HAL
open science

La dynamique masculin/féminin dans la dernière période de la création littéraire de Marguerite Duras (1980-1996) à travers ses romans et récits

Elahe Aghazamani

To cite this version:

Elahe Aghazamani. La dynamique masculin/féminin dans la dernière période de la création littéraire de Marguerite Duras (1980-1996) à travers ses romans et récits. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA101 . tel-02336097

HAL Id: tel-02336097

https://theses.hal.science/tel-02336097v1

Submitted on 28 Oct 2019

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 120
Littérature française et comparée
EA 4400 Écritures de la modernité
Centre de Recherches en Études Féminines & Genres

Thèse de doctorat
Discipline : Littérature Française

Elahe AGHAZAMANI

La dynamique masculin/féminin dans la dernière période de la création littéraire de Marguerite Duras (1980-1996)
à travers ses romans et récits

Thèse dirigée par
Mme Mireille CALLE-GRUBER

Soutenue en Sorbonne le 18 novembre 2017

Jury :
M. Bernard ALAZET, Maître de Conférence Honoraire, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Mme. Mireille CALLE-GRUBER, Professeur emérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Mme. Marie-Christine LALA, Maître de Conférence (HDR), Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Mme. Midori OGAWA, Professeur, Université de Tsukuba- Japon
M. Jacques POIRIER, Professeur emérite, Université Dijon Bourgogne

Résumé

Cette thèse est née d'un vide documentaire autour de tout un pan de l'œuvre de Duras : ses ultimes années (1980-1996), année parfois décriées, alors qu'elles nous paraissent sa période la plus aboutie. Duras, dans cette dernière période, a écarté toute velléité psychologisante et a préféré structurer ses récits autour de certains archétypes (comme l'archétype de l'homme idéal incarné par Andréa, le petit frère ou Ernesto) tout en décalage avec les modes et notre temps en général. Ce retour à une littérature archaïque participe à la recherche de Duras d'une « féminologie » plus radicale que chez Antoinette Fouque. Mais qui, comme chez cette dernière, a à voir avec la sorcière de Michelet.

Seule, la sorcière est capable de percevoir l'indicible et de le retranscrire, non par la magie du Verbe (schéma tout droit emprunté du logos du Dieu-mâle), mais la force du non-dit. Cette abdication devant la rhétorique, Duras l'a alors faite sienne. Ainsi, l'homme longtemps attendu, Yann Andréa, vient compléter la romancière. Cet archétype, en se faisant chair, insuffle en elle de la recréation littéraire, comme il en allait pour les dames du Moyen-Âge inspirées par leur jeune champion.

Notre approche inédite de Duras tente de montrer comment elle a traité de manière archaïque/anachronique ce que d'autres considèrent comme les problèmes contemporains du couple. Il ressort de ce décalage sciemment cultivé par Duras une dialectique que nous appelons : « dynamique du masculin/ féminin dans la dernière période de la création littéraire de Marguerite Duras (1980-1996) à travers ses romans et récits ».

Mots clés : Marguerite Duras, littérature générale, postmodernisme, féminisme, archétypes, kabbale

Abstract

The idea for this thesis arose from a certain documentary void regarding a whole segment of Duras' work : her final years...despite being a period in which she often came in for harsh criticism, seem to us her most fruitful and accomplished, during which she avoided dwelling on the psychology of her protagonists, and opted for a narrative structure based more upon certain archetypes (such as that of the ideal man, epitomised by Andréa, the younger brother, or Ernesto) hence going against modern trends. This return to an archaic style of literature is symptomatic of Duras' quest for an even more radical "feminology" than that of Antoinette Fouque. But is similar in its connection with Michelet's witch.

Only the witch/sorcerer is capable of detecting the unspeakable and retranscribing it, not by the magic of the Word (directly borrowed from the male-God logos) but by the force of the unsaid. Thus Duras assumes this abdication in the face of rhetoric. So the long-awaited male, Yann Andrea, finally joins the novelist. This flesh and blood archetype inspires in her a new sense of literary ceativity like certains ladies in the Middle Ages inspired by their champions.

Our novel approach to Duras tries to show how she treated in an archaic/anachronistic way what others considered as the couple's contemporary problems. What emerges from this carefully crafted discrepancy is a form of dialectic we'll call "The dynamic of masculine/feminine in the last period of literary creativity of M.D. through her novels and narratives.

Keywords: Marguerite Duras, general literature, postmodernism, feminism, archetypes, Kabbalah

EA 4400 - Écritures de la modernité, littérature et sciences humaines
Centre de Recherches en Études Féminines & Genres / Littératures Francophones
UFR de Littérature et Linguistique françaises et latines
Université Sorbonne nouvelle-Paris 3
13, rue Santeuil
75231 Paris Cedex 05

REMERCIEMENTS

À l'issue de la rédaction de cette recherche, je suis convaincue que la thèse est loin d'être un travail solitaire. En effet, je n'aurais jamais pu réaliser ce travail doctoral sans le soutien d'un grand nombre de personnes dont la générosité, la bonne humeur et l'intérêt manifestés à l'égard de ma recherche m'ont permis de progresser dans cette phase délicate de « l'apprenti-chercheur ».

En premier lieu, je tiens à remercier ma directrice de thèse, Madame Mireille Calle-Gruber, pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral, pour ses multiples conseils et pour toutes les heures qu'elle a consacrées à diriger cette recherche. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai apprécié la possibilité qu'elle m'a donné de croire en des « lectures illimitées » d'une œuvre et en un décloisonnement nécessaire et vital à toute démarche intellectuelle. Enfin, j'ai été extrêmement sensible à ses qualités humaines d'écoute et de compréhension.

Je remercie aussi Monsieur Bernard Alazet, une telle sommité dans les études « durassiennes » que la timidité de l'aborder m'est toujours restée, pour ses séminaires suivis les premières années de ma recherche et qui ont été décisives pour celle-ci.

Un grand merci à l'écrivain Iraj Valipour pour ses encouragements à écrire un français trahissant le moins possible ce que je perçois avec ma sensibilité persane.

Ma reconnaissance va aussi à ceux qui ont assuré le soutien affectif de ce travail doctoral: ma famille que je suis retournée visiter chaque année (l'avancée de ma rédaction dût-elle en pâtir), ainsi que mes amis. Parmi ces derniers, une dette particulière revient à toutes celles et tous ceux qui m'ont allégé le poids du quotidien : le poète Ebrahim Parnak pour son art jusque dans la cuisine, la grande voyageuse Brigitte Colette qui m'a soutenu moralement, enfin Morvarid Rahbari avec laquelle je suis venue à Paris faire une thèse à Paris-III à l'issue de nos études menées de conserve à Téhéran.

Je n'oublie pas non plus mes relecteurs, vers lesquels à me relire sans trop rougir va tout naturellement ma dernière pensée.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE…….....9

0.1 Pour une lecture iranienne de Marguerite Duras…….....9
0.2 Marguerite Duras dans sa dernière période : un auteur postmoderne ?.....14

PARTIE I : DE *L'AMANT* (1984) À *L'AMANT DE LA CHINE DU NORD* (1991) : HISTOIRE D'UNE REPOLARISATION DES GENRES……23

1.0 INTRODUCTION STYLISTIQUE…….24
1.1 *LES YEUX BLEUS CHEVEUX NOIRS*: ANALYSE DES CARACTÈRES……..……...33
1.2 *L'AMANT*: ANALYSE DES CARACTÈRES…….....64
1.3 *L'AMANT DE LA CHINE DU NORD* : LE ROMAN DE LA REPOLARISATION…….....83

PARTIE II : COMMENT SORTIR DE LA GUERRE DES SEXES ? ÉCRIRE, DIT-ELLE……...…93

2.0 INTRODUCTION : POURQUOI MARYSE CHOISY…….94
2.1 S'EFFACER SOI-MÊME : LA TECHNIQUE DE LA POÈTE (EMILY L)…….102
2.2 EFFACER SA PRÉSENCE : LA TECHNIQUE DE L'ÉCRIVAIN QUI N'ÉCRIT PAS (YANN ANDRÉA)…….121
2.3 EFFACER EN RENDANT PLUS OBSCUR : LA TECHNIQUE DE LA ROMANCIÈRE (MARGUERITE DURAS)……...143

PARTIE III : LE MÊME QUI M'AIME, OU LE POURQUOI DE L'INCESTE……..……167

3.1 DÉSAPPRENDRE GRÂCE À LA DÉESSE-MÈRE……..168
3.2 LE POSTMODERNISME DE DURAS, OU LA KABBALE REVISITÉE……...193
3.3 JEANNE ET AGATHA, DES DOUBLES LUMINEUX……...220

PARTIE IV : VERS UN NOUVEAU COUPLE : LA SORCIÈRE ET L'ERRANT……..…234

4.1 ON NE NAIT PAS SORCIÈRE, ON LE DEVIENT……235
4.2 LA DIALECTIQUE DE L'ABSENCE ET DE LA PRÉSENCE……...274

CONCLUSION……299

5.1 TOUT DÉPASSER POUR MIEUX RECRÉER LE MONDE…….299
5.2 DU SUBLIME OU L'ART DU « ON NE SAIT PAS QUOI »……314

BIBLIOGRAPHIE……...330
TABLES DES MATIÈRES……....351

La dynamique masculin/féminin dans la dernière période de la création littéraire de Marguerite Duras (1980-1996) à travers ses romans et récits

« - Vous auriez envie d'indiquer un mode d'emploi pour lire Duras ?

- (…) Contrairement à la linéarité du roman classique, balzacien, il s'agit de livres ouverts, inachevés, qui, en dernière instance, visent à un monde en devenir, qui ne cesse jamais de bouger ».[1]

[1] Marguerite Duras, *La passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris, Seuil, 2013, p. 94.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

0.1 Pour une lecture iranienne de Marguerite Duras

La mise en scène du « on » chez Duras ou la fluctuation des genres. Parallèle entre Duras et Zambrano, puis Duras et la métaphysique zen.

Si ce terme de « lecture iranienne » recouvre quelque provocation, elle est seulement apparente. Duras entra comme un météore dans ma vie d'Iranienne et lui donna sens. Plus largement, ce fut une révolution générationnelle que cette redécouverte de Duras dans l'Iran post-révolutionnaire. Mieux, la lecture à laquelle elle donna lieu peut éclairer en retour son œuvre. Ce retour en arrière n'est pas qu'anecdotique, il donne un certain relief à la fonction de Duras dans le monde contemporain, et qui court souterrainement dans son œuvre. Il me semble nécessaire de commencer par cet éclairage et de me remémorer le début des années 2000. L'islamisme d'État alors s'essouffle, la société civile gagne du terrain, et Duras fait partie des outils permettant, depuis presque deux décennies, de réapprendre à vivre. Cette génération, la mienne, ne sait pas qu'avant la Révolution de 1979, Duras connut déjà son heure de gloire et accompagna la lutte de nos féministes. Je n'ai pas connu cet âge d'or, car la révolution consommée, un boisseau fut jeté sur ce pan de son œuvre, et les livres interdits[2].

[2] Il est très difficile d'accéder aux données bibliographiques antérieures à la Révolution, surtout si un auteur (et ce fut le cas de Duras encore sous le mandat présidentiel d'Ahmadinejad) fut soumis à un ostracisme. Nonobstant cette censure, nous connaissons au moins trois ouvrages de Duras traduit en persan avant la chute de la dynastie Pahlavi. Il s'agit d'abord de *Moderato Cantabile* en 1973 par Rezâ Seyyed Hosayni. Devant les données restreintes communiquées par la République islamique, les auteurs de *Les écrits de Marguerite Duras. Bibliographie des œuvres et de la critique 1940-2006* (Bernard Alazet, Robert Harvey & Hélène Volat, Imec, coll. « Inventaires », sans lieu, 2009) donnèrent la date de 2001, la date de réédition, pour cette traduction (également reprise en 2009). Il s'agit par ailleurs de *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* traduit par Ali Asghar Khobreh-Zâdeh (mort en 2008) en 1975, livre depuis jamais réédité. Tel n'est pas le cas pour *Hiroshima mon amour* que Hoshang Tâheri a traduit dès 1969, seulement neuf ans après la sortie du livre en France, et qui est ressorti en Iran en 2006. Ce critique de cinéma était mort entre-temps (1990) dans un accident de voiture. Pour les références sur la réception de Duras en Iran depuis la Révolution, cf. *infra* 1.0.1.

Fille des années thermidoriennes[3], j'ai eu la chance de devenir femme à l'heure où Duras fut de nouveau traduite et tolérée[4]. Pourquoi cet engouement en Iran ? Notre présent travail va chercher à en définir les causes en allant au plus loin des notions d'identité et de rapport entre les sexes, tels que son œuvre les articule alors. J'ai découvert Duras dans un pays, l'Iran, où la gestion des genres est tout à la fois marquée (espaces publics cloisonnés) et non segmentée (transsexualité reconnue) donne tout son sens et son actualité à cette problématique. Lire Duras dans un tel environnement me permit d'apprécier, peut-être plus qu'aucun autre lecteur, ses propres paradoxes la conduisant, ici, à idéaliser la relation amoureuse d'une mineure et d'un adulte et, là, à mépriser l'état d'homosexualité. Duras me parut riche en paradoxes, à l'image de mon pays, mais de paradoxes étrangers à ceux que je vivais. La lire contribua à faire mien quelque chose d'autre et, pourtant, de déjà présent. Je reconnus en elle une part d'inconnu et d'intime, comme un révélateur. Sa lecture nous projetait au-delà des genres tout en nous enracinant dans l'essentiel. Ce quelque chose de transpersonnel, je n'avais pas encore les mots pour le dire, mais le vivais intensément.

Des années plus tard, j'ai commencé à lire des études sur Duras où cette indétermination proprement désaliénante était évoquée. En 2005 d'abord, Sylvie Loignon s'arrêta sur l'usage du «on» impersonnel chez Duras (impersonnel et asexué, contrairement à « il » et « elle ») comme une tentative d'écriture tordant le cou au clivage entre le personnage et le narrateur : « Chez Duras, le « on » traverse les textes : c'est une *béance d'identité* dans laquelle viennent s'engloutir toutes les voix du récit, celles des personnages, celle du narrateur, y compris celle de l'auteur lui-même »[5]. L'année d'après,

[3] Nous reprenons là la terminologie utilisée par certains sociologues pour décrire les décennies après la mort de Khomeyni, époque où « des femmes diplômées exposent des thématiques nouvelles » (dixit Fariba Adelkhah, in « La République entre fauteuils et tapis : la société et le pouvoir », in *Thermidor en Iran*, éd. par Fariba Adelkhah, Jean-François Bayart et Olivier Roy, Bruxelles, Complexe, coll. « Espace international », 1993, p. 75).

[4] Dans ces années où Téhéran connut une éclaircie, le retour sur le devant de la scène culturelle locale de Duras fut le fait de Parviz Shahdi (né en 1936). Il a traduit successivement *Un barrage contre le Pacifique* en 1998, *Le Ravissement de Lol V. Stein* en 1999 et *Le Marin de Gibraltar* en 2000. *Le Ravissement de Lol V. Stein* a été réédité en 2003. La date de cette deuxième édition a été donnée par mégarde comme la première dans la bibliographie citée en note 2. *Un barrage contre le Pacifique,* de plus, n'a pas introduit Duras en Iran. Ce fut *Hiroshima mon amour*.

[5] Sylvie Loignon, « La bêtise intertextuelle », in *Les Lectures de Duras*, sous la dir. d'Alexandre Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 61. Bernard Alazet avait quant à lui parlé des « voix souterraines de l'écriture » pour qualifier cette alchimie durassienne où les entités fictives et la sienne propre se fondent dans un même magma, plus interpersonnel qu'impersonnel. Il parle d'un véritable engorgement (au sens le plus physique du terme !) des autres et de soi-même, tous avalés dans une connaissance venue de l'intérieur. Cette voix-là », écrit-il, « aura été que Marguerite Duras, inlassablement et pendant cinquante ans, aura à faire entendre dans son œuvre, elle qui confiait à Michelle Porte en 1977 : « Je suis quand même arrivée à ça, à parler de moi comme d'une autre » (Bernard Alazet, « Les voix

Simona Crippa revient sur cette notion de l'impersonnel et la creuse plus avant dans sa grammaire et sa littéralité. La béance (ou absence d'être défini) devient sous sa plume un flottement, c'est-à-dire la possibilité offerte d'être l'un ou l'autre, ce qui est la caractéristique même du « on » français : « Marguerite Duras n'écrit pas féminin ou masculin, elle crée des *espaces d'existences identitaires flottantes* qui se déploient à l'intérieur d'un *espace de narration flottant* »[6].

Cette béance et ce flottement ne seraient rien, ou une porte ouverte sur le nihilisme, s'ils ne conféraient à un absolu, s'ils ne s'inscrivaient dans une métaphysique. « La littérature, c'est la pensée débordée par le penser » écrit Mireille Calle-Gruber à propos de l'art faussement désordonné de Marguerite Duras. Un substantif féminin (la pensée) bouleversé, subverti par le verbe masculin substantivé (le penser) : ces mots renvoient à quelque chose d'un ordre pour le moins transgénérique. Levant toute ambiguïté, Mireille Calle-Gruber, dans cette même moitié des années 2000, a dit de Duras qu'elle participait « de l'archè plus que de la psyché »[7]. Le grand mot était lâché. On abandonne avec Duras le simple plan de la psychologie pour s'attacher à des notions plus essentielles et révolutionner les sexes dans leur essence même. Pour mieux comprendre ce que Mireille Calle-Gruber visait par ces mots, opérons comme elle le demande un détour par Maria Zambrano. Nulle mieux que cette dernière a écrit sur le désir d'écrire d'une femme écrivant pour sublimer le désir en déroute. Autre ressemblance avec Duras, cette philosophe espagnole se complut, elle aussi, à semer de multiples pistes, moins pour égarer qu'éclairer. Aussi, Mireille Calle-Gruber la trouve « moins allégorique que parabolique ; moins philosophique que prophétique »[8].

Ces derniers mots auraient pu s'appliquer à Duras. Ils le furent d'ailleurs[9]. Duras et Zambrano cherchent pareillement à écrire ce qui ne se nomme pas. Elles semblent

---

souterraines de l'écriture », in *Les Cahiers de l'Herne: Marguerite Duras*, éd. par Bernard Alazet et Christine Blot-Labarrère, Paris, l'Herne, 2005, p. 13).

[6] Simona Crippa, « Marguerite Duras, Thérèse, Aurélia, Emily, Lol, elle, je et les autres », in *Frontières des genres*, sous la dir. Christiane Chaulet Achour, Cergy Pontoise, éd. Manuscrit Université, 2006, p. 97.

[7] Mireille Calle-Gruber, « La dérobée du récit chez Marguerite Duras », in *Marguerite Duras 1 Les récits des différences sexuelles, Revue des lettres modernes. Série Marguerite Duras,* vol. 1, sous la dir. Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, Paris-Caen, 2005, pp. 16-17.

[8] « Il faut que ça cloche ou Comment ne pas nommer », in *Sens [Public] Revue internationale, International Web journal sens-public.org*, Dossier : *Spectres et rejetons des Etudes Féminines et de Genres*, 2011, p. 3. Disponible sur: http://www.sens-public/spip.php?article804

[9] Ces mots furent le fait de l'universitaire croate Ingrid Šafranek. Traductrice de Duras, elle remarqua que, sous « la surface lisible de l'œuvre durasienne » se cachait la « portée secrète de paraboles modernes », paraboles qu'il resterait, selon elle, à décrypter (propos rapportés par Madeleine Borgamano, « Les lectures sémiotiques du texte durassien, un barrage contre la fascination », in *Écrire, reécrire Marguerite Duras. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras, Revue des lettres modernes. Série Marguerite Duras,* vol. 1 / éd. par Bernard Alazet, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2002, p. 124.

partager la même méthode quasi-biblique. En rattachant la profondeur des sentiments qui structure leurs livres à des archétypes plus qu'à de la psychologie, elles renouent avec le style elliptique des prophètes pour suggérer des choses, et ce, à une époque (la modernité) où la description analytique prévaut et en oublie le désir.

La littérature persane, elle, a toujours fonctionné sur la parabole et a gardé le désir au cœur de son discours. Il est inutile de s'étendre là-dessus, au risque de tomber dans le même piège que Christian Jambet quand il parla à ce propos de *La logique des Orientaux* et organisa autour toute une dissection impropre à saisir la fluidité à laquelle cette non-méthode ouvre[10]. Kierkegaard avait déjà reproché à Hegel d'associer la connaissance intime des choses avec l'essence, ainsi que de tenir l'imaginaire pour une simple catégorie, alors qu'il est la sphère autour de laquelle les prophètes, les poètes persans, et Duras à leur suite, gravitent[11]. Cette surenchère de la logique chez Jambet a même eu pour effet d'éclipser une notion chère à Henry Corbin, et qu'il s'était bien gardé de théoriser à outrance : l'imaginal.

L'imaginal, que Corbin dissociait même de ce que ce terme recouvrait chez Jung, recoupe l'expérience intérieure que Mireille Calle-Gruber capte chez Maria Zambrano : une sorte de « raison poétique » faisant l'économie de la raison pure. Fini le mythe kantien dont se nourrissent aussi bien le constructivisme que le déconstructivisme, car cette raison poétique, ou imaginal, appartient au règne des créateurs, ceux qui savent qu'on ne peut créer qu'avec « l'abîme vivant de l'autre côté », selon l'ingénieuse paraphrase que Mireille Calle-Gruber fait de l'œuvre de Zambrano[12]. Si la chose est assez nouvelle en Occident, et si Marguerite Duras représente l'introduction de cette nouveauté dans le

[10] À la parution du livre de ce philosophe, Mohammed Arkoun lui trouva « la ferveur communicative du maître », l'iranologue Henry Corbin, et, surtout, le même défaut, à savoir d'avoir « trop durci l'opposition spirituels / littéralistes » (Mohammed Arkoun, « Christian Jambet, *La Logique des Orientaux. Henry Corbin et la science des formes* », in *Archives de sciences sociales des religions*, vol, 57, n°2, 1984, pp. 238-239). Non, le désir ne s'oppose pas à la foi, quand il y a désir du désir.

[11] « Désirer juste, voilà le grand art, ou plutôt, c'est un don. Là réside le caractère inexplicable et mystérieux du génie, comme pour la baguette magique : elle ne s'avise jamais de désirer, sinon à l'endroit où se trouve l'objet de son désir» écrivait Kierkegaard en 1843 tout en s'étonnant que le goût pour les catégories ait porté Hegel à privilégier « fortement l'importance de la matière» et à tenir le sujet pour décisif, alors que le vrai désir d'écrire outrepasse le sujet (« Les stades immédiats de l'éros ou l'éros et la musique suivi de silhouettes », *L'Alternative (1ère partie)*, trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, éd. Orante,1970, p. 50. L'Orient et ses indéterminations est suggéré par le philosophe danois via l'image de la baguette magique, celle qui n'a de désir que pour le désir. Françoise Barbé-Petit s'était interrogé pourquoi « Duras, de façon très étrange, associe à Kierkegaard la violence du désir là où l'on attendrait la puissance de la foi » : on en comprend ici le sens (*Marguerite Duras au risque de la philosophie*, Paris, Kimé, 2010, p. 101.

[12] Mireille Calle-Gruber, « Il faut que ça cloche ou Comment ne pas nommer », *Sens [Public] Revue internationale, International Web journal sens-public.org*, Dossier : *Spectres et rejetons des Etudes Féminines et de Genres, op. cit.*, p. 9.

champ narratif, le travail sur l'imaginal est consubstantiel à la métaphysique orientale, en ce sens qu'il s'agit d'une métaphysique ouverte sur le « non-être »[13].

En ce sens, notre travail pour novateur qu'il peut paraître, s'appuie sur des hypothèses qui ont déjà été étayées. Nous faisons ici allusion aux travaux de Dominique de Gasquet qui, par l'intermédiaire d'un éclairage japonais (comme métonymie de l'Extrême-Orient où Duras naquit) de l'œuvre durassienne, montre qu'il y court la présence implicite d'une contre-culture « orientale ». La métaphysique zen s'articule elle aussi autour d'un « non-être ». Duras l'a pressenti : ne plus s'appeler Donnadieu (nom du Père et nom de Dieu) mais, comme écrivain, Duras pouvait l'aider dans le travail de « dépersonnalisation » qu'elle conduira chez ses « personnages » romanesques. Tous, comme la Duras (nom de lieu), ont le statut de passants dans lesquels « le paysage s'inscrit en creux ». Tous atteignent au degré d'anti-héros habités par la « passion de n'être rien qu'une mise en disposition totale avec le dehors »[14]. Cette catégorie par définition floue du lieu préférable à l'être, mais ô combien riche, est absente du discours ontologique qui n'embrasse rien de plus signifiant dans le discours que l' « être ». Chez Duras, tout au contraire, comme le dit encore Mireille Calle-Gruber, « l'essence volatile des êtres et des choses, ce serait cela la littérature »[15].

« Essence volatile » est la meilleure traduction qu'il m'a été donnée de lire pour *khyâl*, ce terme persan sur lequel Corbin a greffé toute sa philosophie imaginale. Dire « oui » à l'imaginal, c'est suppléer l'axiome de Descartes (« Je pense donc je suis ») par un enrichissement de l'être ainsi formulé : mon essence est volatile, l'essence de Duras est aussi volatile, mais nos deux essences communient dans cet informel qu'est la littérature à son degré le plus achevé : les archétypes. Autrement dit : si les archétypes mis en scène dans les récits de Duras ont d'emblée su capter mon attention, il en va moins d'une question de sensibilité ou de goût (et ce d'une manière d'autant plus évidente que rien ne coïncide entre l'esthétique normande de Duras et les couleurs familières de l'Iran), que du sentiment indicible d'appartenir à la même *terrae incognitas,* pour reprendre un mot cher à

[13] Ce « non-être» présent en creux dans l'œuvre de Marguerite Duras occupe de plus en plus de non-dit dans les catégories de l'occident contemporain. À ce sujet, Michel Maffesoli écrivait : « Orientalisation du monde? Peut-être si on entend par là non plus un Orient précis, géographiquement repérable, mais un Orient mythique alternatif au monde activiste ayant prévalu dans la modernité occidentale» *Matrimonium. Petit traité d'écosophie*, Paris, éd. CNRS, 2010, p. 56.

[14] Dominique de Gasquet, « De Donnadieu à Duras : le détour par un nom de lieu », in *Duras, Dieu et l'écrit*, éd. par Alain Vircondelet, Monaco, Rocher, 1998, p. 291.

[15] « La dérobée du récit chez Marguerite Duras », in *Marguerite Duras 1 Les récits des différences sexuelles… op. cit.*, p. 17.

Corbin[16]. Aussi, en entreprenant ce travail sur Duras, je suis bien consciente qu'il en va d'une approche visant à saisir ce que je suis dans mon intimité la plus difficilement formulable.

0.2 Marguerite Duras dans sa dernière période : un auteur postmoderne ?

Peut-on parler pour Duras de « Sacré gauche » quand elle en finit avec le rationalisme du couple Sartre-Beauvoir ? L' « enchantement du monde » comme sceau ultime de la marque de fabrique de Duras La Postmoderne (1980-1996).

J'assume pleinement l'intersubjectivité d'une lecture iranienne de Duras, car elle confère à cette recherche le sceau d'une expérience-limite, la seule propre à combler « le gouffre infini » que Monique Pinthon a déjà signalé comme le mode de relation absolu auquel Duras invite. Cette chercheuse écrit : « Les mots deviennent chez Marguerite Duras les intercesseurs de l'in-fini ». Et, plutôt qu'à l'oralité, assimile son style à un archaïsme ni vain, ni savant, mais inspiré. « Un style élevé » dit-elle « un lointain écho biblique, une incantation d'une poésie sublime. L'écriture durassienne nous fait entrer dans le domaine du sacré »[17]. Certes, mais un sacré qui a acté la mort de Donnadieu et de Dieu comme nom, un sacré qui s'ancre sur les pages les plus inspirées de Georges Bataille (l'un des rares écrivains que Duras épargna[18]) sur le « sacré gauche »[19]. Dans ce travail, reprenant la

[16] Corbin est le passeur de cultures qui, en pointant un auteur persan tel que Ruzbehân (1128-1209), a contribué à montrer « le lien entre les fidèles d'amour persan, eux-mêmes héritiers des religions de l'ancienne Perse, le soufisme en général, et ensuite la poésie provençale et l'amour courtois » du point de vue de « la similarité des structures ». Cette structure, le critique iranien francophone Youssef Ishaghpour y intègre lui aussi Duras, et pour des raisons recoupant partiellement les miennes : elle aussi serait une « mystique qui part d'une reconnaissance du dualisme et le nie » ce qui, d'un point de vue formel, se traduit par être « dans l'entre-deux, dans le parler et le silence » (« La voix et le miroir », in *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, actes du colloque international tenu aux universités de Bruxelles et de Liège [Bruxelles et Liège, 22, 23 et 24 avril 1983], sous la dir. de Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1985, pp. 105-107).

[17] Monique Pinthon, « Les rumeurs indicibles des « espaces infinis », in *Les Lectures de Marguerite Duras*, *op. cit*., p. 240.

[18] Mieux que l'épargner, il y a une trinité de Bataille que Duras fera sienne : « violence, amour et mort» comme définition de l'érotisme, ainsi que le rappelle Stéphanie Anderson dans *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Paris, Droz, 1995, p. 33.

[19] « En quoi le sacré bataillien relève-t-il plus précisément du « sacré gauche » dont parle Roger Caillois dans *L'Homme et le sacré* ? » est la question que pose Candy Hoffmann dans « Le sacré chez Georges Bataille », *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 5, n°1, août 2011, p. 73. Elle y répond par ces

définition de Michel Maffessoli sur le « postmodernisme »[20], on se saisira de ces traits caractéristiques du style de Duras, la litanie et l'incantatoire, pour voir en quoi elle a joué un rôle déterminant dans l'éclosion de nouveaux paradigmes concernant les genres. Pour l'heure, il y a déjà un point essentiel qu'on peut souligner. Si on retient la définition sociologique de la postmodernité comme l'éthique de ceux qui considèrent qu'on est sorti de l'histoire linéaire et que des archétypes refoulés reprennent le dessus, n'y aurait-il pas en littérature une postmodernité qui serait l'esthétique de ceux qui sortent de l'histoire narrative à la recherche de nouvelles fables pour un « monde en devenir » ?

Cette hypothèse de travail sera examinée dans différents sous-chapitres à partir de quelques auteurs américains tenus unanimement par la critique comme postmodernes (ainsi Brian Evenson, disciple de Ballard, un auteur-phare de la science-fiction (genre éminemment postmoderne), en 3.2.3, ou Salman Rushdie, pour le rôle de détonateur qu'il joua du vivant de Duras, en 1.0.2), puis des auteurs de cultures exogènes (Eduardo Mendoza en 3.2.1) et française (Metin Arditi en 3.2.2) plus contemporains, afin d'étudier la possibilité de tenir Marguerite Duras, dans sa dernière période, comme ayant été à l'écoute de cette sensibilité en germe. Certaines caractéristiques de ses dernières œuvres plaident en faveur d'une attitude « postmoderne » dont une, principale, et dont nous faisons le nœud de notre problématique. Il s'agit du dépassement du rôle attribué aux femmes, non seulement dans les conventions bourgeoises mais aussi dans les sociétés plus émancipées, ainsi que la fonction nouvelle remplie par les femmes dans la libération du joug de l'histoire, par un retournement du désespoir en désir, par un dépassement du non-dit, du tu et du bafoué en autant de « livres ouverts, inachevés ».

Entre 1945 et 1947, dans la France qui se reconstruisait, Marguerite Duras a tenté ce retournement et ce dépassement dans son récit toujours ajourné, *Théodora Kats*. Dès le titre, s'engage une dualité que l'on retrouvera entre Marguerite et la Sorcière (à savoir la lecture de Michelet par Duras, cf. *infra*, 3.2.9) non pas comme une tentative de

mots de Georges Bataille emprunté à *L'Erotisme* : « l'intimité animale» est proprement le « sacré immanent » (à comprendre comme l'antonyme de la transcendance des clercs, donc quelque énergie s'approchant du sacré gauche : énergie assimilable à la déviance et à la féminité). « L'intimité animale » de Bataille recoupe grandement ce que Duras entendait par « l'ombre interne », ou encore ce que l'école « orientale » d'Iran appelle « le soleil de minuit » : catégories sur lesquelles on reviendra en 4.2.2 et en 4.2.6.

[20] Tout comme ce spécialiste de l'imaginaire inspiré par Henry Corbin (via le comparatiste Gilbert Durand qui fut son élève), nous considérons que « la technologie postmoderne participe au réenchantement du monde », *Imaginaire et postmodernité*, Paris, Manucius, coll. « Modélisations des imaginaires », 2013, p. 13. Cette technologie est en rupture avec le rationalisme et, par retour du refoulé, suggère « quelque chose renvoyant à l'affleurement de l'archaïsme ». Le style de Duras, une technique de la transe que nous venons de définir à grands traits, s'inscrit dans cette lignée. Sa poétique sonne en effet comme un archaïsme revisité.

dédiaboliser la femme mais de donner à sa dimension luciférienne (porteuse de lumière) la part de « sacré gauche » qui lui revient. Katz, le chat, représente d'autant mieux ce « sacré gauche » qu'il est dédié à Dieu, ce que le grec Théodora signifie, en même temps que d'être une traduction de Donnadieu. Ce patronyme qu'elle a tout pour entrer en littérature, moins par coquetterie d'artiste que parce que son moi-femme devait en passer par là. Il n'y allait pas d'une question de personne mais ce cycle, ainsi qu'elle s'en livre dans les dernières lignes de *Yann Andréa Steiner*, n'était pas encore arrivé à maturité. Il couvait dans le silence : « C'était peut-être quelque chose d'encore inconnu, Théodora Katz, un nouveau silence de l'écriture, celui des femmes et des juifs »[21].

Cet inconnu, cette aube nouvelle, Marguerite Duras tenta de l'explorer sur les décombres de la Seconde Guerre mondiale. Les mots lui manquèrent à l'époque, et le plus loin qu'elle pût aller fut de transcender le deuil collectif en littérature, dans *Hiroshima mon amour* (1960). Prise dans l'histoire d'un interdit, elle buta sur l'indicible jusqu'à « la fin des années soixante-dix et surtout dans le courant des années quatre-vingts »[22]. Nous sommes très redevables au philosophe et talmudiste juif, Ivan Segré, d'avoir montré que, pour des raisons cycliques, ce fut seulement dans cette période qu'on a fait sienne concernant Duras (1980-1996) qu' « on voit apparaître le motif *positif* du « Juif » dans l'œuvre de Blanchot, ainsi que dans celle de Duras. *Yann Andréa Steiner* de Marguerite Duras, publié en 1992, est peut-être l'entreprise poétique la plus radicale quant à la pensée de l'existence *signifiante* des Juifs »[23].

Ivan Segré explique qu'une telle légitimation fut possible grâce seulement à la littérature pour dépasser l'impasse dans laquelle la philosophie avait embourbé l'époque, au « sortir de la Seconde Guerre Mondiale »[24]. La distance critique prise par Marguerite

---

[21] Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner,* Paris, P.O.L, 1992, p. 141. « C'était trop pour un livre, Théodora », expliquait-elle encore ce semi-échec à son amant Yann Andréa, qui lui permettra (faisant le silence sien) d'accoucher de son œuvre. Annette De La Motte, dans une thèse soutenue à l'Université de Kiel en 2004, a brillamment commenté cette dernière page de *Yann Andréa Steiner* : « Certes, Auschwitz, dans sa totalité, son immensité, est trop grand pour être décrit. Mais Marguerite Duras le saisit, tout de même. Car elle pratique une écriture négative, écriture du non-écrit, écriture du silence, donc, qui s'écrit en dépit des absences voire, en raison des absences » (*Au-delà du mot : Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit Verlag, coll. « Ars Rhetorica », 14, 2004, p. 152).

[22] Basile Dewez, « Entretien avec Ivan Segré. La philosophie française et les « juifs » », *Labyrinthe*, n°35, 2010, p. 122.

[23] *Ibid.*

[24] *Ibid.*, p. 119. *La Douleur* se veut un reflet de cette époque puisque son récit débute à la date du 25 avril 1945, juste quand la guerre arrive à son terme. Il n'empêche, le tableau donné est d'une noirceur telle que Jean-François Laguian l'a ainsi commenté : « La narratrice est seule à affronter l'absence de son mari, elle vit désolidarisée d'une société indifférente et enfermée dans ses égoïsme » (*La Douleur du chaos et de la subversion dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Publibook-EPU, 2012, p. 69). *La Douleur*, c'est aussi le récit du refus d'une certaine noirceur, comme une antithèse à *La Nausée* de Sartre.

Duras face au féminisme dogmatique de Simone de Beauvoir est bien connue pour ne pas avoir à y revenir. Plus inédit est le saut qualitatif qu'Ivan Segré souligne entre Sartre et Duras concernant la question Juive[25] ; Ce saut qualitatif, Ivan Segré par l'opposition entre deux pôles qui limitent ou dynamisent, selon lequel des deux l'emporte, l'histoire des idées. D'un côté, il y aurait le pôle de la « philosophie », soit un courant « réfutant qu'il y ait une fin de la philosophie »[26], discipline qu'elle tient pour une critique des préjugés au nom de la rationalité. De l'autre, Ivan Segré pose l' « antiphilosophie », mot qu'il reprend à Lacan, comme la tentative de « faire advenir une autre pensée » après s'être ouverte à « la pensée d'une fin de la philosophie »[27]. Pensée positive, versus, penser l'impensable : on retrouve là la ligne de fracture entre Hegel et Kierkegaard[28], mais aussi, ajoute Ivan Segré, entre Sartre et Duras[29]. Sortir de la philosophie, sortir de l'histoire, toute la problématique de la postmodernité est ici esquissée dans sa dimension tragique de dépassement final.

Certes, Sartre se piquait autant de dialectique que Hegel, mais il fut incapable, comme philosophe, de saisir l'épaisseur tragique d'une condition. De cette ambivalence, une poétique du clair-obscur se dégage, et que Kierkegaard a su cerner de quelques mots :

> La vraie tristesse tragique exige donc un moment de faute, et la vraie douleur tragique une part d'innocence; la première, un moment de transparence, la seconde, un moment d'obscurité. C'est ainsi que je crois pouvoir le mieux

[25] L'explication rationnelle que Sartre donne de l'antisémitisme dans ses *Réflexions sur la question juive*, où « le « Juif » est une invention de l'antisémite » et seulement, par rapport à la poétique biblisante de Duras, où le Juif est Tout. *Ibid.*, p. 120.

[26] *Ibid.*, p. 122.

[27] *Ibid.*

[28] La pensée positive est facile à digérer (même si immangeable !) alors que penser l'impensable vous dévore, disait Kierkegaard en se moquant de la philosophie de Hegel et en lui opposant un silence lyrique : « Pour ma part, j'ai dépensé assez de temps pour approfondir le système hégélien, et je ne crois nullement l'avoir compris; j'ai même la naïveté de croire que, lorsque, malgré toutes mes peines, je n'arrive pas à saisir sa pensée en certains passages, c'est qu'il n'est pas tout à fait clair avec lui-même. Je mène toute cette étude sans peine, tout naturellement, et je n'y attrape pas mal à la tête. Mais quand je me mets à réfléchir sur Abraham, je suis comme anéanti » (*Crainte et tremblement. Lyrique-dialectique par Johannès de Silentio*, Paris, Aubier-Montaigne, sans date, pp. 41-42). « On est là au plus près de ce qui est le désir », commentait Duras à propos de ce geste sacrificiel d'Abraham tel qu'elle l'avait lu dans Kierkegaard (*Duras filme*, bande vidéo d'Outa et Jérôme Beaujour cité par Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, p. 144).

[29] Quand Ivan Segré dit que « Sartre s'inscrit très distinctement dans la filiation philosophique de Marx » (Basile Dewez, « Entretien avec Ivan Segré. La philosophie française et les « juifs » », *op. cit.*, p. 119.), il reprend presque mot pour mot ce qu'en 1987, Duras reprochait à ce doctrinaire, avec une pointe de regret pour s'être laissée elle-même endoctriner et avoir perdu quelques décennies à l'accomplissement de son œuvre : « Je pense que Sartre est la raison du si regrettable retard culturel et politique de la France. Il se considérait comme l'héritier de Marx, l'unique véritable interprète de sa pensée : c'est de là que sont les ambiguïtés de l'existentialisme. Si l'on pense à Conrad, on ne peut même plus parler de lui comme d'un vrai écrivain : désormais il n'est plus qu'une figure isolée, recroquevillée sur elle-même, dans une sorte d'exil forcé. Avant la guerre, comme je l'ai fait moi-même, il fallait que l'intellectuel s'inscrive au Parti… » (*La passion suspendue... op. cit.*, pp. 88-89).

> indiquer le point de contact dialectique des notions de tristesse et de douleur, et la dialectique propre au concept de faute tragique[30].

Le tragique ne se mesure pas aux effets de manche. Un mot suffit à le déclencher, et tout ce chagrin qu'il sous-tend, et toute cette déchirure, au moment où on s'y attend le moins, comme sur cette plage ensoleillée où, un coup de vent, brusquement, balaie les cris des jeux balnéaires et vient à rappeler l'horreur :

> C'est dans ce silence-là que la guerre est encore présente, qu'elle sourd à travers le sable, le vent. Ginetta dit : « Je regrette beaucoup de ne pas t'avoir connue quand tu as attendu le retour de Robert » (…) Dès ce nom, Robert L., je pleure. Je pleure encore. Je pleurerai toute ma vie. Ginetta s'excuse et se tait. Chaque jour, elle croit que je pourrai parler de lui, et je ne peux pas encore. Mais ce jour-là je lui dis que je pensais pouvoir le faire un jour. Et que déjà j'avais écrit un peu sur ce retour. Que j'avais essayé de dire quelque chose de cet amour. Que c'était là, pendant son agonie, que j'avais le mieux connu cet homme, Robert L.[31].

Robert L., le premier mari de Marguerite D., sa première déchirure existentielle quand, lui déporté dans les camps, et elle à Paris, quand lui revenu des camps et encore enfermé dedans, même au bord de la mer. Pour ce récit dont elle confie à Ginetta qu'il a commencé dès le retour du prisonnier, la douleur sera telle (et c'est le titre du livre) qu'elle pourra l'achever seulement au cœur des années quatre-vingts tenues par Ivan Segré comme décisives.

Nous tâcherons d'expliquer pourquoi **dans notre sous-chapitre 2.3** en posant ces années quatre-vingts au cœur d'un féminisme où le compassionnel cesse d'être vécu par la femme comme une tare inhérente à son sexe, mais la vertu maternelle première. La critique féministe, et Duras la première, s'ouvre alors à un enchantement possible du monde, à commencer par une revalorisation de son propre sexe comme personnage incarnant la douleur de (pro) créer en prenant modèle des déesses.

Cette notion d' «enchantement du monde» a fait l'objet d'une théorisation de la part de critiques universitaires concernant l'œuvre d'un contemporain de Marguerite

[30] Søren Kierkegaard, *Le reflet du tragique ancien dans le tragique moderne,* in *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 143.

