure l'envergure à l'audience et à l'autorité symbolique acquises par Duras. Ainsi sa production témoigne du (sinon inaugure le) retour du sujet en littérature, de la *question du sujet*. Centrale dans le courant existentialiste, battue en brèche par l'irruption des nouveaux romanciers, déplacée constamment par les théoriciens du *texte*, cette question sur quoi, en somme, se fonde l'œuvre durassienne, constitue (dans la perspective qui m'occupe ici) à la fois un enjeu quant à l'insertion de Duras dans le champ littéraire et un « *alibi* » quant à l'attitude de la critique à son égard (j'y reviendrai).

(14) Fait curieux voire significatif : intervenant dans le débat autour de la communication de Léo H. Hoeck au colloque *Le Nouveau Roman, hier et aujourd'hui*, « Description d'un archonte, préliminaires à une théorie du titre » (Paris, 10/18, 1972), Alain Robbe-Grillet réagit en ces termes à la prise en compte, dans l'exposé de Léo H. Hoeck, de certains titres de Duras : « Dans cette population (de titres), je relève un certain nombre de caractères fâcheux. D'abord elle est vague : l'ensemble des titres n'a jamais été défini au départ, ni même l'ensemble des auteurs sur lesquels allait porter l'exposé, si bien qu'on réintroduit tout à coup les œuvres de Marguerite Duras auxquelles il n'a pas du tout été fait allusion jusqu'à présent dans ce colloque, ce qui fausse au départ, non pas l'exposé peut-être, mais en tout cas la position de l'exposé dans ce congrès ». (p. 323). Réaction semi-scandalisée du « leader » : exigence de rigueur, ostracisme ou assertion de l'étrangeté de Duras vis-à-vis du Nouveau Roman ?

Que la production durassienne manifeste une résurgence du sujet, il suffit pour s'en assurer d'un simple regard sur l'ensemble de ses titres. Si l'on s'avise de ce que le titre agit sur le lecteur en tant qu'embrayeur et programmeur de lecture, on ne peut que constater, chez Duras, une «stratégie» des titres ou, du moins, une emblématique des titres, *marque* désignant sa singularité et l'orientation (symbolique, idéologique) de sa pratique scripturale: *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, *Le Vice-Consul*, *Suzanne Andler*, *Abahn Sabana David*, *Nathalie Granger* (texte-film), *Aurélia Steiner* (id.), *Baxter*, *Vera Baxter* (id.), etc.⁽¹⁵⁾.

Quelque part, en filigrane de ces titres, gît l'une des causes de l'engouement des intellectuels pour cette œuvre. Il s'explique, à mon sens, notamment par ceci qu'elle manifeste tout un refoulé de la modernité (son impasse) et qu'elle en permet le dépassement. Quel refoulé? On s'en doute, essentiellement ce que le Nouveau Roman comme *Tel Quel*, confinés en leurs arcanes formalistes, enclins souvent à la forclusion du sujet, ont laissé de côté (dénotativement), l'essentiel, l'incontournable: le manque-à-aimer, le manque-à-être (que l'on songe, entre autres, et pour s'en tenir à l'indice minimal des titres, à *L'Amour*, *La Maladie de la mort*). Il semble au fond que Duras ait investi tout un espace littéraire laissé béant par la modernité⁽¹⁶⁾.

L'itinéraire de Duras qui est un itinéraire de la raréfaction, du dépouillement, évolue nécessairement dans le sens d'un accroissement de son pouvoir de fascination: quelques pages et cette impression foudroyante que tout est dit, que l'indicible enfin s'exprime. Écriture blanche, incantation. Les derniers livres, dans leur nudité, attestent clairement ce qui fonde la spécificité de Duras mais aussi bien les biais

(15) Une analyse détaillée de ces titres ne serait pas inutile en ce qu'elle permettrait, comme ce fut le cas pour les romans de Guy des Cars, étudiés par H. Mitterand, de définir l'isotopie idiolectale du titre durassien en tant qu'indice d'une stratégie peut-être de séduction (d'un certain public). (Cf. H. Mitterand, «Les titres des romans de Guy des Cars», dans Cl. Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, pp. 89-97 — Egalement, Léo H. Hoeck, *op. cit.*.)

(16) Evidemment la métaphore spatialisante n'infère pas l'existence de «cases pré-établies que l'auteur investirait». D'autre part, si je m'en tiens à des considérations relevant d'une sociologie de l'institution littéraire, c'est que l'esthétique de Duras, sa problématique, en tant qu'elles seraient causes de son audience, me paraissent par ailleurs (trop exclusivement, à mon sens) alléguées abondamment.

qui lui ont permis de s'imposer — en imposant une image, en suscitant au bout du compte un culte (cf. *infra*). *L'Homme Atlantique*, *L'Homme assis dans le couloir*, *La Maladie de la mort*: seule demeure une désignation générique, et un «vous» qui semble tout à la fois interpeller le lecteur et instaurer un rapport immédiat de l'auteur à son personnage. Le sujet devient un Sujet, non point entité abstraite mais lieu de cristallisation des angoisses, des pulsions éparses. Le personnage reste innommé, enfoncé dans son cri — parole feutrée mais paroxystique de l'ineffable :

Vous lui demandez: En quoi la maladie de la mort est-elle mortelle? Elle répond: en ceci que celui qui en est atteint ne sait pas qu'il est porteur d'elle, de la mort. Et en ceci aussi qu'il serait mort sans vie au préalable à laquelle mourir, sans connaissance aucune de mourir à aucune vie (17).

