



HAL
open science

L'Edith Piaf du Nouveau Roman? Marguerite Duras et le roman sentimental

Jean-Yves Laurichesse

► **To cite this version:**

Jean-Yves Laurichesse. L'Edith Piaf du Nouveau Roman? Marguerite Duras et le roman sentimental. Fabienne Bercegol et Helmut Meter. Métamorphoses du roman sentimental. XIXe-XXIe siècles, Classiques Garnier, 2015. hal-01871485

HAL Id: hal-01871485

<https://hal.science/hal-01871485>

Submitted on 10 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« L'ÉDITH PIAF DU NOUVEAU ROMAN » ? MARGUERITE DURAS ET LE ROMAN SENTIMENTAL

Jean-Yves LAURICHESSE
Professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès
Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire

Texte publié dans *Métamorphoses du roman sentimental. XIX^e-XXI^e siècles*, sous la direction de Fabienne Bercegol et Helmut Meter, Classiques Garnier, « Rencontres », 2015, p. 233-247.

« Duras ? Mais oui, c'est la Piaf du Nouveau Roman ! ». Cette formule percutante et drôle est attribuée à Alain Robbe-Grillet par un critique littéraire¹ à l'occasion de la publication du *Ravissement de Lol V. Stein* en 1964. Sans préjuger du caractère laudatif ou restrictif d'une telle définition dans la bouche de l'auteur de *La Jalousie*, elle pose incontestablement problème, et c'est pourquoi je l'ai assortie d'un point d'interrogation. Par-delà le trait d'humour, elle est révélatrice de la réception compliquée de l'œuvre de Marguerite Duras, tout au long de sa vie littéraire et encore aujourd'hui, alors même que cette œuvre est consacrée par son entrée dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Elle pose, sous son apparente légèreté, plusieurs questions importantes, non seulement sur l'œuvre de Duras dans son rapport avec le roman sentimental, mais plus largement sur le statut des femmes écrivains dans le champ littéraire. C'est une formule plus complexe qu'il n'y paraît, à double détente, qui mérite que l'on essaie d'en démêler les significations explicites et implicites, ce que je vais faire dans un premier temps, après quoi je prendrai pour exemple *Le Ravissement de Lol V. Stein* afin d'examiner les rapports que ce roman entretient avec le genre du roman sentimental.

Une formule ambiguë

L'antonomase utilisée ici par Robbe-Grillet, dont un exemple canonique est chez Balzac « le Napoléon de la parfumerie » pour désigner César Birotteau, suppose d'une part un nom de personne devenu assez emblématique pour être employé comme un nom commun, d'autre part le transfert de cet emblème dans un champ différent. Or, pour parodier un titre d'Alain Badiou dont on connaît la fortune : « De quoi Édith Piaf est-il le nom ? » De la chanson d'amour, bien sûr, mais plus précisément, d'un certain régime à la fois lyrique et tragique de l'amour-passion, dans une dimension vécue et quasi sacrificielle. Que l'on pense à l'une des plus célèbres chansons de Piaf, « L'hymne à l'amour », qui vise par son titre à l'universalité, mais est dédiée à l'une des grandes passions de la chanteuse, le boxeur Marcel Cerdan, quelques mois avant sa mort dans un accident d'avion, en 1949. La vie et l'œuvre entières d'Édith Piaf sont ainsi placées sous le double signe de l'amour et du drame, entre passions successives et descente aux enfers de la morphine, jusqu'à la déchéance finale. La vie et l'œuvre se reflètent mutuellement, constituant une sorte de romance sentimentale, indissociablement chantée et vécue.

¹ Pierre Demeron dans *Candide* (8-15 avril 1964).