[31] Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, P.O.L, 1985, pp. 79-80. Nous croyons qu'il y a un réel parallélisme à dresser entre *La douleur* de Duras et *Le traité du désespoir* de Kierkegaard comme deux livres ouvrant au bonheur par le jeu des épreuves. Et ce n'est pas le seul. Il suffit, par exemple, de relire, au début des *Riens ou miettes philosophiques*, l' « hypothèse fictive » de Johannes Climacus alias Kierkegaard, pour retrouver l'amorce fictionnelle de Duras dans *Pluie d'été*. Cf. *infra*, partie III.

Duras. Il s'agit de l'écrivain Claude Seignolle, dont la production romanesque embrasse le genre dit fantastique. De même que la science-fiction est liée au « postmoderne », de même le fantastique ouvre à « enchantement du monde ». Mais le postmodernisme, comme l' « enchantement du monde », dépasse les notions de genre littéraire et définit plutôt une attitude antirationnelle que Duras a fait volontiers sienne dans sa dernière période[32]. *La Pluie d'été* en constitue l'exemple le plus marquant à travers une famille qui, vivant aux limites de la marginalité dans une banlieue parisienne, voit l'aîné de ses sept enfants (chiffre qui incline le lecteur à se remémoriser les contes de son enfance) refuser l'école pour lui préférer un savoir qu'il tient indiciblement des chants que sa mère a conservés d'une lointaine enfance juive. Ce roman, parce qu'exemplaire, fera l'objet ici d'une longue analyse (**toute notre troisième partie**) qui lui mérite de valoir le qualificatif de roman de l' « enchantement du monde ». On y retrouve, en effet, les deux veines que Claude Seignolle a explorées : le surnaturel féminin de régions reculées, et sa réactualisation dans une sorte de chamanisme urbain.

On l'aura compris, cet enchantement « postmoderne » passe, pour Duras, par une repolarisation des sexes, la femme venant assumer comme un matriarcat spirituel, et l'homme développant une sensibilité qui, auparavant, lui échappait. Jamais on ne se risquera à dire qu'il y a là un projet sociétal de la part de Duras, mais l'honnêteté d'exposer une révolution intérieure. On la verra ainsi (**c'est l'objet de notre première partie**) réformer sa conception des relations intersexuelles dans une fratrie entre le moment où elle écrit *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), et de la douleur glisser vers la compassion. Un livre en efface ainsi un autre, mais le mieux encore est de s'effacer soi-même, ainsi que Duras en offre la possibilité dans *Emily L.* (1987), roman de l'apaisement dans la guerre des sexes, ainsi que **nous l'étudierons dans la deuxième partie**.

[32] Le postmodernisme comme technique recourant à l'archaïque pour enchanter le monde passe par tout un mode de vie que le philosophe Roland Ernoult a observé chez Seignolle. Vivre dans une maison retirée de l'agitation parisienne et peuplée d'objets du passé en serait l'axe principal, attitude que Duras a également fait sienne depuis qu'elle acheta la maison de Neauphle-le-Château avec l'argent des droits de l'adaptation cinématographique de *Un Barrage contre le Pacifique* (1957) et ses villégiatures répétées sur la côte normande à partir de 1963. Aussi, peut-on élargir ce que Ernoult disait de Seignolle en l'étendant à Duras, parce que sa contemporaine et tout aussi à l'engagement au sens sartrien : « Beaucoup de Français de sa génération avaient espéré que les sacrifices de la guerre n'avaient pas été vains. La régression des idéologies, la difficulté d'instaurer une paix relative dans un monde dominé par la « guerre froide », le lent déclin du pays dans la compétition mondiale, des bouleversements de la société les ont amené à se replier sur eux-mêmes, à abandonner les causes communes pour des destins individuels comme Seignolle (…). De manière ostensible, Seignolle a voulu se mettre en marge de ce monde, et le maintenir par la réédition continuelle de ses écrits » (*Claude Seignolle et l'enchantement du monde*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, pp. 322-323).

Cet apaisement sera plénier dès lors que la femme moderne retrouve une harmonie avec la « turbulence extérieure »[33] pour mieux se fondre dans ce vent tout à la fois dissolvant et régénérateur de la mer. *Véra Baxter* (1980) incarne cette sorcière malgré elle, mais il lui faut aussi un sorcier qui s'ignore pour que la magie opère. Nous verrons, **dans notre quatrième et dernière partie**, que Marguerite Duras l'appelle l' « errant », personnage clef de la mythologie celtique. Mais faisant œuvre actuelle, loin de se complaire dans un imaginaire passéiste, et lectrice de littérature ancienne que dans la mesure où elle pointe des archétypes qui font sens sous ses yeux, Marguerite Duras va définir ce type d'homme comme l'« homme en proie à l'errance moderne »[34]. Comment s'y prendra-t-il à son tour pour sortir de la guerre des sexes ? N'attendons pas de la littérature un guide pratique pour couples actuels, d'autant que chez Duras, tout passe par l'écriture. Or, pour donner une consistance textuelle à cette union possible de l'onde et de l'errant, de la sorcière et de son alter ego « indéchiffrable »[35] (qualité que Duras prêtait au Yann Andréa qu'elle fictionnait, le seul qui nous importe ici), elle s'ouvrit de plus en plus à une forme de récit dialogique. *La Pluie d'été* donne aux dialogues d'Ernesto et de sa mère un parfum dialectique qu'il nous faut remonter à Socrate pour trouver la même puissance de vie. La recherche commune d'une vérité par les ressources propres au langage est le trait dominant des derniers récits que nous étudierons, tous dédiés à la réalisation du couple dans sa plénitude (dont la métaphore s'appelle pour Duras « inceste »). Qu'il s'agisse d'*Agatha* (dialogue entre un frère et une sœur), de *L'Homme atlantique* (dialogue entre l'auteur et son acteur muet) et de *Véra Baxter* (suite de dialogues).

• **R**ésumons notre thèse partie par partie, toutes conçues comme autant d'éclairages sur les dernières productions de Marguerite Duras, avant de cerner, en conclusion, le fil conducteur qui donne son unité à ses œuvres entre 1980 à 1996. Mais, avant ce résumé, une note explicative est nécessaire pour légitimer la méthode à laquelle nous avons recouru. Il s'agit de la méthode des « associations libres » dont nous avons emprunté le modèle à Georges Devereux (cf. *infra* 2.0.2), car elle nous a paru la plus efficace pour en finir avec le piège monographique qui, à se concentrer sur l'auteur étudié, en vient

[33] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou Les plages de l'Atlantique*, Paris, Albatros, 1980, p. 9.
[34] (*Duras filme*, vidéo, 50 min., système PAL ¾, couleur, produit et réalisé par Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, 1981 / éditions Benoît Jacob vidéo pour le reprints en DVD, 2009)
[35] Marguerite Duras, *C'est tout*, propos de Marguerite Duras recueillis par Yann Andréa, Paris, P.O.L, 1995, p. 8.

souvent, même s'il s'en défend, à mêler l'épiphénomène et tout ce qui fait le contexte de l'écrivain avec l'œuvre proprement dite. Quant à nous, nous ne quitterons pas des yeux l'œuvre de Marguerite Duras mais en faisant le choix de l'éclairer par d'autres œuvres et d'autres auteurs afin de trouver un sens à certaines qualités de son œuvre qui ont déjà été relevées ici et là, comme son goût pour le palimpseste, ou comme son écriture silencieuse.

1. L'itinéraire intellectuel et sentimental de Duras qui va de *l'Amant* (1984) à *l'Amant de la Chine du Nord* (1991) nous donnera l'occasion de nous initier à la forme très particulière d'auto-analyse à laquelle elle se livre. Elle procède par touches suggestives et progressives, à la manière d'un peintre impressionniste. Il nous faudra trouver le morceau manquant dans cette trame romanesque qui focalise, ici, sur la noirceur des preuves, et là, sur le bleuté du ciel. *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986) semble être le roman de ce retournement de perspective et d'apaisement pour son auteur.

2. La comparaison dans leur destin de femmes et leur destin d'écrivains entre Marguerite Duras et Maryse Choisy nous permettra de dresser le profil psychologique de la créatrice peu à peu apaisée. L'une et l'autre ont commencé à l'ombre de littérateurs plus réputés qu'elles, Maryse Choisy comme compagne de Joseph Delteil et Marguerite Duras de Robert Antelme. Très vite, l'une et l'autre ont renoncé à la nature sacrificielle attendue de leur sexe et ont fait le procès (d'une manière théorique pour Choisy et romanesque pour Duras) de la guerre qui leur fut faite en tant que femmes.

3. *La Pluie d'été* (1990) revient sur *Agatha* (1981) dans l'inceste entre frère et sœur comme voie de sortie à la guerre des sexes. La comparaison de ces deux livres nous permettra de comprendre que cette union incestueuse procède sur le plan de l'Imaginal, selon le terme repris à Henry Corbin dans notre Introduction. La sœur se révélera une image de l'âme-sœur dans laquelle le jeune homme, ici Ernesto, là « Il », recouvre la Connaissance au sens platonicien du terme. Cette connaissance ne trouve jamais voix dans la parole autoritaire des hommes, elle transparaît seulement dans le silence apaisé des femmes.

4. La femme apaisée redevient la Dame inspiratrice des gestes du Moyen-âge. Marguerite Duras se dédoubla en une telle Dame dans bien des livres de sa dernière période. Il

s'agit, entre autres, de la jeune fille dans *L'Été 80*, de Véra dans *Véra Baxter*, de l'héroïne éponyme dans *Agatha*, ou encore de la reine de Césarée dans *Roma*. L'étude successive de ces œuvres nous montrera que toutes ces images de la Femme archétypique se fondent dans la Mer, entité avec laquelle chacune de ces héroïnes nouent une relation privilégiée. Une commune mission leur est assignée : noyer leur chagrin dans les eaux de cette Mer et y ressusciter l'Amant attendu.

PARTIE I :

DE *L'AMANT (1984)*
À L'AMANT DE LA CHINE DU NORD (1991):
HISTOIRE D'UNE REPOLARISATION DES GENRES

1.0 INTRODUCTION STYLISTIQUE

1.0.1 Comment rendre familier l'indicible

Où plusieurs hypothèses sont émises sur Duras : Auteur iranienne francophone ? Auteur de la « Série noire » ? Plus sérieusement : que veut dire le style parlé de *L'Amant* ?

J'ai le regret des étés à l'ombre des parcs de Téhéran. Sur leurs bancs, j'entrepris de lire de manière systématique les femmes-écrivains du rayon « littérature française » de notre bibliothèque municipal : Simone de Beauvoir, Colette, Régine Deforges, enfin… Marguerite Duras. Ce fut un choc dès le premier livre: *L'Amant de la Chine du Nord* que je rendis le jour même pour en emprunter un autre, et ainsi de suite.

J'étais trop jeune pour avoir été témoin de l'engouement que Duras avait suscité auprès de mes aînées dès les premières traductions publiées (1969 : *Hiroshima mon amour*, 1973 : *Moderato Cantabile*, 1975 : *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*), et dont le souvenir avait été déterminant pour certaines d'entre elles, comme Azadeh Kian, devenue depuis Professeure de « Women Studies » à Paris-VII, me l'a confié. Quatre ans auparavant, en 1997, Qâsem Rubin avait traduit *L'Amant*[1], mais rien n'avait filtré dans mon lycée privé où l'on ignorait tout de nos féministes. Cet été 2000, je dévorai tous les Duras qui me tombèrent sous la main. *L'Amant* n'était pas du nombre, il fallut que j'attende mes classes à Mashad. Gagnant toujours en enthousiasme, je vins jusqu'à Paris pour préparer un doctorat sur *La dynamique masculin/féminin dans la dernière période de Marguerite Duras (1980-1996) à travers ses romans et récits.* En Iran, ce n'était pas possible, non pour des raisons de convenance (car Marguerite Duras, comme partout, a joui de l'effet médiatique de son Goncourt), mais une incompétence en la matière. Avec le recul, je crois qu'il y va d'une question de langue.

Oui, si Duras captiva d'entrée mon attention, l'étrangeté de sa langue et l'écho qu'elle éveilla en moi, comme une immense lassitude dont il ne serait pas possible de se détacher, jouèrent pour beaucoup. Je ne retrouvais rien de la langue littéraire surannée que

[1] Né en 1944, Qâsem Rubin a commencé sa carrière de traducteur avec la révolution islamique. Il est le traducteur de la plupart des livres de Duras, successivement : *La Mer écrite, L'Été 80, L'Amour, Le Vice-Consul, Le Square, L'Amant, Écrire, La Vie matérielle, Détruire dit-elle, C'est tout, Abahn Sabana David, La Pluie d'été, Le Ravissement de Lol V. Stein,* L*a Douleur, La Musica,* L*a Musica 2, Véra Baxter, Le Camion, Agatha*.

nous imposaient les professeurs à travers des textes de Loti ou de Mauriac. Rien non plus des règles du bien écrire qu'ils en tiraient : user parcimonieusement du verbe être; recourir aux longues périodes pour les passages descriptifs; préférer le style indirect et l'usage des cordonnées avec concordance des temps plutôt que des dialogues. Duras fut ma seconde langue étrangère après le français, une récréation estivale, un peu de pénombre dans cet été trop luxuriant[2].

Quelque chose de bien plus puissant qu'un simple divertissement aussi, le sentiment de tenir quelque chose de vrai et d'universel, quelque chose d'indicible qui trouvait enfin son espace littéraire, un espace où toute la rhétorique française s'effondrait en apparaissant pour ce qu'elle est : un mécanisme de défense, un filtre sélectif contre tout ce qui EST. C'est ce que je compris à la lecture que j'avais entreprise alors d'un article de Mireille Calle-Gruber, depuis devenue ma directrice de thèse, sur le « mourir-écrit » pour décrire cette manière très particulière qu'a Duras de pratiquer le « cri-écrit » contre tous les tabous autour de ce qui, pourtant, sourd en nous: « l'amour-l'inceste »[3]. Cette page sur « la dérobée du récit » comme technique durassienne eut une influence beaucoup plus décisive sur moi que tout ce que j'avais pu entendre durant ma scolarité m'être rabâché sur le « nouveau roman », sur son esthétique inspirée du réalisme de Faulkner, et sur son goût pour le pragmatisme de la syntaxe anglo-saxonne.

Non, je n'ignorais rien du goût pour le factuel, façon « série noire » (non pour l'action mais son présent narratif), repris par les grands auteurs français contemporains pour en finir avec les introspections psychologiques du narrateur. Je n'ignorais rien non plus des romans minimalistes de Nathalie Sarraute rapportant la seule sécheresse des discours de la vie quotidienne pour sonder des « tropismes ». Mais leur lecture ne me procura rien de cette étrange familiarité que me faisait partager Marguerite Duras, surtout en ce qui concerne les romans de sa dernière période dont on fait ici notre propos. Je ne devais en comprendre le pourquoi qu'en cet été 2012, de retour à Téhéran pour le mariage de ma petite sœur. L'été fut chaud, je me réfugiai dans mon parc, sur un banc à l'ombre.

[2] Ce bouleversement de la syntaxe pour traduire un bouleversement intérieur, et son épuration comme pour cristalliser une quintessence, Mireille Calle-Gruber, appris-je plus tard, l'avait dit le propre du style durassien : « la littérature, qui n'est ni au passé ni au présent mais qui est au re-présent à chaque récit recommencé, la littérature est comptable de cette peine innombrable (travail, deuil, fatigue) et pour ce faire elle met en œuvre la marque de ses entames et des processus qui la transit» («La peine de la littérature», *Les Cahiers de l'Herne : Marguerite duras, op. cit.*, p. 131. Ce même article, capital, vient d'être repris par son auteur dans un recueil intitulé *Marguerite Duras, La noblesse de la banalité*, Saint Vincent de Mercuze, éd. De l'incidence, 2014, p. 54).

[3] « La dérobée du récit chez Marguerite Duras », in *Marguerite Duras 1 Les récits des différences sexuelles… op. cit.*, pp. 16-17.

J'ouvris pour la première fois un Duras en persan. C'était *L'Amant*. Nouveau choc : le livre semblait avoir été écrit dans ma langue. La succession de verbes et d'attributs pour décrire l'amant et, dans la même phrase, le brusque passage de l'indicatif présent au conditionnel passé tout en changeant de sujet grammatical sont incorrects selon les canons scolaires du français, mais c'est le mode d'expression choisi par Duras :

> Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que le sexe, il est très faible…. [4].

En persan, sans rien perdre de cette puissance expressive, le mot à mot traduit est en parfait accord avec l'esthétique classique de nos modes narratifs où le « il pourrait avoir été malade, être en convalescence» se tourne aisément grâce à la formule « gu'i » (on dit / on dirait)[5]. C'est une formule à laquelle recourent souvent nos moralistes de la trempe de Sa'adi quand ils ont une anecdote à raconter et invitent l'auditeur / lecteur à comprendre toute la subjectivité de leur description.

En persan, cette subjectivité est entretenue jusque dans la possibilité offerte au lecteur d'interpréter l'anecdote à sa guise selon qu'il attribue tel ou tel fait à tel ou tel personnage. Cette ouverture du champ des possibles passe par un usage très souple des pronoms personnels remplaçant systématiquement le nom des personnages[6] au mépris de tout ordre voulant que, dans un énoncé tel que « il lui a dit », « il » renvoie au sujet de la phrase précédente et « lui » à son complément d'objet. En persan cela peut être tout aussi bien l'inverse, et dans le langage durassien aussi. Faisant fi de la syntaxe française, Duras

---

[4] Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 49.

[5] *Âsheq*, Tehrân, 8ème édition, 2009, p. 40.

[6] La langue persane ferait-elle du Nouveau Roman sans le savoir ? Après que Michel Butor a posé que le personnage romanesque est une notion « périmée » (*Pour un nouveau roman*), la « crise du sujet » est allée si loin chez les écrivains affiliés à ce mouvement que Nathalie Sarraute recourut systématiquement dans *Tropismes* aux pronoms personnels « ils » et « elles ». Il est vrai que cette voie ne fut pas exclusive pour détacher l'individu de son identité civile. Ainsi, Claude Simon le nomma d'une simple lettre, la lettre O comme dans *La Bataille de Phrasale* et *Le Palace*. Marguerite Duras a tenté de cumuler ces deux méthodes en jouant sur l'homophonie entre « elle » (le pronom personnel) et « L » (la lettre). Mireille Calle-Gruber vient de signaler la chose dans une note inédite apportée à un article ancien, « La peine de la littérature » (2005), recueilli en volume : « les homophones : *elle*, *l* de Lola, *Hél*ène Lagon*elle*, *Hél*ène, *L*, *elle* l'enfant (*L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*), Emily *L.*, se font l'écho d'un livre à l'autre, tous renvoyant à la matrice « L.V. S. », qui rive indissociablement Elle/L au contradictoire (VS : *versus*). » (*La noblesse de la banalité*, *op. cit*., note1, p. 56). Suprême ironie, en persan, le même trouble dichotomique court entre « u » (elle / il) et « hu » (Dieu). Ce qui n'était qu'un procédé pour en finir avec le romanesque bourgeois chez ces auteurs des éditions de Minuit devient, chez Duras, un instrument au service de l'indicible, comme une quête du sujet éclaté de « elle » à « el » (la divinité en hébreu). Le caractère juif est si prononcé dans le pronom personnel « elle » que Duras, dans *Aurélia Steiner [Vancouver]* (1979), en fait un usage ainsi souligné par Marie-Laure Bardèche : « *Elle* peut représenter une jeune femme morte dans un camp » (« « C'est la faute des pronoms » : poétique du personnage romanesque dans *Aurélia Steiner* », *Marguerite Duras, la tentation du poétique*, éd. Par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 117).

use et abuse de ce procédé, tout naturel dans la syntaxe persane, mais déstructurant quant à la langue française par amputation de ses repères et déni de ses codes[7]. Et cela confère à la langue durassienne le statut d'un rébus et la grâce d'un hiéroglyphe :

> Elle baisse les yeux pour le dire. Ce n'est plus seulement son parfum à elle, c'est aussi celui de l'autre homme. S'il le désire, elle viendra avec sur elle le seul parfum de cet homme[8].

Tout un travail de décomposition analytique s'impose pour le lecteur cartésien afin de comprendre que le premier « le » renvoie à l'énoncé qui va suivre, et que Duras introduit en faisant même l'économie du pronom relatif « que ». Il y a de quoi être intrigué, comme d'autres commentateurs l'ont relevé[9]. Ensuite, dans la troisième phrase, un petit travail mental s'impose pour identifier le sujet « il » à l'homme à qui elle s'adresse, et considérer que « le » ne renvoie à aucun des deux hommes mais à la possibilité offerte qu'elle se parfume. Mes professeurs de français auraient surligné de rouge une telle copie, et m'auraient priée d'écrire : « Elle baisse les yeux pour lui dire qu'elle ne porte pas que son parfum à elle, mais le parfum aussi d'un autre homme. Qu'il le veuille et elle ne portera plus que ce parfum-là » !

La stylistique y perd en opacité, ainsi que la clarté supposée du français l'exige. Je n'aurais pourtant rien pu répliquer à cette exigence de mes professeurs, tellement la tournure de Duras semble un décalque mot à mot du persan. Jusque dans la ponctuation : traditionnellement, il n'y en avait pas et elle ne fut introduite au XXème siècle que pour gérer le souffle du lecteur. Duras comprend la ponctuation presque sous ce jour seulement, d'où son mépris de la règle classique proscrivant la virgule devant une conjonction de coordination comme ici (« elle, mais »). Peut-être même correspond-elle moins à une respiration physique chez elle qu'à un mouvement intérieur, comme il en va chez les auteurs soufis[10]. Aussi, grâce à ce détour par le persan, le déclic se fit en moi : Duras a

---

[7] L'écriture de Duras, dit Madeleine Borgomano, « naît d'une lutte contre les médiations imposées par le langage dominant, de sa revalorisation des pôles négatifs de structures discursives binaires et de son rejet de ces structures elles-mêmes par son travail du langage» (*Les lectures sémiotiques du texte durassien..., op. cit.*, p. 120.

[8] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986, p. 79.

[9] Comme Mireille Calle-Gruber : « Sublime par la banalité autant que par la hauteur, voilà ce qui *intrigue*, littéralement, dans les textes de Marguerite Duras » (*La noblesse de la banalité, op. cit.*, p. 30).

[10] Cette intériorité de l'intellect ciselé comme un souffle dans la phrase de Duras, Sheila Concari en avait déjà fait la réflexion dans un texte lui-même ponctué par une disposition en vers : « Dans la suite des phrases, des mots, des hésitations, les temps se superposent et se découpent / comme si la présence d'un point, d'une virgule n'était pas suggérée par les inspirations / mais par des mécanismes mentaux » (« Le

moins appartenu au nouveau roman que des répétiteurs avaient bien voulu me le faire croire. Duras affirma, tout au contraire, une présence intérieure[11].

Pour revenir à cette succession, dans la description physique de son amant chinois, du verbe « être », succession prohibée par les tenants de la belle langue, il entre une telle insistance de la part de Duras qu'on comprend que la fonction de cette tournure est de signifier un décalage avec la réalité. La maladresse même de l'énoncé nous rappelle qu'il est celui de « la petite » découvrant ce corps[12]. Elle en rajoute (d'où cette multiplication des virgules donnant un effet d'inventaire), nous livre sa représentation du réel, la seule propre du point de vue interpersonnel à recouvrir quelque valeur. La subjectivité de « la petite » Duras parle, énonce ce qu'elle voit non dans le monde réel mais à travers ses yeux de gamine qui caressait l'espoir qu'un homme, le premier qu'elle vît nu, fût plus musclé que ça. L'aimant déjà, elle est toute prête à l'excuser de ne pas être à la hauteur de l'idéal masculin qu'elle caressait. D'où cette incise dans son discours : « il pourrait avoir été malade »[13], une formule spontanée relevant de la langue parlée en français, mais dont nos auteurs iraniens ont fait de tout temps leurs délices, car de tout temps notre littérature n'eut qu'un objet : la description de notre monde psychique sous couvert de décrire le monde extérieur. Rendre familier l'indicible, donner de la chair à ce que le temps a rendu révolu, incarner des images mentales dans le flux ordinaire du monde, Alain Vircondelet avait relevé que Duras s'y employa plus que jamais dans ce diptyque : *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*[14].

---

maniérisme de Duras », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°921-922, spécial « Marguerite Duras », Paris, 2006, p. 186).

[11] Plus tard, Jean Vallier m'en donna confirmation en disant de Duras qu'il s'agit d' « un écrivain qu'on a trop souvent réduit à l'axe du « nouveau roman », qui a trop souffert du soupçon d'illisibilité » alors qu'elle « nous écrit du plus clair d'elle-même » (*C'était Marguerite Duras*, t. II, 1946-1996, Paris, Fayard, 2010, p. 752).

[12] « La petite » : autant la syntaxe de Duras échappe à la norme, et à elle-même prétendait-elle !, autant son vocabulaire est d'une rigueur extrême. Comme en persan, elle ne recule pas devant les répétitions pour bien nommer un chat un chat. Dans *L'Amant*, dès la page 29, elle est « la petite au chapeau de feutre ». Ce diminutif, la page 30 le claironne à deux reprises : « La mère va bien dit la petite ». Ces mots sont adressés au « passeur que la petite connaît depuis qu'elle est enfant ». « La petite » est le sobriquet que lui a vraisemblablement trouvé « la mère » (elle aussi, un terme générique). Et certainement pas pour la valoriser, étant donné le contexte où ce mot est prononcé : « Reste cette petite-là qui grandit et qui, elle, saura peut-être un jour comment on fait venir l'argent dans cette maison. C'est pour cette raison, elle ne le sait pas, que la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée » (p. 33). *L'Amant* semble le livre écrit par « la petite » pour montrer à sa mère qu'au lycée, on ne s'est pas trompé quand « le proviseur lui dit : votre fille, madame, est première en français. Ma mère ne dit rien, rien, pas contente parce que c'est pas ses fils » (p. 31). Fille, et reconnue comme telle, le deviendra-t-elle ? C'est tout le défi qui court de *L'Amant* à *L'Amant de la Chine du Nord* … et l'objet d'étude de ce chapitre, nous y reviendrons en 1.3.2.

[13] Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 49.

[14] « Dans *L'Amant*, puis dans *L'Amant de la Chine du Nord*, elle dit ce mouvement. Elle ne sait le dire que lorsque, dans ces traverses de paragraphes, comme des passerelles entre les images, elle utilise ce qu'elle

1.0.2 Mêler le contemporain au mythologique

Où l'art de broder autour d'un même motif est tenu comme l'essence même de la littérature. Un auteur ne se répète jamais, il se ré-explore. Duras procède ainsi de *L'Amant* à *l'Amant de la Chine du Nord* et de *La Maladie de la mort* à *Les Yeux bleus cheveux noirs*.

Quand je fis ce parallèle entre le mode d'expression propre à Duras et la littérature qui, culturellement, m'avait imprégnée, je me trouvais sous le même arbre que douze ans auparavant. La pomme de Newton fut, dans mon cas, ce souvenir de lecture qui rebondit. Dans le premier livre de Duras que j'avais lu, *L'Amant de la Chine du Nord*, ne décrit-elle pas ce même amant sous des traits autrement plus virils que le malingre personnage qu'elle en fait dans *L'Amant*?

Je touchais là un nouvel indice pour cerner pourquoi et comment cet auteur avait su si intimement me parler. Il est en effet très fréquent dans notre littérature classique qu'un auteur explore et explore toujours la même histoire, narre encore le même mythe, non pour s'améliorer mais en variant les contraintes. On trouve ainsi plusieurs récits brodés autour de *Leyla-o-Majnun*, ce prototype de Roméo et Juliette, les uns localisant les amoureux dans le même village, et d'autres les séparant dans deux pays différents. Duras a passé sa vie d'écrivain à jouer sur ces variantes; *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* sont loin d'en être chez elle le seul exemple. Toujours changer l'éclairage, modifier les données, intégrer des variantes dans le fond et/ou la forme, donner ainsi comme la perspective sérielle des poupées russes et ouvrir le lecteur, tout à la fois, au vertige et à la quête des origines[15]. Ainsi en va-t-il entre *La Maladie de la mort* et *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986). Dans la première version, le lecteur est pris à parti, « vous », et devient le héros de l'histoire, comme dans *La Modification* (1957) de Michel Butor, qui contribua à lancer « le nouveau roman ». Mais, pour bien montrer que cette espièglerie n'était pas le plus important à ses yeux, Duras la supprima en un second temps pour en revenir à un héros traditionnel, mais aussi faible que l'amant, voire homosexuel, tout en

nomme « l'écriture courante ». Comme un bâton de sourcier, le stylo cherche le lieu des origines, trouve des cours d'eau multiples qui irriguent le terrain, la mémoire, et elle puise là ses images » (Alain Vircondelet, *Marguerite Duras. La traversée d'un siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 57).

[15] Maurice Blanchot, le premier, a plus ou moins démêlé cet écheveau : « C'est peut-être non-écrire en récrivant-effacer (en écrivant par-dessus) ce qui n'est pas encore écrit et que la récriture non seulement recouvre, mais restaure obliquement en la recouvrant, mais obligeant à penser qu'il y avait quelque chose d'antérieur, une première version ou, pis, un texte d'origine et par là nous engageant dans le processus de l'illusion du déchiffrement infini » (*Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 67).

introduisant un rival. Il y a, parallèlement, un changement de ton qui se produit.

La Maladie de la mort se lit comme une expérience qu'elle tend à banaliser nonobstant l'insolite de la situation (seul enfermé avec une femme réduite à sa merci) : « Elle arriverait avec la nuit. Elle arrive avec la nuit. Toute la nuit vous la regardez »[16]. *Les Yeux bleus cheveux noirs* est à entendre non plus comme une expérience, mais comme une allégorie :

> Elle arrive ce soir-là plus tard que d'habitude. Elle dit qu'il fait froid, que la ville est déserte, que le ciel est clair, lavé par la tempête, presque bleu. Elle ne dit pas pourquoi elle est en retard. Ils se taisent longtemps, allongés l'un près de l'autre. Elle, encore contre le mur. Et lui qui encore la ramène vers le centre de l'attention, le lieu de la lumière théâtrale. Elle a enlevé la soie noire. Elle parle de l'autre homme. Elle dit : Je l'ai vu ce matin à l'hôtel[17].

À la lecture de ce passage, on comprend ce qui a pu piéger les critiques occidentaux dans cette succession de données brutes qu'ils ont rattachée à la sécheresse de l'énoncé d'un roman américain. Mais la météorologie qui est ici décrite – le froid, le ciel nettoyé par la tempête, et la ville pareillement – a beaucoup moins à voir avec le climat réel qu'avec l'atmosphère ressentie par l'héroïne. Elle a vu un autre homme, le bleu revient dans sa vie, elle pressent que sa période de réclusion touche à sa fin. Le héros l'entend à mi-mots et, pour bien s'assurer que son interprétation allégorique est exacte, il la plonge sous le projecteur qu'il a pris l'habitude de braquer sur elle. Elle parle alors plus clairement de l'homme en question, son nouvel amant.

Une fois de plus, le lien, ici, entre ce que Duras évoque et ma tradition littéraire est saisissant. En persan, le climat décrit est toujours le climat intérieur, et ce, dans une langue qui, syntaxiquement très proche de l'anglais, pratique le minimalisme. Si le paradoxe est trop fort dans mon assertion d'une Duras auteur iranien, il peut être limité à certaines de ses œuvres de sa dernière période, dont on a fait notre corpus. On est alors de plain-pied dans les années quatre-vingt. Un nouveau courant littéraire agite le microcosme parisien depuis qu'il vient de saisir, à travers Salman Rushdie et ses *Versets sataniques* (1988), la puissance que peut soulever le courant littéraire dit « postmoderne»[18] .

---

[16] Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 12.
[17] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 99.
[18] Le postmodernisme de Salman Rushdie est considéré par les critiques littéraires qui s'y sont intéressé comme une forme de « lecture rétrospective» de la modernité. Ce postmodernisme ne s'oppose pas en bloc à la modernité, mais en pointe les limitations ainsi que les échecs de son idéologie. Telle est la thèse développée par Sabrina Hassumani dans son livre *Salman Rushdie : A Postmodern Reading of His Major Works* (London, Farleigh Dickinson University Press, 2002). Ce travail vaut moins par l'emprunt qu'il fait

Il y a un effet saisissant à bousculer les consciences en confrontant monde contemporain et mythologie via un arsenal intertextuel bien souvent décalé. Il semble que Duras s'y soit essayé, ce qui est incontestable dans le cas de *Les Yeux bleus cheveux noirs*, car les références bibliques y sont trop transparentes et collées à des situations si provocantes qu'il serait naïf de parler d'effet involontaire. Voilà donc notre paradoxe largement atténué, car si on peut parler dans ce cas d'une Duras postmoderne, on peut concevoir que sa stratégie pour se hisser à la *world literature* emprunte à des modèles déjà explorés dans les lettres françaises, comme le conte philosophique à la mode persane (Montesquieu, Voltaire, etc…)[19].

Il y a encore dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* quelque chose de plus. C'est le décodage fait du discours de l'héroïne, discours plein d'implicites comme il en allait déjà dans le nouveau roman, mais auquel l'auteur propose désormais une clef, comme il y a des clefs pour comprendre la mythologie. Il s'agit donc, et on s'éloigne ainsi de Butor pour se rapprocher de Rushdie, d'un discours symbolique que « l'homme de la chambre » cherchera à pénétrer sous l'effet d'une lumière jaune braquée sur la fille en question. Il y

---

des théories françaises poststructuralistes et le croisement entre poststructuralisme et postmodernisme que l'ouverture qu'il propose sur la compréhension de l'évolution de l'œuvre de tout auteur dont les premiers livres tentèrent une déconstruction et du colonialisme et de la décolonisation par le jeu de la fiction et le recours à la mythologie. Marguerite Duras s'inscrit pleinement à notre sens dans cette sensibilité postmoderne (car il ne s'agit pas d'un mouvement constitué ni d'une école littéraire) par la manière dont elle se joue de la fiction pour revisiter les possibles et se distancier des discours théoriques. Cela ne va pas sans provocations (nous en relèverons de nombreuses dans notre étude) d'autant plus évidentes que certaines ont été exprimées par Duras sous la forme de prises de position non fictionnées. Citons, pour rester sur le terrain iranien et en finir, son éloge de ce « « voyou » de Nixon » qui s'est déplacé pour l'enterrement de l' « empereur d'Iran ». Cet éloge de la fidélité dans un quotidien, *Libération*, dont toute l'équipe était composée d'anciens opposants à la guerre du Vietnam invite à une réflexion esthétique (au sens de Kierkegaard) dépassant les clivages et relisant l'histoire contemporaine sous d'autres modalités que les passions partisanes. Il s'agit du culte de l'amitié que « Sadate est sans doute le seul au monde» à encore pratiquer, lui alors si décrié et dont Duras semble prophétiser une mort digne d'un héros de tragédie antique (Marguerite Duras, *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980, pp. 33-34).

[19] On entend faire ici une légère réserve sur le travail éclairant de Thérèse Migraine-Georges, maître de conférences en littérature romane à l'Université de Cincinnati, pour cerner les paradigmes de la *World Literature*. Elle considère Marie N'Diaye comme une figure emblématique de l'ouverture de la littérature francophone à la *World Literature*. Son jugement s'appuie sur la lecture de *Trois femmes puissantes* (Paris, Gallimard, 2007) où Marie N'Diaye mêle le mode de construction du Nouveau Roman à la psyché africaine, l'intime au pluriethnique, dans une allégorie renouant avec le conte philosophique. Reprenant le mot de Nelly Kapriélan, Thérèse Migraine-George définit cette romancière comme une « Marguerite who would meet Hanif Kureishi or Zadie Smith» (*From Francophonie to World Literature in French : Ethics, Poetics, and Politics*, Lincoln/London, University of Nebraska Press, 2013, p. 88). Notre restriction est la suivante : l'œuvre antérieure de Marie N'Diaye ne comportait pas cet intérêt pour ses origines africaines, alors que l'œuvre de Duras est hantée par une Asie remaniée par son imaginaire et la judéité. De plus, dans la dernière période de Duras qui nous intéresse ici, le multiethnique prend le pas, et elle inaugure sur ce point. Dans notre troisième chap., nous traiterons *La Pluie d'été* où la relation au monde du jeune Ernesto accuse une différence (tout à sa faveur) par ses origines multiples : banlieusard parisien à moitié italien et juif d'Europe de l'Est. Dernier point : le facteur pluriethnique n'est pas le seul trait caractéristique de la *World Literature* dans l'accent qu'elle fait porter sur les nouvelles identités. La question du genre aussi en relève, avec de nouvelles frontières qui se redessinent, ainsi que Duras l'explore dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* (cf. *infra*, 1.1.1 et 1.1.2).

a, sous cette parodie (et le roman postmoderne est très souvent parodique), un effet scénographique qui ne va pas sans suggérer le dispositif auquel recourent les psychanalystes pour faire accoucher leurs patients de leurs maux les plus intimes le long d'une analyse. Puis ils interprètent les propos ainsi déversés en considérant, selon Jacques Lacan, que l'inconscient est structuré comme un langage et se laisse appréhender par l'intermédiaire de symboles ambigus.

Cette aperception de l'inconscient en tant qu'univers symbolique instable, non seulement chez les schizophrènes comme les premiers psychiatres pouvaient le croire, mais dans toute existence, jette quelque lueur sur ce propos délibéré chez les littérateurs persans à toujours réinventer les mêmes mythes. Cela éclaire aussi cette tendance chez Duras à réécrire l'histoire de sa vie de livre en livre, tout en épurant son style toujours de plus en plus afin de le rapprocher au mieux du langage de l'inconscient et des jeux que, depuis Freud, on sait qu'il entretient avec les mots d'esprit. Car l'inconscient travaille sur l'ambiguïté des énoncés selon les mêmes règles que Duras s'est fixées[20]. Belle hypothèse, il nous restait à la démontrer. On s'y essaie ici en tenant *L'Amant de la Chine du Nord* pour une réécriture de *L'Amant* conséquente à toute la réflexion allégorique, symbolique, et même mythologique, que Duras a déployée dans la conception de *Les Yeux bleus cheveux noirs*, roman que nous tenons pour un basculement dans son œuvre en vue d'une repolarisation de son existence, là où la critique traditionnelle voit ordinairement une continuité[21].

[20] Sur cette renonciation au bien-dire parallèlement à l'attention portée au mot qui fait sens sans en avoir l'air, Lucien Israël a parlé de « contradiction » entre « une technique qui vient soi-disant donner de l'importance à la parole ou au sujet qui parle (...) et la découverte de l'absence d'importance » dans un séminaire de 1980 (*Marguerite D. au risque de la psychanalyse*, Strasbourg, Arcanes, coll. « hypothèses », 2004, p. 190). Lucien Israël compte au nombre des psychanalystes qui ne furent pas dupes du plus qualitatif (une qualité littéraire inappréciable) que Marguerite Duras a apportée à sa discipline. Aussi, moquant nombre de ses collègues embrigadés dans un vocabulaire technique aliénant, il a ri de ceux, Freud le premier, qui « se sont attaqués à interpréter la Bible témoignant par là un bel analphabétisme. Parce que l'interprétation qu'ils ont fournie, c'est eux qui ont appelé ça des interprétations, sans se rendre compte qu'ils ne faisaient que l'allégorie» *(ibid*., p. 195). Fabriquer de nouvelles allégories tout en le sachant - que ces allégories amplifient dans une forme inexplorée la Bible ou, sur un moindre plan, Freud - Duras ne s'en est pas privée. Ce travail désintellectualisant de l'écriture qui desécrit pour mieux faire entendre le langage de l'intérieur pourrait porter le nom de : psychanalyse au risque de Marguerite Duras. Nous reviendrons dans notre premier chapitre sur ce paradoxe de la littérature.

[21] « Avec *L'Amant*, en 1984, Marguerite Duras revient au récit de ses années d'enfance et à l'Indochine, et c'est encore ce même sujet qu'elle traite dans *L'Amant de la Chine du Nord* en 1991 » écrit Claire Cesari (*Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993, p. 157). Arguant de cette « continuité » apparente, Claire Cesari voit alors Duras revenir au roman. Une microanalyse littéraire va nous montrer, c'est le pari que nous tentons dans ce chapitre, qu'il n'y va pas seulement de « préoccupations d'ordre moral ou idéologique constamment reprises sous différents éclairages », ni même de modifications « à mesure que sa réflexion se précise » (*ibid.*). Ce processus de recréation du passé, chez le romancier, n'obéit pas à une réflexion aussi consciente. Quand l'écriture s'apparente à des confessions imaginaires, elle libère des zones troubles. Et réécrire, chez Duras, peut parfois masquer la volonté d'en finir. D'un livre à l'autre, un retournement vise alors à s'opérer.

1.1 *LES YEUX BLEUS CHEVEUX NOIRS* : ANALYSE DES CARACTÈRES

1.1.1 « L'homme de la chambre »[22], ou le mâle pris au piège de la tentation angélique

Où l'on découvre que la Normandie se situe en Orient. On découvre aussi qu'un jeune homme qui n'a pas de nom en a un, mais aussi tabou que celui de Dieu. Où un nouveau personnage entre en scène, Yann Andréa : ne serait-il pas un ange ?

Dès la première page du roman, le récit est campé de manière sexuée et joue sur les motifs conventionnels au sein des sociétés héritières du modèle sémitique de la croyance. Les femmes dans le monde hébraïque ne sortent pas de la maison tellement elles lui sont identifiées, et ce jusque dans la langue où *beyt* signifie tout à la fois maison et femme. Or Marguerite Duras coule d'entrée son récit dans ce modèle par la répartition spatiale qu'elle fait de ses personnages, posant « à l'intérieur, des femmes avec des enfants » et « à l'extérieur, sur la terrasse de l'hôtel, les hommes»[23]. Cette segmentation des sexes entre « dominants » (en haut) et « dominés » (en bas) reprend le cérémonial exact du mariage tel qu'il est célébré dans bien des cultures de l'Orient.

L'action, bien que ne se situant pas en Orient - l'hôtel s'appelle «l'hôtel des Roches»[24] et sent la Normandie maritime chère à l'auteur - met, comme on l'apprendra par la suite, des Orientaux en scène. En l'occurrence des Juifs, et ce d'une manière évidente pour au moins l'un d'eux, celui nommé «le jeune étranger»[25]. Avant toute description, ce dernier entre dans le roman comme l'auteur d'une intrusion. Homme, il pénètre néanmoins à l'intérieur de l'hôtel, dans cet espace qu'on nous avait indiqué comme réservé aux femmes : « un jeune étranger vient d'entrer dans le hall. Un jeune étranger aux yeux bleus

---

Voyons si tel est ici le cas…

[22]Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 83. Pour la commodité de notre exposé, nous reprendrons désormais cet intitulé pour ce personnage.

[23] *Ibid.*, p. 9.

[24] *Ibid.*

[25]*Ibid.*, pp. 11- 12.

cheveux noirs »[26]. Une jeune femme l'appelle alors, pas n'importe laquelle : « comme elle, il est jeune, il est grand comme elle, comme elle il est en blanc »[27]. Autant de stéréotypes (jeunesse, blancheur, grandeur) renvoient implicitement au mariage oriental où, justement, seuls les deux jeunes époux ont le droit de se retrouver ensemble en violant le tabou de la dissociation spatiale entre les sexes. Tout dans la description[28], prête à considérer qu'ils se sont donné l'un à l'autre. Il y va là comme au début d'un roman de gare ou d'un mauvais feuilleton sentimental; d'autant qu'une troisième personne les observe depuis l'extérieur de l'hôtel : l'homme qui, à les regarder, s'emplit de « l'émotion de voir»[29]. À ce point du récit, le lecteur se prend à sourire, car il pressent venir le fameux triangle amoureux qui fait tout le fonds de commerce de la fiction française. Son attente ne sera pas déçue.