Retour du forclos, inscription singulière d'une écriture du sujet, telle est bien, à mon sens, l'une des causes essentielles de l'émergence de Marguerite Duras, résultant entre autres de l'exacte adaptation d'un projet aux possibles d'une structuration du champ littéraire, à sa béance. Par ailleurs, il faut aussi souligner combien l'œuvre de Duras a bénéficié de sa prise en charge par certaines instances, par certains discours, laquelle sanctionne une fois de plus l'urgence de son projet. Rappelons que Jacques Lacan, dans un article célèbre, en 1965, rendit «Hommage (...) à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein», cooptation d'importance et puissante légitimation. D'autre part, tout porte à croire que, participant à l'essor de l'écriture féminine, l'œuvre doit une part non négligeable de son audience à sa prise en charge par le discours féministe. Ce n'est certes pas un hasard si la critique durasienne est en majeure partie constituée par des femmes sympathisantes ou militantes de l'action féministe. L'œuvre devient par là une sorte d'enjeu idéologique — même si l'attitude de l'auteur vis-à-vis de cette action reste à maints égards ambiguë. Ambiguïté que l'on retrouve également sur le plan de sa situation au sein de l'écriture féminine, laquelle, on le sait, s'origine (thématiquement, phantasmatiquement) dans un certain rapport au corps (sexuel, maternel). L'œuvre de Marguerite Duras, une fois de plus, s'affirme singulière, en ceci qu'elle se déploie dans une certaine froideur, une certaine distance au

(17) M. Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 24.

corps. Le corps est là mais comme instance/distance, lieu problématique d'une attirance/répulsion. (Cf. cet érotisme morbide un peu, comme en noir et blanc — ou, à l'inverse outrancier, à demi-mot provocateur, qui traverse l'œuvre de part en part, avec plus ou moins d'insistance). Emblème de la littérature féminine moderne, le corps est davantage *problème* chez Duras.

Pour résumer quelque peu mon propos et tenter de fournir quelques éléments de réponse à cette question curieuse que j'ai appelée la «sacralisation» de Duras, relevons ici, en plus de celles évoquées incidemment ci-dessus, quelques déterminations possibles de son succès auprès des intellectuels :

— le parcours durassien, dans une période qui connaît une efflorescence de groupes violemment antagonistes, se distingue par sa discrétion, sa marginalité et suscite par là un retour au mythe de l'écrivain «hors-de-la-mêlée-tout-en-y-étant», individu-créditeur d'autant plus authentiquement inspiré qu'il ne se livre pas comme tant d'autres, à de complaisantes analyses de sa propre pratique et qu'il se refuse à fulminer manifestes ou discours théoriques (*vs* Sarraute, Butor et surtout Ricardou, Robbe-Grillet, Sollers, Faye, etc);

— l'intellectuel prisant avant tout la glose analytique, la proposition qui vient d'être exprimée pourrait passer pour un argument *a contrario*; alléguons donc, chez lui, une certaine lassitude mais aussi :

— le refoulé des écrivains de la modernité s'avère être conséquemment un refoulé de la critique. Passée l'amertume de sa résurgence, le refoulé rendu manifeste et dépassé par la pratique de Duras, suscite auprès de la critique une fascination compréhensible (d'autant qu'y contribue une écriture spécifique) mais aussi une tendance à la démission ou — ce qui revient au même — à la réécriture (Qu'écrire sur l'évidence?) voire au discours d'escorte. Lieu d'un ailleurs quant à l'ensemble de la production littéraire, l'œuvre durassienne, si riche, a fécondé peu de recherches purement critiques ou textuelles; en revanche, dans la foulée de Lacan (son impact légitimant continue d'agir), on a privilégié, en règle générale, son aspect psychanalytique et/ou thématique. L'écriture elle-même demeure rarement envisagée ou n'engendre que de prudentes et sybillines métaphores. D'autre part, proclamée implicitement intouchable, Duras reste hors de portée des «attentats» analytiques, crainte, semble-t-il, que l'aura mythique n'y résiste pas ou s'en trouve gravement compromise. On n'écrit pas sur Duras, on (s')écrit avec elle, pour reprendre l'expression de M. Marini.

S'offrant le luxe d'un changement de statut, le critique redit Duras avec ses propres mots (pas toujours) ou se dit lui-même, tant l'auteur-fétiche l'aide à se re/connaître⁽¹⁸⁾;

— signalons, pour finir (ceci n'infère aucune prétention à l'exhaustivité), que l'engagement politique de Duras, courageux, en prise sur l'acéré de l'actualité (Cf. *L'Été 80*), concourt également à faire d'elle un phare vers qui converge l'assentiment unanime des émules: «Quelque part se tenait Marguerite Duras, avec une force de papesse involontaire» (J. Aubenas).