À ce premier niveau d'analyse, le rapprochement avec Marguerite Duras n'est pas dépourvu de pertinence. D'abord parce que la romancière sera toute sa vie une admiratrice d'Édith Piaf. Ses biographes rapportent qu'elle en connaît par cœur toutes les chansons et les chante volontiers, seule ou en duo, par exemple avec son compagnon Dionys Mascolo². Et cette passion n'est pas seulement anecdotique, puisqu'elle est inscrite dans l'œuvre même. La chanson de Piaf « Les mots d'amour » est ainsi dans les années 1980 le leitmotiv de la pièce *Savannah Bay*, chantée par « la jeune femme » (Bulle Ogier) à Madeleine (Madeleine Renaud), une vieille femme qui a perdu la mémoire, et le premier titre de la pièce était même un vers de la chanson des plus éloquent : *C'est fou c'que j'peux t'aimer*. D'autre part, le thème de l'amour-passion est de toute évidence au cœur de l'œuvre de Duras, comme l'attestent quelques titres auxquels bien entendu on ne saurait le limiter, mais dont le nombre fait tout de même sens : *Hiroshima mon amour*, *L'Amante anglaise*, *L'Amour*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*. Et comme chez Piaf, la passion relie indissociablement le plan de l'existence et celui de l'art. Par exemple, *Moderato cantabile* est traversé par l'aventure passionnelle vécue par l'écrivain avec Gérard Jarlot, à qui est dédié le roman (« à G. J. »), et il est significatif que le livre qui devait apporter à Duras le prix Goncourt et la célébrité, *L'Amant*, soit le récit quasi autobiographique d'un amour d'adolescence. Aussi n'hésitera-t-elle pas à déclarer dans un entretien : « Si l'on n'est pas passé par l'obligation absolue d'obéir au désir du corps, c'est-à-dire par la passion, on ne peut rien faire dans la vie³ ». Enfin, la dimension tragique de l'autodestruction n'est pas absente de la vie de Duras, dont l'alcoolisme remonte au moins à la Libération et accompagne, de désintoxications en rechutes, toute une vie d'écriture. Le rapprochement opéré par Robbe-Grillet est donc motivé, ce qui ne signifie pas qu'il soit sans arrière-pensées.

Examinons à présent le deuxième terme de la figure : le Nouveau Roman. Il semble aller de soi, venant d'un écrivain qui en fut le principal théoricien, et à propos d'un autre qui est réputé en avoir fait partie. La réalité est cependant plus complexe. D'abord, on sait que le Nouveau Roman n'a jamais constitué un groupe homogène, mais a été inventé par un éditeur habile, Jérôme Lindon, directeur des éditions de Minuit, et son conseiller littéraire, Robbe-Grillet lui-même, pour réunir dans un front commun de la modernité des écrivains aussi différents que Michel Butor et Claude Simon, Nathalie Sarraute et Robert Pinget, certains d'entre eux n'ayant fait d'ailleurs qu'un bref passage par cette maison. Qu'en est-il de Marguerite Duras ? Quand elle publie pour la première fois chez Minuit en 1957, elle est un « auteur Gallimard », à qui elle a déjà donné six livres, parmi lesquels *Un barrage contre le Pacifique*, *Les Petits chevaux de Tarquinia* ou *Le Square*. Mais Lindon et Robbe-Grillet l'ont repérée et brûlent de l'attirer à eux. En 1957, Émile Henriot, le critique littéraire du *Monde*, vient de baptiser involontairement le Nouveau Roman en écrivant tout le mal qu'il pense des livres de Robbe-Grillet et de Sarraute. L'avant-garde romanesque est en train de se cristalliser et un roman de Duras viendrait opportunément la renforcer. De son côté, Duras se juge un peu négligée par Gallimard, est tentée par le parfum d'aventure qui se respire autour des éditions de Minuit plus que dans la vénérable maison de la rue Sébastien-Bottin, d'autant qu'elle a fait connaissance avec Robbe-Grillet au cours d'une tournée de conférences en Europe. Elle finit par arracher à Gaston Gallimard l'autorisation de publier son prochain roman ailleurs, après quoi elle promet de revenir vers lui. Ce sera *Moderato cantabile*, roman qui va infléchir significativement la réception de son œuvre, désormais associée au Nouveau Roman par la critique, avec l'assentiment implicite de l'auteur. Ce n'est que plus tard que Duras se brouillera avec Robbe-Grillet et se défendra farouchement d'avoir jamais appartenu au Nouveau Roman, dont elle dira beaucoup de mal, à l'exception toutefois de Nathalie Sarraute. Est-ce suffisant pour affirmer que Duras est étrangère au Nouveau Roman ? Puisqu'il s'agit d'une mosaïque d'écrivains aux personnalités et aux styles forts différents, mais que réunit un

² Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, « folio », 2004, p. 374-375.

³ *Marie-Claire*, n° 297, mai 1977. Cité par Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1992, p. 87.

même souci de renouveler le genre, il n'y a guère de raison de l'en écarter : un roman comme *Moderato cantabile*, par sa manière de dissoudre l'intrigue romanesque, d'éviter le personnage, de traiter les éléments descriptifs comme des leitmotivs, de laisser au lecteur le soin de tenter de construire un sens à partir des pièces du puzzle qui lui est livré, n'a rien à envier aux œuvres de ses contemporains dûment estampillés « Nouveau Roman ».