Marguerite Duras va faire de l'homme un voyeur - il va payer pour ça - asservissant la jeune femme dont il contemple le corps par substitution à celui du « jeune étranger » parti Dieu sait où. Bien sûr, Marguerite Duras se joue de ce genre littéraire à l'eau de rose pour en faire tout à fait autre chose. Cette autre chose est indiquée également dans les toutes premières pages que nous venons de résumer. Qui a prêté attention à la note orientale sous-jacente dans la description matérielle des lieux et leur occupation physique, a sans doute noté un autre orientalisme de l'auteur. Elle s'est appliqué, pour celui-ci, à le rendre le plus invisible possible afin de le mieux désigner comme la clef de son récit.

Cet orientalisme est à reconstituer par le lecteur, comme les enfants le font avec un puzzle. Sauf qu'il s'agit là de lettres à remettre dans l'ordre pour formuler, là où le récit ne le formule pas, le nom du « jeune étranger » tel qu'il a été lancé par la jeune femme dans le hall de l'hôtel, nom si magique qu'il scella leurs retrouvailles. Un mot d'abord sur le timbre avec lequel elle articule ce nom : « la voix qui crie est si claire et si haute que les gens s'arrêtent de parler »[30]. On dirait comme une voix chargée d'autorité pour imposer un tel silence, non pas une autorité intrinsèque à elle puisqu'il s'agit d'une voix partageant les caractéristiques les plus féminines (la clarté, la hauteur : termes féminins jusque dans leur genre grammatical), mais d'une autorité semblant plutôt jaillir de la force du nom proféré, nom mâle par excellence.

Marguerite Duras joue si bien de cette ambiguïté qu'elle va jusqu'à ne pas expliciter qui peut avoir émis pareil cri. C'est par le contexte (tellement peu de

[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*
[28] « il est plein de joie de l'avoir retrouvée » (*Ibid*)., « elle prend sa main » (*Ibid.*, p. 12).
[29] *Ibid.*
[30] *Ibid.*, p. 11.

personnages sont croqués dans cette scène minimaliste!) que le lecteur attribue ses émissions à la jeune femme. L'auteur nous piège au jeu des clichés : elle est le seul élément féminin décrit dans le texte, on lui prête donc tout naturellement ce cri formulé de manière « si claire et si haute ». Le piège alors se referme, le lecteur avait oublié que ce cri est émis avec tant d'autorité - bien que le mot ne soit pas dit - qu'il en impose à la galerie. La femme peut donc être elle aussi une dominante et s'imposer à l'instar d'un homme, thème que le roman reprendra tout au long et dont la première note vient d'être posée.

Et, presque simultanément, le lecteur avisé s'aperçoit que le personnage de l'homme, dont les attributs sont ceux de la virilité telle que le cinéma américain s'en est fait l'écho[31], n'est pas aussi homme qu'il veut bien en donner l'impression quand rien que sa présence « fait les voix des femmes du hall diminuer d'intensité »[32]. En effet, cette « émotion de voir » qu'il ressent à l'apparition du « jeune étranger » n'a pour motif que la beauté de ce dernier. On le déduit de ce qui avait été dit plus haut sur son axe d'observation par rapport à la jeune femme avec laquelle il se trouvait en contre-champ[33].

Ainsi, cette première scène, alors qu'elle semble épouser un canevas conventionnel, sème tout au contraire le doute sur les attributions qu'on prête d'ordinaire à tel ou tel sexe. La femme aux allures de magazine de mode sait en imposer par une voix qu'on lui connaît si peu qu'on se demande même d'où elle vient[34]. Par contraste, l'homme dont la présence physique produit le même effet sur son entourage, a, dès lors que le « jeune étranger » entre dans son champ de vision, les mains « comme privées de vie, décomposées par l'effort de regarder »[35]. Ce serait un peu comme si cette femme cachait un homme en elle, et cet homme une femme. Ces choses méritent d'être dites et étudiées à l'aune du secret que nous allons à présent déchiffrer. À savoir le nom de ce « jeune étranger ».

Il s'agit d'un nom juif caché à la manière kabbalistique[36]. Procédé que reprend ici Marguerite Duras : « on crie un nom d'une solennité insolite, troublante, faites d'une

[31] « C'est un homme élégant, mince et grand» (*Ibid.*, p. 13). Il ressemble donc aux deux autres personnages.
[32] *Ibid.*
[33] « De là où il se tient, l'homme, l'eût-il voulu, qu'il ne pourrait pas voir son visage » (*Ibid.*, p. 10).
[34] Viendrait-elle « des ténèbres de l'hôtel, des couloirs, des chambres »? (*Ibid.*, p. 12).
[35] *Ibid.*
[36] Les Israélites utilisent ce procédé de la Kabbale pour n'avoir pas à prononcer le nom de Dieu, un nom d'une nature si puissante que le proférer est réservé au seul prêtre sacrifiant une fois l'an dans le *sanctus sanctorum*, un nom si tabou que le tétragramme Yahvé est volontiers remplacé dans les oraisons par Hashem. Tout comme Yahvé, Tal n'est jamais nommé comme tel par Duras. De plus, ce nom sonne comme la réduction du mot « talisman », alors même que ce personnage œuvre comme un talisman pour aimanter l'un par rapport à l'autre l'homme et la femme qui se reconnaissent de/en lui. Chiffrer un récit de manière kabbalistique affecte bien des romanciers français depuis Balzac.

voyelle pleurée et prolongée d'un a de l'Orient et de son tremblement entre les parois vitreuses de consonnes méconnaissables, d'un t par exemple ou d'un l »[37].Osons articuler ce nom : Tal[38].

Il s'agit d'un prénom que les Juifs peuvent aussi bien donner à leur fille – il a alors le sens de Rosée[39] – qu'à leur garçon. Dans ce dernier cas, il signifie : Agneau (au sens christique du messie attendu). L'agneau a pour attribut la blancheur, et la rosée l'eau. Or, la relation tissée entre l'homme et la jeune femme avec en arrière-plan invisible, ce mystérieux Tal, oscillera sans cesse entre l'eau des larmes de l'homme et la blancheur des draps de la femme, entre l'eau des mucosités de la femme et cette sorte de mariage blanc proposé entre eux par l'homme.

On peut dire aussi que Tal joue à la manière de l'onction qui unit cet homme et cette jeune femme que rien ne prédisposait à se rencontrer mais qu'une communion impose l'un à l'autre au nom de leurs caractéristiques communes, cette lumière reçue de Tal, cette marque sur eux imprimée des yeux bleus cheveux noirs qui va les projeter hors du monde dans un lieu clos, la maison de l'homme située sur les hauteurs de la ville, si ce n'est à l'écart de tout, du moins où ils vivront en huis clos. Où ils vivront intensément aussi une relation à la recherche de leur sexualité, de ce qu'il y a de plus intime en eux et de plus détaché du monde, et de plus inconcevable aux yeux du monde par son platonisme.

La situation proposée ici par Marguerite Duras semble comme une illustration du psaume CXXXII : « C'est comme la rosée d'Hermon qui descend sur la montagne de Sion ». Le psalmiste a employé ici le terme de Tal pour évoquer la rosée qualifiée d'Hermon, nom propre que les versions grecques des Septante traduisent par « anathème » avec pour sens l'excommunication que la société réserve aux gens impurs sur le même mode que la ségrégation des lépreux. Par un procédé d'inversion fréquent dans la Bible, où maintes fois les derniers sont projetés les premiers, les pestiférés aux yeux du monde s'avéreront les véritables élus, ceux à qui est réservée la montagne de Sion. Le « jeune étranger » qu'est Tal joue cette fonction différenciatrice à l'endroit de ce couple : il le rend

[37] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit*., p. 11.

[38] On l'ose d'autant mieux que Duras elle-même a invité à cette recherche. Au journaliste qui lui fit remarquer que « vous parlez, à un moment, de la « voyelle sanglotée de l'Orient ». À quoi faites-vous allusion ? », elle répliqua, énigmatique comme le serait en Iran un écrivain *horufi* (praticien de la science des lettres) : « Au dehors. À l'extérieur du pays dans la langue duquel le livre est écrit. La phrase est dans un autre de mes livres. Il faut chercher… » (« Extrait d'un entretien avec Gilles Costaz (*Le Matin*, 28 septembre 1984) », repris in : Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 296).

[39] À comprendre la rosée qui descend du ciel, comme dans Zacharie 8:12, ou de la nuit, comme dans Nombre11:9.

aussi étranger au monde que lui-même pouvait l'être. Cette rupture est une désocialisation totale pour l'un comme pour l'autre : lui, confiné sans ne rien faire dans son appartement, elle lui annonçant qu'elle va mettre fin à la petite charge de cours qu'elle a.

Revenons au texte de Duras, et relevons l'analogie qu'il nourrit avec les Écritures entre ces nouveaux Adam et Ève chastes :

> Il dit : La mer est très loin, presque plate, c'est vrai, plus rien. Elle regarde autour d'elle. Elle dit : Personne ne peut savoir ce qui se passe dans cette chambre. Et personne ne peut dire non plus ce qui arrivera plus tard. Elle dit que les deux choses sont également effrayantes pour les gens qui les regardent. Il s'étonne : Qui le regarde ? Les habitants de la ville, ils voient bien que la maison n'est pas vide. À travers les volets fermés, ils voient bien que la maison n'est pas vide. À travers les volets fermés ils voient de la lumière et ils se demandent ? [40].

Cette lumière, c'est la recherche de la blancheur de l'Agneau, de Tal, que « l'homme de la chambre », s'évertue à entrevoir dans le corps de sa quasi jumelle en Tal qu'il plonge des nuits durant, nue dans la lumière, et plein de répugnance pour le désir charnel.

Notre homme doit en convenir, sa recherche passionnée du blanc, mais détachée de ce que l'on entend ordinairement par la passion, s'apparente chez lui à une quête de nature religieuse. Il y va comme d'un cri du cœur : « -Pourquoi avez-vous crié? » « -Parce que j'ai cru à un châtiment du ciel »[41]. Cette peur d'être coupé du blanc par quelque souillure dont il serait puni, reprend Agée 1:10[42].

Qu'il soit un Juif d'antan, quelque pharisien épris de la Loi, il souscrit à cette tradition théologique voulant que toute la partie noble d'un être humain (l'os, le blanc des yeux et le contenu de la tête) provienne de la semence masculine dite « blanche », alors que la sécrétion féminine serait responsable des influences « rouges » liées à l'incarnation de la chair. Ou qu'il soit un catholique à la mode médiévale qui donne à lui cet antagonisme dévalorisant au détriment de la femme chez un Odon de Cluny par exemple :

> Si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, doués comme le lynx de Béotie d'intérieure pénétration visuelle, la vue seule des femmes leur serait nauséabonde: cette féminine grâce n'est que saburre, sang, humeur, fiel... [43].

Ce vieil *a priori* contre les femmes motive toute la psychologie du personnage. Il est capable d'apprécier la grâce de la compagne qu'il s'est donnée, une grâce toute

[40] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 73.
[41] *Ibid.*, p. 87
[42] « C'est pourquoi les cieux vous ont refusé la rosée ». C'est là une peur ancestrale chez l'homme religieux.
[43] Odon de Cluny, *Collationes*, écrit entre 917-927.

désincarnée qui doit moins à son anatomie qu'à son impulsivité[44]. Mais il reste incapable de donner corps à cette idée au risque de se mettre à la détester. Cette peur des femmes dans leur manifestation physique de femmes est, bien sûr, telle qu'elle est décrite sous la plume de Duras une critique de l'homme dont elle partageait alors la vie, Yann Andréa[45]. Bien que ce roman lui soit dédié, il n'entre pas dans notre propos d'interférer entre vie privée et littérature et de comprendre un texte à la lumière événementielle d'une vie. On verra plus loin que notre objet est tout à fait contraire, puisqu'il s'agit de monter en quoi Marguerite Duras s'est construite une œuvre qui réenchanta rétrospectivement sa vie.

Certes, Yann Andréa était lui-même un homosexuel fortement imprégné de culture religieuse, ce qui indisposait Duras, mais cette indisposition ne concerne pas notre analyse. Le seul élément à relever est la critique qu'elle brosse dans ce personnage aux tendances homosexuelles qu'elle ne lie pas aux années 80 mais à des données mythiques. Elle-même exige d'être ainsi lue dans sa manière de ne pas nommer ses personnages, ou alors des noms lourds de symbolisme, afin d'ancrer ses lecteurs au plan d'un archétype hérité de Narcisse. Elle dresse à travers ce personnage-type d'Andréa (l'homme en grec, mais décliné au féminin : nom, bien sûr, qu'elle lui donna[46]) la critique culturelle de ce que d'aucuns considèrent comme une tendance naturelle.

Pour Duras, le mal remonte à une idéologie religieuse qui, pour privilégier l'esprit (assimilé traditionnellement à l'aspect masculin d'un individu), a discrédité tout ce qui

---

[44] « Il aime bien cette idée de la folie à partir de quoi elle est venue habiter la chambre » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit*., p. 67).

[45] *Les Yeux bleus cheveux noirs* venait tout juste de sortir en Italie (1987) quand une journaliste transalpine approcha Duras et s'entendit dire : « Il manque à l'amour entre semblables cette dimension mythique et universelle qui n'appartient qu'aux sexes opposés : plus encore que son amant, l'homosexuel aime l'homosexualité » Marguerite Duras, *La passion suspendue…op. cit*., pp. 140-141. Cet effet narcissique de deux miroirs se réfléchissant l'un l'autre plus que se baigner dans la lumière, telle est la froideur que Duras reprochait à son dernier compagnon. Quelques mois (23 décembre 1980) après leur rencontre, elle écrivait déjà à Yann Andréa qu'il ne sait pas se baigner dans les eaux de l'amour : « Je crois que tu ne peux pas contenir l'amour. Il sort de toi, il s'écoule de toi comme d'un contenant percé (…) Tout serait possible, tout si tu étais capable d'aimer. Je dis bien : capable d'aimer comme on dirait capable de marcher » (Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. II, 1946-1996, *op. cit*., p. 752). Au-delà des mots échangés, ce qui fera uniquement sens dans notre travail est le statut « mythique » que Duras donne au personnage de l'homosexuel (ou vu comme tel) : une sorte de panier percé des sentiments, un écrivain infécond, comme nous le verrons en 2.2.

[46] Duras donna si bien ce nom à Yann Lemée que, encore en 2006, il n'a pas vraiment conscience de ce transfert sexuel, hors savoir qu'Andréa fait allusion à sa mère à lui : « Très vite, elle m'a nommé Yann Andréa. C'est le prénom de ma mère. Ça sonnait mieux que Yann Lemée ». Toutefois, dans ce même entretien, il pressent qu'être tiré du côté de la mère peut avoir un lien avec le rejet du nom du père, qualité que l'écrivain (et Yann Andréa a fini par se considérer tel) doit faire sienne pour s'arracher du cercle de la reproduction : « Seuls comptent les textes qu'elle écrit sous le nom de Duras qui n'était pas celui du père, Donnadieu. Un écrivain doit se faire un nom… » (Aliette Armel (propos recueillis par), «Une solitude essentielle », *Le Magazine littéraire*, n°452, avril 2006, pp. 50-51). Il y a dans ce transfert nominal du masculin au féminin une dynamique assez troublante pour que nous ayons à y revenir en quatrième partie.

relève de la chair, associée par antinomie au féminin. Cette idéologie religieuse ne resta pas sans implications philosophiques (Aristote en fut imbu), ni médicale (avec Galien), et jusqu'à la psychanalyse. Freud, en effet, ne rompt pas avec cette infériorisation de la femme, ainsi que l'a largement démontré James Hillman : « De même que Galien, Freud fait des organes génitaux mâles le prototype »[47].

Si Freud pâtit de la même pathologie que ce personnage, valoriser l'instrument phallique, conduire une psychanalyse freudienne à l'endroit de ce personnage ne conduirait à rien. Mais comment s'y prendre ? Rares sont les analystes en tant que tels à s'être penché sur les origines culturelles de l'homosexualité en partant d'une description similaire à celle que Duras suggère dans son roman. Cette description parle moins de l'attraction d'un sexe pour son semblable que de la relation que d'un inverti en puissance nourrit avec le corps nu de la femme à qui il a demandé de s'exposer « sous la lumière »[48]. Lumière blanche, comme la semence masculine, la seule comptant pour cet homme réfractaire à l'idée de toucher les muqueuses de sa partenaire, cette « eau du sang »[49].

Ces analystes, tout comme Hillman, travaillent généralement au sein de l'école jungienne. Jung, par l'analogie qu'il fait entre psychanalyse et alchimie (discipline où le féminin est élevé à la hauteur du blanc), ne participait pas des préjugés freudiens. Il assimilait la nature intime de la femme à la materia prima, avec toute la connotation positive que ce dernier terme recouvrait pour les alchimistes : l'or ne s'obtient pas sans s'incarner, sans s'assujettir à la matière ni glorifier cette dernière en retour. Parmi ces analystes, signalons Arnold Stocker, médecin qui sut aussi se montrer un très sûr critique d'Ibsen, de Claudel, de Huysmans, ou encore d'André Gide[50]. À propos de ce dernier, il

---

[47] James Hillman, *Le mythe de la psychanalyse*, Paris, Payot, 2006, p. 312 / 1ère éd. française, Paris, Imago, 1977 / éd. originale, *The Myth of Analysis*, 1972. Faire de la psychanalyse un mythe (pour James Hillman, le mythe d'Apollon à comprendre comme une volonté de domination / destruction) est une vue que Marguerite Duras faisait sienne, elle connue pour sa déclaration fracassante sur l'homosexualité comme « domaine exclusif de Dieu, celui sur lequel ni l'homme, ni la psychanalyse, ni la raison ne peuvent intervenir », c'est-à-dire autant de mythes inopérants (*La passion suspendue… op. cit.*, pp. 141-142).

[48] Ce Narcisse ne comprend pas ce qu'est la Lumière en tant que métaphore de l'Amour. Il cherche contractuellement à l'approcher : « Il lui dit de nouveau qu'elle doit aller sous la lumière, que c'était leur contrat » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p.32). Pour connaître l'amour, il faudrait que la lumière soit et les corps. Or tel n'est pas le cas : « Elle recouvre son visage de la soie noire, il s'allonge près d'elle. Rien de leur corps ne se touche » (*ibid.*, p. 34).

[49] *Ibid.*, p. 51.

[50] On le voit au vu des auteurs qui intéressent Stocker, il faisait partie de ces psychanalystes allant à l'encontre de l'enfermement clinique de leur discipline. Bien sûr, la corporation médicale lui en a voulu, et pour preuve son nom ne transpire d'aucune histoire institutionnelle de la psychanalyse. Pourtant, l'homme ne manquait pas de piquant. On en tiens pour indice (le seul qu'on a pu trouver à son sujet !) l'anecdote rapportée par son compatriote et collègue, le Dr Paul Tournier : « Je me rappelle une conférence du Dr A. Stocker à la Société de philosophie de Genève. Dans la discussion, un des philosophes a demandé à mon confrère une définition simple et brève de la névrose. – « Les névrosés, a-t-il lancé en boutade ; ce sont ceux

parla d'angélisme en des termes qui vont nous être très utiles pour poursuivre l'analyse de la cassure (et non pas la castration, comme aurait dit Freud) du personnage de Duras :

> Du seul point de vue qui nous occupe ici, le point de vue psychologique, cette cassure porte en soi le germe de l'angélisme. Le récit de la Genèse nous dit qu'Adam et Ève, après avoir goûté au fruit défendu, eurent honte de leur nudité. Or, ce fruit leur fut offert par un ange, l'Ange déchu; en obéissant à ses injonctions, ils lui devinrent semblables, « angéliques », honteux de leur chair humaine (...) Ils devinrent comme des anges, et leur condition humaine leur parut une humiliante imperfection. Cette « imperfection » qu'ils croyaient ainsi voir dans leur chair - les anges n'ont pas de corps, et eux ils en avaient un - leur fit jeter l'interdit de l'infamie sur une partie d'eux-mêmes; elle leur fit se sentir « inférieurs » à la condition angélique. C'est ce faux jugement, qui n'est pas un péché de la chair, mais un péché contre la chair, qui est à l'origine du sentiment d'infériorité de tant d'êtres humains. Ce sentiment jaillit de l'intimité de l'être humain qui ne s'accepte pas tel qu'il est, qui se « brise », qui ne veut pas être homme tout court, mais ange[51].

La citation est longue, mais elle nous permet de bien cerner l'expérience édénique que tentent de reproduire en chambre les deux protagonistes. Ils essaient de revenir à l'innocence d'Adam et Ève, à l'état primordial, mais l'homme échoue. Il a eu beau payer pour cette expérience, il se méprend sur le terme d'innocence. Il tombe plutôt dans l'indifférence sexuelle envers elle, n'arrivant pas à voir de l'innocence dans les méandres de son corps. « Elle »[52] n'est pas dupe de cette panoplie puritaine dont l'homme se vêt, comme d'une image saint-sulpicienne qui remplacerait sa libido, comme le clairon du missionnaire couvrant la puissance de son désir, et elle le lui crie à la face : « Vous voudriez disposer de l'idée de Dieu comme vous le feriez d'une marchandise, la répandre partout, criarde et vieille… »[53]. Vieille alors même que son désir pour « elle » gronde plus fort que jamais :

---

qui ne savent pas dire m… ». Ce mot peu académique sonnait bien dans cette savante assemblée, et sous sa forme lapidaire exprimait une vérité pénétrante » (*Vraie ou fausse culpabilité*, Neuchatel, Dalachaux et Niestlé, 1958, pp. 73-74). L'absence d'académisme est ce qui caractérise le romancier, ainsi (et c'est le cas de la romancière Duras) une énorme dose de fausse culpabilité à se débarrasser. Pour surmonter cette névrose en la renvoyant de là où elle vient, un monde tout fabriqué par les hommes, elle afficha (sa manière à elle de dire m…) un grand plaisir à se revendiquer « sorcière ». Ce travail d'autopsychanalyse un peu sauvage n'emprunte rien des grands auteurs reconnus dans le champ thérapeutique, aussi notre thèse s'ordonnera beaucoup autour d'auteurs engagés dans la psychiatrie, qui peuvent paraître de second rang, mais qui ouvrirent en fait des piste littérairement fécondes.

[51] A. Stocker, *L'amour interdit. Trois anges sur la route de Sodome*, Genève, éd. Mont- Blanc, coll. « Action et pensée », 8, 1945, pp. 60-61.

[52] « Elle » est le sacrosaint nom de cette héroïne, scandé parfois jusqu'à huit fois par page (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit*., pp. 50- 51). C'est le point commun avec *La Maladie de la mort* (*op. cit*., p. 12), mais bien le seul, car cette « elle » est caressée là où « sort une eau gluante et chaude comme serait le sang » (*Ibid*., p. 40).

[53]Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit*., p. 137.

> Il la désire, elle, la femme de ce café au bord de la mer. Il ne l'a pas embrassée depuis l'autre soir. Ce baiser de leurs bouches s'est répandu dans tout son corps. Il est en lui entièrement retenu, comme un secret entier, un bonheur qu'il faut sacrifier de crainte, de crainte qu'il ait un devenir[54].

Notre homme, en s'inventant cette fausse religion, une parodie de sacrifice, se nie en tant qu'homme. Soi-disant plus intéressé par les choses de l'esprit que du sexe mais, il se déconsidère en fait. « Elle », bien que lucide sur son partenaire renonçant au corps pour mieux se ravaler, est remplie envers elle-même d'un sentiment d'infériorité. Pleine de dégoût pour son propre sexe, parviendra-t-elle à mieux s'assumer ?

Cette question revient à s'interroger sur la notion d'identité en l'abordant du point de vue du genre et, surtout, du dépassement du genre biologiquement sien en vivant jusqu'au bout ses spécificités et ses attentes de l'autre. Lu sous cet angle spécifiquement sociologique (lecture bien partielle, avouons-le d'emblée), ce roman de Marguerite Duras se révèle un miroir de l'émergence de la transsexualité telle qu'elle fut assumée au début des années quatre-vingt, mais aussi une critique de ses limites. Le ton de « fable » adopté par la romancière lui permet de dépasser le constat réaliste. Il serait réducteur de considérer les larmes répandues par cet homme pour un aveu, sans honte ni tabou, de sa féminité à une femme. Réducteur et frisant le contresens, car n'oublions pas ce dialogue où l'homme se vante de son contrat des nuits blanches, de ces rapports tarifés très spéciaux lui permettant de se poser en décideur : « Pour payer. Pour disposer de votre temps comme moi j'en ai décidé. Pour vous renvoyer quand moi je le veux. Et savoir que vous obéirez »[55]. A-t-on jamais vu un petit mâle plus claironnant? Tout ce laïus est à comprendre comme une fanfaronnade qu'il clame pour compenser un déficit de virilité, mais son interlocutrice : « Elle dit : Pour aussi dormir sur le sexe étale. Elle finit la phrase du livre : Et pleurer là aussi quelquefois »[56]. Tout est dit. Elle connaît sa faiblesse, son incapacité à la prendre sexuellement. Seulement, connaît-elle sa propre faiblesse ? C'est ce que nous allons voir à présent.

[54] *Ibid.*, p. 136.
[55] *Ibid.*, p. 37.
[56] *Ibid.*

1.1.2 « Elle » devenue la « femme »[57], ou la réification du féminin

Où l'on s'aperçoit que Marguerite Duras écrit une exégèse de la Genèse dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Ce même livre lui permit aussi de compléter quelques manques dans les analyses de Freud.

Présomptueuse, notre héroïne croit connaître la fin du roman avant que Marguerite Duras n'y mette un point final. Celle-ci se fait un malin plaisir de prendre à contre-pied le fameux poncif de l'intuition féminine... Oui, si le roman se finit sur des pleurs, ce ne sont pas ceux prophétisés par « elle », mais les siens. Lisons la fin du livre, juste avant le monologue de l'acteur, sorte d'épilogue à l'action : « Elle se cache le visage contre le sol, elle pleure »[58]. Cette situation inverse n'est pas qu'une close de style, elle stigmatise l'inversibilité des deux protagonistes.

Même s'ils ne se sont pas connus bibliquement, ils se connaissent l'un l'autre si intimement que cela en est gênant. Ils rient, ne sachant quelle attitude se donner quand la conscience leur vient qu'ils connaissent d'eux des choses sans se les être dites : « Elle rit. Il rit, confus d'avoir perçu à quel point leur connivence était grande »[59]. Pour lui, la déconvenue est plus grande encore, quand il s'aperçoit qu'elle se complaît à le river à son rôle de mâle effacé, beau mais si lointain, comme Jésus dans sa gloire ou comme le Christ en croix, et cette séparation lui fait mal : « Puis brusquement il voit qu'elle ne rit plus, qu'elle le quitte, qu'elle le regarde comme s'il était adorable, ou mort »[60] .

Plus que de déconvenue, on peut parler de déchirure par rapport à une unité ayant présidé en eux de toute éternité : « Il la regarde avec beaucoup d'attention, il oublie même de la voir pour mieux se souvenir. Il dit : -C'est curieux, c'est comme si je vous avais déjà rencontrée »[61]. Une unité qui souffre de grandes difficultés à se reproduire, car il y a un décalage permanent entre les deux personnages. Une autre scène, en effet, inverse le processus de reconnaissance. La dernière fois, la femme dénie l'impression ressentie par

[57] Hors de la chambre, « elle » devient une femme comme les autres sur laquelle il jette un regard comme d'autres hommes le feraient : « Il la désire, elle, la femme de ce café du bord de la mer » (*Ibid*., p. 136). Ce passage de « elle » à « la femme » n'existe pas dans *La Maladie de la mort*. « Elle » reste « elle ».
[58] *Ibid*., p. 149.
[59] *Ibid.*, p. 66.
[60] *Ibid.*
[61] *Ibid.*, p. 18.

l'homme de s'être déjà croisés. C'est elle qui, cette fois-ci, le lui suggère, et d'une manière mystique, avec cette notion de double et de sa représentation :

> Elle lui dit que depuis toujours c'était sans doute lui qu'elle voulait aimer, un faux amant, un homme qui n'aime pas. Il dit :‑Avant de me connaître c'était donc déjà moi.‑Oui, comme au théâtre le rôle, avant même de savoir que vous existiez. Il éprouve une certaine frayeur. Il n'aime pas que l'on parle de ça, de certaines choses[62].

Pour les mettre d'accord l'un et l'autre, l'attouchement physique prévaut. La rencontre de leurs bouches lève bien des obstacles. Ces ondes physiques les libèrent de leurs peurs. Le pouvoir de l'amour fait fondre les dernières résistances : « Il la lève vers lui. Il embrasse sa bouche. Le désir, dans la défaite, fou, ils en tremblent. Ils se séparent. Il dit :‑Je ne savais pas à ce point-là. Ils restent debout dans la chambre, les yeux fermés, sans paroles »[63]. Le plan du discursif s'évanouit. Les mots qui servaient à dénier ce paradis perdu de la folie d'aimer ne servent plus à rien devant l'évidence physique de leur unité reconquise.

À ce sujet, Laura-Grigorita Mitrache a émis l'hypothèse d'un mythe de l'androgyne qui « se situe à plusieurs niveaux dans l'œuvre de Marguerite Duras » et inscrit notre auteur dans la lignée de Platon favorable à l'existence de trois genres : le féminin, le masculin et l'androgyne[64]. Rappelons que l'androgyne pour les Grecs est une figure expliquant l'attraction sexuelle entre homme et femme par nostalgie de leur forme initiale neutre, avant qu'un dieu jaloux ne les scinde en deux parties bifides, mais sexuellement complémentaires[65]. La nostalgie procède presque pareillement pour Duras :

---

[62] *Ibid.*, p. 86.
[63] *Ibid.*, p. 134.
[64] Laura-Grigorita Mitrache, *La Féminité des personnages dans les œuvres de Marguerite Duras*, article tiré de sa thèse et posté sur Internet le 16/10/2010, in : agonia.net.
[65] Pour une définition de « la véritable perspective platonicienne » comme « anagogie » ou « remontée vers l'unité première », voir Maurice de Gandillac (« Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgyne originel », *L'Androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 18). Le philosophe précise que dans cette « sorte d'androgynie archétypique », « aucune place n'est laissée aux amours homosexuelles, même idéalisées en « droite pédérastie » » (*ibid.*, p. 21). Il conclue en ouvrant sur la littérature persane en montrant que « Rumi célébrait des amours aussi clairement hétérosexuelles que l'auteur du Cantique biblique » et « sans référence à l'androgyne originel » mais néanmoins éminemment platonisante (*ibid.*, p. 22). Duras semble s'inscrire dans cette filiation où la différence sexuelle pèse de tout son poids quoique dépourvue de sa pesanteur telle qu'on la subit dans un genre donné. À ce titre, Bernard Alazet analysait ainsi l'usage de l'androgyne chez Marguerite Duras : « Il relève de deux sexes mais ne se résorbe en aucun. Appelant à l'indifférencié il maintient pourtant, telle la cicatrice de l'androgyne primitif, les deux genres dont il se veut la synthèse, mais une synthèse qui procède par disjonction, qui fait entendre la différence sexuelle là où il s'agirait de la faire disparaître » (Bernard Alazet, « «Elle marcherait, et la phrase

séparés d'un être aux pouvoirs mystérieux, deux êtres sexués se reconnaissent les mêmes à travers lui. C'est la fonction remplie par Tal dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*[66]. Marqué d'une aura magnifique – yeux bleus, cheveux noirs – qui se retrouve en un reflet moindre chez les deux protagonistes, Tal est sublimement l'être qu'ils aiment à travers eux.

Le mythe dont ce couple par défaut se rapproche le plus est Adam et Ève. Qui soumet à une analyse structurelle les passages de la Genèse relatant ce mythe et le début du roman de Duras, construit d'une manière volontairement allégorique, est frappé des concordances, comme de la lecture originale que Duras fait de ce mythe. La relation triangulaire entre « elle » et les deux hommes qu'elle connaît successivement ne partage rien du scénario habituel entre amant en titre et amant secondaire. Elle joue sur une étrange ressemblance, comme seuls des élus peuvent en partager, ressemblance énoncée par la Bible :

> Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu. Il créa l'homme et la femme. Dieu les bénit....Dieu regarda ce qu'il avait fait, et il constata que c'était très bon. Il y eut un soir et il y eut un matin. Ce fut le sixième jour[67].

Outre cette ressemblance physique, d'autres traits lient ce premier couple à celui décrit par Duras dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Par le choix du lieu : un hôtel, havre où l'on se repose (comme Dieu après son constat que tout est « très bon »). Il est de plus planté dans un no man's land comme cette scène primitive biblique antérieure au jardin, et qu'on situe très proche du ciel ainsi que son nom le suggère : « Hôtel des Roches ». Dans cet hôtel, point de heurts entre l'héroïne et Tal, ils filent le plus parfait amour, sans aucun dissentiment.

Détaillons ces analogies courant d'un texte à l'autre. Comme dans la scène de la Genèse, il n'y a pas de primauté sexuelle de l'un sur l'autre, il y va d'une si parfaite harmonie et ressemblance qu'elle peut se permettre de prendre l'initiative de leurs ébats sans se sentir déplacée, comme Tal être chevauché par elle sans éprouver de honte. Ils ont bien un genre sexuel défini (contrairement à l'androgyne) mais rien des caractères secondaires édictés par la morale, comme la directive traditionnellement assignée au mâle et, ici, daignée : « D'un geste, la jeune femme désigne au jeune étranger la direction de la

---

avec elle » La phrase, le neutre, l'androgyne chez Marguerite Duras », in *Marguerite Duras 1 Les récits des différences sexuelles… op. cit*., p. 34).

[66] Cet être mystérieux peut tout aussi bien être de sexe féminin et dégager une sacralité de type « Déesse-Mère », comme Hanka Lissoskaïa (nom juif également caché, et qu'on apprend seulement au détour de l'action) dans *La Pluie d'été*. Elle exerce une fascination sur ses deux aînés, Jeanne et Ernesto, dotés eux aussi de pouvoirs surnaturels et qui s'aimeront de simples caresses pour s'unir à elle. Cf. *infra*, 3.3

[67] *Genèse* 1: 27 et 31

plage, elle l'invite à le suivre, elle prend sa main, à peine résiste-t-il.... » [68]. Sans un mot échangé, et c'est là encore un caractère commun entre le texte biblique et notre roman, ils partagent la même joie d'être unis et la même crainte d'avoir à se séparer, comme il en irait d'un dimanche à deux dans une villégiature quelconque.

Les analogies ne s'arrêtent pas là. D'une manière aussi peu linéairement logique que dans le texte évoquant le premier couple de l'humanité, Duras saute à un deuxième couple où l'héroïne est la même mais où Tal est remplacé par un autre partageant les mêmes caractères physiques, et peut-être plus. Revenons à la Bible, dans une scène postérieure à la première avec, entre-temps, le jardin d'Eden qui a été créé :

> L'Éternel Dieu prit l'homme et le plaça dans le jardin d'Éden pour qu'il le cultive et le garde... L'Éternel Dieu dit : « Il n'est pas bon que l'homme soit seul. Je lui ferais une aide qui soit son vis-à-vis ». ... Alors l'Éternel fit tomber un profond sommeil sur l'homme, qui s'endormit. Il prit une de ses côtes et referma la chair à sa place. L'Éternel Dieu forma une femme à partir de la côte qu'il avait prise à l'homme et il l'amena vers l'homme; L'homme dit : « Voici cette fois celle qui est faite des mêmes os et de la même chair que moi. On l'appellera femme parce qu'elle a été tirée de l'homme[69].

Ce passage a toujours embarrassé les exégètes, certains ayant objecté que la création d'Adam et Ève avait été faite en plusieurs temps ou sur plusieurs plans, d'autres qu'il y avait eu une multiplicité d'Adam et Ève, avant que l'Église n'y mette un holà en invoquant une simple redite. À partir de cette pluralité possible d'interprétations, Marguerite Duras a construit un roman aussi ambigu, mais fidèle au texte biblique. Ainsi, dans la nomination de ses personnages, elle suit exactement le schéma ici donné. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, seul sera « homme » le second partenaire de notre héroïne. Depuis sa première entrée en scène[70], il est l' « homme » à qui la femme est promise. Cela se produit quand notre héroïne, jusqu'alors nommée « elle » dans sa relation idyllique avec Tal (autrement appelé « le jeune étranger »), devient « la femme », du moins aux yeux de son nouveau vis-à-vis, « l'homme ».

Une phrase marque cette rupture : « elle est une femme »[71], phrase composant un paragraphe à elle-seule. Ce changement d'identité est concomitant à un changement de

[68]Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 12.
[69] *Genèse*: 2, 18 et 21-23.
[70] « un homme fait le pas » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 10).
[71] *Ibid.*, p. 23.

lieu. « Elle » était la créature, si ce n'est complètement indéterminée du moins fortement archétypique campée à l'hôtel. « La femme » est sa prolongation, maintenant établie dans la chambre d'une villa plus ou moins isolée sur les hauteurs boisée de la côte, sorte d'Éden. Et, quand « elle » se réveille dans cette chambre, elle trouve à ses côtés un corps qu'elle est à même d'identifier comme celui vers lequel elle incline, le corps de l'homme, comme Ève née de la côte d'Adam : « Le corps n'est pas tout à fait droit, il verse un peu sur le côté, vers l'homme »[72]. La révélation qu'elle est une « femme », avec l'inféodation que cela suggère, ne lui viendra que plus tard, par l'homme...

L'homme, lui, quand il va se réveiller, sera capable de s'identifier comme homme et comme sujet : « Il suffit que l'homme pénètre dans la zone de lumière pour qu'un mouvement brusque le traverse, que les yeux s'ouvrent et qu'ils observent, inquiets, jusqu'à ce qu'ils le reconnaissent »[73]. Mieux encore, cette connaissance de lui-même lui donne la connaissance de celle qui se réveille à ses côtés. C'est la femme qu'il recherchait pour ne pas finir fou dans sa solitude, il avait même payé pour ça : « il lui avait dit qu'il cherchait une jeune femme pour dormir auprès de lui pendant quelque temps, qu'il avait peur de la folie »[74]. Ce n'est qu'à présent que le mot « femme » lui est enseigné qu' « elle » fait le mot sien et sait qu'elle est une femme : « elle lui dit qu'une femme payée reviendrait au même que s'il n'y avait personne »[75].

L'homme attache grande importance à la voir comme femme, car il y va de son identité. Avant qu'elle n'existe dans sa vie, il lui manquait une dimension. Elle lui manquait autant qu'Ève à Adam. Seul, il n'était attiré que par lui. Puis d'autres hommes, des hommes qu'il faisait monter chez lui. Son passé obscur n'intéresse pas Duras. Elle suggère cet enfermement narcissique et cette indifférence teintée de peur pour le sexe faible d'un trait : « L'homme est redevenu l'homme de la chambre. Il est seul. D'abord, quand elle a crié, il ne l'a pas regardée, il s'est dressé pour s'en aller, pour fuir »[76]. Et si, en revanche, « elle » marque une telle difficulté à jouer le rôle de la femme se réduisant à un corps contre rémunération, se lit en creux une critique du postulat biblique tenant la femme tirée de la côte d'Adam comme son aide et sa sujette. Cette différence de traitement nominal entre « elle » et « la femme » témoigne d'un antagonisme. Autant la première vécut une relation sans tabou avec l'alter ego que Dieu créa simultanément à son image,

[72] *Ibid.*, p. 24.
[73] *Ibid.*
[74] *Ibid.*
[75] *Ibid.*, p. 25.
[76] *Ibid.*, pp. 83-84.

autant la seconde, formée pour être au service de l'homme, va connaître une relation plus tourmentée. À commencer par sa propre sexualité devenue, maintenant que femme à part entière, une sexualité dépendante de la virilité de son partenaire, une sexualité en creux n'existant que pour permettre à l'homme de jouir.

Dans les cinquante premières pages de cette nouvelle relation, il reste encore une certaine indifférenciation entre les deux personnages, héritée du temps où elle était « elle » et vivait en harmonie avec « le jeune étranger », physiquement si proche de « l'homme de la chambre ». Cela se traduit sémantiquement par un emploi récurrent du mot « sexe » pour elle comme pour lui, mot éminemment neutre, mot datant de sa relation idéale avec Tal. À cause de la ressemblance que « l'homme de la chambre » nourrit avec ce dernier (il en est l'épigone sur un plan inférieur), être dans ses bras l'ouvre à la nostalgie : « Elle aimerait bien savoir comment dire cette envie de retenir contre soi ce temps qui passe, visage contre visage, corps contre corps, serrés »[77]. Ou encore, dans la scène du baiser platonique et de leur essence retrouvée : « Le baiser fait leurs corps plus proches que ne le fait leur nudité »[78].

Mais les choses se compliquent très vite, dès lors qu' « elle », ravalée à son nouveau statut de femme-objet, auto-dévalorise son sexe : « Elle lui demande de venir voir ça, que c'est une chose infecte, criminelle, une eau trouble, sale, l'eau du sang »[79]. Cette complaisance à se salir rejaillit sur son partenaire, qui, l'espace d'une tentation, voudra goûter à cette flétrissure, quitte, par un effet de surenchère, à éveiller chez lui des pulsions de mort. La femme vivante inspire tellement de craintes à ce second Adam (si distinct de Tal par certains aspects) qu'il la voudrait complètement sienne, morte dans son sang pour lui versé : « Quand elle a été endormie, cachée dans les draps l'envie lui est sans doute venue de se servir de cette femme, d'aller pour voir dans la cavité chaude du sang, d'en jouir de jouissance irrégulière, indigne. Mais il eût fallu pour ce faire qu'elle soit morte, et, lui, il avait oublié de la tuer »[80]. Hypothèse de domination absolue donnée par la narratrice, car tout invite l'homme à s'y laisser aller...

Héroïne de ce livre, dans son aspect d'assistante d'Adam, est tellement aliénée qu'elle n'appréhende plus son genre que comme subsidiaire et négatif, jusque dans le genre grammatical. Veut-elle donner un tableau de sa sexualité, chaque terme dans sa bouche, si

[77] *Ibid.*, p. 75.
[78] *Ibid.*, p. 135.
[79] *Ibid.*, p. 51.
[80] *Ibid.*, p. 58.

dépréciateur, sera de genre féminin : une chose infecte, une eau trouble, cette chose intérieure, son humidité. En revanche, les mots sont tournés par elle-même au masculin quand ce n'est non plus sa cavité qu'elle décrit mais le pubis dans son extériorité : un velours, un vertige, un désert, un lieu différent. Cette positivité dévolue à la physiologie extérieure de sa sexualité en dit long sur, maintenant qu'elle est « femme », le mythe du pénis manquant qu'elle projette là où il n'y a plus qu'un désert, un vertige, lieu plein de nostalgie...