Au terme de ce parcours, il importe de revenir sur ce qui motive cette communication: quel serait le lieu de Marguerite Duras? Si tant est qu'un lieu précis lui soit assignable. Je dirais d'emblée que la situation de Duras manifeste une sorte de tour de force institutionnel dans la mesure où son œuvre paraît se déployer dans un secteur du champ malaisé à circonscrire. En ceci notamment que Duras, sans conteste, appartient à cette fraction du champ de production restreinte (Bourdieu) que l'on désigne *grosso modo* par un terme entre tous ambigu, soumis à de multiples fluctuations: l'avant-garde, tout en participant plus ou moins aux deux autres secteurs du champ: le secteur traditionnel et celui de grande production. Qu'on m'entende bien: il n'est nullement question ici d'affirmer que l'œuvre durassienne figure au nombre de celles qui constituent l'immense bavardage, le discours idéologique et trivial de la littérature de grande consommation. Sa qualité comme son taux de lisibilité excèdent de beaucoup les schémas de la littérature populaire. Il s'agit de soutenir que si cette œuvre peut aussi bien apparaître comme une «alternative» à la fois au Nouveau Roman qui a perdu de son crédit et aux productions intellectualisantes

⁽¹⁸⁾ Revisant cette communication, je m'avise de la parution du livre de Yann Andréa, *MD*, aux éditions de Minuit (1983), qui vient confirmer dans une large mesure ce que j'avance: «roman» dont le titre est constitué des initiales du nom de l'auteur qui nous occupe et dont l'un des protagonistes est «une femme qui est aussi un écrivain célèbre (et qui) doit entrer d'urgence à l'hôpital pour y subir une cure de désintoxication»: Duras devient sujet fictionnel, manifestation dernière du mythe qu'elle représente. Mais il y a davantage: le texte de ce roman est composé «à la manière de» Duras: écriture ressassante et fragmentée, usant du «vous» et de ces questions sans questionnement ni réponse propre à l'auteur de *L'Amour*. Pourrait-on espérer meilleure illustration du fonctionnement du cercle sectaire?

de *Tel Quel*, c'est qu'elle se situe, à mon sens, au point de jonction de deux écritures: l'avant-gardiste et la traditionnelle. Jonction s'opérant d'autant mieux que la conforte la thématique durassienne (Cf. *supra*). Celle-ci se nourrit latéralement d'un afflux symbolique issu d'une certaine littérature populaire, d'une esthétique vaguement kitsch, pétrie de clichés et s'articulant autour de topoï par ailleurs massivement véhiculés par cette littérature qui oscille entre la collection Harlequin et le roman-photo. Sans qu'on se risque à une analyse du traitement réservé par Duras à ces clichés (qui reviendrait à s'interroger sur les modalités d'une transformation, d'un dévoiement: comment ce qui est cliché d'un côté devient ailleurs lieu phantasmatique ou citation anaphorique?), force nous est de constater que les lieux de l'œuvre durassienne renvoient curieusement aux topoï, entre autres, du roman-photo: la mer, l'hôtel de luxe, la maison constellée de lumières, la veranda, la terrasse et jusqu'à l'oisiveté, la dérive hors-socialité, voire, inversement, le thème (ailleurs mélodramatique) des amours illusoires entre la bourgeoise et le prolétaire (dans *Moderato Cantabile*). Il n'est pas jusqu'à l'immobilisme des scènes de Duras qui ne suggère, par analogie, l'hiératisme glacé du roman-photo (un homme et une femme, face à face, dans le bruit de la mer, s'échangeant de brèves paroles) et même cette redondance, ce ressassement si caractéristiques chez elle. Toute une recherche reste à faire en ce sens.

Cette pratique foncièrement avant-gardiste (brisure des frontières symboliques) qui, ailleurs, peut produire l'illisible d'une totalisation peut-être illusoire, semble s'actualiser au plus haut point, non seulement dans les textes de Duras, mais aussi dans son travail cinématographique. Par elle une communication est instaurée entre littérature et cinéma, sans que l'on sache bien quelle pratique prévaut sur l'autre ou lui impose son économie (de toutes façons, il est douteux que l'une et l'autre sortent *indemnes*, inchangées, de ce contact). Texte-film ou film-texte? Figuration de cette osmose, l'écran, quelquefois, littéralement *fait écran*, devient, par une curieuse inversion, page noire où rien ne s'inscrit — hormis une voix *off* (celle de l'auteur-(dé)réalisateur) lisant un texte, voix faite écriture.

Sans relever en aucune façon d'une «esthétique de compromis», l'œuvre de Duras s'impose donc sous le double signe de l'«alternative» et de la brisure de structures désormais anachroniques de l'institution (frontières entre les secteurs de production, entre les pratiques symboliques). Ainsi, tout en inscrivant résolument son action dans le champ de

la modernité, elle déborde celui-ci en tous sens, instaurant dans son mouvement une littérature nouvelle, paradoxale, dont on n'a pas fini de dénombrer les effets, ni de mesurer l'impact.*

* Depuis cette communication, le Goncourt de *L'Amant...*