Cependant, pour en revenir à la formule de Robbe-Grillet, on voit bien que la tension est grande, pour ne pas dire la contradiction, entre la référence à Édith Piaf et la référence au Nouveau Roman : d'un côté une grande chanteuse populaire de la passion amoureuse, de l'autre un courant littéraire plutôt élitiste et qui veut évacuer du roman toute dimension psychologique et a fortiori sentimentale. Robbe-Grillet en est bien sûr parfaitement conscient et prend comme souvent un malin plaisir au paradoxe. Mais ne réussit-il pas précisément à formuler ainsi une tension interne à l'œuvre même de Duras, entre prégnance du topos amoureux et expérience d'écriture moderne ? Il s'agirait en somme à la fois de légitimer Duras comme écrivain de la modernité et de faire la part de ce qui en elle échappe au Nouveau Roman pour rejoindre une expression plus directe de la passion. Il est évident cependant que pour Robbe-Grillet, le « côté Piaf » de Duras est l'objet d'une certaine méfiance, qu'il constitue par rapport au Nouveau Roman un élément exogène, voire réactionnaire, susceptible de faire retomber l'auteur dans les ornières du roman traditionnel et plus précisément du roman sentimental. Car même si Édith Piaf est une grande chanteuse, elle *n'est qu'une* chanteuse, et la formule de Robbe-Grillet joue aussi sur une hiérarchie implicite des genres : la tentation de la romance est bien ce qui guetterait « la Piaf du Nouveau Roman ». Héritière des chanteuses réalistes des années 1930 comme Fréhel et Damia, Édith Piaf ignore les subtilités du second degré, se donnant corps et âme à l'expression de l'amour. Comment pourrait-elle être une référence pour une avant-garde littéraire qui a fait de toute forme de « réalisme » l'ennemi absolu ? Un propos de Robbe-Grillet rapporté par Laure Adler, même s'il est tardif puisqu'il date des années 1990, est significatif à cet égard. Après la parution du début de *Moderato cantabile* dans *Les Lettres nouvelles*, Robbe-Grillet, tout en y décelant « une belle force de subversion au sein même des forces narratives », aurait encouragé Duras à « supprimer certaines naïvetés “dans le genre presse du cœur”⁴ », ce qu'elle aurait accepté de bonne grâce. On retrouve la tension déjà soulignée entre écriture et sentiment, mais cette fois la dimension sentimentale n'est plus sublimée par le nom de Piaf : elle est dégradée par la référence infamante à la « presse du cœur », comme s'il y avait chez Duras une sorte de tentation sentimentale dont elle devrait se défendre constamment.

La réception de l'œuvre de Duras aura été ainsi du début à la fin entachée par ce soupçon de sentimentalité, avec une grande violence parfois, jusqu'à parler à son sujet d'une « littérature de gare », non sans misogynie, bien entendu : comme si une femme écrivain était condamnée par nature à toujours creuser le sillon – ou exploiter le filon – du roman sentimental, conçu lui-même comme un genre paralittéraire. On se souvient que dans *La Jalousie*, Robbe-Grillet a inscrit un roman de ce genre, prêté au personnage féminin (A.) par son supposé amant (Franck), et qui devient un objet de complicité entre eux, sous le regard de cette instance observatrice mais invisible que l'on peut identifier au mari. Mais ce roman sentimental et exotique (il se déroule en Afrique), en même temps qu'il reflète la situation même des personnages qui en sont les lecteurs, met aussi en abyme l'anti-modèle d'une littérature fondée sur la plus naïve illusion référentielle :

Jamais ils n'ont émis au sujet du roman le moindre jugement de valeur, parlant au contraire des lieux, des événements, des personnages, comme s'il se fût agi de choses réelles [...]. Les discussions, entre eux, se sont toujours gardées de mettre en cause la vraisemblance, la cohérence, ni aucune qualité du récit. En revanche, il leur arrive souvent de reprocher aux

⁴ Laure Adler, *op. cit.*, p. 487.

héros eux-mêmes certains actes, ou certains traits de caractère, comme ils le feraient pour des amis communs⁵.