Cette nostalgie la rend malade au point qu'elle court après de brèves étreintes chez des hommes dont elle ne recherche que les attributs virils pour la combler. Mais il faut bien comprendre que cette « envie de pénis », ainsi que Freud avait cru bon de théoriser le désir féminin, n'est montré par Duras que comme la conséquence d'une construction idéologique, le fruit d'une représentation extérieure à la psyché féminine, et dont l'héroïne parviendra à s'échapper *in fine*. En d'autres termes, si Duras explore les aventures de cette « elle » déchue en « femme », ce n'est que pour démonter la pseudo-scientificité de l'a priori freudien sur le sentiment de castration dont les femmes souffriraient. Déjà, en 1964, une féministe américaine, Kate Millett, avait pointé la faiblesse de l'argumentaire expérimental chez Freud. « Dès le départ, écrit-elle à propos de la passivité et du masochisme comme vertus propres à la sexualité féminine selon Freud, la définition de la femme est négative : ce qu'elle est résulte du fait qu'elle n'est pas un homme et qu'il lui « manque » un pénis »[81].

D'où vient l'idée que Freud se fait des femmes? Duras désigne implicitement la Bible et sa deuxième création d'Adam et Ève, quand celle-ci n'est plus que « la femme » au service de l' « homme » (passivité), dont elle aurait été physiquement arrachée (masochisme). Cette idée, il se trouve que bien des femmes elles-mêmes peuvent en être victimes. Cas ici de notre héroïne qui court, sortie tout juste des nuits blanches à poser nue pour « l'homme », dans les bras d'un vrai homme, dont elle ressort avec « souvent des blessures » et « le parfum de l'homme, très fort »[82]. Si elle en est victime, il faut donner raison à Kate Millet : la psychanalyse freudienne n'avancerait que des « explications biologiques erronées »[83] en attribuant à la nature, soit un mythe culturel d'origine biblique, soit encore (et cette hypothèse n'exclut pas la précédente) un traumatisme vécu dans

[81] Kate Millett, *Sexual Politics La politique du mâle*, Paris, édition des femmes, 2007, P. 226/ 1ère éd. Édition Américain, 1969).
[82] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 104.
[83]Kate Millett, *Sexual Politics La politique du mâle*, *op. cit.*, p. 271.

l'enfance de cette femme et que la société tait.

Freud, d'ordinaire très exigeant à trouver chez les névrosés la scène primitive expliquant leur souffrance, n'en cherche pas chez les femmes. Il préfère recourir à des généralités. En romancière dotée d'une « grande maîtrise artistique dans le domaine de la psychologie non-traditionnelle des personnages romanesques »[84], Marguerite Duras vient compléter ce manque. Elle livre pour ce faire son héroïne à « l'homme de la chambre » par une opération inverse de ce qui se pratique en cure psychanalytique. Très ironiquement, si le dispositif matériel procède dans ce roman d'une même scénographie que dans un cabinet (lumière blanche crue exposant sans cesse la personne sur le divan), il en va si peu de même dans la relation d'argent entre analyste et analysé que notre homme dit à la femme : « Je ne peux pas exiger de vous que vous me disiez tout de vous. Même avec de l'argent »[85]. Ce rapport monétaire inversé par rapport à l'institution psychanalytique a ceci de supérieur qu'il favorise les paroles de la femme pour dire d'où vient son traumatisme. Mieux qu'en cure, on apprend grâce au roman que la soi-disant « envie de pénis » remonterait en fait à la première blessure, blessure que lui a infligée un homme sur la plage, et blessure qui provoque le besoin de roman[86].

---

[84] Jiri Šramek, « Le refus de la psychologie traditionnelle chez Marguerite Duras » in *Scientiae Litterarum, t. 19, 1972, Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, p. 128. Les deux pôles de l'œuvre durassienne à l'aune d'une lecture de *Moderato Cantabile*, tels qu'ils furent mis en évidence par Jiri Šramek, ont singulièrement débroussaillé le terrain. « Le refus de la psychologie traditionnelle », contrairement à d'autres auteurs catalogués « Nouveau Roman » abolissant le sujet, aurait été chez Duras « une condition préalable pour pouvoir se rapprocher de la psychologie d'une manière non-usée » (*Ibid.*, p. 120). Ce programme de dépassement de la psychologie fut déjà celui de la psychanalyse dont l'objet d'étude, l'inconscient, échappait à une introspection d'ordre positiviste. Ce dépassement passa par une écoute de l'inconscient sous le langage. Et ce même dépassement, Duras le fit sien selon Jiri Šramek : « en refusant la psychologie traditionnelle, Marguerite Duras se voit obligée de délivrer les dialogues de leur charge psychologique habituelle. Les personnages ne s'adressent la parole directement que pour échanger des banalités » (*Ibid.*, p. 122). Ce dont quoi les psychanalystes font leur miel. Seulement, là où les psychanalystes freudiens structurent leurs découvertes en grilles d'analyse très étroites, Duras laisse ouvert le champ des interprétations et des possibles : « Les personnages ne sont qu'ébauchés. Les indications qui les caractérisent sont dispersés à travers tout le livre » (*Ibid.*, p. 120). L'approche délibérément fragmentaire de Duras se justifie par son sujet (les liens subtils d'une mère à sa fille, d'une fille à son frère, d'une femme à un homme, etc). « La passion qui intéresse l'auteur est fragile. S'approcher d'elle en voulant l'expliquer équivaudrait à la détruire » (*Ibid.*, p. 121). Cette post-psychologie féminine, pour peu qu'on se place en historien des idées et des littératures, a grand avantage d'être qualifiée de : psychanalyse anti-freudienne ou, mieux encore, réenchantée car la femme y redevient sujet à part entière. Termes que nous adoptons dès maintenant pour bien souligner sa rupture avec tous les courants constitués. Au premier chef, les analystes post-freudiens, dont Trista Selous a montré qu'ils avaient intensifié encore le discours dichotomique masculinité / féminité du maître dans l'ordre biologique des choses : « Post-Freudian analysts have all too often interpreted « this great antithesis » between the sexes to mean an absolute distinction between men and women for whom, indeed, therefore, anatomy was the *only* destinity » (*The Other Woman. Feminism and Feminity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven & London, Yale University Press, 1988, p. 25).

[85] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 46.

[86] « Est-ce qu'elle sait ce qui se passe vers les masses de pierres à partir du temps qu'il fait, du froid, du vent ? Oui. Elle le sait dès la sortie de la ville. Elle raconte : Avant d'avoir appris ce qui se passait la nuit de ce côté-là de la plage elle ne savait pour ainsi dire rien. C'était ce qui se passait là, presque chaque nuit, qui

1.1.3 Les « gens des masses de pierre »[87], ou ces hommes de l'ombre pris du démon de la séduction

Où l'on se demande si le mot « ça » chez Duras ne cache pas le serpent ? Gaston Bachelard (1942) y répond un peu, et Paul Viret (1558) bien mieux.

Il faut attendre les trois quarts du livre pour que ce personnage apparemment secondaire, un homme tapis dans les ombres rocailleuses de la plage, sorte précisément de l'ombre. Compensation sexuelle pour cette femme qui court de bras en bras, homme tout d'une masse dont elle partage régulièrement l'étreinte dans un motel, ses performances fascinent celui qui n'est pas aussi démonstratif que cet « homme de la ville »[88], mais plus introverti et définitivement « homme de la chambre ». Ce dernier en perd ses moyens. L'existence même de ce type d'homme tout d'une masse est ce qui rend toute pureté primitive chez la femme impossible, et toute littérature nécessaire. Tout traumatisme ne se guérit-il pas par épanchement de l'âme ?

> Elle raconte : Avant d'avoir appris ce qui se passait la nuit de ce côté-là de la plage elle ne savait pour ainsi dire rien. C'était ce qui se passait là, presque chaque nuit, qui faisait qu'un jour elle écrirait. Que même si cette connaissance n'apparaissait pas en clair à la lecture des livres qu'elle écrirait, ce serait à travers ça que ces livres voudraient dire et devraient être lus[89].

Nous voilà prévenus, le « ça » qui hante cette narration, l'anime, va nous être révélé. Cette scène fondatrice que tout psychanalyste au chevet d'une patiente guette va finalement être confessée par « elle » (jeune professeure hantée par l'écriture) à celui qui la paie pour se mettre à nu. « Ça » s'est passé quand elle avait treize ans, dans le noir, le silence et au bord de la mer. « Ça » désigne la première tentation sexuelle et l'acte consommé subrepticement, car le mot est posé en tête de la phrase de l'aveu :

---

faisait qu'un jour elle écrirait » (*Ibid*., p. 102).

[87] «- Si vous n'étiez pas revenu, je serais allée de nouveau avec les gens des masses de pierre, la nuit, pour être avec eux, aller sans savoir, revenir pareil. Les regarder mettre leur verge dans la main de la petite fille et pleurer les yeux fermés » (*Ibid*., p. 122) dit- « elle » à l' « homme de la chambre ».

[88] *Ibid*., p. 82.

[89] *Ibid*., p. 102.

> Ç'avait été très lent, avec ses doigts d'abord il avait pénétré et puis avec sa verge ensuite. Dans le désir il parlait de Dieu. Elle s'était débattue contre. Il l'avait tenue entre ses bras. Il lui avait dit de ne pas avoir peur[90].

Les termes utilisés dans cette séquence sont d'une ambiguïté telle qu'on ne sait si cette possession se limite au plan physique. Ou si elle déborde sur une aliénation plus intime devinée à travers des notions aussi fortes que « peur» ou « dieu » contre lesquelles elle se débat. L' « enfant » devient « femme » chez celles qui, après cette expérience, « ne pouvaient plus jamais être pareilles à celles qui ne savaient pas »[91]. L'allusion se fait plus claire quand cette différence entre femme et enfant est dite reposer sur une connaissance. « Se connaître » au sens biblique du terme évoque justement l'acte sexuel et nous renvoie une fois de plus à la réécriture du mythe de la *Genèse*, dans ce roman, en quelques traits évocateurs. Oui, c'est bien le serpent qui, pour s'approcher d'Ève, a le mot de Dieu à la bouche (« Dieu a-t-il vraiment dit : « Vous ne mangerez aucun des fruits des arbres du jardin? » », 3,1), et c'est bien pour se débattre contre lui qu'elle invoque un interdit (« Dieu a dit : « Vous n'en mangerez pas et vous n'y toucherez pas, sinon vous mourrez » », 3,3). Oui, le serpent, pour assurer sa domination, et brider chez elle toute crainte, dément cet interdit (« Le serpent dit alors à la femme : « Vous ne mourrez absolument pas »», 3,4). L'histoire personnelle de notre héroïne rejoint l'histoire mythique de la femme, de même que les hommes avec lesquels elle cherche à reproduire cette jouissance furtive se confondent tous dans l'homme du motel (le seul vraiment croqué et mis en scène dans ce récit). Et de même que cet homme, à son tour, retourne sur les traces du premier homme connu, le serpent de la Bible : « Elle sait qu'il va dans les masses de pierre. Elle dit qu'il tourne autour de son histoire à elle, qu'il va aux masses de pierre pour y chercher des petites filles qui prennent sa verge dans sa main »[92].

Drôle de serpent, drôle de violeur, si sexuellement débridé et pourtant doté d'un instrument grammaticalement féminin, « la verge », alors que son concurrent auprès d'elle, cet Adam qui vit sur sa montagne a « un sexe » (même s'il ne s'en sert pas). Sans doute il y

---

[90] *Ibid*., pp. 102-103.
[91] *Ibid*., p. 102.
[92] *Ibid*., p. 127. Cette malédiction inhérente à Ève à se laisser séduire par le premier homme venu – ce que tend à signifier le côté subreptice du serpent – a reçu très pertinemment le nom de « complexe d'Ève » sous la plume d'Anaïs Frantz de Spot. Il s'agit du point développé en 1.2.4 dans sa thèse dirigée par Mireille Calle-Gruber montrant la dialectique qui court de la fille séduite à la femme séductrice quand « séduite par le serpent, la femme découvre l'altération à l'œuvre dans tout discours, même divin » (*La pudeur au secret de la littérature : pour une autre lecture du « péché originel » : Marguerite Duras, Violette Leduc,* thèse de Anaïs Frantz de Spot (soutenue en Sorbonne le 23 septembre 2010 et consultée sur le site de paris-sorbonne.fr le 03/02/2015, p. 141)

va d'une association faite implicitement par Marguerite Duras entre le fruit défendu et la verge, dont le serpent a l'aspect, certes, mais dont Dieu porte le nom : « la verge de Dieu » est l'instrument par lequel il châtie sa création. Cette féminité de l'appareil sexuel, « la verge », s'accorde bien avec le caractère du personnage, toujours obscur et camouflé, deux attributs que le sens commun prête aux femmes mais qui relèvent en fait du serpent et que sa malice lui a infusé. Tous les jeux de lumière dont Duras parsème ce roman s'articulent autour de cette notion. Pourquoi avec Tal, l'héroïne vit dans une lumière parfaite et assumée, de ses vêtements blancs de pied en cap à une scène d'amour consommée de jour, et que, quand elle est « femme » dans les yeux du second homme, bien qu'elle ait conservé les mêmes vêtements blancs, tout l'invite à dérober son regard, qu'elle recouvre d'une soie noire, de la lumière sous laquelle celui-ci veut la voir s'exposer nue?

Entre-temps, le serpent a exercé ses ravages. Depuis, Ève a conscience de sa nudité et cherche à se cacher, disent les quelques versets bibliques à partir desquels Duras a élaboré son récit. Être nue et se cacher, tout ce contraste qui fait son quotidien dans la villa de la montagne reproduit le mélange qu'elle a hérité du serpent, cet homme tapis dans les rochers, ou dans une chambre au-dessus d'un bar, qui sait tout à la fois user d'une douceur insidieuse dans son approche des corps et qui les violente une fois arrivé à ses fins. Ce même serpent qui, comme l'eau de la mer, s'infiltre dans les roches où il a élu domicile, ce qui ne va pas sans évoquer « la flagellation de la houle » (Swinburne) et, à travers cette poésie, de ce que Gaston Bachelard a appelé le « masochisme littéraire » :

> Dans la réalité psychologique du masochisme », écrit-il, « la flagellation est une condition préalable de la jouissance; dans la « réalité » littéraire, la flagellation n'apparaît plus que comme une conséquence, comme la suite d'un bonheur excessif. La mer flagelle l'homme qu'elle a vaincu, qu'elle rejette au rivage. Cependant, cette inversion ne doit pas nous tromper. L'ambivalence du plaisir et de la peine marque les poèmes comme elle marque la vie. Quand un poème trouve un accent dramatique ambivalent, on sent qu'il est l'écho multiplié d'un instant valorisé où se sont noués, au cœur du poète, le bien et le mal de tout un univers[93].

En filigrane, cette scène primitive décrivant la défloraison au bord des flots de la mer invite à comprendre que les ébats ne se terminèrent pas aussi suavement qu'ils avaient commencé. Ce silence pudique permet de comprendre pourquoi notre héroïne court sans cesse après des hommes qui la violentent et est elle-même demandeuse en sévices. Ce que

[93]Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, pp. 227-228.

Freud considérait, dans son biologisme naïf, comme un complexe de phallus expliquant la psychologie de la femme coureuse s'avère *in fine* une perversion masochiste acquise au détour du traumatisme d'un viol à l'âge de l'adolescence. Sa course effrénée vers ses jouissances mêlant « le bien et le mal » ne contribue en rien à son apaisement. Les hommes se multiplient dans sa vie, toujours les mêmes : insidieux et violents, comme les têtes repoussant sur une hydre, ce serpent de mer mythologique, que le livre, avec son style allégorique, suggère fort bien[94].

Si les autres protagonistes sont décrits dans leurs corps, rien de tel à son égard alors même qu'il est celui qui joue le plus de son corps, au point de n'être que matière et de ne vivre que pour la jouissance qu'il tire des autres. « Tu marcheras sur ton ventre », ainsi Dieu maudit-il le serpent, et Duras ne prête d'existence à ce personnage que le temps de scènes où il passe le temps à complaire aux appétits de son bas-ventre, où il « mange » jusqu'aux yeux, quand il ne « meurtrit » pas les seins et salit tout pour se repaître.

L'homme ainsi habité de l'esprit du serpent ne gagne quelque droiture qu'au prix de sa mort, nous dit Viret. Telle est l'épreuve par laquelle Duras va le faire passer. La confession d' « Elle » à son analyste rémunérateur (l'homme la couchant sous la lumière et auquel elle finit par se livrer complètement, jusqu'à se dénuder d'elle-même l'âme) commence en ces termes : « J'étais cette nuit avec cet homme »[95]. Elle finit sur cette révélation : « La jouissance est arrivée du ciel, nous l'avons prise, elle nous a supprimés, elle nous a emportés pour toujours et puis elle s'est évanouie »[96]. Il y a eu entre-temps mort du serpent, mort de cette animalité qui est en l'homme. La femme est l'auteur de cette mort-régénération : elle a dicté à ce mâle d'ordinaire si égoïste dans la satisfaction de ses désirs la voie à suivre pour les conduire au « ciel » de la volupté, à cet état qu'elle n'avait connu qu'avec Tal. Prenant ainsi la commande des opérations préliminaires, elle lui a en

---

[94] À ce propos, Duras croque ses personnages comme un des premiers écrivains de langue française moderne, Pierre Viret, en avait usé dans un roman dialogué paru en 1558. La littérature postmoderne a souvent de ces coquetteries baroques dans le choix de ses intertextualités. Dans ce roman, pareillement, la psychologie cachée d'un homme de l'ombre, masqué, est décodée à l'aune d'archétypes universels, comme le serpent par exemple : « L'Écriture sainte compare souvent les méchants aux reptiles et aux animaux qui se traînent sur terre, et principalement aux serpents, à cause qu'ils ont leurs affections totalement en terre et que leur mauvaise conscience et la terreur du jugement de Dieu les presse et épouvante perpétuellement, en sorte qu'ils ne peuvent lever la tête en haut, mais sont tous confus et ne désirent jamais que fuir et se cacher (...). Le serpent a aussi cela qu'il est merveilleusement glissant et difficile à tenir et ne va jamais le droit chemin, mais toujours de travers. Il n'est jamais droit, jusques à ce qu'il est mort et qu'il se gist tout étendu sur la terre (...). Le diable est appelé, en l'Escriture serpent, tant à cause de la convenance que sa nature a avec celle du serpent que pour ce, qu'il a pris de celle beste pour tenter Ève et la mener à perdition » (*Dialogues du désordre qui est présent au monde*, Genève, Labor et fides, 2012, pp. 374-375).

[95] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 140.

[96] *Ibid.*

quelque sorte écrasé la tête, pour reprendre cette expression biblique à laquelle Marguerite Duras donne ici une ampleur rarement explorée.

On est loin de Françoise Dolto qui appréhenda *L'Évangile au risque de la psychanalyse* (Paris, Seuil, 1978). Duras renverse complètement cette perspective que d'aucuns croyaient la fin de la modernité. Il s'agit avec elle bien plutôt de la psychanalyse passée au crible des récits bibliques fondateurs, de la psychanalyse réinterrogée par la littérature sacrée et, plus généralement encore, de la psychanalyse au risque de la littérature. Ce risque est payant. Il remet certes en cause l'un des piliers du monde moderne, Freud, mais parce qu'il use d'une voie non-dogmatique pour ce faire, le roman, il ouvre à un pari postmoderne auquel, me semble-t-il, Duras s'est frottée : peut-on enchanter (dépasser par le haut) la psychanalyse grâce à la littérature ?

1.1.4 Un roman anti-freudien, ou l'enchantement de la psychanalyse

Où Marguerite Duras se dévoile en reine du striptease métaphysique et en fait une méthode littéraire : l'analyse interpersonnelle. Ainsi, les portraits de « l'homme de la chambre » et de « l'homme des pierres » sont ceux de névrosés.

Les Yeux bleus cheveux noirs est un roman de la maturité, un roman où Duras explore pour une énième fois le huis-clos de son Hôtel des Roches, y tourne et retourne les situations, de manière à être à même de proposer un savoir sur les personnes à travers son savoir-faire en personnages. Dans le cas de ce livre, on peut parler de roman expérimental, exact équivalent sur le plan de la fiction de ce qu'est la méthode expérimentale en science. Moins le naturalisme que Zola prêta à ce terme : on affleure avec Duras à la plus subjective des connaissances. Celle-ci affleure jusque dans la construction narrative où Marguerite Duras se paie le luxe d'inverser entre une patiente et son thérapeute la circulation de l'argent : c'est lui qui la paie pour se mettre à nue[97].

[97] Le dispositif scénique de bien des romans de Duras, que la psychanalyste Suzanne Ferrières-Pestureau qualifie de « dispositif spéculaire », sert d'après elle à « trouver un lieu pour se perdre » (*Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de M. Duras. Naissance d'une œuvre, origine d'un style*, Paris, L'Harmatan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2005, p. 97). Trouville, par tout ce que ce nom suggère, et par la présence de la mer (l'arrière-plan aussi de *Les Yeux bleus cheveux noirs* qui superpose à Trouville un no man's land symboliquement identique à ce rien), fut ce lieu idéal. Il joue comme une

Cette patiente, « elle », se met à nue physiquement et, parce qu'il ne la pénètre pas, elle se livre intérieurement. Marguerite Duras, sans le dire explicitement, lance ici l'esquisse d'un nouveau mode d'analyse interpersonnelle : que ce soit celui qui se tient derrière la lumière braquée sur la personne qui se livre qui la rémunère. Cette rémunération déconcerte tellement le sujet qu'il va se faire de lui-même sujet parlant pour avoir à justifier la somme perçue. Théoriquement, ainsi que Marguerite Duras l'écrit, cette méthode est indicible mais terriblement efficace pour mettre à la surface les points de souffrance : « Aucune définition extérieure ne se propose pour dire ce qu'ils sont en train de vivre. Aucune solution pour éviter la souffrance »[98]. La cure par la parole s'instaure alors sans rien d'artificiel, autre que gratifier celui qui ne pose aucune question : « Elle parle pour lui plaire ». D'abord ce sont des petits riens : la ville...la mer...la plage...l'hôtel. Bien sûr, le dernier mot de son catalogue sera le mot déterminant : « les amants »[99].

Remarquons bien que, comme dans la psychanalyse institutionnelle, les discours énoncés par la protagoniste dans cette chambre ne sont en rien articulés à la manière des échanges sociaux. Ses discours éclatés relèvent exclusivement du signifiant, ainsi que Jacques Lacan entendait ce terme. Il y a donc grande erreur à vouloir les décrypter sur le mode sociologique et en déduire que la femme est dominée, réduite à une parole désarticulée, si ce n'est le silence. Cette erreur procéderait d'une anthropologie naïve croyant que tout fait clairement sens, ou est tout au moins positivement riche de sens. C'est méconnaître qu'un bon romancier est apte non seulement à rendre compte de la complexité du réel, mais encore de l'ambiguïté du rapport hommes/femmes jusque dans leurs échanges verbaux, leurs tentatives de se connaître, et les bricolages qu'on invente soi-même pour se libérer de nos peurs et fantasmes.

Freud fut la première victime de ce positivisme en tenant la littérature dans sa connaissance de l'inconscient comme une simple source secondaire. Il était persuadé qu'un écrivain s'apparente au mieux à un médium, mais pas un être doué d'intelligence qui a choisi la création romanesque pour exprimer les complexes généralement refoulés. Plus jeune, toutefois, Freud « prétendait que, dans la recherche et l'analyse de l'objet, les artistes

« coupure momentanée », pour vivre à deux une « situation régressive favorisée par le cadre analytique reconduisant les partenaires en présence (analyste-analysant) vers une attention flottante » et, de ce fait, propre à stimuler « certaines zones psychiques autrement inatteignables » (*Ibid.*, p. 100). Mais l'ironie de Duras, plus incline à une psychanalyse sauvage que freudienne, vis-à-vis de la rétribution de cet acte échappe à cette psychanalyste strictement freudienne.

[98] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 63.

[99] *Ibid.*, p. 65.

précèdent toujours les analystes », et ce Freud-là, Lacan le fit connaître à Duras[100].

S'il y a une artiste qui a précédé l'analyste, c'est Emma Santos, qui fut bien plus qu'une peintre. Femme du vingtième siècle (1943-1983), elle revendiqua une identité fusionnelle entre « Antonin Artaud et Emma S »[101]. Leur perception artistique du monde à Artaud et à elle, et surtout la médiation à l'état brut qu'ils en donnèrent, fut qualifiée d'hallucinatoire par la critique[102]. Elle les conduisit, l'un et l'autre, d'hôpitaux psychiatriques en hôpitaux psychiatriques. Indignée qu'on la traitât de « folle » et consciente de son ouverture sur l'inconscient, Emma Santos, s'appuyant sur les discours antipsychiatriques[103] et féministes alors en vogue, lança une boutade digne de cette « sorcière » de Duras : « Oublions Papa Freud, mangeons cette soupe parfumée à l'ail »[104].

Oublier Freud est un dépassement théorique que Pierre Bayard, professeur de littérature et psychanalyste, a tempéré en proposant, sous le mode ludique qui est le sien où l'essayiste est quasi remplacé par un narrateur, un renversement de perspective. Plutôt que de parler de psychanalyse appliquée (comme le veut le vieux mythe scientiste), il lui

---

[100] Marguerite Duras, *La passion suspendue … op. cit*., p. 65.

[101] Emma Santos*, J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, Paris, éd. Des Femmes, 1976, p. 12. Que Mireille Calle-Gruber trouve ici mes remerciements pour m'avoir fait connaître cet auteur. Je lui dois aussi un affinement de mon appréhension des relations entre psychanalyse et littérature, elle qui sut si bien renverser l'ordre ordinaire des choses et ce primat accordé d'autorité à la science en soulignant que « ce point de résistance à l'analyse que Freud décèle au plus secret de l'être-radicalement séparé : ignoré et, lorsqu'il n'est plus ignoré, inanalysable tout autant -, je ferai l'hypothèse qu'il constitue, non moins, le centre inconnu, inexplicable de l'œuvre littéraire » (Mireille Calle-Gruber, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 70).

[102] Et même la critique qu'on aurait pu lui croire favorable ! Ainsi, « Hélène Cixous n'a pas vu le travail de la langue d'Emma Santos, n'a pas « entendu la langue sauvage », la limitant peut-être un peu trop vite à un texte de folle… Elle n'a pas vu l'utilisation des mots chez Emma Santos, leur ambivalence » (Elsa Polveres, *De la coupure à la cicatrice. Répétition, nomination et sinthome. Lecture de l'œuvre d'Emma Santos*, thèse soutenue sous la dir. de Mireille Calle-Gruber, Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2013, p. 65).

[103] Emma Santos reconnaît elle-même avoir bénéficié de cette opportunité des années 70 redonnant à la littérature son souffle primal : « En 1971, j'ai publié mon premier livre toujours en « congé-folie », je rencontre le docteur Roger Gentis qui vient d'écrire *Les murs de l'asile*. Nos relations sont littéraires et non pas « médicales » » (*Itinéraire psychiatrique*, Paris, éd. Des Femmes, 1977, p. 17. Tant et si bien que Roger Gentis sera le préfacier de son deuxième livre, *La Malcastrée*, préface au détour de laquelle il amorce une autocritique du mouvement antipsychiatrique initié par Maud Mannoni : « Aujourd'hui, malgré les apparences, rien n'a fondamentalement changé. On dira que la médecine psychiatrique n'emprisonne plus tant la folie dans son discours » mais on peut se demander « si elle n'a pas un peu trop parlé à sa place, si elle n'a pas subtilement récupéré, comme on dit, la voix de la folie » (« Préface », *La Malcastrée*, Paris, François Maspéro, 1973, p. 10). Irrécupérable, parce que pas ou trop folle, Emma Santos, voulant ce livre une invite à une littérature éminemment féminine, positiva ainsi le manque que les docteurs lui diagnostiquaient : « La folie c'est une page blanche » (*Ibid*, p. 41).

[104] Emma Santos, *Écris et tais-toi*, Paris, Stock, 1978, p. 258. Cette soupe parfumée à l'ail a un arôme qui ne va pas sans rappeler la soupe aux poireaux de Duras, cette recette littéraire de la simplicité qu'elle donna dans le numéro 1 de *Sorcière*, la revue culturelle des féministes à laquelle elle participa (cf. *supra*). La passerelle entre les deux femmes est d'ailleurs si tangible qu'Emma Santos contribua elle aussi à cette revue, autour d'une thématique chère à Duras, le patronyme, qu'elles deux réduisaient à son initiale pour marquer la castration identitaire et la quête de soi en cours : « Le désamour ou le désir de retrouver son nom », *Sorcière*, n°16, 1976.

préfère « la littérature appliquée » tout en revendiquant bien haut qu'il s'agit d'une « méthode qui ne marche pas ». Ce renversement est intellectuellement motivant, car il dépasse les anciens clivages, faisant désormais que « la question posée à la littérature par la littérature appliquée ne se situe donc plus du côté du sens inconscient de l'œuvre mais de son savoir », outre qu'elle s'ouvre au pouvoir de la littérature d'élargir les horizons de la psychologie des profondeurs à des profondeurs justement qu'un énoncé strictement théorique ne pourrait explorer, autrement dit, à « une capacité spécifique de lecture du monde psychique, susceptible de l'éclairer d'une manière originale »[105].

Ces éclairages apportés à la connaissance de la psyché par Marguerite Duras dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* sont très féconds[106] et prennent tous Freud à contre-pied. D'ailleurs, dans le même entretien avec la journaliste italienne, Duras lâchait un mot définitif sur le « freudisme » : « discipline embaumée qui tourne sur elle-même, elle emploie une langue fausse par rapport au code normal, interférant de moins en moins sur

[105] Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 46.

[106] Puisque Pierre Bayard goûte aux paradoxes, nous lui soumettons celui-ci : qu'il aide à mieux comprendre notre auteur. En effet, si une réserve peut être faite à sa qualité de critique, Pierre Bayard a tendance à lire Marguerite Duras en occultant ce qu'il y a d'expérimental en elle. On ne la trouve pas dans l'échantillon qu'il donne des romanciers allant plus loin que la psychanalyse. Certes, il ne s'agit que d'un échantillon et lui-même a annoncé s'être contenté « de voir quel modèle de psychisme on peut construire à partir des œuvres de Maupassant, de Laclos ou d'autres. J'ai arrêté parce que je n'avais pas envie de continuer à l'infini et que je ne voulais pas être répertorié comme ayant créé cette méthode » (*L'ouvroir de théorie potentielle, entretien avec Pierre Bayard*, entretien realisé par Sylvain Dambrine, Xavier de la Porte, Philippe Mangeot et Lise Wajeman, Vacarme, n° 58, version en ligne publiée le 23 janvier 2012). Rien n'exclue donc *a priori* Marguerite Duras de ces auteurs illustrant « la littérature appliquée à la psychanalyse », hors que Pierre Bayard fut l'auteur auparavant d'un *Comment améliorer les œuvres ratées ?* (Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2000) où Marguerite Duras figure pour le « problème majeur de lisibilité » qu'elle pose dans *L'Amour*. Livre fait d'une cascade d' « apories », dit-il, laissant le « lecteur » dans le « sentiment » de « se trouver confronté à un pastiche » (*Ibid.*, p. 68). Ces quelques mots (« pastiche » est également répété p. 84) éclairent assez bien, si ce n'est la partialité de Pierre Bayard à l'encontre de Marguerite Duras, qui fut souvent et communément moquée pour son style elliptique, du moins la différence de point de vue avec notre lecture iranienne. Rappelons que *L'Amour* fut traduit deux fois en Iran parce que ce qui passe ici pour de l'elliptique plus ou moins gratuit est appréhendé chez un Oriental comme une tentative de cerner l'indicible. Plus compréhensif, Pierre Bayard aurait bien été contraint de reconnaître que la répétitivité durassienne, qui constitue à ses yeux la marque d'une œuvre ratée, est le témoignage verbal d'une recherche de sens / de soi quasi-psychanalytique. Cette question de l'indicibilité, si un auteur l'avait bien compris tout en se garant de le théoriser pour rompre définitivement avec Freud, ce fut bien Emma Santos. Elsa Polveres, auteur d'une thèse à son sujet, notait que, chez elle : « les références aux concepts analytiques sont nombreuses et provocatrices », mais « cette adresse se fait surtout de manière silencieuse, implicite » si bien que « l'écriture santosienne résiste autant à la psychanalyse qu'à la littérature » (Elsa Polveres, *De la coupure à la cicatrice. Répétition, nomination et sinthome. Lecture de l'œuvre d'Emma Santos, op. cit.*, p. 36), du moins celle commise par ceux qu'elle appelait les « littéromanes ». Car, rappelait Françoise Collin dans la critique qu'elle signa à son *J'ai tué Emma S.*, « écrire sauve, d'une certaine manière. 'Un livre à l'autre, Emma Santos raconte toujours la même histoire, mais cette histoire n'en finit pas de se trouver des mots, des phrases. Quand on la lit, on « sait » déjà, et pourtant on est toujours surpris : c'est toujours plus violent, plus fort, plus simple qu'on ne savait » (Françoise Collin, « Emma Santos. *J'ai tué Emma S.* », *Les Cahiers du GRIF*, n°112, 1976, p. 75). Il y a une vertu heuristique dans la répétition que les psychanalystes n'ignorent pas, et que Pierre Bayard feint d'ignorer quand il aborde un auteur telle que Marguerite Duras, dont le procédé d'écriture n'avait rien à envier à Emma Santos.

le monde extérieur »[107]. L'anti-freudisme de Duras ne joue pas seulement dans le mode exploratoire de l'inconscient (avec son psy payeur en lieu et place du psy qui se fait payer grassement, outre la tête des gens par tout un vocabulaire abscons) mais aussi dans la détermination du patient. Nous avons plus haut pu donner le nom d'une névrose à « l'homme de la chambre » (et remarquons au passage combien le nom donné par Duras à son personnage est parallèle à « l'homme aux loups », la célèbre description clinique de Freud, comme si son objet avait été d'en faire un cas aussi stéréotype). Le nom de cette névrose, nous étions allés le chercher chez le Docteur Stocker quand il parlait d' « angélisme ».

Stocker appartenait à un courant institutionnel de la psychanalyse qui, juste après-guerre, connut une certaine fortune : « Le Cercle Viennois d'Études de Psychologie des Profondeurs », lequel étudia un grand nombre de thèmes revenant dans l'œuvre durassienne : critique de l'orthodoxie freudienne dans son hypothèse de travail reposant sur un postulat biologique erroné à laquelle on oppose l'étude de la réification de la sexualité (la femme objet), et critique de la psychanalyse institutionnelle dans la tentative de rationalisation de ses contradictions à laquelle on préfère une analyse interpersonnelle de l'opacité (les caractères ambivalents mi-féminins, mi-masculins). D'où cette description de la psychanalyse donnée par Igor A. Caruso : « c'est une « ascèse » évidemment naturelle, une ascèse du vieil Adam encore. Mais elle prépare le vieil Adam à se revêtir du nouvel Adam »[108]. Pour que la psychanalyse se révèle libératrice, scandait encore Igor A. Caruso, le chef de file de ce Cercle et exact contemporain de Marguerite Duras, il lui faut sonder au plus concret les personnes impliquées et ramener chaque *persona* à ce qu'elle symbolise, sachant que la force de chaque symbole tient à son ambivalence. Il existe bien une affinité certaine entre ce courant détaché de Freud et la liberté que prend notre romancière avec la psychanalyse dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*. De plus, la liberté propre à la littérature est telle que la description de l'angélisme y gagne en acuité. Elle ne se limite pas au vieil Adam en voie de devenir le nouvel Adam, elle ouvre aussi sur Ève et le Serpent.

L'angélisme névrotique, tel qu'il fut diagnostiqué par Charles Baudouin, le directeur de la collection « Action et Pensée » qui éditait Stocker, en approfondissant le modèle proposé par ce dernier, trouvait son origine dans une libido narcissique. Ce que

[107] Marguerite Duras, *La passion suspendue … op. cit*., p. 66.
[108] Igor A. Caruso, *Psychanalyse pour la personne*, Paris, Seuil, coll. « Esprit », 1962, p. 154.

Marguerite Duras n'aurait pas dénié. Cet « homme de la chambre », outre qu'il accepte de partager son intimité avec une femme parce qu'elle ressemble à l'homme, son amant (Tal), dont lui-même est amoureux en se reconnaissant en lui (summum du narcissisme!), offre aussi tous les symptômes du narcissisme le plus infantile :

> Il attend qu'elle s'endorme. Et puis, souvent il le fait, il va dans la partie fermée de la maison. Il revient avec un miroir à la main, il va dans la lumière jaune, il se regarde. Il fait des grimaces. Et puis il se couche, il dort tout de suite... [109].

Cependant Duras met un bémol. Retenons-le au passage, avant un inventaire plus fouillé : ce n'est pas dans ce qu'il a de plus beau en lui que ce Narcisse se contemple : s'aime-t-il donc vraiment? L'analyse sur le complexe de l'ange de Charles Baudouin, esprit assez fin pour n'avoir jamais considéré la littérature comme subsidiaire au point d'en nourrir toute son œuvre et d'en avoir produit, mérite ici une description. Elle ressemble d'ailleurs à ce que Duras propose, au point que la question se pose : littérature appliquée à la psychanalyse, ou simple décalque d'une théorie?

Être angélique relève du domaine de la croyance, énonce Charles Baudouin, croyance que le narcissique aime à cultiver relativement à son propre Moi. Elle lui permet, en offrant en spectacle un comportement si altruiste, dévoué qu'il est à un ou une autre, de ne pas exprimer ses propres imperfections et d'invoquer une bonne excuse à son incapacité réelle de vivre et d'aimer. À se consacrer à la satisfaction des besoins et désirs d'une personne tierce, il ne vit plus sans que personne, jusqu'à lui-même, n'ait à le lui reprocher, et il aime mal avec le prétexte tout trouvé de pouvoir dire : oui, mais cet autre à toujours entretenir finit par tant me peser. On ouvre là sur le second volet de l'analyse de Charles Baudouin : « sa souffrance, il voudra se l'expliquer, et la rationalisation le conduira au complexe du bouc émissaire »[110]. C'est ce qu'il y a de plus fort dans les théories de l'École Viennoise : ne jamais limiter un cas de maladie névrotique à un individu mais la replacer dans un jeu interpersonnel. Charles Baudouin en donne ici l'exemple en rendant inséparable la figure de l'angélique avec le bouc émissaire. À savoir cette personne à qui on s'est attaché dans une bulle si fermée qu'on finit par lui reprocher l'enfermement et lui tenir rigueur de nous être exprimé à notre réelle valeur. Marguerite Duras ne dit pas autre chose quand elle décrit le brusque volte-face de son personnage à l'égard de la jeune

[109] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 51.
[110] Cité d'après le résumé de I. A. Caruso, in *Psychanalyse pour la personne*, *op. cit.*, p. 108.

femme qu'il encadre d'abord de toutes ses attentions puis ne souhaite rien mieux que sa mort.

Dans ces conditions, il peut sembler difficile de montrer en quoi la littérature appliquée à la psychanalyse se distinguerait d'une mise en scène romanesque d'hypothèses plus ou moins occultées dans la psychanalyse officielle, et qu'elle recyclerait confidentiellement. Cette difficulté est facilement surmontable pour qui prend conscience que le roman n'implique pas une voie absolument novatrice. Il part de préconcepts non structurés comme tels et qu'il explore selon la voie propre au roman, sans chercher la clarté que viserait un essayiste, mais en cultivant la part d'ombre qui rend ce genre expérimental au plus haut degré, tout en rendant le lecteur participant de cette démarche[111]. C'est ce que fait Marguerite Duras en poussant malgré elle et plus loin qu'elle ne l'a jamais fait, emportée par ses mots et par ses silences, la psychanalyse interpersonnelle. Généralement, celle-ci dans l'exploration des transferts névrotiques, ou des codépendances liant tel inconscient à tel autre, ne va pas plus loin que la dyade : le fils qui se dévoue à sa mère, s'en plaint, mais qui, sans celle-ci, n'est plus rien; la femme qui s'occupe de son mari alcoolique, mais qui sera la première malheureuse s'il trouve guérison car, alors, privée de faire-valoir. Marguerite Duras passe à une étape supérieure : l'explication du transfert des névroses, et de la résistance qu'elles présentent à l'analyse, par la complexité du rapport amoureux à trois. Dans le cas présent du personnage angélique, Duras opère une synthèse très originale des approches de Stocker (codépendance entre Adam diminué et le serpent victorieux) et de Baudouin (codépendance entre Adam dévoué et Ève insatisfaite) dans un schéma ternaire (Adam, Ève et le serpent).

Essayons de théoriser dans le discours psychanalytique ce que Marguerite Duras a pris soin de laisser dans l'indéterminé de son récit, mais que quelques indices ouvrent à une théorie possible. Par exemple, cette évolution dans les rapports entre « Elle » et « l'homme de la chambre » :

> Elle s'allonge près de lui. Ils sont réveillés tous les deux. Rien ne se touche, pas même les doigts. Il lui demande de dire comment était la verge de l'homme des masses de pierres. Elle dit qu'elle ressemblait à un objet du début du monde,

[111] Pierre Bayard, que nous sollicitons dans ce chapitre, définissait ainsi « l'œuvre littéraire » : « elle constitue un lieu non de théorie à proprement parler, mais de ce qu'il conviendrait d'appeler une activité de *préthéorisation*. Contrairement à la théorie, la préthéorisation ne repose pas sur des concepts, mais sur des éléments de pensée moins structurés, plus labiles et donc susceptibles de s'agencer les uns avec les autres de différentes manières en fonction du travail de lecture » (*Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, *op. cit*., p. 143).

> grossier et laid, qu'elle était pétrifiée dans l'état du désir, toujours pleine et dure, pénible comme une plaie. Il demande si le souvenir est douloureux. Elle dit qu'il était fait d'une douleur très vive mais obscurcie par la jouissance emportée par elle dans son flot, devenue jouissance à son tour. Mais séparée et différente. Il attend qu'elle dorme. Il approche son corps du sien, il le met contre. Il reste là (...) C'est un homme qui ne se demande pas pourquoi, ce soir, il peut souffrir ce corps si près du sien. Qui ne se demande jamais le pourquoi de son état, qui attend de devenir, de dormir, qui attend de même la nuit, le jour, le plaisir[112].

Si plaisir il y a chez cet homme, et qu'il le satisfait par des questions répétées à cette femme sur la virilité de son rival, tout en sachant qu'il ne pourra plus la toucher dès lors qu'elle lui décrira la jouissance procurée par l'autre, ce plaisir peut-être qualifié de morbide. Comme s'il s'émasculait inconsciemment. Et cette inconscience, il la cultive. Pas d'introspection, une passivité parfaite jusqu'à rester aux côtés de celle qu'il ne parviendra jamais à posséder et dont il finit même par vouloir la mort dès lors qu'apprenant qu'elle appartient à un autre. Une telle attitude, alors qu'il aimait sincèrement cette femme, étonnée de l'intensité de son désir le jour où il l'avait exprimé d'un baiser, prouve combien notre Narcisse s'aime peu lui-même, ou mal, de manière très masochiste. Voilà un paradoxe comportemental que la psychanalyse théorique aurait bien du mal à théoriser. Et il n'est pas le seul.

Il y a aussi, comme apport inédit à la psychanalyse, toute cette alchimie de vases communicants entre l'homme au sexe de pierre et l'homme de plus en plus privé de sexe, entre le serpent tentateur et Adam dépossédé. L'un et l'autre ne se connaissent que par Elle/Ève interposée, mais la description romanesque est faite de telle manière que plus la pierre se solidifie, plus l'homme de la chambre perd en consistance. Ainsi, le premier finit par empiéter jusque dans la chambre close du second par son parfum interposé, écœurant ce dernier jusqu'à lui donner le mauvais rôle du tourmenteur et l'inviter au suicide, à l'inertie quoi qu'il en soit :

> Dès la porte passée, ce parfum de l'autre homme (...) Il s'allonge près d'elle, éreinté tout à coup, et puis il ne bouge plus (...) Il ne cherche pas à comprendre ce qu'elle dit, il ne répond pas. Il reste éveillé longtemps. Elle le voit tourner dans la chambre, il cherche à fuir, à mourir. Il l' a oubliée. Elle le sait. Quand elle quitte la chambre, il s'est endormi à même le sol[113].

[112]Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 131.
[113] *Ibid.*, pp. 115-116.

Adam est revenu à son somme biblique, sorte de larve privée d'assistance, avant qu'Ève ne fût tirée de sa côte. Il la perd. « Elle », dans le même temps, est possédée par le tentateur. Il lui a suffi de lui confier que rien ne se passait avec « l'homme de la chambre » pour qu'il la fasse sienne. Elle rapporta ce viol à l'infortuné Adam, sans qu'on comprenne vraiment son degré d'inconscience, ou de séduction perverse :

> Il m'a demandé si quelque chose s'était passé entre vous et moi. J'ai dit que non, que mon désir de vous grandissait toujours mais que je ne vous le disais pas parce vous éprouviez une grande répugnance à l'idée de ce désir. Tout à coup j'ai été dans ses mains. Je l'ai laissé faire comme il voulait[114].

Cette triade archétypique (Ève-Adam-Le serpent), Marguerite Duras semble la conserver dans d'autres livres parus dans cette même période. On fait allusion à *L'Amant* (1984) et à *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Dans la première version de l'histoire de son amour d'adolescence, Marguerite Duras n'a pas encore exploré toutes les potentialités d'une auto-analyse dégagée des poncifs freudiens, pour la bonne et simple raison que *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986) n'a pas encore été écrit. Seul *La Maladie de la mort* (1982) - ébauche de ce dernier livre - avait paru, mais d'une finesse d'analyse comportementale moindre (« l'homme de la chambre » est habité d'une continuelle pulsion de mort, et misogyne au point d'interdire la fille qu'il rémunère de parler)[115]. Avant la rédaction de *Les Yeux bleus cheveux noirs,* Marguerite Duras ne sait pas que sa littérature appliquée à la psychanalyse, pour reprendre le mot de Pierre Bayard, a une vertu curative.

La guérison procède ainsi qu'Ève écrase du talon son tentateur, lui dicte ses desiderata amoureux, l'état pré-édénique est retrouvé, le retour à l'âge de Tal gagné. La singularité de cet âge se démarque du nôtre par son égalitarisme et son indifférenciation entre les sexes ! Indifférenciation si patente que Tal avait, au plus fort de son union avec « Elle », appelé celle-ci du nom qui est le sien : « Sous elle, il était mort de la douleur d'avoir à la quitter. Et c'était là qu'il l'avait appelée de son propre nom, celui de l'Orient

[114] *Ibid.*, p. 100.

[115] Duras elle-même reconnaissait avoir failli dans *La Maladie de la mort* par un excès de schématisme dans le portrait dressé de l'homosexuel comme suicidaire type, le modèle théorique l'emportant alors sur une progression narrative : « C'est un désert *La Maladie de la mort*. Il n'y a pas d'histoire puisqu'il n'ya personne : l'homme est irréductiblement atteint de mort, la fille est payée. L'homosexualité, c'est peut-être la mort ». Puis, enrichie de ce « peut-être », dégagée du modèle de la personnalité-type, Duras avoue être revenue à un dynamisme qui fait la richesse du roman : « Par contre, *Les Yeux bleus cheveux noirs* est très proche de la vie : on peut exister, avoir un amant, aimer de cette manière en apparence contradictoire qui y est décrite » (Marguerite Duras, « J'ai vécu le réel comme un mythe » entretien avec Aliette Armel, *op. cit.*, p. 24) .

par elle déformé »[116]. Tal, de surcroît, est un prénom mixte (Agneau / Rosée) et que la création « de l'homme et de la femme » dans *La Genèse* passe par le recours en hébreu à un unique terme (que certains traducteurs / commentateurs rendent par « homme » seul afin d'ôter au texte toute ambiguïté). Ce retour au prototype idéal passe par une domestication de « l'homme des pierres » (nom renvoyant aussi bien aux lieux où il se cache sur la plage qu'à la morphologie de son sexe) plié aux désirs de la femme. Or, cette domestication a le pouvoir de révéler toute la douceur qu'il cache sous sa carapace, tout l'aspect « agneau » qu'il y a sous sa peau de « serpent », et combien il est proche, finalement, du « jeune étranger » de l'Hôtel des Roches. Ils étaient faits, comme Adam encore, de la même matière, seulement l'un brut, l'autre poli.

Tout l'art de la femme consistera à ramener le serpent à l'agneau, et elle savoure sa victoire quand elle reconnaît le second sous le premier, à sa docilité, à cette voix particulière, et à cette brûlure propre à l'amour : « Il a fait ce que je lui demandais. Lentement, longuement. Puis sa voix, tout à coup, je l'ai entendue, je me suis souvenue, sa main a brûlé ma peau ».[117] La voix, c'est celle du souvenir gravé en elle de la voix de Tal venue d'en haut pour l'y retenir : « Elle se souvient du hurlement qui venait des combles de l'hôtel. Elle avait effectivement eu envie de fuir ce dernier instant et c'était ce qui l'avait retenue dans le hall ».[118]

Se souvenir de ce cri fondateur, en cultiver la nostalgie, et chasser le mauvais souvenir de la scène primordiale avec le serpent, voilà toute la thérapie que Marguerite Duras s'auto-appliquera pour réécrire ses souvenirs amoureux d'Indochine. D'où les différences qui existent entre les romans de 1984 et 1991, et dont voici l'étude point par point à partir du constat suivant : l'amant, dans la première version, est décrit avec une féminité dont le même personnage s'émancipe dans la seconde version. Il y a loin là d'un simple jeu de variations entre les genres. La polarisation sexuelle est déterminée, bien moins par la perception que sa jeune amante jette sur lui, que par la présence active ou passive d'un troisième personnage : le frère aîné de l'héroïne et amante. Celui-ci offre une carapace de mâle, dans tout ce qu'il y a de plus répugnant, visqueux par ailleurs, tout comme le serpent. Sa présence, et c'est le cas dans *L'Amant*, fait perdre tous ses moyens à ce dernier. Figure occulte, il n'en représente pas moins le personnage central…

[116]Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 94. Il est vrai que dans bien des mythologies orientales, comme celle mazdéenne d'Iran, le premier couple porte quasiment le même nom : Yama et Yima, et ce sont des jumeaux, car le tabou de l'inceste n'existe pas dans le zoroastrisme primitif.
[117] *Ibid.*, p. 142.
[118] *Ibid.*, p. 94.

1.2. *L'AMANT* : ANALYSE DES CARACTÈRES

1.2.1 Le « frère aîné »[119], ou le complexe de l'homosexuel passif

Où l'on voit Duras prendre le contre-pied du Marquis de Sade. Le Mâle dominant se dégonfle en homosexuel passif. Elle lui préfère le « corps faible » d'un Chinois.

Le personnage du frère aîné dans *L'Amant* développe un profil très voisin de ces « gens des masses de pierre » vus plus haut. Il serait même plus juste de dire qu'il illustre psychologiquement le profil taillé de manière volontairement sommaire par Duras dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* afin de lui conférer au mieux le caractère archétypique du serpent. Ici, les traits sont décrits plus en conformité avec l'esthétique européenne du roman de mœurs, d'où le succès de *L'Amant* loin de correspondre à sa qualité littéraire réelle. Mais, dans la construction du récit, le parallélisme est flagrant sur des points essentiels comme la fameuse scène primordiale, dont la victime est une fois de plus l'héroïne (« la petite » Duras) et dont la narratrice se souvient par un « je » autobiographique[120] (la Duras romancière) :

> Je sais que le frère aîné est rivé à la porte, il écoute, il sait ce que fait ma mère, il sait que « la petite » est nue, et frappée, il voudrait que ça dure encore et encore jusqu'au danger. Ma mère n'ignore pas ce dessein de mon frère aîné, obscur, terrifiant[121].

Le parallélisme tient autant à la macrostructure, car ces deux passages-clefs sont placés à la même partie charnière du récit (vers les trois quarts de la narration), qu'à la

[119] « Frère aîné » est le lexème récurrent dans *L'Amant* (Marguerite Duras, *op. cit.*, pp. 13, 28, 37, 51, 66, 68, 71, 72, 74 et 75) appelé aussi protocolairement « fils aîné » (*ibid.*, pp. 38, 39, 95). Jamais, elle ne lui donne du « grand frère », terme affectif que Duras réserve à son « petit frère » également appelé par son prénom Paulo.

[120] « *L'Amant* comme un tournant dans l'œuvre et dans la lecture de l'œuvre » est le chapitre par lequel Aliette Armel ouvre son *Marguerite Duras et l'autobiographie* , et pour cause : « Les analyses de ce succès populaire et les arguments apportés par les critiques à l'appui de leur enthousiasme concordent et insistent sur un élément considéré comme primordial : *L'Amant* apparaît comme un livre autobiographique où un auteur à la fois connu et mystérieux se livre enfin à la confidence sur un passé familial et amoureux peu ordinaire » (Bègles, Le Castor Astral, 1990, p. 13). Les causes du succès sont donc un certain voyeurisme que nous ne ferons pas ici nôtre, préférant considérer ce livre comme l'introspection d'un roman familial douloureux, et une étape nécessaire vers un réenchantement.

[121] Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 74.

microstructure par la similitude des situations. Outre que des fillettes en sont dans les deux cas victimes, une atmosphère générale se dégage : les rochers de la plage, où le premier viol prend place, sont enveloppés par des ténèbres ne cédant en rien par leur noirceur au « dessein de mon frère aîné, obscur, terrifiant ». Dans l'un et l'autre cas, cette bestialité avance masquée sous les traits du serpent, comme il en va dans *La Genèse*, et cette bestialité frappe de la même manière : la verge imposée à la vierge, qu'elle soit le phallus de l'homme des rochers, ou le fouet de la mère déchaînée. Autre caractère partagé avec le serpent : l'aspect sinueux de ce type d'hommes. Quand l'un réalise un viol en douceur, mettant tout son temps à pénétrer, l'autre jouit longuement derrière une porte fermée.

L'analyse de ce frère aîné et bourreau ne saurait être close sans s'attarder sur l'instrumentalisation qu'il fait de la mère. Notons qu'il en va de même dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* où la femme mûre est décrite telle une esclave, malgré elle, du serpent, faite de lumière et d'obscurité. Lumière quand « elle avait dit une fois qu'il fallait éviter d'aller de ce côté-là de la falaise une fois l'obscurité venue »[122]. Obscurité quand, à la parole explicite de la morale, avait succédé l'implicite que partagent deux initiées, faisant que c'était « au regard de la mère sur son enfant, ce soir-là, à ce silence entre elles, à ce rire caché qui traversait le regard de connivence inavouable qu'elle l'avait appris. Elles étaient les mêmes sur le point de ce qui se passait à cet endroit de la nuit »[123]. Dans ce dernier récit, Duras enfonce le clou de cette drôle de culpabilité féminine en multipliant les contrastes entre l'avant et l'après, comme pour la rattacher à la chute d'Ève et à cette malédiction qui pèse sur elle de génération en génération. Dans *L'Amant*, elle procède par allusion à une autre tradition littéraire, la littérature libertine du 18ème siècle dont le point culminant sont les livres de Sade, tous axés sur la volonté de souiller la femme innocente, généralement à travers des punitions infligées physiquement par l'intermédiaire de matrones si corrompues qu'elles sont leurs complices à l'ombre de couvents ou de cabinets retirés. Étant donnée la description très négative qu'elle dresse de la perversité de son frère, jusqu'à l'associer à un violeur[124], on ne peut soupçonner Marguerite Duras d'appartenir aux rangs des encenseurs de la licence sadienne, d'où un certain nombre d'inimitiés qu'elle s'attira parmi la critique, Maurice Nadeau en tête, lui qui fut l'éditeur de Sade. Là où il trouve en cet auteur l'expression d'une mâle liberté, elle n'y voit que

[122]Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 103.
[123] *Ibid.*
[124] Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 78 : « Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer , (…) présente dans le corps, (...), occuper le territoire adorable du corps de l'enfant, du corps des moins forts, des peuples vaincus, cela parce que le mal est là, aux portes contre la peau ».

lâcheté passive, malfaisance souterraine et insidieuse, deux qualités que les misogynes prêtent d'ordinaire aux femmes. Sauf qu'ici, retournement du jugement ordinaire, cette femme est un homme !

D'ailleurs la féminité de l'amant (cf. *infra*, 1.2.2) est, à bien y regarder, l'antithèse du frère aîné de la narratrice, et ce qu'elle pouvait espérer de mieux, un refuge que, paradoxalement, elle ne regarde plus, une fois les premiers jeux de l'amour consommés, avec les yeux de l'enfant mais d'une Ève en attente des perversités de l'amour. Perversités dont elle a été abreuvée à son corps défendant par la présence rampante du frère aîné, ce bourreau omnipotent auquel elle n'a la force de se soustraire qu'en se jetant dans les bras du Chinois, volontiers brocardé dans « son corps faible »[125] par le frère aîné, dont le moindre des défauts n'est pas le racisme. Comme il en va pour bien des petites gens. Car ce frère n'est pas irrésistiblement mâle, bien au contraire, comme ne le prouve que trop la scène primitive vue plus haut et où se révèle toute sa perversité faite de jouissance passive. Il est de ceux qui aiment à entendre de derrière la porte leur petite sœur battue par la mère, et à saliver sur cette déculottée. Jeu sadique par procuration où la mère, qui n'est pas inconsciente du voyeurisme de son fils aîné et aimé, redouble d'ardeur. Il est témoin, elle est la main. Féminité active, masculinité passive. Cette mère aimant plus que tout son fils s'imagine peut-être ainsi s'unir à lui ? Quitte à châtier dans le même temps sa rivale, car l'idée ne la trouble-t-elle pas qu'une autre inceste puisse lui être préférée ?

Car cette « violence » du frère aîné, « froide, insultante »[126] ne laisse pas de séduire ses victimes. Dans la famille, la mère n'est pas la seule à en subir le charme. Son charme est si magnétique qu'il en impose également à ses cadets. La narratrice le comprend après coup « par l'appréhension troublante d'un danger, celui de cet attrait maléfique qu'il exerce sur tous, celui du rapprochement de nos corps »[127]. Enfin, le grand mot est lâché. Le frère aîné est une nuisance physique, un objet de torture qui s'exerce sur la chair. On finirait par y prendre plaisir si on ne prêtait garde. Afin de donner un mot plus précis à cette perversité, la narratrice – cette jeune fille de douze/quinze ans – devra devenir adulte et céder le relais au « je » autobiographique de Marguerite Duras. Cette dernière, avec le recul de l'âge, persiste et signe ses impressions d'enfance : « Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance. Je confonds le temps de la guerre avec

[125] *Ibid.*, p. 67.
[126] *Ibid.*, p. 68.
[127] *Ibid.*

le règne de mon frère aîné »[128]. Mais le poids de l'expérience lui permet d'être plus précise encore dans le choix de son vocabulaire. Auparavant, elle se contentait de parler de ce « rapprochement des corps » en termes d'appréhension de la fillette envers son aîné. Adulte, elle précise son sentiment et martèle à trois reprises le mot « corps » (cf. *supra*, note 124).

Tout est dit dans ce passage dont certains termes, parlants, lèvent l'ambiguïté des descriptions de la narratrice enfant. On entend le mot « pénétrer », et force est de l'entendre en termes physiques! Par ce contexte qui parle de la chair, à son tour le mot « portes » résonne un peu comme les portes de son intimité. Il y a même un jeu de mot qu'on croit deviner entre « mal » et « mâle ». Aussitôt la question se pose : ce « frère aîné » aurait-il essayé de violer « la petite » ou, sournois comme il l'est, en prenant son plaisir par quelque instrument interposé (humains compris, car les autres pour lui sont tous des choses)? La réponse est donnée par la narratrice adulte dans une phrase sibylline, mêlée entre mille autres, comme pour en cacher l'énormité, ainsi que notre romancière-analyste en a pris l'habitude pour structurer sa narration selon le langage de l'inconscient. L'aveu se cache, comme si plein de banalité, au beau milieu d'un réquisitoire en règle contre la monstruosité dudit frère : « Jeune il essaie de me vendre à des clients de la Coupole »[129]. Sans parler de la complicité de la mère qui ne s'indigne, en fait, que de la relation de sa fille avec un amant sous prétexte qu'il est chinois, généreux pourtant. Cette mère morte, le grand frère vit de la prostitution de femmes qu'il a dans son lit avant de les mettre dans celui des autres, voire : « quelquefois des hommes mais qui, eux, le payaient »[130].

La féminité du frère aîné est enfin avouée : homosexuel passif. Cela va de pair avec son fascisme. Sa compromission avec la milice n'est qu'une question de preuve formelle pour Marguerite Duras, elle en a la conviction intime : « À la libération de Paris, poursuivi sans doute pour faits de collaboration dans le Midi, il ne sait plus où aller. Il vient chez moi. Je n'ai jamais très bien su, il fuit un danger. Peut-être a-t-il donné des gens, des juifs, tout est possible »[131] .

---

[128] *Ibid.*, p. 78.
[129] *Ibid.*, p. 94.
[130] *Ibid.*, p. 96.
[131] *Ibid.*, p. 95. Marguerite Duras aurait-elle eu connaissance du profil de l'homosexuel nazi tel qu'il fut analysé par Wilhelm Reich en 1933 (*Psychologie de masse du fascisme*, sans lieu, 1970 / 1ère éd. Allemande, 1933), ou son introspection la recoupe-t-il ? Cette analyse du fasciste-type vaut le coup d'être décrite, si proche de sa description du « frère aîné ». On parlerait aujourd'hui de schizophrénie, Reich préférait le terme de dissociation. D'un côté, il y a l'idéologie que le fasciste promeut sur le plan domestique. Il s'agit

L'ombre et la lumière dont Duras entoure l'homme pris sous le faisceau conjoint du fascisme et de l'homosexualité rend parfaitement la dissociation de sa psyché. Ainsi, on connaît de ce frère la carapace qu'il arbore en famille, mais la partie immergée de l'iceberg est laissée à l'appréciation du lecteur. De même, mais de manière inverse, les « gens des rochers » nous sont donnés à voir dans leur perversité, et il revient à la sagacité du lecteur de se les représenter en paisibles pères de famille d'une ville de province. C'est la « petite-bourgeoisie » décrite par Wilhelm Reich comme oscillant entre « répression sexuelle » aux yeux de tous et « refoulement sexuel » trouvant secrètement des exutoires[132].

Une fois de plus, Duras, sous couvert de nous livrer un récit autobiographique, reprend un profil bien connu des psychanalystes et l'applique à un de ses personnages, en l'occurrence les traits caractériels du fasciste-type dont elle habille son frère aîné. Il n'y aurait rien de grandement original dans cette manière de procéder, car faire de la psychanalyse appliquée est le péché mignon de tout intellectuel se reconvertissant dans l'écriture romanesque, si Duras ne se servait pas de ces acquis psychanalytiques comme prémices à une science encore en train de se construire, et qu'elle va contribuer à élaborer non pas d'une théorie sèche, mais de toute la subtilité du roman. Car, ce que n'a pas considéré Wilhelm Reich, si la pulsion fascisante en l'homme est bien comme il le prétend une maladie mentale, une représentation biaisée du monde, c'est se demander : comment dans ce cas-là cette maladie peut se répandre autrement que par des causes socio-économiques favorables aux thèses racistes, seule hypothèse retenue par Reich et assez restrictive ? Le fascisme ne se serait-il pas plutôt répandu par simple interaction humaine pour ainsi contaminer plus efficacement d'autres psychés ? Telles sont les questions que Marguerite Duras va s'appliquer à résoudre en romancière consciente de ce qu'elle peut apporter à la psychanalyse, de ce qu'elle peut apporter aussi à sa propre connaissance, à la

---

d'une morale patriarcale toute de rigueur et d'absolutisme arbitraire entre les mains de l'aîné, comme il en va chez le grand frère de Duras. Son véritable contenu selon Reich repose sur « des sentiments moraux de défense » (*ibid*., p. 40). Tout à l'opposé, il y a la licence sexuelle que ce même individu se permet sur le plan personnel, et là encore le grand frère ne s'en prive pas, avec cette tendance pour satisfaire « ses besoins sensuels érotiques » (*ibid*., p. 65) de se reposer sur le mythe romantique grec de la virilité. Ainsi se trouve justifiée une pratique homosexuelle que ce même individu condamne chez les autres mais assouvit en privé. D'où le dédain affiché par le grand frère envers les hommes de son milieu qui lui paraissent efféminés, à commencer par l'amant chinois qu'il traite avec les mêmes imprécations dont usaient les nazis à l'endroit des juifs, et le plaisir mêlé d'érotisme de le déposséder de son argent. La contradiction est si insoutenable que ce genre d'individu prend toujours grand soin, le « frère aîné » de Duras comme les autres, à préserver sa vie privée. Il dissocie son être social montrant une image de force, de sa nature intime où se révèle sa faiblesse.

[132] *Ibid.*, p. 74.

connaissance de ce qu'elle fut adolescente, une victime des suggestions de son frère, et aliénée à son tour dans son idéal affiché d'une domination des forts.

1.2.2 L'Amant, ou l'homme idéal réduit en homme faible

Où « la force démoniaque » du Surmoi s'empare de « la petite » Duras, et la peur de l'Amant. Comment s'en sortir autrement qu'en violant l'interdit ?

La plus belle page d'auto-analyse que Marguerite Duras peut nous fournir à ce sujet, car page de confession très révélatrice du climat qui favorisa, au tout début des années trente, l'éclosion d'une idéologie totalitaire et meurtrière à partir du simple sentiment de « honte » (mot répété 3 fois des pp. 67 à 69) que pouvait ressentir un petit blanc en milieu colonial, est la suivante, dont l'Amant chinois fait tous les frais :

> En présence de mon frère aîné il cesse d'être mon amant. Il ne cesse pas d'exister mais il ne m'est plus rien. Il devient un endroit brûlé. Mon désir obéit à mon frère aîné, il rejette mon amant. Chaque fois qu'ils sont ensemble vus par moi je crois ne plus jamais pouvoir en supporter la vue. Mon amant est nié dans justement son corps faible, dans cette faiblesse qui me transporte de jouissance. Il devient devant mon frère un scandale inavouable, une raison d'avoir honte qu'il faut cacher. Je ne peux pas lutter contre ces ordres muets de mon frère[133].

Ces ordres muets, cette imprécation qui n'a pas besoin de se manifester verbalement pour trouver un terrain favorable chez la sœur soumise qu'elle est, relèvent de la morale patriarcale. Le frère aîné l'incarne de manière si impérative que Marguerite Duras, d'ordinaire sobre et laconique, n'hésite pas à y revenir : « La façon qu'a ce frère aîné de se taire et d'ignorer l'existence de mon amant procède d'une telle conviction qu'elle en est exemplaire »[134].

Il n'y a qu'une instance en l'homme qui puisse recouvrir une telle force de conviction sans avoir à l'exprimer : c'est ce que les psychanalystes appellent le Surmoi, et que Lacan (formé à la psychanalyse par le Cercle Viennois dont on a déjà cité quelques

[133] Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, pp. 66-67.
[134] *Ibid.*, p. 65.

représentants) qualifiait de « force démoniaque »[135]. Dans le cas du frère aîné, ce Surmoi est fort et contraignant afin de mieux cacher la faiblesse et misère de son Moi. Aussi, fait-il taire tout le monde. Rongé de culpabilité, ce sentiment inconscient qui ouvre à la jouissance dans le déplaisir, il cherche par pure perversion à déconsidérer celui qui incarne l'Amour, le Plaisir. À ce plaisir, nul sous l'influence de l'aîné ne veut, ni ne peut, y avoir accès : « C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun »[136]. Cette phrase est déterminante pour rapprocher l'influence exercée par ce frère de la brutalité/opacité des « gens des masses de pierre », dont l'archétype est le Serpent, et le credo : « Nous haïssons la vie, nous nous haïssons »[137]. Oui, la haine de ce fameux arbre de Vie qui excite tous les ressentiments du Serpent.

« La petite » Duras saura-t-elle échapper à cette malédiction familiale et goûter au plaisir que lui donne cet amant chinois ? Il se comporte en véritable amant du temps jadis, courtois, déférent, respectueux de l'aimée, mais que le frère aîné voit ce témoignage d'affection, aussitôt, elle ne le goûte plus, n'y voit qu'un signe de faiblesse inconcevable de la part d'un homme, un vrai :

> Mes frères ne lui adresseront jamais la parole. C'est comme s'il n'était pas visible pour eux, comme s'il n'était pas assez dense pour être perçu, vu, entendu par eux. Cela parce qu'il est à mes pieds…[138].

Pour être plus précis, elle est d'un coup rendue insensible, par l'influence de ce milieu familial réfractaire à tout ce qui peut exprimer le don gratuit de soi, à ce don ultime qu'est l'Amour. Au début, l'amour qu'il inspire à « la petite » est vécu par elle d'une manière si délectable que, dans le secret de sa garçonnière, elle se donne à lui au mépris de tout le Surmoi pesant sur elle. Ce fut la grande victoire de l'Amant plein d'égards envers elle : « Il essuie le sang, il me lave. Je le regarde faire. Insensiblement il revient, il redevient désirable. Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère. Avec ce calme, cette détermination »[139]. L'apaisement que « la petite » ressent face à cet homme n'a d'autre cause que la délicatesse qu'il met à l'émouvoir en laissant s'épancher ses sentiments jusqu'aux larmes au moment de la défloraison. Les scènes de pleurs, dans ce roman, sont moins développées que dans *Les Yeux bleus cheveux*

[135] Jaques Lacan, *Séminaire XXIV*, séminaire inédit, leçon du 8 février 1977.
[136] Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 69.
[137] *Ibid.*
[138] *Ibid.*, p. 65.
[139] *Ibid.*, pp. 50-51.

noirs, mais elles scellent dans l'intimité tout ce qui peut ouvrir deux corps à un océan de plaisir : « La mer, sans forme, simplement incomparable »[140].

Seulement, il faut bien sortir de ce huis clos et faire profiter la famille, pour qui joindre les deux bouts pose toujours problème, aux largesses de cet amant prodigue non seulement en caresses mais aussi en espèces. Et c'est là que le bât blesse. S'il a su pénétrer « la petite », à présent un mur de pierres lui est opposé, avec toute la morgue que des colons en situation d'appauvrissement peuvent ressentir face à un natif de milieu prospère. L'amant, dans un premier temps, ne s'en laisse pas conter. L'amour lui donne tellement d'ailes qu'il est prêt à vaincre ce mur de glace. Alors que « la petite » est déjà tétanisée d'angoisse et se mure dans le silence, lui, « il ose »[141]. Notons bien que ce mot, appliqué ici dans le domaine de la parole, ouvre à un usage qui s'applique aussi aux choses de l'amour. OSER, voilà tout ce que le Surmoi s'interdit. Surtout le frère aîné, que sa haine de la vie et des joies qu'elle ouvre, poussent à piquer. Cela ne traîne pas : « C'est alors que j'entends la voix de mon frère aîné, il dit une phrase très courte, cinglante, définitive »[142]. Il ne lui en faut pas plus pour assurer sa victoire sur ce mâle et ce rival, dès lors littéralement castré, réduit au même handicap que le petit frère, se laisse dominer : « Tout s'arrête; je reconnais la peur de mon amant, c'est celle de mon petit frère »[143]. Et, à partir de ce moment, on retrouve dans la description comparée de ces deux hommes, le grand frère et l'amant, le même complexe du vase communicant que Marguerite Duras développera le long de *Les Yeux bleus cheveux noirs* avec un plus grand luxe de détails dans son mode opératoire, et quelques divergences aussi, privilège de la forme romancée sur la forme théorique[144].

Dans *L'Amant*, ce jeu des vases communicants est souligné d'une manière on ne peut plus claire en l'espace de quelques pages. Peu de temps avant d'être réduit à rien par la morgue du frère aîné, l'amant jouissait d'une virilité débordante pour sa jeune maîtresse :

---

[140] *Ibid.*, p. 50.
[141] *Ibid.*, p. 66.
[142] *Ibid.*
[143] *Ibid.*
[144] Ce jeu subtil entre trois personnages où les subjectivités interfèrent, ce qu'on appelle à sa suite « vases communicants », a été très finement analysé par Madeleine Alleins au sujet de *Les viaducs de Seine et Oise* de Marguerite Duras. Seulement, dans cette première période romanesque, notre auteur ne tenait pas l'autre comme un dévalorisateur : « Sans le regard des autres sur soi, le sentiment d'avoir un rôle à jouer, quelque chose à attendre du dehors, on en arrive à ne plus savoir ce qu'on est, et, honteux de tant de nullité, à basculer dans le crime » (*Marguerite Duras Médium du réel*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984, p. 139).

> Il devient brutal, son sentiment est désespéré, il se jette sur moi, il mange les seins d'enfant, il crie, il insulte. Je ferme les yeux sur le plaisir très fort. Je pense : il a l'habitude, c'est ce qu'il fait dans la vie, l'amour, seulement ça. Les mains sont expertes, merveilleuses, parfaites. J'ai beaucoup de chance, c'est clair, sans le savoir il aurait le savoir exact de ce qu'il faut faire, de ce qu'il faut dire. Il me traite de putain, de dégueulasse, il me dit que je suis son seul amour, et c'est ça qu'il doit dire et c'est ça qu'on dit quand on laisse le dire se faire…. [145].

Toute cette vague de désir que « la petite » Duras a vécue comme une déferlante emportant toutes les barrières de son Surmoi, l'écrivain Duras en tire cette longue phrase lyrique sur un homme libre et sûr de soi, ce que sitôt ce déjeuner raté avec la famille de « la petite » va enrayer. Dès lors, un aspect va devenir de plus en plus dominant chez l'Amant : la peur.

Cette peur qu'on devine être le trait principal et caché du frère aîné, sa faille qu'il masque d'une superbe outrée, il l'a comme amplifiée sur ce malheureux amant que « la petite » finit par tenir elle-même pour un Chinois infériorisé : « Le Chinois de Cholen me parle, il est au bord des larmes, il dit : qu'est-ce que je leur ai fait »[146]. Réponse : « Je lui dis de ne pas avoir peur »[147]. Mais rien à faire, les peurs se multiplient avec, toujours derrière, le fantôme du frère aîné :

> Il vit dans l'épouvante que je rencontre un autre homme (…) Il éprouve une autre peur aussi : (…) je suis si jeune, si jeune qu'il pourrait aller en prison si on découvrait notre histoire. Il me dit de continuer à mentir à ma mère et surtout à mon frère aîné, de ne rien dire à personne[148].

Aussitôt ce silence, il en est fini de leur amour, qu'importe que le père du Chinois s'y oppose ou non. Plus de parole libératrice, le Surmoi se réinstalle avec toutes les craintes ouvertes sur les interdits que cet amour avait par enchantement levé. Surmoi qui pourra prendre aussi la forme du père mais, plus grave, il se manifeste par la présence d'une tierce personne dans la garçonnière. Comme l'ombre d'un tueur, le Serpent : « L'ombre d'un autre, homme aussi, devait passer par la chambre, celle d'un jeune assassin, mais je ne le savais pas encore, rien n'en apparaissait encore à mes yeux »[149]. Marguerite Duras est familière dans son œuvre de ce genre d'apparitions insolites, mais ici, il gagne en

[145] Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, pp. 54-55.
[146] *Ibid.*, p. 68.
[147] *Ibid.*
[148] *Ibid.*, p. 79.
[149] *Ibid.*, p. 122.

relief. Celui qui met fin à leur Amour, le frère aîné, est comme annoncé par cette « ombre ». Il pollue désormais leurs ébats, contamine leur chambre, et si théorie sous-jacente au récit il y a, elle pourrait s'appeler : « le boudoir dans la philosophie ».

1.2.3 Un roman anti-sadien, ou le boudoir dans la philosophie

La psychanalyse de la chambre à coucher chez Marguerite Duras ou l'art de décrire un homme et une femme dans un huis clos. Cette littérature érotique libère le féminisme et l'ouvre à la notion de retournement. Finie la quête du phallus, on écrase le serpent !

« Le boudoir dans la philosophie » ? Ce retournement du mot de Sade s'explique en ce que Duras, si elle offre une contribution à la littérature érotique, procède à rebours de l'œuvre du père fondateur. Le divin marquis plantait le décor de chambres reculées, les boudoirs, pour mieux y permettre des amours interdites, mais si mécaniques qu'elles en deviennent anecdotiques, à côté des propos qu'il prêtait à ses personnages : autant de paradoxes brillants, d'apologies du libertinage, d'aveux pervers et de professions de foi (plutôt que de confessions) sur leur volonté de jouir, dialogues on ne peut plus égotistes. C'était de la philosophie dans le boudoir, dont Marguerite Duras prend ici le contre-pied. Ses amants n'introspectent pas plus les mobiles de leurs désirs qu'ils ne décortiquent l'intérêt de leurs expériences pour démontrer l'inanité de l'âme et de ses sentiments. Le discours pour elle importe bien peu, la seule valeur heuristique tient au fait seul d'énoncer, et qu'importe la nature de ce qui peut être dit. Parler prolonge la jouissance chez Duras et ne la provoque pas contrairement à Sade :

> …Lui, celui qui me parle, celui qui a fait la jouissance de l'après-midi, je n'entends plus ce qu'il dit, je n'écoute plus. Il le voit, il se tait. Je lui dis de parler encore. Il le fait. J'écoute à nouveau. Il dit qu'il pense beaucoup à Paris (…) Pendant tout le temps de notre histoire, pendant un an et demi nous parlerons de cette façon, nous ne parlerons jamais de nous[150].

Ce qui compte chez elle, c'est l'espace où la parole est proférée, la garçonnière, un boudoir à sa façon, lieu équivalent à la pièce dans la villa où « l'homme de la chambre »

[150] *Ibid.*, p. 62.

analysait une femme (« elle ») dans sa nudité offerte sous une lumière crue et quelques propos décousus.

C'est pourquoi nous parlons de « boudoir dans la philosophie », car Duras semble réserver à l'intimité un sens philosophique, en faire le lieu où des échanges métalinguistiques opèrent[151]. Dans le meilleur des cas, la jouissance, ou le désir, ouvrent à une liberté jusque-là inconnue. Très vite, toutefois, des névroses venues de l'extérieur s'immiscent dans cet espace clos, un serpent indésirable s'y invite, un crime se produit dans la chambre close, l'amour se meurt[152]. Cette psychanalyse de la chambre à coucher et son hypothèse des vases communicants qui y introduisent des pollutions est l'aspect le plus durablement novateur de ce que la romancière Duras a pu apporter au champ psychanalytique, nous y reviendrons en détail. Auparavant, afin de valider l'hypothèse de Pierre Bayard sur l'acuité déployée par les littérateurs dans la connaissance de la psyché, qui ne relève en rien d'une connaissance empirique et intuitive comme le voulait Freud, il importe de souligner deux énoncés implicites dans ce roman de Duras lesquels, un quart de siècle après, sont entrés explicitement dans le domaine théorique. Preuve, s'il le fallait,

---

[151] Ces échanges qualifiés ici de métalinguistiques, à défaut d'un meilleur mot, Youssef Ishaghpour va jusqu'à les qualifier d' « expérience mystique » au sens de Bataille et, au-delà de lui, tout « mystique persan » quand il vient à « parler du phénomène du miroir ». Le miroir est tout à la fois « une reconnaissance du miroir et le nie ». Cette structure qui est au cœur de la poésie philosophique persane, Duras en a fait un dispositif scénique que Youssef Ishaghpour a analysé, quitte à « citer Rûzbehân, d'après la traduction et le commentaire d'Henry Corbin (*En Islam iranien*, vol. III, Paris, Gallimard, coll, « Tel », 1991.) pour parler du miroir dans *India Song* ». Effet de miroir sans fin, on retrouve aussi le même procédé dans la *camera obscura* de *Les Yeux bleus cheveux noirs* pour faire sentir cette « expérience du visible perçu comme voile, (…) dans l'expérience de la métamorphose du voile en miroir par la transfiguration de l'amour » (« La voix et le miroir », in *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, actes du colloque international…*op. cit*., p. 105). Sade est en rupture avec l'héritage de l'amour courtois, alors que Duras semble prolonger cette école platonicienne, le lyrisme en moins, et l'allégorie du miroir devenant un dispositif matériel. De même pour le voile, cette soie noire que la jeune femme payée pour être vue garde sur les yeux.

[152] Femme du XXème s., Duras est tributaire, dans sa mystique sans dieu positif, de ce que ce siècle a produit dans la connaissance de la subjectivité : la psychanalyse comme mise en évidence du rapport entre Eros et Thanatos. À l'issue de leur relation spectrale, celle payée pour être vue par son double masculin, finit par « enlever la soie noire » qui lui masque la vue et aussitôt, la phrase suivante tombe comme un couperet à la ligne : « elle parle de l'autre homme » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 99) et finit par avouer : « c'est moi qui suis allée vers lui » (*Ibid.*, p. 100). La mystique érotique de la relation en miroir vire alors à la perversité. L'expérience de la transfiguration tourne à la défiguration. La littérature de la *fine amor* (l'amour courtois) célébrait l'éternel féminin, certes, mais faisait peu de cas d'une dépendance dont Duras n'est pas dupe. La dépendance envers l'homme payant pour la voir n'est pas la plus grande. Il y a surtout l'attrait irréversible en elle vers le mâle qui l'a flétrie, non pas un don juan mais celui qui étreint comme la mort le fait : « je lui ai demandé d'aller vite et fort » (*Ibid.*, p. 142). Simona Crippa en avait déjà fait la réflexion : « L'œuvre de Marguerite Duras est un hommage aux femmes. Cependant l'auteur ne met pas en scène des héroïnes aux revendications féministes; les figures durassiennes ne sont pas la représentation de la femme conquérante et indépendante. Souvent, elles se trouvent dans une situation de dépendance économique et affective par rapport à une figure masculine. De même l'érotisme et la sexualité sont-ils vécus par le couple d'amants dans les affres de la douleur, et le personnage féminin est fréquemment attiré par les charmes néfastes de Thanatos » (« Marguerite Duras, Thérèse, Aurélia, Emily, Lol, elle et les autres », in *Frontières des genres. Féminin-masculin*, sous la dir. Christiane Chaulet-Achour, *op. cit*., p. 87).

que la littérature offre un support permettant à des idées de s'exprimer avec une liberté inconnue dans le domaine plus théorique des idées pures.

« L'algolagnie d'un malade », tel est le nom de l'« affection psychosomatique » que le philosophe Michel Onfray a récemment emprunté à Maurice Heine et Gilbert Lely pour caractériser avec force détails cette tare faisant qu'« ontologiquement, le marquis ne peut connaître le plaisir qu'avec une douleur qu'il inflige ou s'inflige »[153]. Voilà comment en termes théoriques, on peut parler de la haine de la vie dépeinte par Duras comme la caractéristique de sa famille et, plus encore de son chef patriarcal, le frère aîné. Toutes les vilenies de ce dernier (vol, jeu, fumerie, proxénétisme jusqu'à vendre son propre corps), qui l'emporteront dans la grande dérive fascisante de son temps, moins parce que ce sont des actes répréhensifs que par le motif qu'il y met (voler de l'argent à sa mère avant d'en tirer des femmes, afin de les salir pour les mieux haïr et se haïr en retour); tous ces matériaux romanesques deviendront sous la plume du philosophe une simple définition : « Sade jouit en souffrant, il jouit de souffrir et jouit à faire souffrir »[154] complétée de cette note psychiatrique : « haine démesurée pour sa mère »[155]. Cette charge contre Sade, sorte de statut du Commandeur dans le paysage culturel français, rapporta à Onfray lui-même plus de haine qu'autre chose. Il s'y attendait. Telle est la rançon de remettre en cause les jugements positifs de ses aînés sur Sade : de Michel Foucault à Roland Barthes repris par Michelle Lebrun et Maurice Nadeau. La critique ne l'épargna pas en retour.

Si une partie de cette critique épargna Marguerite Duras, l'encensa même pour *L'Amant*, on peut y voir la ruse de la romancière. Elle a recyclé en données dites autobiographiques ce profil du frère aîné qui, abstraction faite du vécu de Duras et privilège accordé à une lecture littéraire, s'apparente en fait à Sade. L'analogie est évidente d'entrée, dès la scène de la fessée goûtée à travers l'huis de la porte[156]. Maurice

[153]Michel Onfray, *Contre-histoire de la philosophie IV Les Ultras des Lumières*, Paris, Grasset, 2007, p. 279.
[154] *Ibid.*
[155] *Ibid.*, p. 272.
[156] « Je sais que le frère aîné est rivé à la porte, il écoute, il sait ce que fait ma mère, il sait que la petite est nue, et frappée, il voudrait que ça dure encore et encore jusqu'au danger. Ma mère n'ignore pas ce dessein de mon frère aîné, obscur, terrifiant » (Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 74). La pulsion de mort chez l'homme qui se sert de deux femmes pour satisfaire une jouissance secrète est un épisode qui se trouve déjà chez Sade. Mais chez lui, l'inconscient n'est pas là à l'œuvre, juste la raison du libertin : « - Eh bien, Thérèse, j'ai condamné ma tante à la mort…et c'est ta main qui doit me servir. – Ma main ! M'écriai-je en reculant d'effroi… Oh ! Monsieur, avez-vous pu concevoir de semblables projets ? … Non, non; disposez de ma vie, s'il vous la faut, mais n'imaginez jamais obtenir de moi l'horreur que vous me proposez. – Ecoute, Thérèse, me dit le comte, en me ramenant avec tranquillité; je me suis bien douté de tes répugnances, mais comme tu as de l'esprit, je me suis flatté de les vaincre… de te prouver que ce crime, qui te paraît si énorme, n'est au fond qu'une chose toute simple » (Donatien Alphonse François de Sade, *Justine. Les malheurs de la vertu*, Paris, Le cercle poche, 2011, t. I, p. 102).

Nadeau, lui, resta inébranlable dans sa détestation et passa ce Prix Goncourt sous silence, comme il l'avait fait pour le restant de l'œuvre de Duras dans les colonnes de *Les Lettres nouvelles* puis de *La Quinzaine littéraire*. À cela une explication qu'il donna quand il eut à parler d'elle, au détour de la biographie que son amie Laure Adler consacra à Duras[157]. Il trouvait d'une fadeur confondante les relations à trois qu'elle avait nouées dans sa vie, car d'un banal besoin à multiplier les liens : « Avec l'un, on cohabite, il est le mari, avec l'autre on fait l'amour, il est l'amant »[158]. Ce jugement doit être lu à l'aune, justement, de ce que Nadeau pensait de Sade, homme à ses yeux doué d'une « sensibilité » telle que capable de sacrifier à la recherche de son « plaisir » tous les tabous et les entraves de la société, jusqu'à « l'amour et ses formes inférieures : le sentiment, la tendresse, le besoin de présence »[159]. Pour trancher d'un mot, Duras souffre aux yeux de Nadeau de manquer à la critique matérialiste et de lui préférer l'étude de la psyché et du désir : « Elle veut incarner la passion amoureuse »[160]. Or rien n'est plus opposé à Sade que la passion.