Il est assez clair que Robbe-Grillet ne pouvait concevoir le roman sentimental que comme objet de détournement, au même titre que d'autres genres réputés populaires : roman policier, roman d'espionnage, roman érotique. Et il est significatif que son dernier livre porte le titre *Roman sentimental*⁶ et soit publié sous film plastique, pour mieux marquer son caractère scandaleusement sadien et donc l'ironie de son titre. Or, Duras était à l'opposée d'une telle distanciation, d'où l'ambivalence manifeste de la définition de Robbe-Grillet, le « côté Piaf » de l'auteur de *Moderato cantabile* relevant en somme d'une forme d'impureté doctrinale, de même que chez Claude Simon l'importance accordée aux « référents ». Mais la formule a le mérite d'exprimer le paradoxe d'une réception contrastée, telle qu'elle apparaît par exemple dans le dossier de presse des deux romans publiés respectivement en 1964 et 1966, *Le Ravissement de Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*. Sophie Bogaert écrit à ce sujet : « [Marguerite Duras] occupe [...] aux yeux d'une grande partie de la critique une place singulière, à mi-chemin de l'avant-garde et du roman populaire⁷ ». On pourra le vérifier à travers quelques formules plus ou moins heureuses, plus ou moins bien intentionnées, glanées au fil des articles. Sur *Le Ravissement de Lol V. Stein* : « C'est Tristan et Yseult au temps de la psychanalyse⁸ » (*La Tribune de Lausanne*), « En vérité, il s'agit d'une assez banale histoire d'amour déçu, racontée par quelqu'un qui ne veut pas s'en tenir à l'évidence des faits⁹ » (*Aux écoutes*), « Elle retombe assez vite dans son propre univers, assez étroitement circonscrit depuis *Moderato cantabile* à la blessure d'amour. Peintre de femmes instinctives, terrassées par la passion, et qui, une fois meurtries, aggravent leurs plaies en facilitant l'infidélité ou en y assistant... [...] Un air de romance ? Un lied romantique ? C'est selon que la chance la favorise. Elle n'est pas faite pour nous conduire plus loin¹⁰ » (Jacqueline Piatier, *Le Monde*). Sur *Le Vice-Consul* : « Mme Marguerite Duras aura certainement sa place dans notre panthéon littéraire : mais la question reste encore posée, un autel ou une niche ? À côté des plus grandes et des plus illustres. Ou à côté, disons, de Mme de Duras ?¹¹ » (Robert Kanters, *Le Figaro*), « Elle a ce don à la fois irritant et séduisant de recréer un monde par des images : il y a du Pierre Benoît (ne bondissez pas !) dans cet auteur, en particulier, dans son récent roman *Le Vice-Consul*, un livre qui dépayse comme *La Châtelaine du Liban* [...]¹² » (J.-C. Varennes, *Centre-Matin*), « Comme dans un roman de Delly ou de S. de Beauvoir, et dominant l'œuvre, l'amour est en cause¹³ » (*idem*), « Marguerite Duras est-elle la George Sand du Nouveau Roman ? J'incline à le penser et c'est, je m'empresse de l'ajouter, sans ironie aucune¹⁴ » (*Les Informations dieppoises*). On notera que les références mobilisées par la critique oscillent entre le grand fonds occidental de l'amour sublime, avec *Tristan et Yseult*, et la vraie littérature à l'eau de rose, avec Delly (pseudonyme de Jeanne-Marie et Frédéric Petitjean de la Rosière), qui fut en effet l'une des grandes lectures de la jeune Marguerite Donnadiou, en particulier *Magali*¹⁵, dont Laure Adler écrit : « Dans *Magali*, ces mots "je t'aime" ne sont prononcés qu'une seule fois. Mais ils consacrent entre les amants un lien indestructible forgé par des mois d'attente, une séparation douloureuse, une souffrance

⁵ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1957, p. 82.

⁶ Alain Robbe-Grillet, *Roman sentimental*, Paris, Fayard, 2007.

⁷ Sophie Bogaert, *Dossier de presse : Le Ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-consul de Marguerite Duras*, 10/18-IMEC, 2006, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82-83.

¹¹ *Ibid.*, p. 163.

¹² *Ibid.*, p. 213.

¹³ *Ibid.*, p. 214.

¹⁴ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵ M. Delly, *Magali*, Paris, Gautier-Languereau, 1936. La date de publication atteste un goût qui persiste bien au-delà de l'adolescence (Marguerite Duras était née en 1914).

mutuellement endurée¹⁶ ». Entre ces deux pôles trouvent place naturellement quelques femmes romancières : Madame de Duras – mais sans doute surtout pour l’homonymie –, George Sand pour le romantisme (que l’on trouve aussi dans la double référence à la romance et au lied), Simone de Beauvoir sans doute pour le féminisme. On notera que le seul auteur masculin cité, Pierre Benoît, n’est pas des plus actuels. Cet ensemble de références aussi hétéroclites que superficielles, s’il éclaire peu l’œuvre réelle de Duras, témoigne au moins de l’embarras de la critique à cerner cet objet paradoxal, trop sentimental pour certains, trop intellectuel pour d’autres. À cet égard, il est significatif que *L’Amant* ait eu la faveur du grand public parce que « plus simple » que les romans antérieurs, et que pour la même raison il ait été boudé par une partie du lectorat traditionnel de Duras : affaire de « distinction » sans doute, aurait dit Bourdieu.