La même année que Michel Onfray sortait son réquisitoire, la psychanalyste Élisabeth Roudinesco faisait paraître un livre sous-titré « une histoire des pervers ». Cette histoire courait du « XVIIIe siècle, autour de la vie et de l'œuvre du marquis de Sade » jusqu'au « XXe siècle enfin, où s'affirme, avec le nazisme – et notamment dans les aveux de Rudolf Hoess à propos d'Auschwitz – la métamorphose la plus abjecte qui soit de la perversion, avant que celle-ci ne finisse par être désignée, de nos jours, comme un trouble de l'identité, une déviance, sans que pourtant elle ne cesse de se déployer, en de multiples facettes : zoophilie, pédophilie, terrorisme, transsexualité »[161]. Ces deux dates télescopées servent à Roudinesco pour dé-montrer (c'est le propre de l'essai) ce que Duras suggérait par ses réécritures romanesques : de Sade au fascisme, un même « absolutisme » (Onfray préfère le terme de « féodalisme ») prévaut sous couvert de libération. C'est le « goût du fouet et de la transgression », la « volonté de détruire l'autre et de se détruire soi-même dans un débordement des sens »[162].

Bref, toute une série de contrastes où le plaisir passe par la souffrance et où la mort entrecroise un débordement de vitalité. Duras, par son art de la suggestion, y avait habitué de longue date ses lecteurs, multipliant les flashes (plutôt que des portraits proprement

[157] Cf. *Q.L.*, 1er octobre 1998.
[158] Maurice Nadeau, *Sade L'insurrection permanente*, Paris, Maurice Nadeau, coll. « Essai », 2002, p. 36(1ère éd., 1947).
[159] *Ibid.*
[160] *Ibid.*
[161] Élisabeth Roudinesco, *La part obscure de nous-mêmes*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 12.
[162] *Ibid.*, pp. 48-49.

dits) d'hommes apparemment qui masquent une immense faille. Son frère était du nombre. Le serpent en représente l'archétype, lui qui, perversité suprême, apporta la mort à Ève en fait de fruits de l'arbre de la connaissance. Cette idée, présentée sous forme de roman, n'offusqua personne, alors que l'essai de Roudinesco reçut un accueil très mitigé. Pourtant, elle s'était bien gardé d'énumérer au nombre des pervers l'homosexuel[163]. Marguerite Duras n'a même pas cette prudence, elle qui se refuse de tenir l'homosexualité pour un fait biologique et lui propose, sous une forme littéraire, une explication où la figure des vases communicants dans le boudoir reste encore inédite – car trop subversive ! – dans la psychiatrie clinique. Essayons d'en dégager les lignes directrices, sans être dupe bien sûr que théoriser Duras peut ouvrir à quelques excès[164]…

Précisons d'entrée ce qui emplit ces vases et qu'ils déversent : de l'inconscient, et pour reprendre Lacan : de l'inconscient structuré comme un langage. Les mots engendrent chez l'autre des maux tant ils suffisent à l'amenuiser s'ils ne sont pas les mots attendus. Ainsi les mots qui, dans une relation d'amour, seraient le contraire de mots d'amour. Les deux livres étudiés en offrent assez d'exemples. Prenons l'amant. Avant le déjeuner catastrophique le confrontant à une famille raciste portée à le diminuer, il était aussi disert qu'expert dans les jeux de l'amour. Ses propos n'avaient pas grand intérêt, mais ils racontaient ce qu'on doit raconter dans les bras d'une femme, combien la solitude pèserait si elle n'était pas là[165]. Puis, au cours de ce fameux déjeuner, il reçut en pleine face le deux trois mots vénéneux du frère aîné qui suffirent à tout enrayer, d'autant que sa jeune amante prend comme un malin plaisir à lui asséner des piqûres de rappel en évoquant presque à tout propos les figures hostiles de ce clan patriarcal[166].

La chose peut presque être reformulée en termes de genres. L'homme en présence

---

[163] Si tant est qu'elle s'y risque, Roudinesco a la prudence de donner l'homosexuel comme « figure paradigmatique du pervers » seulement « à l'époque chrétienne », ce qui limite culturellement la portée du jugement (*Ibid.*, p. 53).

[164] Ces excès sont d'ordre rationaliste. Nous garderons en mémoire que Duras les a suffisamment moqués, ainsi que Stéphanie Anderson le rappelait : « Marguerite Duras s'oppose résolument à l'échafaudage de théories et au rationalisme qu'elle associe au mode intellectuel masculin, fustigeant la « crécelle théorique » des hommes (propos de Duras rapporté par Suzanne Horer et Jeanne Socquet, *La création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1973, p. 178). Leur « activité théorisante » est toujours « réductrice, castratrice » dit-elle (propos rapporté par Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, éd Spirale, 1981, p. 69) » (Stéphanie Anderson, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, *op. cit.*, p. 10).

[165] Exemple 1 : « Il parlait. Il disait qu'il s'ennuyait de Paris, des adorables Parisiennes, des noces, des bombes, ah là là,… » (Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 45). Exemple 2 : « Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle » (*Ibid.*, p. 48).

[166] Exemple 1 : « Quand je parle de mes frères, il tombe déjà dans cette peur, il est comme démasqué » (*Ibid.*, p. 63). Exemple 2 : « Je parle souvent de mes frères comme d'un ensemble, comme elle le faisait elle, notre mère » (*Ibid.*, p. 71).

d'une femme dans un lieu clos goûte à l'idée d'être le seul homme présent, le seul homme qui compte vraiment. Il veut être l'unique contenu dont elle se remplisse. Seulement, il existe des mondes parallèles pour cette femme, des mondes de rivaux pour cet homme, et que ces mondes soient évoqués, ils le vident de lui-même à proportion qu'il sent son interlocutrice remplie de ces autres mâles qu'il déteste, frères ou amants. Le cas de l'amant extérieur qui s'invite dans la chambre recluse par l'aveu qu'il existe proféré par la femme est la situation explorée dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*[167]. Avant cet aveu malheureux, il était « l'homme »; ensuite, il (re)devient « l'homme de la chambre ». C'est-à-dire l'homme renfermé sur lui-même, l'homme pour lequel il n'y a plus d'espoir qu'il puisse réaliser l'union avec une femme, les détestant trop (toutes des menteuses !), et devenant homosexuel par idéologie (parce que n'aimant plus que Dieu et que l'homme est fait à l'image de Dieu !). Devenu incapable d'aimer, cet homme est mort à la vie. Ce qu'elle lui assène *in fine* pour marquer que leur rupture était déjà consommée : « J'étais cette nuit avec cet homme. Je l'ai rejoint dans la chambre au-dessus du bar. Je lui ai demandé de faire avec moi comme nous, nous aurions fait si la mort n'avait pas pris notre esprit »[168].

La théorie – le mot est impropre, j'en conviens – de Duras ne s'arrête pas en si bon chemin. Elle est là pour faire chanceler jusqu'aux conceptions de certaines femmes qui ont reconnu Duras pour leur. En l'occurrence, les militantes féministes anti-pornographes qui s'entêtent à tenir seulement les hommes pour auteurs des violences sexuelles. Cette scène montre, tout à l'inverse, une femme jouissant de castrer celui qui aurait pu être son amant, un double idéal, en lui préférant la brutalité de ce même type d'homme dont elle a eu à souffrir, enfant. Commentant cette perversité – une obsession en « elle » qu'elle finit par crever comme un abcès en libérant une parole jusqu'alors aussi recluse qu'elle-même – Stéphanie Anderson explique la position « mystérieuse » (attribut que Duras dit être le propre de « n'importe quelle femme ») de Duras comme « une perspective ouverte à la diversité, aux contradictions, aux ambivalences, et aux possibilités de la sexualité féminine, y compris ses plaisirs et ses dangers »[169].

---

[167] Exemple 1 : « D'elle-même elle ne dit pas pourquoi elle est en retard. Il faut qu'il lui demande, alors elle le lui dit. C'est à cause de cet homme, elle le revoit dans l'après-midi,… » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 78). Exemple 2 : « Il veut savoir pour cet homme de la ville. Elle lui dit : Ils se voient dans l'après-midi dans une chambre d'hôtel… » (*Ibid.*, p. 82).

[168] *Ibid.*, p. 141.

[169] *Le discours féminin de Marguerite Duras…, op. cit.*, p. 19. Stéphanie Anderson explique ce paradoxe en porte à faux avec les théories généralement admises dans le discours féministe comme un accord subtil entre la non-théorie de Duras et l'éclatement des catégories qui, dans cette même décennie des années 80, tournait

« Elle » ne conçoit pas le rôle de la femme dans cette interaction comme purement accidentelle, plutôt comme quelque chose relevant de l'ordre de l'acte manqué. Que ce soit « la petite » Duras ou « elle », toutes les deux sont en adoration terrifiée devant les hommes virils dont elles rapportent l'existence. Elles savent au moins inconsciemment qu'ils sont bâtis comme des pierres qui, tombant sur les hommes plus fragiles qu'elles chérissent, vont les écraser. Pourtant elles parlent, par négligence pour la plus jeune et, quant à la seconde, sous la contrainte. « Elle » est questionnée, et se croit assez fine pour retourner les questions, lorsque ce retournement dévoile mieux encore le genre d'homme avec qui elle partage ses nuits. « Elle » est démasquée et, voulant sauvegarder les apparences – car quoi de plus humiliant pour une femme d'avouer qu'elle vit avec une sorte d'impuissant ? – elle nie à son amant de rencontre l'amour qu'elle ressent pour l'homme de la chambre, du moins le relativise, le conditionne à une recherche chimérique de la pureté, toutes choses que nous savons fausses. Le long passage de Duras sur ce petit jeu des questions-réponses[170] ne manque pas de nous interroger sur le degré de manipulation dont cette femme a été victime par l'homme « des masses de pierre » qu'elle se donne pour confident ?

Ne l'induit-il pas à banaliser la relation hors normes qui était en train de s'installer entre elle et cet homme ? Ne réduit-il pas ce dernier à l'état d'une larve qu'il juge indécent pour une femme telle qu'elle de continuer à le fréquenter. En un mot, ne sème-t-il pas le doute dans l'espoir qu'elle rapporte tout de cette discussion à celui qu'il tient pour son

---

une page par le « débat sur la sexualité à Barnard College, New York » qui se déplaçait du pôle de la victimisation des femmes à une prise en compte de leur plaisir sexuel (*Ibid*., p. 18). Stéphanie Anderson dit adopter « la problématique du séminaire de Barnard College » mais reconnait, quand même, que, chez Duras, « les complexités ressortent de la structure littéraire » (*Ibid.*, p. 19). Cette complexité au-delà des problématiques, nous ne désespérons pas pouvoir la cerner. Elle semble offrir une définition nouvelle de ce que Anderson tient pour de la perversité. Dans cette déclinaison féminine d'une perversité à elle propre, mais dont elle serait la première victime, il y va d'une aliénation que Duras ne dénonce pas. Elle la donne comme un état de fait constituant la femme en « sorcière » à condition qu'elle sublime cette défaite apparente face au serpent : « Il y a une sorte de gloire du subissement chez la femme que beaucoup de femmes nient. C'est le règne du subissement, c'est la femme qui est royale là-dedans, ce n'est pas l'homme qui frappe… Je regrette pour beaucoup de femmes qu'elles ignorent tout de ça, il y en a mal, je crois… On n'en parle pas entre soi. Il y en a beaucoup qui ignorent ça, cette espèce de bonheur incomparable d'être bafouée, d'être les sorcières des places publiques… » (« Entretien avec Jean-Pierre Ceton » (France Culture, octobre 1980) repris en volume III des œuvres complètes Marguerite Duras in *Autour de « l'Homme assis dans le couloir »*, Paris, François Bourin, 2012). Par ce que Duras entend par « sorcière », cf. *infra* 2.3.3 & 4.1.3.

[170] « Elle lui dit que cet autre homme la questionne aussi sur la chambre. Elle dit : Moi, en retour, je le fais aussi, je lui demande d'où vient que vous sachiez si peu de vous-même. Que vous ignoriez à ce point ce que vous faites, et pourquoi vous le faites. Pourquoi vous m'avez mise dans cette chambre. Pourquoi vous voulez me tuer alors qu'à cette idée vous avez peur. Il m'a dit que ce n'était rien, que tout le monde était plus ou moins comme vous. Que la seule chose grave, c'était moi face à vous. Elle lui avait dit qu'elle pouvait aussi désirer ces hommes-là, qu'elle avait moins de désir pour eux que pour les autres hommes, mais que peut-être l'amour était plus seul, plus pur, plus à l'abri des autres désirs, des erreurs de rencontre » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit*., pp. 121-122).

rival ? On sait que tel sera le cas, rien que par le procédé narratif déployé par Duras pour retranscrire l'intimité furtive qu'« elle » a au-dessus d'un bar à putes avec un habitué de ce type d'endroits. Ce procédé consiste à reproduire tout de cet échange dans la confession qu'elle en donne à l'intéressé, à « l'homme de la chambre », tenu comme un témoin impuissant (il ne riposte pas) du dédain dont il est l'objet. Ainsi, par un effet de vase communicant, dont il est le récipiendaire et la femme qu'il croyait aimer celle qui verse le poison, toute la vacuité réelle qui habite « l'homme de pierre » se trouve à présent sienne. « L'homme de pierre » est de plus un manipulateur aussi avisé que le frère aîné de « la petite » Duras. Cela fait partie de ses caractéristiques féminines refoulées. Il sait produire un discours insinuant[171] de manière à la retourner contre « l'homme de la chambre ». Et il y parvint. Elle entre en colère contre ce dernier, s'en prend à son dieu. Il s'effondre. L'effet est pareillement immédiat pour l'amant que renie « la petite », et devant ses frères[172], et devant sa mère[173], par peur des conventions de ce monde faisant que la force l'emporte sur la faiblesse.

Ces hommes précieux un temps, et aimés, dès lors qu'on les perçoit comme des hommes fragiles, sont brisés. La belle relation d'amour prend fin. Notons pour bien dresser tout le tableau de cette perversité de la figure des vases communicants que les hommes virils en question ne l'étaient qu'en façade. Comme toute pierre, il y a une faille en eux, ils aiment être des objets (tripoté par des petites filles pour l'un, enfilé par des clients pour l'autre). Ils sont, dans le fond, aussi réifiés que les femmes peuvent l'être dans nos sociétés, mais eux de leur propre consentement. Et cette féminité inavouable, d'une manière aussi radicale qu'un transfert, ils la projettent sur ces hommes assez fragiles (au sens de sensibles) pour prendre sur eux une telle névrose. Dans le cas des deux romans, l'homme à l'extérieur du « boudoir » connaît l'existence de chacun des deux hommes fragiles, et il les hait assez pour chercher à les dépouiller, à acquérir leur énergie, la vie, quand eux appartiennent aux morts. Une fois l'amant évacué, « la petite » Duras se retrouve encore seule face à son aîné tourmenteur, de même que l'homme se renfermant sur sa chambre laisse partir la femme qui posait nue pour lui avec tout un savoir amoureux acquis à ses côtés et qu'elle va enseigner à l'autre.

Quelle thérapie pour la femme afin de se sortir de ce dilemme ? Freud aurait été

[171] Ex : « ce n'était rien », « tout le monde était plus ou moins comme ça », « la seule chose grave » c'était elle (*Ibid.*,p. 121).
[172] Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 65.
[173] *Ibid.*, p. 74.

plein de doute sur le sujet, en posant la quête du phallus chez la femme comme une fin en soi la conduisant à toutes les trahisons possibles. Sade aurait trouvé là une justification à sa recherche égoïste du plaisir en notant que les femmes reviennent toujours au libertin qui les a initiées. Duras, avons-nous vu, rejette catégoriquement ces discours misogynes. Elle considère la femme comme un être décidant de son destin et pouvant enrayer sa tragédie d'un simple geste : écraser la tête du serpent pour effacer la blessure qu'il lui a infligée en son jeune âge. Ce que l'écrivain Duras va appliquer à sa propre histoire après l'avoir écrit dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Dans ce dernier roman, ce qui n'était qu'un implicite lourd dans *L'Amant*, est avoué : « elle » a subi une meurtrissure à l'âge nubile de la part d'un homme appartenant à cette race des serpents. Cette meurtrissure est irréparable par les rechutes qu' « elle » connaît dans les bras d'amants qui ne sont que des duplicata de ce premier séducteur, voire (cas de « la petite ») dans une représentation négative de son amant, si celui-ci présente un type contraire au séducteur, sous l'influence de celui-ci. Il y a là un effet pervers dont la femme ne peut sortir qu'en inversant les représentations erronées, car contraires à ses amours les plus profondes, qu'elle se fait présentement des hommes. Cette inversion passe par doter le serpent (l'homme dans sa sexualité brute et son énergie tellurique, d'où l'image du talon) des qualités de Tal/ l'agneau (l'homme dans sa beauté indéterminée et céleste, d'où l'image de la tête, que Duras reprend dans le titre *Les Yeux bleus cheveux noirs*). C'est ce que nous avons appelé une repolarisation des genres, terme par nous forgé afin de montrer qu'il y va de quelque chose de plus complexe qu'un simple transfert et qu'une simple opposition.

Dans l'imaginaire de la femme souillée physiquement et/ ou contaminée par les idées dominantes, il n'y a de salut possible qu'en réactivant en elle le cliché de l'homme idéal avec cette passivité féminine qui l'avait touchée, avant qu'elle ne dégénère en angélisme pour l'un, sentiment de castration pour l'autre, domination de l'agneau par le serpent dans les deux cas. Cette réactivation va se faire sur le dos du serpent. « Elle » va le rééduquer en remodelant le désir qu'elle lui inspire en pur amour, le domestiquer en lui apprenant les gestes de l'amour, tailler la pierre rustre qu'il est en un diamant aussi doux et lumineux que Tal dans leur scène d'amour, de récréer la gémellité primordiale en eux avant qu'ils ne soient génériquement spécifiés, quand ils se touchaient côte à côte avant la césure et leur émergence du somme intemporel :

> J'ai demandé à cet homme de me laisser dormir près de lui pendant un moment assez long. Je lui ai demandé de faire certaines choses sur moi, mais que ce soit seulement pendant mon sommeil qu'il commence à les faire, mais à peine, à

> peine (…) Je lui ai demandé de me dire les mots et de faire les choses que je lui dirais mais de les dire et de les faire très légèrement, très longuement, de telle façon que je ne sorte pas du sommeil. Je lui ai dit quelles choses, quels mots[174].

Que les choses et les mots aient une influence aussi décisive sur le cours de sa vie, par renversement des polarités négatives en positives, fut une prise de conscience que Duras décida d'appliquer dans son propre récit de vie. La lecture qu'elle avait donnée à entendre des premières blessures reçues vers l'âge de quinze ans accusait son grand frère d'avoir pollué l'amour qu'elle vécut intensément avec Thanh, le Chinois, pendant un an et demi. Pour en retrouver toute la pureté, à elle d'écraser la tête du serpent, et Duras l'entreprit en narrant de nouveau cette histoire, réécrite cette fois en éliminant toute présence néfaste du frère aîné. Cette thérapie a-t-elle fonctionné? La question mérite d'être posée, tant il est rare de se trouver confronté à une auteur qui, de la littérature appliquée à la psychanalyse, finit par appliquer la littérature à la réécriture de sa propre vie, puis à sa désécriture. Pardon pour le néologisme, mais comment mieux définir le silence dont elle entourera le personnage du frère aîné dans *L'Amant de la Chine du Nord* et, d'une manière plus large, toutes les souffrances d'un coup gommées, quand elles ne sont pas sublimées ? La psychanalyste Marie Bonaparte, au détour de son étude sur Poe, nous donne des premiers éléments de réponse :

> Ce n'est pas parce que la montagne est verte ou la mer bleue que nous l'aimons, même si nous donnons ces raisons à notre attrait, c'est parce que quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, en la mer bleue ou la montagne verte, trouve à se réincarner. Et ce quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients est toujours et partout issu de nos amours d'enfance, de ces amours qui n'allaient d'abord qu'à la créature, en premier lieu à la créature-abri, à la créature-nourriture que fut la mère ou la nourrice[175].

Ce constat permet de comprendre la différence essentielle entre *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. C'était d'ailleurs déjà le contraste qui prévalait entre *La Maladie de la mort* et *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Dans le premier des deux récits, tout était noir, y compris la blancheur, ce blanc de l'écume de la mer ne servant qu'à révéler ce qu'il y a de périssable jusque dans les chairs les plus blanches et désirables[176]. Dans la

[174] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 141.
[175] Marie Bonaparte, *Edgar Poe : étude psychanalytique*, Paris, Denoël et Steele, 1933, vol.1, p. 371.
[176] « Vous écoutez le bruit de la mer qui commence à monter. Cette étrangère est là dans le lit, à sa place, dans la flaque blanche des draps blancs. Cette blancheur fait sa forme plus sombre, plus évidente que ne le serait une évidence animale brusquement délaissée par la vie, que ne le serait celle de la mort » (Marguerite

reprise de ce canevas du couple en huis clos, mais pour en faire une expérience de guérison (pas le couple noir de la première version, tout habité d'une pulsion de mort), le soleil fait son apparition[177]. Ce soleil est un éclair d'espoir repris par la lumière jaune braquée sur cette femme (élément de décor absent du premier récit). Quant à la mer bleue, c'est seulement dans *L'Amant* que Marguerite Duras s'y étend d'abondance. Comme le ciel qui s'éclaircit, cet élément et cette couleur sont, chez elle, les signes palpables d'une sérénité retrouvée, en l'occurrence avec la mère. L'ombre malfaisante du frère aîné n'existant plus dans ce dernier récit, la mère n'en est plus la complice. Elle se trouve même être l'alliée de « la petite » pour envoyer ce frère perturbant en pension à Paris afin de préserver la quiétude de leur cellule familiale. La scène où « la petite » entretient sa mère à ce sujet est loin de leurs rapports conflictuels les tiraillant l'une l'autre dans *L'Amant*. D'ailleurs la scène primordiale, ou première blessure, n'est plus ici la fessée infligée par la mère pour complaire au sadisme du frère…

1.3 *L'AMANT DE LA CHINE DU NORD* : LE ROMAN DE LA REPOLARISATION

1.3.1 Une sérénité retrouvée ?

Quand *L'Amant* revisité devient le roman de l'Enfant, Marguerite Duras s'initie à la ligne claire. Le roman de l'Enfant, c'est le roman de la vie en bleu de chine.

Dans la Préface, qui date de mai 1991, Marguerite Duras dit avoir profité du «bonheur fou d'écrire » ce récit – le temps d'une écriture qui dura un an, le temps d'un deuil qu'elle porta dès lors qu'elle apprit la mort de Thanh – pour vivre comme une illumination. Illumination, révélation quand « est apparu tout à coup, dans la lumière éblouissante, le visage de Thanh »[178]. On peut d'autant mieux qualifier cette expérience intérieure d'expérience mystique que toute l'écriture de ce récit s'en est ressentie, jusqu'à la

Duras, *La Maladie de la mort*, *op. cit*., pp. 30-31).

[177] « Il dit : - Le soleil passe au ras de la mer. Une flaque de soleil est apparue sur le bas du mur de la chambre, elle vient de dessous la porte d'entrée, elle est grande comme une main, elle tremble sur la pierre du mur » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit*., p. 42).

[178] Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 12.

composition du livre. À la différence du précédent, ce livre ne valorise plus la féminité mièvre du personnage de l'amant, appelé ici « le Chinois»[179] sur le même modèle qu'il y avait « l'étranger » dans *Les Yeux bleus cheveux noirs.* Il souligne tout au contraire la luminosité qui l'habite et qui habite en retour sa maison. Alors que, dans *L'Amant*, leurs ébats n'avaient pour décor qu'un hôtel de seconde zone aux stores mi-clos (et ce dans une atmosphère tout à fait conforme à ce roman en demi-teintes), ici « la chambre est éclairée par la lumière de la rue »[180].

L'Amant de la Chine du Nord comporte, dans ce même Avant-propos, un autre aveu révélateur de Marguerite Duras. Avec toute la rhétorique de l'écrivain qui consent, tout en invoquant la contrainte d'espace inhérente au genre du roman, cette brièveté qu'elle cultive, à une erreur de construction, elle avoue : « J'ai écrit l'histoire de l'Amant de la Chine du Nord et de l'enfant : elle n'était pas encore là dans l'amant, le temps manquait autour d'eux »[181]. L'enfant, c'est celui qui, dans *L'Amant*, s'appelle le petit frère et n'a qu'un rôle asservi au frère aîné. Il joue son souffre-douleur, sa victime préféré. Il a presque pour seule consistance de mettre en valeur la méchanceté gratuite de son aîné. Ici, dans le présent récit, il existe pour lui-même et irradie dans toute son incommensurable innocence. C'est pourquoi Marguerite Duras l'appelle « l'enfant différent »[182] et le relie, au nom de sa grandeur d'âme, au personnage du Chinois. Un même halo de lumière les conjoint.

De la priorité donnée à ces deux personnages positifs, il ressort que *L'Amant de la Chine du Nord* se distingue de *L'Amant* autant qu'un trait de ligne claire a plus de légèreté qu'un coup de crayon privilégiant les atmosphères obscures. La preuve nous en est donnée

---

[179] Dans *L'Amant*, le Chinois est « il » une fois la relation consommée. « Chinois » sonne dans ce premier roman comme péjoratif parce qu'issu d'une ethnie exagérément mercantile : « minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie » (Marguerite Duras, *L'Amant, op. cit.*, p. 44). C'est ainsi que la petite le perçoit lors de leur première rencontre, avec des préjugés raciaux et une déférence envers les bourgeoisies autochtones que le grand frère ne démentira jamais : « cela, parce que c'est un Chinois, que ce n'est pas un blanc » (*Ibid.*, p. 65). Dans le second roman, tout au contraire, la qualité de Chinois, ce ressortissant du Pays du Soleil Levant, de la Lumière, est clamé comme une évidence, et jusqu'à trois fois lors de la première occurrence de ce terme : « Lui, c'est un Chinois. Un Chinois grand. Il a la peau blanche des Chinois du Nord » (Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord, op. cit.*, p. 36).

[180] *Ibid.*, p. 81 et Duras de préciser en note « en cas de cinéma à titre d'exemple, on filme la chambre éclairée de la rue » (*Ibid.*), ce qui est un grief à moitié voilé contre l'adaptation que Jean-Jacques Annaud venait de tirer de *L'Amant* tout en clair-obscur. Ce grief, Marguerite Duras l'a exprimé sur les ondes de France Inter le 20 juin 1991 : « *L'Amant*, c'est venu après Annaud, après le film. J'ai eu envie de…tiens, ça me vient à l'instant là, j'ai jamais dit ça – d'aller contre le cinéma, de dire tout l'irreprésentable de mon histoire… » (« entretien avec Patricia Martin et Gérard Courchelles » repris in : Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 766). En effet, quoi de plus irreprésentable que la lumière et de plus cru que cet aveu : « On a fait l'amour pendant le jour » (Marguerite Duras, *L'Amant, op. cit.*, p. 80)

[181] *Ibid.*, p. 11.

[182] *Ibid.*, p. 12.

dès la scène d'exposition de ce récit. Comme dans le dessein de le rendre transparent, Marguerite Duras s'applique à ouvrir le livre sur la clef qui permettra de le lire. La fameuse « scène primordiale » chère aux psychanalystes est ici donnée d'entrée ; il n'y a plus à la chercher dans un fouillis complexe. Au lieu de mettre en place le trio familial Marguerite Duras enfant/ sa mère/son grand frère avec fessée infligée à la première par la seconde à la plus grande joie du troisième, elle pose en trio autre : Marguerite Duras enfant/ son petit frère/ son grand frère. Et de ce trio autrement aménagé, le sadisme du frère aîné ne sortira pas vainqueur. Sa pathologie y perd aussi en romantisme noir : au lieu d'apparaître en quasi seigneur féodal, avec toute la fascination que son autorité paternaliste peut exercer, il ne s'avère plus qu'un gros jaloux.

Le petit frère a le malheur au détour d'un bal de toucher leur sœur en dansant avec elle, il va le rabrouer aussitôt d'une taloche aussi imméritée que violente. Le coup est assez lâche, mais c'est moins cela que Marguerite Duras veut souligner que le détachement de son petit frère, son innocence quasi surnaturelle. Modèle christique à sa manière, il ne profère pas un reproche bien que se lamentant : « il crie sans mot aucun »[183]. Cri inarticulé, inaudible ? Inefficace quoi qu'il en soit. Comme Christ encore, il n'accuse personne bien que souffrant : « …il tremble, il dit qu'il aime mieux mourir que ça…ça quoi? …Il ne sait plus, il a déjà oublié, il n'a pas dit que c'était le grand frère »[184]. Il a la faculté de pardonner, lors même que le grand frère est un persécuteur systématique, moins intéressé par avoir l'exclusivité sur sa sœur que par tout autre bout de viande. Ses appétits vulgaires le portent entièrement vers la chair, et à la confisquer à son profit. Tel est le cas avec « le plus gros morceau du plat »[185] qu'il pique d'autorité au petit frère. Et ce dernier a encore ici la même faculté de pardon et de renonciation...

Une lueur rend cet enfant différent, une véritable lumière plutôt qui émane de lui et ricoche sur sa sœur. Cette dernière, comme aimantée par lui, le guette et, à le guetter, se trouve « tout à coup comme dissoute dans la lumière lunaire, puis réapparaît »[186]. Illumination de couleur blanche. Le blanc est la couleur du petit frère, qui semble tout connaître de la lune : « la lune, elle réveille les oiseaux », lance-t-il à brûle-pourpoint[187]. C'est la couleur de la pureté non manifestée, la couleur archétypique de « l'agneau », dont

[183] *Ibid.*, p. 14.
[184] *Ibid.* Notons que pour la première le terme d'adresse familier, voire affectif : « grand frère » est employé sous la plume de Duras au lieu du plus solennel et distant « frère aîné » auquel elle nous avait habitué dans *L'Amant*. J'y vois un premier indice de sa repolarisation.
[185] *Ibid.*, p. 28.
[186] *Ibid.*, p. 31.
[187] *Ibid.*, p. 32.

le petit frère remplit la fonction dans ce livre. Outre que le style de Marguerite Duras s'apparente ici encore plus que jamais au style des paraboles tel qu'il a été magnifié dans les Évangiles, avec cette succession d'historiettes, mi-réalistes mi-oniriques, pleines de passion retenue et d'enseignement à méditer, ce personnage de l'Enfant (le petit frère) évoque on ne peut mieux l'Enfant tel que Jésus cherchait à l'éveiller en ses disciples. Ce lien très fort que Paulo (l'enfant) nourrit avec le ciel évoque irrésistiblement Luc18:16-17 (« Laissez les petits enfants venir à moi et ne les empêchez pas car le royaume de Dieu est pour ceux qui leur ressemblent. Je vous le dis en vérité celui qui n'accueille pas le royaume de Dieu comme un petit enfant n'y entrera pas ») dans la fascination que Paulo éprouve pour le ciel et les messagers qui y habitent :

> Paulo s'arrête et regarde le ciel. Il répète les mots : le ciel... les oiseaux... Le ciel, on le voit d'un bord à l'autre de la terre, il est une laque bleue percée de brillances[188].

Ce bleu du ciel, cette innocence dont Paulo se laisse complètement submerger, ne sont pas sans incidence sur ceux qui l'approchent. Ce bleu contamine ceux qui entrent en communication d'âme avec Paulo, telle sa sœur. Remplie d'amour pour lui, elle redevient « petite enfant » à son tour (enfant qu'elle n'a d'ailleurs jamais si peu cessé d'être que Marguerite Duras s'en applique le terme du début à la fin de ce récit) et va tomber amoureuse de l'homme qui, en Chine, habite ce bleu. C'est l'amant chinois avec lequel sa première rencontre est placée sous le signe de cette couleur. Elle lui demande où il habite, il répond une grande maison. Alors, « l'enfant cherche et voit ce que c'est. Elle dit : - La maison couleur bleu clair du bleu de chine…- C'est ça. Bleu-de-chine-clair. Il sourit »[189]. Dès lors, leur amour est scellé dans cette atmosphère qui partage bien des affinités avec l'innocence des petits enfants. Si Paulo vit pleinement dans le ciel, toujours à l'observer (la lune, les oiseaux), l'amant vit ici-bas sur terre dans ce qui représente le mieux le ciel : une maison peinte à son image.

Comme dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, il y a une harmonie entre Paulo et l'amant du même ordre qu'entre Tal et l'homosexuel. Paulo et Tal sont des créatures purement aériennes (et rappelons à ce sujet que Paul est l'apôtre le plus inspiré du christianisme, de même que Tal est l'image archétypique de l'agneau christique) avec, chacun, son double terrestre : l'amant pour Paulo, l'homosexuel pour Tal. L'un et l'autre

[188] *Ibid.*
[189] *Ibid.*, p. 37.

peuvent paraître efféminés pour qui juge des choses de l'extérieur. C'est parfois le cas de l'étudiante dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* quand le non passage à l'acte de son partenaire l'indispose. Cela semblait être presque toujours le cas chez l'héroïne de *L'Amant* quand elle frôlait le mépris pour ce qu'elle tenait pour des manières de femme chez le Chinois. Dans le présent roman, plus rien de tout ça, comme si *Les Yeux bleus cheveux noirs*, écrit entre *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, avait exercé sur elle une salubre décantation, un exorcisme de ses ressentiments, une lucidité retrouvée dans la lumière. Fini le fantôme pesant du frère aîné, et finie aussi la stature fluette de l'amant. Marguerite Duras évacue ses vieux démons pour, dans le même temps, revaloriser l'aimé. Aussi le livre se recommence sur ce double aveu. Quant à lui : « il est un peu différent de celui du livre : il est plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace »[190], bref, c'est un homme polarisé comme tel. Quant à elle : « crachant la viande rouge de steaks occidentaux », elle est « amoureuse des hommes faibles »[191], ce qui la pose également en femme polarisée vers la compassion. Parce que protectrice de son petit frère, parce que sensible à l'immense candeur qu'il représente, elle saura s'accorder avec l'amant, elle saura aussi nourrir un fier mépris contre son frère aîné – lui, le carnassier amoureux de la chair pour la chair – sans en éprouver la moindre peur. Elle ne peut désormais plus être instrumentalisée par lui dans cette opération perverse que nous avons appelée, en l'absence de concept psychanalytique (et pour cause, Duras en est l'inventeur littéraire !), le complexe des vases communicants. A-t-on désormais affaire à une femme équilibrée ou, pour le moins, apaisée ?

[190] *Ibid.*, p. 36.
[191] *Ibid.*

1.3.2 Marguerite Duras, l'héritière d'un certain féminisme ?

Où l'on trouve que le bleu est le marqueur d'une auto-psychanalyse réussie. Quand l'Enfant décrit par Duras devient christique, Duras-la-moderne devient Postmoderne, enfin Elle, plus « on ».

Cette paix semble durable tout le temps du livre. Nous ne nous y arrêterons pas. Les premières scènes sont exemplaires. Elles suffiront à démontrer ce désir chez Duras de se repolariser. Il va jusque dans une symétrie de construction narrative reprenant point par point éléments et situations de *L'Amant* pour les reproduire non à l'identique mais en les chargeant de positivité, quitte à inverser les informations initialement données. Il en va ainsi pour la seconde scène du livre. Les acteurs sont les mêmes que dans la scène primitive du premier livre : la mère et sa fille et leur confrontation a en son centre, mais toujours hors champs, le frère aîné. Seulement, cette fois-ci, il en est fini du psychodrame de la mère martyrisant son enfant dans le secret espoir de complaire aux instincts du grand frère dont elle sent la présence derrière la porte. On assiste à une scène d'un ordre tout opposé. Les deux femmes discutent comme deux grandes amies. Toutes différences de générations entre elles semblent abolies. Plus d'autorité malsaine, plus de rivalité féminine, une harmonie prévaut entre elles, un intérêt commun les soude. C'est préserver la paix familiale grandement compromise par l'aîné abusant de sa force pour tourmenter le benjamin. La mère ne cache pas que l'excès de vitalité de son aîné, et sa brutalité, sont des faire-valoir qu'elle est toute prête à lui pardonner. « La petite » ne tait pas l'immense affection qui l'attache à la fragilité de celui qu'elle appelle « l'enfant différent ». Dans le secret de l'alcôve, et personne à la porte pour les entendre, un pacte est conclu. La dangerosité de l'aîné sera bridée en l'envoyant en pension à Paris. Cette chute peut étonner. Le caractère sadique et monstrueux du frère donne lieu à un dénouement digne d'un roman à l'eau de rose avec un dialogue ressemblant plus à celui stéréotypé d'une dame et sa confidente qu'à un échange réel entre une mère et sa fille. On y sent un parfum d'idéalisation, voire un essai de sublimation à l'endroit d'une ancienne blessure. Duras, après moult tentatives d'exorciser son passé, essaie la littérature appliquée à l'auto-psychanalyse.

Non, ce n'est pas un roman à l'eau de rose. Les situations scabreuses ne sont pas évacuées. Elles sont même clairement énoncées là où il n'y avait dans la version initiale que des aveux à mi-mots et des zones d'ombre mettant le lecteur mal à l'aise. On se souvient de tout ce faisceau d'indices sur la nature perverse de son grand frère qui nous avait invitée à imaginer le pire, comme un viol (amorce, tentative réussie ?) commis sur sa sœur et contraignant depuis cette dernière à sans cesse fuir sa présence tout en étant docile, comme une femelle devant son mâle. Or on peut lire dans *L'Amant de la Chine du Nord* un renversement total de situation. Il y a eu inceste, oui, mais consommée dans la jouissance et avec le petit frère. La scène, sans détails triviaux ni obscènes, déploie la même lumière édénique que pour l'union des quasi-jumeaux dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Ce dernier roman fut essentiel pour Duras. Il lui permit d'œuvrer à la repolarisation du viol initial commis par le grand frère en une union consanguine acceptée par le petit frère. Ce dernier, de victime sexuelle, devint un amant consentant. Et Duras, qui aime les hommes faibles pour la position d'initiatrice que cela lui octroie, trouva enfin au détour de ce livre le beau rôle, même si en toute inconscience, ainsi qu'elle le confia en 1986[192].

Il va là à notre sens d'un pas fait par Duras vers la littérature postmoderne, et d'un pari avec la mythologie. On vient plus haut de souligner la ressemblance que, d'un coup, Duras a tissé entre son personnage de l'étranger, ce Tal christique, et son petit frère rebaptisé pour l'occasion : « l'enfant différent ». N'y voyons pas qu'une construction formelle, car ce parallélisme lui ouvre la porte sur une dimension mystique de thérapie

[192] « *Les Yeux bleus cheveux noirs* sont partis de *La Maladie de la mort*. Je ne pouvais pas en rester là. En en restant là, c'était un aspect minimal que je donnais de la réaction de cette femme avec cet homme, juste un signe, et encore empreint de formalisme, de parti-pris. Ce n'est pas que je renie *La Maladie de la mort*, pas du tout, mais je vois qu'il est détruit, qu'il n'est plus le seul, donc qu'il est détruit. Je suis un écrivain. J'avance dans le livre. Et, quand je me retourne, je vois que *L'Amant* est détruit, et toujours par celui-ci, *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Je n'y peux rien. Je suis innocente du meurtre commis. Complètement » (« Extrait d'un entretien avec Gilles Costaz (*Le Matin*, 14 novembre 1986) », repris in : Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, *op. cit*., p. 292). Ce mot de « meurtre » renvoie inéluctablement à la psychanalyse, même si ce n'est pas le père qui est ici tué, mais la matrice du livre à venir, le livre déjà paru est condamné à être détruit par le suivant, parce que la sensibilité de l'auteur est en développement constant. Le psychanalyste René Laforgue, sous d'épais préjugés, entrevoyait vaguement la solution pour éviter à deux « conjoints » apparemment « complémentaires » (tel un « homme efféminé, passif et infantile » attiré par une « femme masculanisée, autoritaire et active ») d'encourager leurs « névroses » respectives (lui dans « son horreur des femmes », elle dans « sa satisfaction que par des attouchements manuels »). Peut-être alors finiraient-ils, lui de « torturer la femme par mille moyens subtils » et elle de « lui infliger des blessures tant morales que physiques ». Il suffirait d'ouvrir grand les vannes du « développement de la sensibilité » pour permettre à l'individu de s'épanouir hors les cadres rigides d'une sexuation donnée (*Psychopathologie de l'échec*, Paris, Guy Trédaniel, 1993, pp. 29-30 / 1ère éd., 1939). Tant que la sexuation est subie par le sujet telle qu'assignée par la nature, ce couple de l' « homme efféminé » et de la « femme masculanisée » court à l'échec, car il ne dépasse pas le formalisme. Du jour où Duras a posé Tal comme un idéal transsexuel, l'apparente dissymétrie de sa relation avec Yann Andréa fut levée. Et cette relation, littéraire il va de soi car « amour fou » au sens de Breton, put guérir en retour toutes les blessures passées. L'utopie en filigrane d'un psychanalyste venait alors d'être expérimentée par la littérature.

salvatrice. Le petit frère devient pour elle un modèle de conduite qu'elle accepte bien mieux qu'un Christ abstrait mais dont les pouvoirs sont de mêmes amplitudes. Il pardonne au frère aîné ses écarts de conduite en ignorant sa souffrance et jusqu'à la présence de ce dernier ; Marguerite Duras va s'appliquer par mimétisme dans tout son roman, tellement ce petit frère représente pour elle un modèle chéri, à faire preuve de la même mansuétude. Plus de négativité rapportée sur le grand frère, même plus son ombre qui plane. Et si l'enfant différent était si semblable au Christ qu'il aurait la puissance de prendre sur lui tout le mal fait autour de lui ? Là encore, Marguerite Duras en accepte le pari, et c'est pourquoi, nous semble-t-il l'acte infâme commis par son aîné se trouve à présent rapporté sur son cadet. Le viol perd alors tout aspect sordide, car autant le grand frère contamine tout ce qu'il touche, autant le petit ouvre à la sublimation. Marguerite Duras vient, par cette dernière pirouette, cet ultime renversement, de jouer avec les vases communicants, mais cette fois-ci à son bénéfice.

Autre bénéfice pour Marguerite Duras, du moins sa figure romancée. D'un roman à l'autre, elle échappe au sort de « la petite ». Dans *L'Amant*, on a vu les confessions d'une enfant rabrouée, une enfant à qui jamais ce statut était offert[193]. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, un pas est franchi dans sa relation avec la mère. On apprend que toutes les deux partagent la même chambre, et dans le binôme qu'elles forment, « l'enfant » est le nom qui lui échoit[194]. Mais mieux qu'enfant, il y a le terme « jeune fille ». Lui s'impose d'entrée : c'est une « très jeune fille, ou une enfant peut-être »[195]. Ce qualificatif est ici énoncé par le narrateur, ce qui lui accorde à défaut d'objectivité une certaine reconnaissance. C'est là un exemple du saut qualitatif opéré entre *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Dans ce dernier roman la jeune héroïne se voit prêter ce statut dans les yeux seuls de l'amant, admiratif dès qu'il la voit : « Il répète que c'est tout à fait extraordinaire de la voir sur ce bac. Si tôt le matin, une jeune fille belle comme elle l'est (…), une jeune fille blanche dans un car indigène »[196]. Par un retournement montrant bien

[193] Enfant n'a que deux occurrences dans *L'Amant*, elles s'appliquent certes à « la petite » mais indirectement, pour désigner en elle des caractéristiques, mais pas son être même, et des caractéristiques de plus négatives : « des seins d'enfant » (p. 29), et « enfant prostituée » (p. 33).

[194] Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 23. Pour bien insister, « l'enfant » est répété deux fois à son endroit dans cette même page. Ce même terme permet aussi de reconnaître le lien privilégié qu'elle partage avec le petit frère. Les deux réunis, eux seuls uniquement, sont appelés « les enfants de la mère » (*Ibid.*, p. 33).

[195] *Ibid.*, p. 18. Ce terme « jeune fille » s'impose si bien qu'il est scandé les pages suivantes. Il revient une fois p. 19, deux fois p. 20 et trois fois p. 21.

[196] Marguerite Duras, *L'Amant*, *op. cit.*, p. 43. De plus, cette attention envers une enfant, brusquement promue au-delà de son âge, le Chinois l'entend être aussitôt partagée des siens : « Il dit au chauffeur de prendre les bagages de la jeune fille » (*Ibid.*, p. 44).

toute la dialectique à laquelle Duras se livre ici, le mot « petite » va être chargé de positivité. D'un point de vue grammatical, son emploi dans *L'Amant de la Chine du Nord* n'interviendra plus comme substantif mais comme adjectif. Loin de diminuer, il souligne à présent une certaine joliesse, ou pour le moins une qualité indéfinissable, mystérieuse, entre-deux, quasi androgynale[197]. Mieux encore, ce mot « petite », afin de lui conférer toute sa positivité et inaugurant ce retournement des valeurs, il est prononcé uniquement par son amant chinois dans leur intimité, et avec un amusement inédit[198]. Toutefois, la repolarisation que Duras a fait d'elle-même dans une féminité mieux reconnue d'une version à l'autre de cette histoire, se lit surtout dans le nom dont l'héroïne est brusquement pourvue. Elle est « elle »[199]. Autrement dit, elle a été remodelée à la ressemblance de l'héroïne de *Les Yeux bleus cheveux noirs*, elle aussi quasi androgynale.

Revenons pour conclure sur une question d'histoire littéraire. Pierre Bayard pensait, car tel est le but de la collection des Éditions de Minuit où il publia son essai (elle s'appelle « Paradoxes »), énoncer un paradoxe en parlant de littérature appliquée à la psychanalyse. Certes, il a relevé des exemples étayant ce paradoxe, mais jamais des cas aussi articulés et se prolongeant de livre en livre que l'exemple de Marguerite Duras. Peut-être nourrie de psychanalyse comme bien d'autres écrivains de sa génération, elle prolongea des thèses répandues par la psychanalyse dès avant guerre par l'expérience désaliénante de la littérature, quitte à mettre certaines de ces thèses en situation. Preuve, s'il le fallait, que la littérature n'a pas pour mission de remettre en cause des avancées scientifiques mais de les prolonger. Par principe, je me suis refusée à croire que Marguerite Duras ait pu être la seule à procéder de la sorte, et c'est ainsi que je me suis souvenue, parmi mes lectures brouillonnes et boulimiques faites au sortir de ma licence, d'une autre femme que j'avais lue avant elle, à l'heure où j'écumais le rayon de littérature française de la bibliothèque de Téhéran par ordre alphabétique. De dix ans l'aînée de

[197] « Elle, elle est restée celle du livre, petite, maigre, hardie, difficile à attraper, difficile à dire qui c'est… » (Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit*., p. 36).

[198] « « - Tu es très petite pour seize ans. - J'ai toujours été petite, je serai petite toute ma vie » (*Ibid*., p. 43). Dans la même série des retournements, « enfant », qui pouvait être entendu comme passablement dépréciateur dans *L'Amant*, se retrouve également dans *L'Amant de la Chine du Nord* comme un mot proféré de la bouche de l'amant : « Le Chinois dit – en chinois – à son chauffeur de prendre la valise de l'enfant… » (*Ibid*., p. 38), ou encore : « Le Chinois ne parle plus à l'enfant » (*Ibid*., p. 42).

[199] Des « elle » qui se juxtaposent parfois ligne après ligne, comme dans ce passage :
« Elle laisse la main loin d'elle. Elle ne la regarde pas.
Elle s'endort.
Elle s'est endormie on dirait.
Elle, elle sait que non, elle croit ça, que non. » (*Ibid*., p. 43). Passage qu'on pourrait presque croire tiré de *Les Yeux bleus cheveux noirs* : « Elle se tourne vers lui, on croirait qu'elle va le regarder mais non, elle n'ouvre pas les yeux, elle se détourne » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit*., p. 104).

Marguerite Duras, elle est tombée dans l'oubli depuis son décès à la fin des années soixante-dix, bien que sa fonction n'ait pas été sans influence dans l'aventure des avant-gardes du vingtième siècle. D'abord en tant que la femme de Joseph Delteil et amie d'Henry Miller quand il faisait la cloche à Clichy, ensuite en tant que revuiste sous l'aile de laquelle bien des études originales des psychanalystes que nous avons abordés (Baudouin, Caruso, Bonaparte, Laforgue, Lacan) furent initialement publiées, son nom : Maryse Choisy.

La curiosité me prit d'en savoir plus sur elle. J'appris ainsi qu'elle suscita un mouvement littéraire, dont le programme (visiblement inconnu de Pierre Bayard) reprenait ce que nous avons relevé, en plus informel, chez Marguerite Duras : mettre en situation certaines données de la psychanalyse et les explorer plus en avant à l'épreuve de la littérature. Maryse Choisy elle-même s'employa à donner l'impulsion à ce mouvement qu'elle intitula (par référence à l'école surréaliste dont elle était issue) : le suridéalisme, autrement dit l'action de prolonger une psychanalyse idéale par l'imaginaire. C'est ainsi que figure dans sa bibliographie un roman reprenant quelques thèses ici explorées, ainsi que son titre le révèle : *Le serpent* (Paris, 1957). Essayiste par ailleurs, elle est aussi l'auteur d'une étude explorant *La Guerre des sexes* (Paris, 1970), autre questionnement que nous avons vu au cœur des préoccupations de Marguerite Duras, mais sous un autre nom : *La Maladie de la mort*, avec un même pourquoi des hommes peuvent être pris sans se raisonner du besoin d'assouvir une pulsion meurtrière sur leur compagne. La différence des genres peut-elle pousser jusqu'à tuer comme il en va dans le plus ordinaire des racismes ? D'autres formes de tensions existent-elles entre hommes et femmes dont Marguerite Duras aurait fait la matière de ses livres ? Si oui, et si ces différentes tensions ont été également explorées par Maryse Choisy, le moment ne serait-il pas venu de redéfinir les appartenances aux écoles et les courants littéraires du vingtième siècle autrement que par ce que la critique littéraire événementielle a pu en dire ? Autant de questions que nous nous proposons de traiter dans la partie suivante, tout en ayant conscience que c'est un peu faire là la préhistoire dans la littérature moderne de ce qui fut institutionnalisé depuis sous le nom de « gender studies ».

PARTIE II

COMMENT SORTIR DE LA GUERRE DES SEXES ? ÉCRIRE, DIT-ELLE

2.0 INTRODUCTION : POURQUOI MARYSE CHOISY ?

2.0.1 Ma découverte de Maryse Choisy

Destin croisée de deux femmes-écrivain(e)s : comment l'une et l'autre abordent la problématique du masculin et du féminin.

Maryse Choisy est un personnage minoré dans l'histoire intellectuelle, mais qui retrouve peu à peu un certain crédit[1]. La concernant, il aura fallu attendre le recul de l'histoire, nécessaire à l'appréciation de tout écrivain dont l'influence s'avère plus considérable que leurs œuvres n'ont d'intérêt immédiat. De plus, Maryse Choisy appartient à cette génération pour qui la rupture des valeurs en 1945 a été préjudiciable[2].

[1] Le dédain dans lequel était tombée Maryse Choisy tenait du règlement de compte dont elle fut victime dans les milieux officiels de la psychanalyse lacanienne. Elisabeth Roudinesco, sous l'intitulé d'une *Histoire de la psychanalyse en France*, la brocardait ainsi : « la très catholique et mondaine Maryse Choisy » (Paris, Fayard, 1994, t. I, p. 345 / 1ère éd. 1982), ou encore : « la belle Maryse cherche Dieu, mais, avant de le trouver, elle fait, semble-t-il, un détour par Vienne sur le divan de Freud » (Paris, Fayard, 1994, t. II, p. 206 / 1ère éd. 1986). Un quart de siècle après, des études plus critiques pondéraient ce raccourci. Jusqu'à sa mort en 1979, elle assura la « présidence de l' « Association internationale de psychanalyse appliquée » et, si elle « se consacre surtout à la psychanalyse », cela se fit après 1939, quand « Maryse Choisy rencontre Teilhard de Chardin ». Alors, nous dit Paul Aron (Professeur de sociologie de la littérature /Université Libre de Bruxelles) : « elle fonde en 1946 avec Maurice Clouzet, la revue *Psychè*» (« Les reportages de Maryse Choisy, ou le genre en question », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°18, 2010, p. 258). Cette revue, qui parut entre 1946 et 1961, croise d'une manière assez proche de Jung la psychanalyse et l'histoire des religions avec la participation d'anthropologues comme Teilhard de Chardin, Octave Mannoni, Marcel Griaule ou encore le sémiologue Enrico Fulchignoni. Roudinesco ne dit pas non plus un mot sur Lacan et Dolto, dont les premières études trouvèrent place dans cette revue, ni sur le soutien qu'elle reçut d'Alfred Adler.

[2] Il semble que Maryse Choisy fut victime, bien malgré elle, des excès de l'épuration. Elle a pâti du discrédit qui entoura alors son éditeur. Il s'agit des éditions de France qui avaient sorti : *Un mois chez les filles* (1928, réédité en mai 2015) et *Un mois chez les hommes* (1929), deux enquêtes romancées « au couvent et au bordel, les deux pôles de l'humanité » ainsi qu'elle qualifia elle-même ses immersions dans les maisons closes parisiennes et les monastères orthodoxes. L'Office Professionnel du Livre (circulaire n°1 en date du 15 janvier 1945) dressa une liste des livres que le contrôle militaire souhaitait retirer de la vente. Bien sûr, ces deux livres de Choisy n'y figuraient pas, mais la liste avait été dressée maison d'édition par maison d'édition, et avec des absences singulières (rien contre Gallimard, l'éditeur de Drieu La Rochelle qui dirigea même la *nrf* au plus fort de la Collaboration, mais un interdit jeté sur les livres de Céline sortis chez Denoël). Les éditions de France furent mises en difficulté pour avoir publié des livres de Paul Chack et Henri Béraud, sans considérer que leur catalogue regorgeait d'œuvres de Joseph Kessel, Francis Carco ou encore Pierre Mac Orlan. Ces éditions disparues, Maryse Choisy fut bien en peine de trouver de nouveaux éditeurs, ou alors confidentiels (Hautefeuille dans les années 50, Premières dans les années 70) à moins qu'étrangers (Mont-Blanc à Genève), et encore : que pour des essais. Plus jeune, Marguerite Duras fut également plus chanceuse. Elle entra dans la maison Gallimard au bon moment, 1944, après un premier essai infructueux en 1941. Alors, dans la lettre d'accompagnement de ce premier roman, elle n'hésitait pas à dire que son manuscrit avait été lu par André Thérive, un maurassien, et apprécié (lettre citée par Laure Adler dans

Trop jeune avant-guerre pour avoir eu le temps de donner tout leur essor à ses idées, elle a été écartée du microcosme littéraire après-guerre parce qu'étiquetée comme appartenant au système défunt. Il y a une sorte de guerre générationnelle sur laquelle on ne s'étendrait pas si ne couvaient en elle des éléments communs à la guerre des sexes, dont cet auteur s'est employé à analyser la stratégie et les mécanismes dans des essais et des romans partageant un air de famille avec ceux de Duras autour, justement, de cette même préoccupation[3].

De dix ans sa cadette, Marguerite Duras a été plus chanceuse pour asseoir son œuvre dans la durée, alors que les références et les motivations de l'une et l'autre de ces deux intellectuelles recoupent des préoccupations communes. Ainsi leur goût à travailler sur les frontières des genres quand elles écrivent des romans, ou leur désir de disqualifier les catégories quand elles se prêtent à des discours plus argumentés. Outre ces ressemblances formelles (emprunts, communion idéelle, ...), d'autres sont plus troublantes. Maryse Choisy, qui avait conservé de l'avant-guerre le goût de la vulgarisation propre aux écrivains de son temps, lève bien des ambiguïtés sur ce que Duras, marquée par l'existentialisme, exprime obscurément, quand elle ne pratique pas le non-dit. La comparaison sera donc éclairante, sans tomber non plus dans le systématisme. Cela n'entre pas dans notre propos, outre que consulter l'œuvre de Maryse Choisy hors le fonds fragmentaire de la Bibliothèque Marguerite Durand (Paris) spécialisé sur les femmes et le féminisme est impossible. Ce peu de matériaux suffit toutefois à dessiner les confluences entre ces deux femmes dans leur soif de comprendre une dynamique masculin/féminin et leurs divergences dans la manière de la traiter.

Marguerite Duras, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 219 / 1ère édition, 1998). La biographe commente : « Publier sous la botte ou pas, telle n'est pas pour elle la question ». Propos un peu simpliste, car c'est oublier l'autre facette de sa personnalité qu'Edgar Morin rappela à propos de son activité au Comité d'organisation du livre durant l'Occupation : « elle s'efforçait d'aider la publication d'écrivains et de poètes qui lui semblaient de qualité. Elle ne fut ni collaboratrice, ni pétainiste » (propos rapportés par François Ksabi dans son article « Duras : la bio qui sent le souffre » sorti à l'occasion de ce livre de L. Adler, dans *L'événement du jeudi* du 25 juin 1998).

[3] Les préoccupations se recoupent, mais aussi dans le style, quelque chose entre l'envolée poétique et la sentence définitive. Un exemple chez Maryse Choisy : « Je suis femme. Je ne crée qu'en amour. L'amour appartient à l'art » (*Un mois chez les hommes*, Paris, Les éditions de France, 1929, p. IX). Et la science est ce qui relève de l'homme : propos que n'auraient pas démenti Duras, ni pour le ton, ni pour leur féminisme. Ce n'est pas tout : la scénographie de Choisy prélude celle de *Les Yeux bleus cheveux noirs* dans cette « enquête » qui sent l'autofiction. Elle se retrouve l'unique femme du Mont Athos, et devient un objet de désir de la part des autres novices qui la prennent pour un homme. Ce prétexte volontairement outré sert de fil conducteur pour s'interroger sur les relations entre abstinence et volupté, ainsi que sur les retournements d'identité sexuelle dans le monde moderne. Maryse Choisy a des mots sur le pédéraste qui partage sa cellule qui annonce la psychologie de « l'homme de la chambre » chez Marguerite Duras : « Il rêve encore à cette femme, cette femme qui est dans sa cellule, cette femme qu'il n'aurait qu'à regarder pour tuer son rêve, mais qu'il ne regardera pas » (*Ibid.*, p. 96). Autres thèmes communs chez ces deux auteurs: la prostitution et l'homosexualité.

On a vu dans le chapitre précédent que Marguerite Duras émet un doute sur la réalité biologique de la séparation homme/femme. Elle s'ingénie même à construire un roman, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, où l'homme et la femme portent un même nom, Tal, et parviennent à faire tomber sous leur charme un même troisième personnage. Ce dernier vit replié dans la maison. Cet « homme de la chambre », tel l'arroseur arrosé, est un voyeur qui sera vu comme un objet de désir possible. Il laisse toute latitude à la femme qu'il rémunère de gagner sa vie et d'avoir sa propre vie sexuelle, qu'elle rêve, elle, de concrétiser avec lui, un lui fortement entaché de Tal[4]. Cette valse des genres, avec un vague espoir d'au-delà, permet de comprendre que l'identité sexuelle est non seulement une identité floue, mais une identité tournante au gré de ses besoins et de ses passions, y compris le besoin et la passion de l'absence. Or ce déni du postulat réductionniste de la psychanalyse freudienne (l'envie de pénis chez la femme) au profit d'une complexité où les notions du masculin/féminin peuvent se chevaucher, ou s'inverser selon une dynamique qui reste à explorer, voilà ce qui caractérise aussi le travail de Maryse Choisy.

Maryse Choisy avouait être redevable du courant psychanalytique anglais initié par Ernest Jones pour reconsidérer la sexualité féminine à sa véritable dimension[5]. Elle salua aussi comment la défaite d'Hitler en 1945 offrit l'opportunité à la psychanalyse de s'émanciper du giron de la philosophie allemande et de s'ouvrir en Amérique à la question féministe à travers Karen Horney[6]. Sous ces deux autorités, elle refondit en 1970 les idées

[4] « Elle pleure loin de lui, de cet homme-ci, hors de son fait, en deçà de toute histoire, elle pleure l'histoire qui n'a pas existé » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit*., p. 83). Rêve d'absolu. De ce même rêve qui porte aussi Maryse Choisy vers les figures de l'anachorète et de l'inverti : « Athanase, c'est le saint complet, total, rond. Si je l'avais connu, j'aurais sûrement été sa maîtresse (au moins spirituelle) » (Maryse Choisy, *Un mois chez les hommes*, *op. cit*., p. 119).

[5] Ernest Jones, « Early development of female sexuality », in : *International Journal of Psycho-Analysis / IJPA*, 1927.

[6] Karen Horney, « The Flight from Womanhood. The Masculinity Complex in Women as viewed by Men and Women », in : *IJPA*, 1946. Paul Chauchard, chroniquant ce livre, écrivit : « Suivant l'exemple de K. Horney, Maryse Choisy s'attaque à la « phallocratie » de Freud, cette méconnaissance du féminin » (« La synthèse d'une expérience : La Guerre des Sexes », *Le Monde*, 13-14 décembre 1970). L'article est élogieux sauf qu'il oublie que Maryse Choisy anticipa Karen Horney. Dans son livre enquête *Don Juan de Paris* (Flammarion, 1933), Maryse Choisy « fut la créatrice du terme phallocratie », ainsi que le rappelait Bernard Gibello (« Maryse Choisy 1903-1979 », *Encyclopedia Universalis*, 1980, p. 535). Ce complexe de la masculinité fut l'explication adoptée par Maryse Choisy pour expliquer le rapport de domination prévalant dans les relations d'homosexualité féminine. En 1932, elle consacre un reportage à ce sujet où elle feint de s'étonner : « Pourquoi les lesbiennes actives singent-elles l'homme jusqu'à la muflerie ? … Est-ce la peine de changer de sexe si l'on doit retrouver les mêmes défauts, les mêmes chagrins ? » (cité par Paul Aron, *op. cit*., 2010, p. 263). Maryse Choisy recourut au même type d'analyse sur la prostitution. Son intérêt pour la question remonte à haut. Marie-Ève Thérenty en donne la généalogie en disant qu' « elle le poursuit toute sa vie sur d'autres modes que le reportage vécu. Elle relie cet intérêt à un épisode initiatique » (« Maryse Choisy chez les filles : Sur le reportage d'immersion », *Médias 19* [en ligne], sous la direction de Guillaume Pinson : Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930) Publications, Enquêtes dans les bas-fonds et le monde criminel, mis à jour le : 24/03/2014, URL : http : // www. Medias19. Org/ index.php ?id=13423). Toute

qui lui tenaient à cœur dans *La Guerre des sexes*[7]. Guerre tenant à l'ambivalence où « la femme d'aujourd'hui oscille... En elle comme en l'homme, dorment les deux sexes. Elle peut donner le coup de pouce qui favorise le masculin ou le féminin »[8].

Il n'y a de distinction entre les sexes qu'ordonnée par le corps social dans la manière qu'il a de se les représenter, écrit encore Maryse Choisy à la suite de Margaret Mead qu'elle cite copieusement. La mythologie lui permet de remettre à jour un ancien système matriarcal. Mais là même où ce système fut le plus florissant, précise-t-elle, la religion hébraïque procéda à un « renversement des valeurs » dont les anciennes prêtresses firent les frais, maintenant que

> dans la synagogue femmes et hommes occupent deux étages et c'est à peine si elles peuvent suivre l'office chanté au rez-de-chaussée par les maris, les pères et les fils. Elles sont loin de la sainte Torah, ces impures qui perdent leur sang chaque mois [9].

Cette évolution historique pointée par Maryse Choisy semble contraire à la situation que Marguerite Duras décrit pour ouvrir *Les Yeux bleus cheveux noirs,* où l'Hôtel des Roches représente comme une inversion de cette inversion en cantonnant les hommes au premier étage et les femmes au rez-de-chaussée. Il peut même s'agir d'un retour idéalisé au matriarcat quand l'héroïne rejoint le héros au premier et le chevauche. Hors ce tableau d'exposition, toute la suite du livre serait à lire, en tenant cette phrase de Maryse Choisy pour mode d'emploi, comme la réification de la femme, ravalée à si peu qu'elle se méprise elle-même dans ses pertes menstruelles. Oui, mais...

La dynamique masculin/féminin ouvre à tant de complexités, et Duras les a collectionnées dans un même roman à plaisir, que la réification de la femme ne peut pas être posée comme un fait durable, juste une bataille perdue dans cette guerre des sexes, et

---

jeune, en compagnie de sa tante adoptive (qui se révélera être sa mère à l'issue d'une cure auprès de Freud quand elle avait vingt ans), elle croise un cousin sur la plage en compagnie d'une femme de mauvaise vie, comme on les appelait alors. Sa tante feint de détourner les yeux tout en se délectant du spectacle. Cette « ambivalence de la femme du monde envers la courtisane » vécue précocement par Maryse Choisy (*Mes enfances. Mémoires 1903-1924*, Genève, Mont-Blanc, 1971, p. 84) fut la question qu'en 1961 elle traita dans son livre *Psychoanalysis of the prostitute* (New York, Philosophical Library). Elle y discute le *Dirnencomplex*, « complexe de la putain » mis en évidence par Freud en 1910 comme refoulement de la sensibilité. L'intérêt de ce livre tient au mode expérimental qui vit sa genèse. En 1928, elle avait donné à paraître *Un mois chez les filles* dont le programme annoncé avait été : « se faire passer pour une prostituée et témoigner de l'intérieur ». Maryse Choisy y gagna une réputation de pute du promenoir de l'Olympia qui ne lui déplut pas plus que Marguerite Duras être traitée de pute de la côte normande. Nous reviendrons sur ce point où littérature et féminisme se croisent (cf. *infra*, 2.2.1).

[7] Les références des notes 4 et 5 de cette partie sont données par Maryse Choisy in *La guerre des sexes*, Paris, Publications premières, 1970.

[8] *Ibid*., p. 70.

[9] *Ibid*., p. 178.

qui peut se retourner à son avantage. Maryse Choisy lève un voile sur cette opacité en établissant les inversions historiques dans la dominance des sexes comme une succession de dépolarisation et de repolarisation d'attitudes ici positives, là négatives. Ainsi en va-t-il, selon elle, de la représentation de la prostitution, valorisée dans un système matriarcal, dévalorisée dans son contre-système patriarcal :

> La prostitution profane implique la haine de la fille pour l'homme et le désir de le châtrer en le dépouillant de son argent (qui dans les sociétés capitalistes symbolise la virilité) alors que chez l'homme il y a dans cet acte bref sans tendresse l'intention d'humilier la femme. La prostitution sacrée est basée sur l'amour total de la femme pour son prochain et sur le culte rendu par l'homme à la féminité en tant qu'expression terrestre de la *Magna Mater*[10].

Reprenons la lecture de *Les Yeux bleus cheveux noirs* à la lumière de cet antagonisme entre deux systèmes de représentation. On peut tenir pour une chose certaine que le tableau d'exposition de ce récit renvoie à une société de type matriarcal. Maintenant des doutes surgissent quant à la suite. Le type de relation tarifée entre « elle » et « l'homme de la chambre » emprunte-t-il quelque trait à la prostitution telle qu'on la connaît aujourd'hui ? Non, la fille ne ressent aucune haine à l'endroit de son détenteur. Elle avoue même l'aimer au plus fort des envies meurtrières que celui-ci formule à son rencontre, et nul masochisme dans cet aveu. Quant à l'argent qu'elle reçoit de lui pour irradier de sa nudité l'appartement de ce dernier, il lui est versé de la manière la plus neutre qui soit, et avec si peu d'arrière-pensées qu'elle avoue en aimer la couleur, bien qu'à l'abri du besoin par son métier d'enseignante. Cette situation insolite, ressortirait-elle alors d'une mise en scène contemporaine de quelque prostitution sacrée? Il semble bien que oui, car notre homme ne consomme pas l'acte physique d'amour avec elle. Il y va de sa peur de ne pas être à la hauteur de l'immense tendresse qu'il lui voue, à en verser des larmes d'émotion, à l'embrasser longuement, à la caresser des nuits du regard, des mains, de la langue. De son côté, cette fille n'est pas avare de son corps qu'elle abandonne à bien des hommes, quel que soit leur physique.

[10] *Ibid.*, p. 155.

2.0.2 Maryse Choisy face à Marguerite Duras

Pour une nouvelle histoire des littératures féminines à travers des associations libres.

Le pourquoi de Maryse Choisy comme point de comparaison avec Marguerite Duras ne part pas d'un choix arbitraire de notre part, mais d'une « association libre »[11]. L'association libre est structurellement signifiante. Elle fait coïncider deux femmes d'horizons différents à la recherche de mêmes archétypes et de ce qu'il y a de plus insaisissable en elles. L'arbitraire participe, lui, de la croyance que toute femme nourrit quelque chose de féminin ; il ne peut pas ouvrir à autre chose que les truismes de la raison pratique. Nous tenons cette dernière méthode pour aveugle, car ignorante de tous les retournements et dépassements possibles. Sa limitation fut dénoncée par Marguerite Duras en 1974, vingt ans après Choisy. La manière dont elles la récusent font d'elles deux femmes partageant la même féminité, loin du positivisme, et ouvertes à l'imaginal.

La critique du positivisme ambiant, ce que d'autres appelleront la phallocratie, et l'espoir en un monde nouveau, la société féministe, s'articulent en un constat et un remède, l'un et l'autre libellés de manière identique chez nos deux auteurs. Commençons par le constat, tel que Maryse Choisy le formule :

> Dès que nous tentons d'isoler méthodiquement le phénomène de la féminité, un paradoxe nous guette. Le monde composé d'hommes et de femmes, vit d'après une norme masculine [12].

[11] Ce terme a été emprunté par Georges Devereux aux études de « Culture et personnalité » telles qu'elles ont été développées à l'Université de Chicago. Ce modèle permet de dépasser l'histoire des idées telle qu'elle est généralement cartographiée. En effet, disait Devereux, « la science classifie d'une façon « arbitraire » les données sensibles en termes de « similitudes » simplement parce qu'elles se trouvent être commodes » (« Un schéma conceptuel de la société » [1940], *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1972, p. 47). La découverte des parentés profondes peut être amenée à récuser des apparences trompeuses trop vite mises en avant par la théorie des ensembles. Ainsi, il s'est avéré très discutable d'inclure, autrement que partiellement, Marguerite Duras dans le bloc du « Nouveau Roman » sous prétexte d'un même éditeur. Ces notions d' « écart » et d' « appartenance » de Duras au « Nouveau Roman » ont été très finement pointées par Mireille Calle-Gruber. Cette dernière, pour montrer les limites d'un tel catalogage, en arrive même à dire des romans de Duras que ce sont « les plus romanesques des anti-romans ». Ils empruntent aux « archétypes », au « pathos », à la « tradition », à l' « amour fou » et, par-dessus, Duras « brode » jusqu'à l' « obsessionnel » (« L'amour fou, femme fatale. Marguerite Duras : une récriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature » in *Revue des lettres modernes, le nouveau roman en question*, l'Icosathèque, 1992, p. 16). Par contrecoup, il est temps d'explorer des liens plus intimes avec des écrivains tenus dans la périphérie, telle Maryse Choisy qui procède de même. Ce mode exploratoire relève de l'association libre.

[12] Maryse Choisy, « Féminité et psychologie », in *Conscience de la féminité*, sous la dir. de Jean Viollet, Paris, éd. Familiales de France, 1954, p. 39.

Une fois la critique de la société marchande entérinée avec mai 1968, Duras donne un nom à cette « norme masculine », c'est la concurrence : « Ce sont les hommes qui tiennent le marché. Alors, évidemment, dans ce commerce-là, ils sont concurrents, mais nous ? »[13].

Le remède, pour Choisy, serait de remettre la femme au centre de la société au lieu de l'aliéner dans le consumérisme. Cela reviendrait à faire primer les sentiments de fusion et à en finir avec la destruction générée par tant de concurrence. Elle s'en explique de la sorte : « La femme est plus orientée vers l'autre que l'homme. Même en notre siècle de fourmis travailleuses, d'ambitions et de carrières brillamment réussies, l'amour reste pour la femme la grande affaire de sa vie »[14]. L'amour, Duras reprend le mot, elle veut y croire aussi, sait qu'il est consubstantiel à la femme, mais sait aussi que tout sera exercé pour le réduire à néant. Elle le traduit ainsi : « Quand l'amour vient, c'est souvent chez une femme que l'amour surgit, il est immédiatement puni. C'est toute une société qui vit sur ce mode-là. »[15].

Pour une histoire structurelle des littératures, la finalité critique à laquelle on tend, l'intérêt n'est pas tant de confronter des idées se recoupant chez deux femmes peu ou prou contemporaines que de montrer en quoi l'une et l'autre recourent à une même stratégie d'énonciation. Elles ont pareillement illustré leurs idées dans des trames romanesques en donnant la priorité à un féminisme pratique plutôt qu'à la théorie. Le roman, genre où les sentiments s'expriment de manière la plus éloquente, est en effet le débouché idéal pour une critique de l'ordre dominant, sans donner une ordonnance (le discours de la raison) à cette critique qui ne pourrait en faire qu'une nouvelle phallocratie. Marguerite Duras, comme romancière, est incomparablement supérieure à Maryse Choisy, car chacune de ses expérimentations romanesques cherche à dépasser ce que la seule raison ne saurait dire.

Le non-dit est proportionné à la capacité de savoir s'effacer chez son auteur, Maryse Choisy le pratique peu, Marguerite Duras à outrance, et elle se désigne des maîtres dans cette voie. Trois types d'auteurs sont retenus par elle comme exemplaires d'une tentative de dépassement du signe, parce qu'en marge des « gensdelettres », et parce qu'à la recherche d'autre chose que d'une identité liée à leur genre sexuel. Ce dépassement peut être le fait d'une femme, *Emily L* (1987), dont la poésie complaît au père. Elle s'émancipe

[13] Marguerite Duras, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, pp. 34-35.
[14] Maryse Choisy, « Féminité et psychologie », *op. cit.*, p. 46.
[15] Marguerite Duras, *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 43.

de ce père en se mariant à leur domestique galonné, le fringuant Captain de leur yacht. Quelques années après avoir ainsi coupé avec son milieu, elle revient à la poésie. Le Captain y est allergique, car il comprend qu'elle exprime un manque. Pour lui faire plaisir, elle coupe les amarres, plus de poésie, mais aussi plus de sexualité chez elle. C'est la « technique du s'effacer soi-même » propre à certains poètes, et dont on étudiera la psychanalyse implicite qu'en donne Duras en 2.1.

Il existe une seconde méthode, aussi imparfaite dans sa tentative de dépassement, car elle se solde par une passivité du même acabit. Après le poète renonçant, Duras entrevoit là le cas de l'écrivain qui n'écrit pas. Ce n'est pas un cas d'école, mais une figure à laquelle elle fut confrontée dans son existence, du moins telle qu'elle l'a recréée littérairement pour en donner une sorte de psychanalyse invisible. Cet écrivain qui n'écrit pas, spécialiste de la « technique de l'effacement de sa présence », c'est Yann Andréa. Les raisons ne manquent pas : en marge à son homosexualité, il vit avec une femme, vieille de surcroît : Marguerite Duras. De 1980 à 1992, elle lui a consacré de nombreuses pages aussi indéchiffrables que cette marginalité, nous les étudierons en 2.2.

Enfin, il y a la méthode d'effacement adoptée par Marguerite Duras. L'un se supprime, l'autre supprime les traces, elle choisit de supprimer les repères en multipliant les traces. C'est le propre de la romancière avec sa « technique qui efface en rendant plus obscur », car il n'y a pas d'exercice plus complexe que l'auto-psychanalyse qui ne dit pas son nom pour gagner en efficacité. Nous finirons par ce point en 2.3.

2.1 S'EFFACER SOI-MÊME : LA TECHNIQUE DE LA POÈTE (EMILY L)

2.1.1 Qui est L ?

Le tiraillement entre écriture poétique et environnement familial.

« Ils avaient quitté l'île le lendemain matin, sans que le jeune gardien ait revu celle qu'il appela par la suite du nom qui arriva sur ses lèvres, une nuit de même été, Emily »[16]. Rappelons-nous le petit jeu phonétique auquel Marguerite Duras s'était livré pour nous donner le nom de Tal sans avoir à le prononcer. Ici le nom est donné, du moins en partie, avec un patronyme inconnu, peut-être seulement en apparence. Il suffit de jouer à Champollion et d'imaginer que le « L » joue à la manière d'un hiéroglyphe, signe où le signifiant et le signifié se recouvrent, pour qu'une solution apparaisse : si L était Elle[17] ? Ce petit jeu serait bien vain si le rébus ne renvoyait pas à une scène où toute l'intimité de ce nom peut se lire d'un coup. Duras nous met sur la voie d'une manière parallèle à ce qu'elle avait fait à propos de Tal, quand elle demandait de faire attention aux consonnes[18]. Ici, il est dit que ce « nom arriva sur ses lèvres », comme une inspiration poétique, certes, mais aussi une invite à prendre les labiales au sérieux. Dans Emily L., il y a deux labiales[19].

Ces deux labiales nous renvoient à la scène qui scella le destin de ces deux êtres quand « elle se relève et se penche et pose ses lèvres sur les siennes, longuement. Ils

[16] Marguerite Duras, *Emily L.*, Paris, Minuit, 1987, p. 120.
[17] Cf. *supra*, partie I, note 6.
[18] Faire bien attention, certes, mais aussi à ce qu'il y a en creux : le suggéré est parfois ce qu'il y a de plus important. La femme amoureuse de Tal (« Elle ») s'en rend compte trop tard, elle se pâme d'un aaaah, après coup : « elle appelle quelqu'un à voix très basse, sourde, elle l'appelle en sa présence, comme elle ferait d'un mort, au-delà des mers, des continents, du nom de tous elle appelle un seul homme avec la sonorité centrale de la voyelle sanglotée de l'Orient, celle sortie des combles de l'Hôtel des Roches à la fin de cette journée d'été » (Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 83). Autour de ce « nom imprononçable de l'étranger », et en commentant ce même passage, Catherine Bouthors-Paillart a émis l'hypothèse d'une « ontologie négative » (« Lol ou l'innommable », *Les Cahiers de l'Herne : Marguerite duras, op. cit.*, p. 151).
[19] Si l'hypothèse de l'ontologie négative de la note précédente est bonne, et qu'il faille chercher le suggéré qui fait sens ailleurs que dans les deux L d'Emily L., alors un mot dans ce roman saute à l'esprit, *fiLLe* : « Elle avait perdu une petite fille à la naissance dans une clinique de Newport. Elle avait voulu mourir » (Marguerite Duras, *Emily L., op. cit.*, p. 81). Le manque est là, et le vide, si sidéral, qu'après les larmes versées, après le silence traversé, un poème naquit, poème intolérable et nœud de ce récit, le moment où tout bascule. Cette ontologie négative, ici en creux du roman, Duras l'a subie, eLLe : un enfant mort-né suivi de la mort du « petit frère » de *L'Amant* en 1942. Dépression et création se mêlèrent alors en elle…

restent ainsi immobiles le temps de se connaître pour toujours »[20]. La poète - car « elle » est ici une poète, pas une simple professeure comme l'amante de Tal - se gagne par ce baiser un admirateur à jamais. Il éditera ses poèmes, lui donnera un nom, pas seulement dans le monde des lettres, mais aussi un nom intime, battra le monde à sa recherche, et se perdra dans un coin perdu en prenant femme et faisant souche, cherchant le même incognito qu'elle cultive elle-même voguant de port en port, les vêtements flétris et les yeux à terre. Ils se sont ainsi fondus l'un en l'autre avec la même intensité d'amour que Maryse Choisy prête, de son côté, à deux de ses héros : « Leur baiser alla se perdre dans ce tout océanique où il n'y avait plus de lèvres personnelles »[21]. Et l'impersonnalité gagnée au bout de cet amour est si forte chez Emily L. qu'elle n'en a plus ni nom, ni existence autonome. Chez elle, tout a été effacé en même temps qu'elle a renoncé à cet amant, mais, à bien y regarder, cet effacement était inscrit en elle depuis bien plus longtemps. L'effacement procédait de son être poétique, de sa manière à elle d'être identifiée par un signifiant « imprononçable » pour reprendre les termes de Lacan.

C'est une femme qui a toujours écrit des poèmes, même s'il y eut des périodes dans sa vie où elle n'en écrivit pas. Marguerite Duras situe surtout cette période dans les quatre années qui ont suivi sa rencontre avec le Captain, son premier amant. Son premier amour d'une violence de décision telle que ses parents n'eurent plus qu'à s'incliner, à oublier qu'elle dérogeait au rang tenu par sa famille en se donnant à l'employé responsable de leur yacht, quitte à lui allouer une petite rente pour qu'ils vivent ensemble décemment. Mais jamais ils ne consentirent à leur union. Cette union impossible, elle la vécut avec une passion telle qu'il ne lui fut plus besoin d'écrire un poème tout le temps qu'ils se sont aimés, comme si ce véritable amour avait eu le pouvoir d'effacer en elle l'amour pris à écrire. Cet amour entre elle et le Captain avait eu aussi pour fonction d'effacer la rancœur qu'elle aurait été en droit de ressentir contre des parents la culpabilisant. « Il fallait oublier ça », leur avait soufflé en eux l'amour[22]. Elle en a même oublié d'écrire des poésies afin de « garder un grand amour pour sa mère et pour son père »[23]. Pour satisfaire au conformisme de relations apaisées, elle avait déjà commencé à sacrifier ce que tout le monde s'accordait à trouver incompréhensible en elle : son univers poétique d'une terrifiante lucidité.

[20]Marguerite Duras, *Emily L.*, *op. cit*., p. 118.
[21] Maryse Choisy, *Le serpent*, Paris, Hautefeuille, coll. « Psyché », 1957, p. 469.
[22] Marguerite Duras, *Emily L*, *op. cit*., p. 76.
[23] *Ibid.*

2.1.2 Guerre des sexes et couples à la dérive

Où l'on voit que la poète est une éternelle enfant aux yeux de sa famille.

La quiétude berçant leur passion aurait pu s'éterniser si un grain de sable n'était venu perturber l'amour liant L au Captain : leur première enfant morte en couches. Cette fois-ci, le baume « Il faut oublier ça » fut inopérant, du moins en ce qui la concerne. Elle ne trouva de remède pour cautériser sa plaie qu'à écrire un poème. Qu'un amour ne donne pas naissance à la vie, c'est un peu comme convenir qu'il n'y eut pas d'union, pas seulement l'union civile interdite par les parents, mais l'union condamnant les portes à « notre enfer intérieur (car la guerre est en nous avant d'être hors de nous) » et alors, sans cette véritable union, écrivait l'auteur de *La Guerre des sexes*, « les forces de destruction déferleront »[24]. Toute la poétique d'*Emily L*. tourne autour de cette même évidence relevée par Maryse Choisy quand, ayant déjà repris l'écriture avant sa délivrance avortée, elle chantait « dans ses poésies à la fois toute sa passion pour lui, le Captain, et tout le désespoir de chaque être vivant »[25]. Le monde est si noir que, nonobstant toute la puissance de sa force d'idéalisation renforcée par sa passion, il avait fini, ce monde de douleur, par pénétrer dans son cocon et s'imposer à elle en des poèmes mêlant la lumière qu'elle vivait aux ténèbres ambiants.

Jusqu'au jour où la douleur devint sienne avec l'enfant perdue. L'été passa, l'automne passa, mais avec l'hiver et la lumière qui se remet à gagner sur les forces de la nuit : « un jour de janvier, elle avait recommencé. C'était un poème sur la lumière qu'il y a certaines fois, certains après-midi pendant les hivers très froids, très sombres »[26]. Cette lueur fugace dans le noir de ce monde produit le même contraste que la figure de leur enfant mort-née : des « yeux décolorés » encadrés des « cheveux de l'Irlande, si noirs »[27]. N'était-il pas écrit dans le portrait de leur petite fille que leur union n'avait pas vaincu la mort ? Et qu'elle ne dépassait pas la longue malédiction de la guerre des sexes ? Comme en écho à ce pressentiment poétique, la réaction du Captain à ce poème, sur qui il tomba par hasard, prononça à tout jamais la consommation de leur amour sur un plan supérieur. Ce fut une réaction d'homme qui n'a plus les égards dus à une femme et, de plus, une mère

[24] Maryse Choisy, *La guerre des sexes*, *op. cit*., p. 262.
[25] Marguerite Duras, *Emily L*, *op. cit*., p. 77.
[26] *Ibid*., p. 82.
[27] *Ibid.*

malheureuse. La colère l'emporta chez lui, et il vit une très grande déloyauté chez sa femme à se répandre sur des oppositions chromatiques plutôt que sur les êtres chers (lui!) qui l'entouraient.

Alors que le manuscrit du poème dont il s'était emparé était une feuille blanche tranchant harmonieusement avec le dossier noir qui l'enveloppait, le Captain fut incapable d'appréhender cette poétique. L'orgueil du mâle piqué à vif qu'il sentait poindre en lui, meurtri de ne pas occuper la place qui se doit dans le cœur de sa femme qu'il croyait tenir dans ce bout de papier, l'aveugla au point qu'il se persuadât que « ce poème avait l'air d'avoir été fait pour faire du mal au Captain »[28]. Ce brusque manque de confiance (conséquence du mâle qui n'a pas eu l'enfant attendu et en jette la responsabilité sur sa compagne) fomente en lui comme une paranoïa qui ne cesse d'enfler :

> C'était plus encore : dans ce poème, le Captain était ignoré. Le Captain était à la torture. Il avait encore cherché ce jour-là ce qu'il avait bien pu faire pour démériter à ce point aux yeux de sa femme - et aussi ce qu'il aurait dû faire pour que son existence fût signalée dans le poème, même de façon allusive et très lointaine[29].

Des préjugés, des tabous l'envahissent, tout l'arsenal de la misogynie ordinaire, tout ce que Freud disait relever du Surmoi, Margaret Mead du « complot culturel » et Maryse Choisy de l' « action psychologique », arsenal exercé par l'environnement pour inviter tout homme dans nos sociétés à penser qu'il est un héros ayant droit à son panégyrique et que sa femme doit le lui dresser. La guerre des sexes naît de ce sentiment-là, et tous les conflits sociaux greffés autour, même si mis en sourdine jusqu'à ce jour, reprennent de leur acuité.