L’endroit de la passion

Je voudrais à présent entrer plus avant, à titre d’exemple, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*¹⁷, pour y mettre à l’épreuve la catégorie du roman sentimental. À l’origine de l’intrigue, il y a comme dans tout roman sentimental une histoire d’amour contrariée. Lol, une jeune fille de la bourgeoisie de S. Tahla, ville dont la situation géographique est imprécise, vaguement américaine ou anglaise, est fiancée à un jeune homme également de bonne famille, Michael Richardson. Mais lors d’un bal donné au Casino de T. Beach, une station balnéaire proche, une femme plus âgée, Anne-Marie Stretter, séduit son fiancé. À l’aube, les deux amants quittent la salle de bal, laissant derrière eux Lol qui semble ne pas souffrir, comme fascinée par le couple qui vient de se former sous ses yeux, et c’est cette non-souffrance, « l’étrange omission de sa douleur » (p. 24), qui va déterminer toute la suite. Lol reste plusieurs semaines prostrée, puis commence à faire de longues promenades nocturnes dans la ville. C’est au cours de l’une de ces promenades qu’elle rencontre un homme, Jean Bedford, qu’elle va épouser sans amour. Le couple quitte S. Tahla pendant dix ans. Ils ont trois enfants. Puis ils reviennent dans la ville natale de Lol et ce retour va réveiller la mémoire enfouie du bal de T. Beach. Lol renoue avec une amie, Tatiana Karl, qui a été témoin de la scène du bal. Elle est à présent mariée à un médecin, Pierre Beugner, et elle a un amant, Jacques Hold. Or, Lol va transférer sur ce couple d’amants la fascination qu’elle a éprouvée jadis pour Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, au point de les suivre à plusieurs reprises jusqu’à l’hôtel où ils se retrouvent et de les regarder de loin faire l’amour, elle-même étant allongée dans un champ de seigle. Ce scénario fantasmagique la conduit finalement, par une logique implacable, à séduire Jacques Hold, c’est-à-dire à l’entraîner dans son délire. À la fin du roman, Jacques Hold accompagne Lol à T. Beach, dans l’espoir – peut-être inspiré par la lecture de Freud – qu’elle se libère du passé en le revivant. Mais dans la grande salle de bal vide, la jeune femme ne retrouve aucun souvenir, n’éprouve aucune émotion, et dans la chambre d’hôtel où le couple passe la nuit, elle est victime d’hallucination, se prenant pour Tatiana. La fin du roman la laisse endormie dans le champ de seigle, enfermée dans la répétition du fantasme.

Outre le thème de l’amour contrarié, l’histoire présente plusieurs traits communs avec bien des romans sentimentaux. D’abord, elle se déroule dans un milieu social aisé : le père de Lol était professeur d’université, celui de Michael Richardson grand propriétaire terrien. Jean Bedford occupe un poste important dans une usine d’aviation. Il est également violoniste de concert. Tatiana est mariée à un médecin, Pierre Beugner, dans le service duquel travaille son amant, Jacques Hold. Et bien entendu, les femmes n’ont pas de profession. À ce milieu est associé un certain décor, celui des quartiers résidentiels de S. Tahla. Les maisons sont vastes et entourées de parcs, par exemple celle de Tatiana : « Elle se trouvait sur une légère hauteur. Un parc, grand et boisé, permettait mal de la voir de face, mais derrière, par le canal sinueux d’une grande allée, on la découvrait mieux, des étages à balcons, une grande terrasse [...] »

¹⁶ Laure Adler, *op. cit.*, p. 140.

¹⁷ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964. L’édition de référence sera ici la réédition en collection « folio » (2005).

(p. 68). Dans ce décor, Duras inscrit les configurations sentimentales les plus classiques en apparence : deux couples mariés (Lol et Jean Bedford, Tatiana et Pierre Beugner) et un double adultère, Jacques Hold, amant de Tatiana, devenant celui de Lol. Cela pourrait être un vaudeville, si ce n'était une tragédie. Plusieurs scènes importantes du roman prennent donc logiquement la forme de rituels mondains. Le bal, d'abord, dont la fortune comme lieu de la « première vue » remonte au moins à *La Princesse de Clèves*, si l'on veut bien considérer ce roman, que Duras admirait, comme un grand roman sentimental. Mais aussi une soirée chez les Bedford après une représentation théâtrale (p. 88). Il y a une salle de billard, on boit du cherry, et à travers des allusions, des non-dits, des gestes esquissés, des regards, se déroule un jeu secret entre Lol et Jacques Hold, dont Tatiana est la dupe. Ou encore ce dîner pour lequel Lol réunit ses connaissances, et qui donne une longue scène où la conversation languissante laisse affleurer constamment la peur que ne se manifeste la folie de Lol : « Jean Bedford ne soupçonne rien ni personne, son seul souci, semblerait-il, serait d'empêcher sa femme de glisser dans un propos dangereux, publiquement » (p. 143). Le drame tout entier de Lol est ainsi enveloppé de conventions sociales étouffantes, comme déjà celui d'Anne Desbarèdes, femme d'industriel, dans *Moderato cantabile*, où une grande scène de dîner mondain la montrait ainsi absente et perdue au milieu des convives.

On a parfois reproché à Duras de situer volontiers ses romans chez les riches. Cela n'a pas grand sens, sauf à attribuer au roman une visée étroitement sociale. Autant reprocher à Racine de prendre pour personnages des rois, des reines ou des héros. L'important est que ce milieu dans lequel la vie matérielle n'est pas un problème laisse le champ libre à la passion. C'est ce qui intéresse Duras : offrir à ses personnages des conditions de vie qui ne limitent pas leur désir de se perdre. Peu lui importe que le décor et les rituels soient les mêmes que dans le plus banal des romans sentimentaux. L'essentiel est ailleurs.

Car le roman se nourrit des topoï de l'amour-passion tel que les a forgés toute une tradition littéraire occidentale, qui ancrent l'écriture durassienne dans une intemporalité, un « lieu commun » au sens premier du terme, qui n'est autre que cet « endroit de la passion » dont parle Duras, « là où on est sourd et aveugle¹⁸ ». Le coup de foudre en est un : la violence irrésistible de la passion à l'instant de la « première vue », sa manifestation à la fois physique et mentale, ce qui fait qu'elle suspend le temps et prend possession, presque douloureusement, de l'être entier, qu'elle est l'événement à partir et autour de quoi se recompose entièrement le réel. C'est toujours Phèdre devant Hyppolite : « je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue » (Duras est aussi une grande lectrice de Racine). Tout cela se retrouve de manière exemplaire dans la description de Michael Richardson pendant la scène du bal, où les manifestations de la passion se disent dans des phrases à la fois intenses et épurées, où s'entendent encore certains accents de la langue classique : « Tatiana Karl l'avait trouvé pâli et sous le coup d'une préoccupation subite si envahissante qu'elle sut qu'il avait bien regardé, lui aussi, la femme qui venait d'entrer » (p. 17) ; « Michael Richardson se dirigea vers elle dans une émotion si intense qu'on prenait peur à l'idée qu'il aurait pu être éconduit » (p. 18).

Corrélativement, Duras reprend le mythe de la femme fatale, avec Anne-Marie Stretter, ce personnage-phare de son univers, que l'on retrouve dans *Le Vice-Consul* et au cinéma dans *India song*. À la fois séduisante et mortifère, elle vient du cinéma autant que de la littérature (Duras a eu elle-même le coup de foudre pour Rita Hayworth dans *La dame de Shanghai*¹⁹). Son portrait lorsqu'elle entre dans la salle de bal est emblématique. Le signe le plus spectaculaire de l'archétype est vestimentaire : c'est la « robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée » (p. 15). Mais la séduction ne tient pas qu'au vêtement, elle est consubstantielle au personnage : « Son élégance et dans le repos, et dans le mouvement, [...] inquiétait ». Inquiétante en effet, cette « grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort ». Car la femme fatale a partie liée avec la mort : la maigreur d'Anne-Marie Stretter laisse deviner « l'ossature admirable de son corps et de son visage » (p. 16), squelette sublime, et

¹⁸ Marguerite Duras/Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, p. 94.

¹⁹ Laure Adler, *op. cit.*, p. 433.

elle promène sur le bal un « non-regard » qui est celui, sans pupille, sans couleur, des statues. Sa beauté est celle du « rêve de pierre » baudelairien, et comme lui elle porte « les emblèmes d'une obscure négation de la nature » (p. 15). D'où le tragique du personnage : parce qu'elle est cause de la perte de Lol, mais aussi parce qu'elle va à sa propre perte, retourne contre elle-même son pouvoir mortifère, comme l'annonce *Le Ravissement* et comme le réalisera la fin d'*India song* : « Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré » (p. 16).

Toutefois, ce serait limiter le roman que d'y voir le simple prolongement d'une tradition sentimentale et la reprise de topoï. À bien des égards, Marguerite Duras déplace les enjeux, contourne les passages obligés.

D'abord, ce qui l'intéresse n'est pas l'histoire d'amour dont le coup de foudre est l'origine. Cette histoire s'efface du récit dès qu'elle a produit ses effets, à savoir le « ravissement » de Lol, dans tous les sens du mot, du plus matériel (Lol se voit enlever son fiancé) au plus mystique (la fascination extatique de Lol pour les amants). Désormais, c'est une autre histoire qui est racontée, celle d'une passion indirecte, déviée, celle de folie de Lol. Car elle cesse d'aimer Michael Richardson dès lors qu'il lui est enlevé : « Quand je dis que je ne l'aimais plus, je veux dire que vous n'imaginez pas jusqu'où on peut aller dans l'absence d'amour » (p. 138). Si elle ignore la douleur qu'elle aurait dû normalement éprouver, si « la souffrance n'[a] pas trouvé en elle où se glisser » (p. 19), c'est parce qu'elle a « oublié la vieille algèbre des peines d'amour », c'est-à-dire les formes habituelles, conventionnelles, de la passion, qui auraient voulu qu'elle soit déchirée par la jalousie, cherche à reconquérir son fiancé, ou à se venger de celle qui le lui avait pris. Tatiana est bien plus conventionnelle quand elle dit, regrettant l'apparente « raison » de Lol : « On ne devrait jamais guérir tout à fait de la passion » (p. 76). Car Lol est d'une certaine manière « guérie » de son amour : « Lol ne pense plus à cet amour. Jamais. Il est mort jusqu'à son odeur d'amour mort » (p. 50). Mais elle n'en est pas guérie au sens où elle l'aurait simplement oublié. Elle a accepté au plus profond d'elle-même d'être « remplacée » par Anne-Marie Stretter, et elle vit par l'imagination cette substitution : « [...] à mesure que le corps de la femme apparaît à cet homme, le sien s'efface, s'efface, volupté, du monde » (p. 50). La passion vécue fait place à la passion contemplée, dans une proximité fantasmatique avec le couple des amants, de sorte que le drame de Lol n'est pas de n'être plus aimée par Michael Richardson, mais de désespérer de parvenir à une fusion complète avec le couple des amants, qui seule lui permettrait de « mener à son terme » l'« anéantissement de velours de sa propre personne ». C'est encore une forme de passion, mais bien différente : « une passion absolue dont le sens échappait » (p. 34). Or c'est la contemplation du couple de substitution que constituent Jacques Hold et Tatiana Karl qui va permettre à Lol d'arriver au plus près de la réalisation de son désir, dans un mélange inextricable de souffrance et de bonheur : « [...] une souffrance très grande dans laquelle elle ne sombre pas, qu'elle maintient au contraire, de toutes ses forces, au bord de son expression culminante qui serait celle du bonheur » (p. 132).

Cette problématique de la passion appartient de toute évidence à la modernité, et il n'est pas étonnant qu'elle ait suscité l'engouement des approches psychanalytiques : l'« étrange omission de sa douleur » éprouvée par Lol n'est autre en effet, en termes freudiens, que l'absence de cette « abréaction », ou « décharge d'affects », nécessaire au dépassement de l'événement traumatique²⁰. Lacan, dans un article célèbre intitulé « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein »²¹, a lu dans l'histoire de Lol un « délire cliniquement parfait », reconnaissant avec Freud que comme souvent « l'artiste précède » le psychanalyste et que « la pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient » : « [...] Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne »²².

²⁰ Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], PUF, 1956.

²¹ *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, 1965.

²² Cité par Sophie Bogaert, *op. cit.*, p. 128.

Si l'on peut considérer que Duras revivifie le roman d'amour à la source d'une psychanalyse diffuse, il ne s'agit donc en aucun cas d'une application, et la romancière se montrait assez réservée à l'égard de la théorie psychanalytique (comme à l'égard de toute théorie d'ailleurs). Mais il est de fait que celle-ci aura exercé à partir des années 1920 une influence profonde sur la manière de concevoir le personnage de roman, comme l'a bien montré Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon*. Les notions d'inconscient, de pulsion de vie et de mort, de traumatisme, de scène primitive, de fantasme, si elles n'ont pas inventé les phénomènes qu'elles théorisent, les ont placés sous une lumière nouvelle, porteuse de grandes possibilités romanesques, et elles contribuent à renouveler profondément la représentation littéraire de ce que le vocabulaire classique appelait la passion. Il est évident que Duras en est elle-même imprégnée.

On ne peut toutefois dissocier ce renouvellement psychologique d'une poétique du roman elle-même renouvelée. C'est par un travail sur les formes de la narration et de l'écriture que Marguerite Duras réussit à entraîner le lecteur dans des régions inconnues. Cette recherche la rapproche du Nouveau Roman, même si elle s'en tient à distance et rejette toute expression théorique, et c'est par là aussi qu'elle continue l'histoire du roman sentimental comme forme.

La narration est ici essentielle. Dans un premier temps, l'histoire de Lol passe par la médiation d'un narrateur-enquêteur apparemment extérieur et qui tente de reconstituer les faits en se fondant sur différents témoignages (l'amie d'enfance, la mère, le mari...). Ce narrateur toutefois n'a pas grande confiance, en particulier, dans le témoignage de Tatiana Karl, et s'autorise à « inventer » ce que les témoins soit ne disent pas, soit falsifient. La vérité est donc posée d'emblée comme problématique : « Voici donc, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux-semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein » (p. 14). Par la suite, cette invention va se faire explicitement dans le sens d'un creusement, comme on *invente* une relique ou un trésor enfouis : « Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents » (p. 37). La seconde métaphore renvoie plutôt au modèle romanesque traditionnel, fondé sur une intrigue dramatique, répudiée ici au profit d'une exploration tâtonnante des profondeurs de la psyché : le texte dit ainsi lui-même en quoi il renouvelle la forme du roman sentimental. Ce n'est qu'à la fin de la septième section du roman, lorsque Lol rend visite à Tatiana, que le narrateur se démasque : « Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi » (p. 74). Et dès le début du chapitre suivant, Jacques Hold se présente formellement au lecteur. C'est une césure très forte du roman, à la fois coup de théâtre fictionnel et coup de force narratif, qui oblige le lecteur à réévaluer entièrement les épisodes antérieurs. Désormais, Jacques Hold va assumer à visage découvert la responsabilité du récit. Plus d'intermédiaires, de témoins, mais une actualité, celle que le narrateur avait annoncée dès les premières pages – mais le lecteur n'y avait sans doute pas prêté attention – comme « l'écrasante actualité de cette femme dans ma vie » (p. 14). Tout en continuant à rechercher la vérité de Lol, le narrateur est désormais émotionnellement, passionnellement impliqué, embarqué de force par Lol dans son histoire : un autre *ravissement*, en somme, dont la tonalité du récit va se ressentir fortement. D'où sans doute le fait que Jacques Hold aura le sentiment d'en savoir de moins en moins sur Lol, peut-être parce qu'il s'en est trop approché : « En ce moment, moi seul de tous ces faussaires, je sais : je ne sais rien. Ce fut là ma première découverte à son propos : ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein » (p. 81). Sublime paradoxe, très durassien, mais qui s'inscrit dans une longue tradition mystique : le non-savoir comme connaissance supérieure, parce que non intellectualisée et préservant le mystère de l'être. Duras reprendra l'idée à son compte dans un entretien : « Je ne l'ai jamais vue, Lol V. Stein... vraiment... vous savez. C'est un peu comme

des noyés dans l'eau qui reparaissent comme ça à la surface et puis qui replongent. C'est comme ça que je la vois [...]. Mais je mourrai sans doute sans savoir exactement qui c'est²³ ».

La passion selon Marguerite Duras ne relève donc ni du roman pour midinettes, ni de la pure expérimentation formelle : elle est le produit d'un travail d'écriture complexe, savant, mais qui implique les affects les plus enfouis de l'écrivain, cette « ombre interne où la fomentation du moi par moi se fait²⁴ ». Le style y joue bien entendu un rôle moteur, à travers par exemple ces figures qui tentent de dire l'indicible de la passion et de la folie : la métaphore (« Elle s'immobilise sous le coup d'un passage en elle, de quoi ? de versions inconnues, sauvages, des oiseaux sauvages de sa vie, qu'en savons-nous ? qui la traversent de part en part, s'engouffrent ? » [p. 145-146]) ou l'oxymore (« Elle ne se demande pas d'où lui vient la faiblesse merveilleuse qui l'a couchée dans ce champ. Elle la laisse agir, la remplir jusqu'à la suffocation, la bercer rudement, impitoyablement jusqu'au sommeil de Lol V. Stein » [p. 62]). Et même les mots les plus simples, les plus ordinaires, les vieux mots du roman sentimental, peuvent suffire à dire l'essentiel, pour peu qu'ils soient portés par la phrase à un certain degré d'intensité : « Que cachait cette revenante tranquille d'un amour si grand, si fort, disait-on, qu'elle en avait comme perdu la raison ? » (p. 80).

Ainsi, ce que Duras emprunte à la tradition du roman sentimental, qu'il soit populaire ou cultivé, ne constitue pour elle que les signes d'un langage commun, partagé avec le lecteur, qu'il s'agit de plier par l'écriture à la quête d'une vérité personnelle, celle-ci ne prenant jamais la forme d'un sens stabilisé, mais restant toujours un point de fuite. Ce qu'elle démontre par là, n'est-ce pas finalement que le roman sentimental, malgré les réticences de Robbe-Grillet, est parfaitement soluble dans le roman moderne ?

²³ Marguerite Duras/Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 99.

²⁴ Marguerite Duras/Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 50.