Le doute du Captain sur sa femme permet au père de cette dernière de conclure la bataille qu'il avait initiée dès le premier jour. Ne pas accorder la main de sa fille ne répondait pas chez lui qu'à des conventions sociales mais aussi à des motifs plus inavoués d'ordre psychologique. Il ne pouvait se résoudre à ce que son enfant devienne une femme. Dans l'art romanesque de Marguerite Duras, toute sa subtilité tient à ne jamais énoncer ni décrire cette névrose du père devant sa fille commençant à regarder d'autres hommes que lui, mais à en suggérer l'épaisseur et l'ampleur rien que par le registre verbal des mots et leitmotivs placés dans la bouche du père, et sa manière aussi de rendre quasi-inexistante la mère, de décrire la fille comme son portrait jusque dans son comportement amoureux. Tous ces petits traits induisent le lecteur à une lecture psychologique et ouvre son attention

[28] *Ibid.*, p. 84.
[29] *Ibid.*

à l'emploi systématique du référent « enfant » par le père pour désigner la femme du Captain. La rivalité qu'il lui voue aura la partie gagnée quand le Captain, à son tour, emploiera ce mot d' « enfant » pour parler de celle qu'il tenait jusqu'alors pour son aimée.

La littérature du non-dit, en a-t-on assez parlé pour caractériser le style de Marguerite Duras!, nous lui préférons l'expression de « dire efficace ». Elle cerne mieux la complémentarité entre le minimalisme dans le registre verbal et un souci de précision des plus grands. Ainsi, dans ce livre, pas une fois, on ne verra le père parler de sa fille sans que le terme «enfant » ne lui soit accolé[30]. La chose mérite d'être relevée, car toute la manière de faire de Duras, anti-analytique par excellence, impressionniste au possible, si tranchante par rapport à l'inflation verbale des psychanalystes patentés, sans parler des embrouillaminis de Lacan, se trouve là en jeu, et illustre, s'il le fallait, l'extrême élégance de la littérature appliquée à la psychanalyse telle que l'entend Marguerite Duras. Sans parler de ce que Pierre Bayard avait déjà relevé, à savoir que cette voie littéraire explore une « disposition différente » des « phénomènes psychiques »[31]. Autant Freud a pu insister sur le complexe d'Œdipe, autant Duras s'ingénie ici à montrer comment un père a pu étouffer l'émancipation de son « enfant » en lui prêtant toujours ce statut puéril. L'emploi des mots chez Duras ne trompe pas, surtout leur récurrence.

Le mot « enfant » est d'abord formulé par la poète, interloquée que ses parents puissent désapprouver son projet d'union avec le Captain qu'ils venaient d'engager à leur compte. Et la manière qu'elle a de le dire dénote de sa naïveté de jeune fille peu consciente que l'état bienheureux d'innocence n'a été préservé chez elle que pour mieux la cantonner dans les régions de l'enfance :

> Elle n'aurait jamais pu imaginer qu'ils aient pu refuser le bonheur de leur enfant. Et au contraire faire son malheur, le bâtir jour après jour, pierre après pierre [32].

Quelle illusion, quand on sait que les noms par lesquels les autres nous appellent, déterminent notre comportement à leur égard. Enfant, elle est dite ; enfant, elle restera.

Mieux encore, son compagnon, le Captain, sera mis dans le même sac qu'elle : « Eux, les parents, n'avaient jamais cédé. Ils n'avaient jamais regretté. Même au moment

[30] Le procédé est récurent chez Duras, très attentive aux termes d'adresse. L'interjection « enfant », ici, est du meilleur effet dans la bouche d'un père amoureux de sa fille pour conserver ce lien en l'infantilisant. Dans *L'Amant*, le procédé symétriquement inverse avait été mis en œuvre : enfant fut le terme que Duras se donna pour en finir avec la manière dévalorisante que sa mère avait de l'appeler (« la petite ») pour mieux lui refuser son amour (cf. *supra*, partie I, note 12). Ce sont les deux formes de codépendance.
[31] Pierre Bayard, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?, op. cit.*, p. 88.
[32] Marguerite Duras, *Emily L, op. cit.*, p. 74.

de mourir. Et eux non plus, les enfants, ils n'avaient jamais cédé, jamais regretté »[33]. Enfant, oui, le Captain le devient, car subordonné au bon vouloir des parents et dépendant d'eux. Pour conserver son emploi, il lui faut accepter un gentleman agreement où, sous son titre de Captain, il n'est qu'une potiche priée de rester à terre :

> Si le Captain n'avait jamais été congédié, c'était parce qu'elle l'aurait suivi, elle, leur fille, si loin qu'il serait allé. Ils connaissaient leur enfant, ils savaient qu'elle se serait tuée si on l'avait privée de son amant[34].

Un marché implicite fut ainsi conclu et, pour bien asseoir « cette dépendance », « non seulement les parents avaient gardé le Captain dans ses fonctions mais ils lui avaient fait une pension suffisante pour qu'ils puissent vivre là » avec l'espoir en tête « qu'ils puissent encore voir passer leur enfant de temps à autre »[35].

Leur espoir n'avait pas été déçu, sans compter que le Captain, loin de leur en vouloir pour cette inféodation, prit le père pour confident de ses premiers déboires dans son couple. « L'enfant » s'était remise, après quatre ans de vie commune, à réécrire des poésies. Lui le vivait comme un étalage de leur vie privée aussi indécent que si elle avait exposée son corps. Quand il en toucha deux mots au père, la réaction de ce dernier fut d' « en être heureux »[36] et de se servir du Captain comme transcripteur pour faire éditer les œuvres de son enfant ! Et le Captain s'exécute ! Une telle aliénation n'est pas sans conséquence. Le père pourra d'autant plus sourire à son aise que tout son système d'appréciation de sa fille sera repris, sitôt la première alerte, par un gendre qu'il a passablement castré. L'incident arrive. C'est cette fameuse poésie, plus hermétique encore que les précédentes aux yeux du Captain, car il ne s'y retrouve plus en héros solaire, rien qu'une allégorie indéchiffrable sur une vague promesse d'une aube. Il explose, avant que le travail de sape mené des années durant par le père sur ce cerveau docile ne trouve enfin matière à s'exprimer : « En un instant elle redevient pour lui celle qui ne sait pas (…) Il fallait protéger cette enfant contre elle-même »[37]. Voilà, la contamination a fonctionné, le mot malheureux faisant régresser son couple dans le dernier degré de l'infantilisme vient d'être repris dans sa bouche, et il ne cessera plus dès lors de le proférer au hasard de leurs escales arrosées dans les bars : « Le Captain dit : *She's just like a child*...Il s'arrête. Il

[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*, p. 75.
[36] *Ibid.*, p. 79.
[37] *Ibid.*, p. 86.

cherche la patronne pour qu'elle écoute. La patronne n'est plus là. Il continue à raconter pour nous et les autres »[38].

Ce couple à la dérive sauvant les apparences sous prétexte de croisière au long cours, de même que le mutisme de la poète contrariée se tempère de la parole prolixe du Captain, subit depuis les conséquences de la jalousie amoureuse d'un père possessif. Elle est castrée parce qu'elle n'écrit plus depuis que le Captain a jeté au feu ce poème de trop, et lui l'est tout autant, devenu la nounou d'une femme qu'il imagine enfant et qui joue, depuis, à l'être. Toute cette infantilisation en cascade avait été le fait d'une manipulation psychique très bien jouée de la part du père, car :

> Le père, surtout lui, le père, il connaissait leur enfant aussi profondément qu'il était possible de connaître un être humain ici-bas. Cette connaissance remontait jusqu'à celle qu'il avait de sa femme, la mère de son enfant, et elle en participait, la rejoignait[39].

Ce double de sa femme, jamais il n'aurait voulu s'en défaire, d'autant qu'elle en était la copie jeune, et qu'il voulait tout faire pour la garder telle. Tout, jusqu'à générer des névroses, du même type que celle de l'homme de l'hôtel jaloux de son rival en chambre et le castrant par leur maîtresse interposée (*Les Yeux bleus cheveux noirs*), ou que celle du frère jaloux de l'emprise exercé par un Chinois sur sa sœur et le dévalorisant à ses yeux (*L'Amant*). Le coup fut réussi. Il les a rendus dépendants de ses largesses se limitant à un appartement de fonction, dépendants aussi de l'alcool qu'ils apprirent à consommer en jouant aux cartes avec les divers serviteurs. Et vogue la galère, ils devinrent deux épaves.

2.1.3 Guerre à Freud par inversion

Où l'on voit que la vie romanesque mise en scène par Duras peut exploser les préjugés théoriques autour de la création littéraire.

Sans lourdeur, avec la seule précision entomologiste de son vocabulaire dépouillé de technicité, Marguerite Duras prospecte des contre-exemples à bien des théories freudiennes. Ici, par exemple, non seulement le complexe d'Œdipe est inversé, mais la

[38] *Ibid.*, p. 69.
[39] *Ibid.*, p. 74.

puissance créatrice de la poète n'est plus liée à une relation sexuelle équilibrée comme il en va pour les freudiens orthodoxes. Nous ne citerons ici à titre d'exemple que Mélanie Klein qui, doctement, ne considère la création que du côté masculin, stimulée par l'épanouissement que lui procure sa conjointe, et dans le but de se sentir enfin admis dans les communautés des adultes mâles. C'est dans une conférence donnée en 1935 que la psychanalyste anglaise exposa ce triple a priori :

> Une relation heureuse avec sa femme, satisfaisante aussi du point de vue sexuel, apporte à l'homme des preuves que son pénis est bon (…) Ces sentiments, de plus, peuvent accroître sa puissance créatrice dans d'autres domaines (…) Une relation heureuse avec sa femme a également pour conséquence d'atténuer l'agressivité de l'homme à l'égard de son père (…) La rivalité envers lui, hostile et agressive, diminue et cède la place à une compétition plus amicale avec son père (ou plutôt avec des personnes qu'il admire et qui représentent le père) concernant des fonctions et des réalisations productrices [40].

Voilà une belle collection de théories freudiennes que Marguerite Duras se fait un plaisir d'illustrer à rebours par des contre-exemples d'autant plus crédibles qu'ils n'empruntent aucun systématisme mais coulent de la vie (même s'il s'agit d'une vie romanesque). Contrairement à Mélanie Klein et d'accord avec bien des féministes, elle se refuse à croire que la femme, dans un premier temps frustrée de n'être pas dotée d'un organe tel que le pénis, puisse un jour voir en lui « un organe bon et curateur » qui « stimule des fantasmes de réparation ». Écrivain prolixe, elle se refuse de le tenir à la source de la création[41]. Pour montrer l'inanité de ce postulat freudien, elle propose son exemple inédit, mais psychanalytiquement cohérent, de la poète n'écrivant de poésie – pas une poésie de femme frustrée mais une création intellectuellement originale – que dans les

[40] Mélanie Klein, « L'amour, la culpabilité et le besoin de réparation », *L'amour et la haine*, (avec Joan Riviere), Paris, Payot, 1968, pp. 94-95.

[41] Nous disons bien « écrivain » en écho à ce que Duras elle-même déclarait à qui voulait l'entendre : « Je suis un écrivain. Rien d'autre qui vaille la peine d'être retenu » (*Le Magazine littéraire*, n°278, juin 1990). Ne voulant sacrifier à ce féminisme nominaliste qui se repaît de désinences, Duras mettait au cœur de son différent avec les hommes fiers de leur appendice son seul vécu matriciel pour en faire aussitôt une expérience littéraire sur le plan universel. C'est ce que rappela Marcelle Marini : « Proust n'est pas l'écrivain des homosexuels. Et donc on n'est pas l'écrivain des femmes. On sait combien Duras, tout en étant à un certain moment du côté de cette écriture en direct, qu'elle prétend en direct, du côté de cette écriture dite féminine, en même temps, à d'autres moments, dit : mais moi je ne suis pas une écrivaine, j'écris, c'est tout.(*Ibid*.) Il y a un désir d'universalisation, un désir de partage qu'il faut pouvoir reconnaître tant aux femmes qui écrivent qu'aux œuvres qu'elles produisent » (« Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », *Duras lectures plurielles*, sous la direction de Catherine Rodgers et Raynalle Udris, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 176).

périodes où elle ne connaît pas de vie sexuelle intense. Quand elle est passionnée, la poésie chez elle se tarit. Durant les quatre premières années de son aventure avec le Captain, sa production est inexistante.

Nous avons souvent relevé combien les trames romanesques de Marguerite Duras, non seulement explorent des *terras incognitas* de la psychanalyse mais cultivent, de plus, une prédilection pour prendre à contre-pied certains des piliers de cette science. C'est une subversion ironique qui pourrait être pratiquement invisible si, sans cesse, le même thème ne revenait. Souvenons-nous de l'insistance de Duras à souligner toutes les humiliations que son amant chinois a pu endurer de la part de son grand-frère à elle et à travers elle, contrainte et instrumentalisée de façon à minorer et infériorisер toujours plus un homme moins massif que son aîné. Cette même déconsidération, on l'avait retrouvée dans le brusque désamour d' « Elle » à l'endroit de l'homme dont elle partageait la chambre quand elle tombe insensiblement sous l'emprise d'un amant plus expérimenté et dur. Bien des commentateurs ont disserté sur les relations triangulaires chez Duras, mais peu ont souligné que ce triangle œuvre à la manière d'un piège posé par un homme (figure associée au *pater familias*) pour détruire son cadet par peur qu'il le dépouille de la domination qu'il exerce sur une femme. Par peur d'être frustré de l'amour qu'il porte à une femme, il castre son rival en retournant la femme qu'ils se disputent contre lui.

« La guerre des sexes est, elle aussi, un passage entre deux unités, un déséquilibre entre deux équilibres », écrivait Maryse Choisy[42] en se plaçant du point de vue de la femme ainsi déchirée entre l'amour du frère aîné et du jeune et frêle amant, ou entre le vieil amant et l'homosexuel. Ou encore, et c'est le nouveau type de triangle relationnel exploré dans *Emily L.*, le père qui utilise les poésies de sa fille pour réduire à rien la superbe de son gendre et chercher à regagner sa fille. C'est le triangle de la guerre des sexes, le plus riche psychanalytiquement tout en étant le plus anti-freudien, car ce triangle inverse de fond en comble le complexe d'Œdipe. Ici, le beau-père tue le gendre pour s'assurer la possession de sa fille. Il peut d'autant mieux le tuer qu'il l'a toujours gardé sous sa coupe tout en donnant le change sur ses intentions, l'attirant à lui comme l'araignée quand elle tisse sa toile :

> Il allait de temps en temps en visite dans la somptueuse villa. Le père et le Captain s'étaient toujours tenus dans une grande et mutuelle estime. Le père ne

[42] Maryse Choisy, *La guerre des sexes*, *op. cit.*, p. 253.

> demandait jamais de nouvelles de sa fille mais il savait que le Captain venait pour leur en donner, qu'il le faisait abondamment chaque fois[43].

Dans cette abondance à se confier, le Captain, souffrant de cette chose « douloureuse » en lui, cette impression que sous la poésie « incompréhensible » de sa femme se cache une infidélité plus terrible encore « que si elle lui avait été infidèle avec son corps », « avait dit au père son inquiétude et sa souffrance »[44]. La suite du texte est d'une cruauté valant bien les meilleures tragédies grecques, et qui en est une à sa façon :

> Le père avait paru en être heureux. Un sourire mystérieux était venu se poser sur son visage et il était resté là tout au long de la visite du Captain. Le père n'avait pas parlé du tout de la souffrance du Captain ni de son inquiétude. Il lui avait demandé de recopier ces poésies et de les lui apporter. Le Captain l'avait promis[45].

Le père savoure enfin sa revanche quand il apprend que sa fille revient aux sentiments poétiques qu'elle a connus dans son adolescence, époque où elle fut sienne. Extrapolation de notre part ? Aucun élément positif ne permet de le déduire du roman ? C'est justement tout le pouvoir d'un non-dit bien maîtrisé que d'amener le lecteur à de telles découvertes sur et par son inconscient. On sait, par une confidence que Marguerite Duras a eu avec une journaliste italienne à l'époque où elle écrivait *Emily L.*, qu'un premier jet en cours était alors plus explicite quant à la nature des relations du père et de sa fille via la poésie :

> Emily lit, elle écrit des poèmes : tout, à vrai dire, a commencé par la littérature, que lui a suggérée son père, des vers d'Emily Dickinson, dont le livre, de loin, s'inspire[46].

Si la voie poétique fut suggérée par le père, et la fille instrumentalisée, l'espoir pour lui de se la ré-approprier reposa sur la possession de sa poésie. Elle n'allait pas sans la dépossession pour le Captain de cette partie de sa femme, et le père semble même avoir pris plaisir à voler son gendre et violer sa fille en demandant au gardien de lui recopier clandestinement ses poésies. Après, il la prostituera en l'éditant. Aveuglé par son amour dévorant, il ne se rend pas compte qu'il va les rendre fous.

---

[43] Marguerite Duras, *Emily L.*, *op. cit.*, p. 79.
[44] *Ibid.*, pp. 78-79.
[45] *Ibid.*, p. 79.
[46] Marguerite Duras, *La passion suspendue…op. cit.*, p. 79 .

2.1.4 Détour par Ferdowsi, ou le mythe d'Œdipe inversé

Briser les attaches familiales pour s'affirmer femme : un mythe littéraire ? Duras, à la suite d'un grand poète iranien, en fait le triste constat.

Ce qui se joue ici est le mythe d'Œdipe inversé. Marguerite Duras a construit un contre-exemple à ce que la psychanalyse officielle (en l'occurrence freudienne) tient pour unique ouverture. J'y suis d'autant plus sensible que ce jeu de Duras s'inscrit en plein dans les explorations de la psyché telles qu'elles furent privilégiées en littérature persane. Le charme que la lecture de Duras a exercé sur moi doit être lié à cette iranité dans son écriture, pas seulement formelle comme nous l'avions dit pour commencer, mais aussi dans son thème de l'anti-Œdipe et la manière de le traiter. Chez elle, ce n'est pas l'anti-Œdipe de Deleuze mais celui de Ferdowsi, un poète persan d'il y a mille ans, qui est suggéré. Ce poète épique a repris la trame de Sophocle pour lui proposer un dénouement différent, mieux adapté à une culture héritière d'un passé matriarcal dont il reste des vestiges littéraires en arrière-fond de son *Shâhnâmeh / Le Livre des Rois*[47]. À la suite d'une querelle au détour d'un chemin, « Rostam se mit en fureur » et « fit plier le dos du jeune héros », tuant ainsi Sohrab en combat singulier sans savoir qu'il s'agit de son fils[48]. Autre analogie entre Ferdowsi et Duras, et plus féconde, elle concerne la passion féminine et sa manière absolue de briser les tabous imposés par les hommes.

Ce détour par Ferdowsi peut être éclairant dans la recherche des motivations qui invitent deux auteurs à systématiser le meurtre du fils par le père dans cette relation triangulaire autour d'une héroïne, qu'elle soit Emily L. ou quelque princesse sassanide. Les secondes, comme la première, se donnent à l'homme que leur lyrisme poétique identifie bien souvent au Soleil. Une question s'impose quant à ce comportement : est-il une conséquence de leur nature de pasionaria, ou la rançon d'une culture patriarcale ? Les différents épisodes mis en scène par Ferdowsi nous inclinent à privilégier la seconde hypothèse d'une fille contrainte à briser les attaches familiales. Chez le poète, elle va jusqu'à courir aux devants d'une alliance décriée par les siens afin de se soustraire à leur

[47] Poème épique retraçant l'histoire mythique de l'Iran ancien de la création du monde à la venue de l'Islam, en plus de 60 000 distiques.
[48] A. Q., Ferdowsi, *Le Livre des Rois*, traduit par Jules Mohl, t. 2, Paris, Imprimerie nationale, 1876, p. 132.

trop plein d'amour. L'exemple se trouve chez Rudâbeh quand, « montant sur le toit », elle lança à Zâl : « tu es le bienvenu » [49] et se donna à lui. Les parents réprouvèrent cette alliance avec un albinos. Cette singularité physique suffit à motiver le veto de la mère et le courroux du père, alors qu'elle invite la jeune fille à soupirer que « le monde ne vaut pas pour moi un seul de ses cheveux »[50].

Le père, Mehrâb, assistera en témoin impuissant au quasi enlèvement de sa fille par le héros qu'elle s'est choisi, et sa réaction développe quelque parallélisme avec le père d'Emily L.: tenir pour responsable les humeurs débordantes de sa fille en la décriant comme « *divzâd* », née du démon[51]. Derrière le lignage mythologique ici évoqué (elle est réellement descendante de Zahhâk), c'est sa nature de poète et créateur qui est décriée (car *div*- en persan est de même racine que le latin deus ou le grec Zeus). D'ailleurs, Rudâbeh n'est pas la seule à tenir de cet ancêtre tutélaire. Elle a deux parentes, Farangis et Manijeh, qui partageront un semblable destin. Face à leur père, le roi touranien Afrâsiyâb, possessif en diable, ces dernières opposeront la loi de l'amour. En témoigne les façons de Manijeh quand elle accueillit le prince Bijan dans le pavillon que son père lui a fait dresser à part et « le pressa sur son sein, détachant la ceinture royale qu'il portait »[52].

Manijeh en prenant pour époux un Iranien, Bijan, savait qu'elle mécontentait son père, Afrâsiyâb le Touranien, imbu de son clan. Aussi drogua-t-elle Bijan pour l'introduire dans le château de son père sans que heurts s'en suivent. Mis au fait, le père chasse sa fille sur ces mots : « *bi-honar-e dokhtar-am* » (ma fille a perdu tout art)[53]. On saisit d'emblée le parallèle avec la situation décrite par Marguerite Duras. Un père savoure de savoir que sa fille, quatre ans après être partie avec un autre homme (quelle faute de goût !), quatre ans après avoir tenté de lui prendre son employé de maison, se remet à taquiner la muse, à redevenir la « fifille » à son papa. Ce parallélisme offre de surcroît l'intérêt de montrer où porte l'accent dans ce conflit. Il s'agit d'une guerre larvée entre père et (beau) fils pour s'accaparer une femme. Comme Duras mille ans après, Ferdowsi s'était fait une spécialité de cette version peu explorée de la guerre des sexes, et en utilisant la même technique de narrer différentes variantes autour d'une même situation triangulaire.

Ainsi, reprenant le personnage du roi touranien Afrâsiyâb, Ferdowsi finit par

[49] *Ibid.*, t. 1, pp. 206-207.
[50] *Ibid.*, t. 1, p. 224.
[51] « *Az in morgh-parvardeh-o-divzâd / tcheguneh bar âyad hamânâ nejâd* », *Shâhnâmeh-ye Ferdowsi be tashih-e Jul Mul* (Texte persan du *Shâhnâmeh* édité par Jules Mohl), Tehrân, Enteshârât-o-Amuzesh-e Enqelâb-e Eslâmi, 5ème éd., 1370 sh (1991), t. 1, p. 140.
[52] A. Q., Ferdowsi, *Le Livre des Rois, op. cit.*, 1876, t. 3, p. 248.
[53] *Shâhnâmeh-ye Ferdowsi be tashih-e Jul Mul, op. cit.*, t. 2, p. 804.

imaginer qu'il donne en apparence de son plein gré la seconde de ses filles, Farangis, à Siyâvosh, ennemi héréditaire iranien, prince venu se mettre sous sa protection pour échapper au despotisme du roi son père. Par cette alliance qui contraint les amoureux à rester dans son giron, Afrâsiyâb pense garder la main haute sur sa fille, endiguer sa folle passion avec un étranger, et conserver à part soi cette belle perle décorative, poétesse, musicienne… Le roi touranien a juste oublié combien dévastatrice est sa passion de père infanticide. Passion qu'un rien peut échauffer, une intrigue de palais y a suffi. Un courtisan, jaloux de l'intimité de son vieux roi avec Siyâvosh, s'empresse de l'accuser d'adultère, et Afrâsiyâb, bien qu'il soit innocent et clame (« Ô roi, ne laisse pas, dans ta passion, allumer en ton sein une flamme »), le fait condamner à mort[54].

Aussi bien la mort de Siyâvosh par Afrâsiyâb que la mort de Sohrâb par Rostam sont officiellement imputées à l'impétuosité des fils, le premier pour avoir usurpé les faveurs dans le palais, le second pour n'avoir pas cédé le passage. Il semble qu'il en aille de même chez Duras, à voir la manière dont l'opinion se retourne contre le Captain. C'est, par exemple, « le jeune gardien » de la maison parentale qui s'érige en sorte de gardien du Temple, de lecteur si autorisé des poèmes d'Emily L. qu'elle lui doit ce nom, expliquant au notaire « que le criminel qui avait assassiné Emily L., c'était le Captain », parce « que le Captain avait assassiné de manière parfaite le poème sur la lumière d'hiver en le jetant dans le feu »[55]. L'imagination littéraire du gardien semble avoir joué pour ainsi projeter le crime parfait à la Edgar Allan Poe sur le Captain en entrevoyant une analogie possible entre son geste désespéré de jeter au feu un poème enflammé et la fameuse lettre volée si bien mise en évidence sur un bureau que plus personne ne la voit[56]. Ce jeune gardien affiche un tempérament romantique débordant, car le nom qu'il a choisi à son icône ne va pas sans évoquer les poétesses Emily Dickinson dans son sempiternel vêtement blanc, ou Emily Brontë et son petit toutou. Rien d'étonnant à ce qu'il tombe amoureux d'elle pour finalement la fuir, un peu comme T. W. Higginson, son mentor, a éprouvé le magnétisme d'Emily Dickinson, de l'envoûtement à la répulsion, l'aimant assez pour la publier, pas assez pour la comprendre.

[54] A. Q., Ferdowsi, *Le Livre des Rois*, *op. cit*., 1876, t. 2, p. 317.
[55] Marguerite Duras, *Emily L*., *op. cit*., pp. 124-125.
[56] À moins d'être possédé par ce que Lacan appelait à la suite de Freud « l'automatisme de répétition », ou un penchant pour l'emphase. « Lacan s'est beaucoup appuyé sur des œuvres littéraires, notamment la nouvelle La lettre volée d'Edgar Poe et ce dans le but de démontrer que l'automatisme de répétition (la Widerholungzwang) traduit l'insistance, ou instance, de la lettre, « vérité qui rend possible l'existence même de la fiction »» (Eric Porge, « Lacan, la poésie de l'inconscient », *Lacan et la littérature*, textes rassemblés par Eric Marty, Houilles, Manucius, coll. « Le Marteau sans maître », 2005, p. 65).

Décidément, le jeune gardien de l'île de Wight a tous les travers des lecteurs transis de poésie, dont le moindre défaut est de ne rien comprendre à la nature profonde des femmes tout en se piquant que oui. Elle lui écrit, par exemple, que « contrairement à toutes les apparences, je ne suis pas une femme qui se livre corps et âme à l'amour d'un seul être, fût-il celui qui lui est le plus cher au monde. Je suis quelqu'un d'infidèle »[57]. Amoureux comme il l'est, il s'imagine, lui, que cet aveu lui est dédié. Elle ne lui a accordé qu'un baiser ! Ce baiser ne scellait de plus que sa révélation : si ses poèmes furent publiés, lui avait-il avoué, elle le devait à son père. Elle dénie « Comment, mon père ? Puisqu'il ne savait rien »[58], et le stratagème des poèmes recopiés par le Captain aux ordres du père lui est alors confié. « La Lady sourit », fait celle qui s'extasie sur l'abnégation de son mari (« He is so good to me »[59]), mais reste rêveuse sur le père qui « s'est occupé de tout »[60].

Notre exercice de littérature comparée avec Ferdowsi prend ici tout son sens pour combler les non-dits de Marguerite Duras, plus iranienne que jamais dans son affinité avec une geste poétique issue du temps où l'Iran ancien véhiculait une idéologie ignorant l'interdit de l'inceste et laissant la part belle aux héroïnes. Son infidélité, s'être livré corps et âme à un autre que son mari, ce nonobstant ce que tout le monde s'imagine (« Elle, le Captain avait été son premier amant ».[61]), tout cela ne peut renvoyer qu'au père, à une relation incestueuse si innommable mais quand même si présente en elle que le premier amour n'est à ses yeux qu'un « comme si ». « Tout à coup », déclare-t-elle à ce jeune homme qui l'idolâtre, « j'ai eu le désir de votre bouche comme si vous étiez mon premier amant »[62]. Elle l'aurait donc embrassé parce qu'il lui rappelait l'affection de son père pour elle, jusqu'à se répandre pareillement sur les poèmes qu'elle écrivait. « Premier amant », ici, ne renvoie certainement pas au Captain, elle l'avoue avec ce : « contrairement à toutes les apparences… ». Apparemment, le Captain fut bien le bel homme avec qui elle s'est envolée, mais jamais il ne vit en elle la poète amoureuse, une profondeur perçue par le père et ce jeune homme. Ce dernier, fier de ce privilège, s'imagine le Captain en criminel qui a attenté à la Poésie en détruisant son plus beau spécimen. Est-ce si simple ?

Non, ce fut juste un poème effacé, comme préfère le dire Emily L à l'inexpérimenté gardien. Le pauvre, une fois de plus, a tout compris de travers, et elle le

[57] Marguerite Duras, *Emily L.*, *op. cit.*, p. 135.
[58] *Ibid.*, p. 112.
[59] *Ibid.*
[60] *Ibid.*, p. 111.
[61] *Ibid.*, p. 73.
[62] *Ibid.*, p. 117.

reprend : « Le seul poème est forcément celui qui a disparu. Pour moi ce livre n'existe pas »[63]. Ici, la poète retrouve un archétype cher à la poésie persane sur le papillon qui, se consumant /consommant dans le feu, devient le feu[64]. Goutte d'eau qui veut se fondre dans l'eau de l'océan et s'en emplir, la poète se met alors avec le Captain à courir les mers du Sud, toujours plus loin dans les tropiques, moins pour échapper comme se l'imagine notre gardien à la possible diffusion des plaquettes indésirables, que pour se construire un monde d'une poésie absolue, d'un vide total, entre deux escales où l'ivresse l'emporte. La poète s'élève alors d'un échelon, elle ne passe plus sa vie à vouloir écrire de la poésie à la manière des Emily, mais fait de sa vie une poésie sur le même modèle que Rimbaud quand il a renoncé à l'écriture pour une vie obscure. Cette vie apparemment obscure (ainsi en juge la critique officielle) permet de faire renaître éternellement le « comme si » de son premier amour. C'est comme le roulis de la mer, tantôt, « ils se regardent, un peu fâchés, pleins de douleur »[65], puis comme la vague vient mourir sur le rivage, « ils se regardent de nouveau dans un amour naissant »[66]. « Mourir avant que l'âme ne s'en aille...le pas des sens à l'esprit...C'est la deuxième sublimation »[67], écrivait Maryse Choisy pour décrire ce qu'est *L'être et le silence*.

---

[63] *Ibid.*

[64] « Ce n'est pas la lettre qui est brûlée dans le roman de Duras, mais « le plus beau » poème » d'Emily, *Winter afternoons*. Ce motif du texte brûlé est fréquent dans l'œuvre de James, par exemple dans *La Leçon du maître*, où la femme de l'écrivain Saint-Georges lui fait brûler l'un de ses meilleurs textes qu'elle considère comme « un mauvais livre ». Henry James lui-même, avait brûlé sa dernière nouvelle, « *Une tournée de visite* », ainsi que de nombreuses lettres, lors d'une dépression en 1909… » (Madeleine Borgomano, « Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis… », *Les lectures de Marguerite Duras, op. cit.*, pp. 91-92). Brûler ce qu'il y a de plus beau renvoie à une forme sacrificielle de « sacré gauche » telle que Bataille en a exposé « la notion de dépense » (notion sur laquelle nous reviendrons *infra* in : 4.1.4). C'est le don dans sa dimension d'excès total jusqu'à nier matériellement le don. Cette érotique de la destruction est au centre des œuvres de Marguerite Duras et de Maryse Choisy. Cette dernière fut souvent vue le long des quais de la Seine hanter les bouquinistes à la recherche de ses romans d'avant-guerre. Quand elle en dénichait un, elle le détruisait. Certains crurent judicieux d'imputer ce geste à une honte ressentie depuis sa conversion au catholicisme. Il semble que non : elle détruisait juste les manifestations les plus belles de son intimité (son œuvre littéraire) afin de ne laisser à la postérité que sa manifestation la plus impersonnelle (ses essais). Il entre là une question de recherche de soi où la destruction d'une partie de ce soi (le moi) a vertu intégrante. Ajoutons que Maryse Choisy soutint une thèse sur *Les systèmes de philosophie samkhya* (Paris, Alcan, 1926). Son intérêt pour l'Inde remontait à ses premières années à Oxford où elle tomba éperdument amoureuse d'un Hindou. Elle n'a jamais écrit un livre comparable à *L'Amant* sur le sujet. Duras, tout aussi orientale, mais plus à la mode asiatique qu'indienne, ne joua pas à la déesse Kali par le feu. Elle se contentait de réécrire pour effacer, d'où cette anti-suite donnée à *L'Amant* comme un correctif repolarisant (cf. *supra*, 1.3).

[65] Marguerite Duras, *Emily L.*, *op. cit.*, p. 66.

[66] *Ibid.*, p. 67.

[67] Maryse Choisy, *L'être et le silence*, Genève, Mont-Blanc, 1964, p. 409.

2.1.5 Retour à Maryse Choisy, ou le dépassement du poète

Destins croisés de deux couples de créateurs : Marguerite Duras/ Robert Antelme et Maryse Choisy/ Joseph Delteil.

Cette sublimation, Maryse Choisy l'avait faite sienne. C'est là son point de rupture avec un destin à la Duras. Rappelons quelques faits biographiques qui permettront de mieux cerner le pourquoi de notre recours à la comparaison avec cette figure dite mineure de la littérature. Pas de jugement de valeur chez nous, mais le désir de s'approcher au plus près du motif faisant qu'un écrivain (ce fut le cas de Duras et Choisy) a une meilleure connaissance des mécanismes de l'inconscient que tel ou tel spécialiste patenté. Ce motif est à rechercher dans leurs expériences personnelles de femmes. L'une et l'autre ont été, très jeunes, les compagnes de poètes. Duras, mariée à l'âge de 25 ans à Robert Antelme, quand elle eut à écrire, deux ans après, à Gaston Gallimard, une lettre d'accompagnement à son premier manuscrit romanesque, signait « Marguerite Donnadieu chez M. Antelme », préférant se recommander d'un essai collectif sur *L'Empire français* plutôt que de se dire la compagne d'un poète dont elle était pourtant la première à reconnaître et aimer le talent littéraire.

Marguerite Duras, sur ce point, emboîtait le pas à Maryse Choisy. Celle-ci, au même âge, vivait avec le poète Joseph Delteil, sur qui le mouvement surréaliste avait si bien braqué les projecteurs qu'en 1925, au grand dam d'André Breton alors réfractaire aux honneurs, le Prix Fémina récompensait sa peu conformiste *Jeanne d'Arc*. Maryse Choisy devait en pâtir en 1928. Son enquête qui avait défrayé la chronique, *Un mois chez les filles*, avait été retenue par les membres du Jury du même prix et aurait eu toute chance d'être élue si un membre influent, Rachilde, n'était intervenu pour signaler la nature des relations de cet auteur avec un de leurs précédents lauréats, Delteil pour ne pas le nommer. Ainsi fut-elle écartée[68]. Elle le vécut si mal qu'elle rompit avec son poète en publiant à son

[68] On connait l'anecdote par ce qu'en a rapporté seulement Maryse Choisy (*Sur le chemin de Dieu on rencontre d'abord le diable. Mémoires 1925-1939*, Paris, Emile-Paul, 1978. pp. 138-139). Prête-t-elle à caution ? Maryse Choisy y cache bien son animosité contre Delteil. Toute son ironie se déverse sur Rachilde et Mme Alphonse Daudet qui ne comprennent pas pourquoi une femme peut avoir un amant sans se servir de lui (Delteil n'étant pas intervenu en sa faveur) et tiennent cette attitude pour du « vice ». Autre point de désaccord selon Choisy : son roman traité du « serpent » moins comme une « libido » au sens étroitement freudien que comme une « force cosmique ». Ce traitement littéraire de la sexualité, préfigurant Duras,

encontre un pamphlet lourd de reconnaissance insatisfaite : « Maintenant je veux être moi. Delteil est un bouffeur de « moi ». Adieu Delteil ! »[69]. Maryse Choisy mit si bien à nu le poète aimé un premier temps qu'elle déclencha aussitôt chez lui une phobie de Paris et de la vie littéraire. Il abandonna l'une et l'autre pour se retirer dans son Sud-Ouest natal. Toujours diminué physiquement, il ne recouvra un semblant de gloire qu'à la toute fin de sa vie. Similarité de destin : notons d'ores et déjà avant d'y revenir plus amplement par la suite (cf. 2.3) que Marguerite Duras en passera par un même livre assassin à l'encontre d'Antelme. C'est *La Douleur*, livre à la lecture duquel le poète, décrit comme une loque à son retour des camps (« assis sur son seau dans un glou-glou énorme »)[70], tournera le dos à Duras dès lors tenue pour « néfaste ».

La femme-écrivain mariée à un homme-écrivain redécouvre une guerre des sexes démultipliée à l'ampleur des frustrations et des exigences de son ego créateur. Nos deux auteurs en ont vécu une expérience-limite qui fut le vivier où elles puisèrent nombre de leurs notes romanesques et para-théoriques sur le sujet. Maryse Choisy a choisi pour s'en sortir une sorte de voie du silence que lui inspireront tout à la fois les pratiques de la méditation hindoue et de l'abstinence chrétienne. Un silence qu'elle a même souhaité rétrospectif au point de faire la chasse dans toutes les boites de bouquinistes à ses romans livrant un « moi » qu'elle avait fini par trouver haïssable. Il est dit que les exemplaires sur lesquels elle mettait la main ont fini au feu : cela renvoie à la manière expéditive, poétique aussi à sa manière, dont le Captain écarta le poème de sa femme dans lequel il lui avait été impossible de se retrouver. On retrouve là l'ego humilié qui veut renier la production de l'autre, surtout si cet autre est un autre soi-même, rapport de couple oblige. À ce premier mouvement de colère, succède la longue ascèse de la femme-poète renonçant à écrire dès lors qu'elle comprend que ses poèmes ne peuvent être que matière à produire de la

---

rompait avec ces « dames écrivains qui croient avoir inventé la question féministe » mais en ne la traitant, en fait, que sous l'angle « purement génital ».

[69] Maryse Choisy, *Delteil tout nu*, Paris, Aubier Montaigne, 1930, p. 60. Dans ce livre plus féministe que vengeur, sous l'ironie provocatrice du propos où Choisy voulut voir ce « bouffeur de moi » « à poil comme Ève avant le pêché », elle dresse de ce « saint Don Juan » (chap. 14) le portrait d'un « surhomme inadapté » (chap. 13) dont elle rapproche « le subconscient » de Napoléon (chap. 14) : poète hanté par l'échec et la chute. Des hommes qu'elle a aimés, on verra que Duras tirera un constat équivalent.

[70] Marguerite Duras, « Pas mort en déportation » (p. 289), texte initialement sorti dans la revue *Sorcières* pour son numéro spécial sur la « Fidélité » (Paris, éd. Albatros, non daté, n°8, p. 64). On le retrouve dans le volume *Outside* (Paris, P.O.L, 1984, pp. 288-292) pour la première fois sous le nom de Marguerite Duras. Comme bien des textes féministes parus dans *Sorcières*, il avait été signé d'un simple prénom, en l'occurrence : Garance. Ce bimestriel avait pour habitude de ne pas dater le périodique : aussi le copyright indiquant dans *Outside* la date de 1976 est approximatif. Sachant que cette aventure éditoriale a commencé fin 1975, la date de février 1977 semble plus probable. Enfin, ce même texte (étoffé ? non tronqué ?) sera repris dans *La Douleur*, *op. cit.*

dissension dans son couple. Ces poèmes peuvent même être utilisés par le père pour remettre la main sur sa fille en la ravalant à la poète en herbe qu'il a aimée. À bien observer la manière dont elle le décrit, au-delà des ambiguïtés qu'elle aime à cultiver, ce silence semble toutefois stérile aux yeux de Marguerite Duras.

Pas de sublimation réussie pour Emily L, mais juste quelques palliatifs dont elle s'empresse de souligner l'aspect dérisoire. Il en va ainsi des verres de « double bourbon » dans lesquels l'ex-poète semble retrouver un reflet du feu intérieur qui couvait en elle et qu'elle déguste à petites gorgées, « buvant très très lentement »[71]. C'est sans compter sur le Captain,

> qui l'empêchait de boire davantage. Lui, il avalait la bière, la Pilsen noire, comme de l'eau. Il surveillait quand elle prenait le verre de bourbon. Après une gorgée, il posait sa main sur la sienne et elle arrêtait. Elle reposait le verre [72].

Soumise au doigt et à l'œil jusque dans son dernier exutoire dont elle accepte d'être privée par l'homme à qui elle a tout sacrifié. Marguerite Duras n'est pas le genre de femme à être dupe de ce romantisme d'apparat. Comme chez les meilleurs poètes persans, l'alcool ritualisé dans ce couple à la dérive (scène récurrente à huit reprises) au Café de la Marine (l'équivalent de la « taverne » dans les allégories d'Iran) recouvre un sens métaphorique que Duras ne répugne pas à décoder. Le bourbon, c'est une « coulée solaire à travers le corps »[73], la dernière manifestation du soleil d'hiver naguère chanté par Emily. Il s'oppose à « la bière noire » dont, pour finir, « il vide la chope » tandis qu'elle ne prend qu'une « gorgée de bourbon »[74] comme pour montrer la victoire du prosaïsme vulgaire sur une élégance désuète, de l'homme et son instinct terre à terre sur la femme et sa capacité d'élévation.

Du point de vue de la guerre des sexes dans son aspect le plus biologique, le Captain a gagné sur Emily, victoire facile car elle avait démissionné :

> Il l'aime encore de toute sa force sexuelle. Elle, non; elle, elle est déjà engagée ailleurs, un peu dans la mort, un peu dans le rire aussi et dans Dieu sait quoi encore. Alors elle n'a plus assez de force pour d'elle-même choisir un homme. Mais chaque soir elle le laisse faire. Fourrager à son aise dans son ventre et jouir avec les pin-up des îles. Il achète les magazines sur le port de Singapore [75].

---

[71] Marguerite Duras, *Emily L*, *op. cit*., p. 92.
[72] *Ibid*., p. 93.
[73] *Ibid*., p. 97.
[74] *Ibid*., p. 141.
[75] *Ibid*., p. 97.

Pauvre type, lui aussi, il vit des paradis perdus – « un infini en lui est faussé », commente Duras[76] – depuis qu'il lui a fait renoncer à l'écriture et qu'elle n'offre plus à ses yeux l'image d'une accession possible à une certaine aristocratie culturelle. Lui ne peut plus, désormais, que vivoter « à la limite de son intelligence terrestre »[77] et, elle, accepter de se limiter à « ces régions pauvres de son amour pour le Captain »[78]. Tout cela parce que la renonciation à l'écriture chez une femme se solderait par une victoire insolente du mâle qui lui fait face ?

En revanche, un couple pourrait-il tenir, si composé d'une femme-écrivain qui persiste et signe et d'un homme qui aurait en lui un tempérament de romancier mais accepterait de ne pas passer à l'acte ? Un tel couple existe (Marguerite Duras l'a souhaité sur ce modèle-là)[79], il s'agit de celui qu'elle constitua avec Yann Andréa. Cette forme d'union d'un déséquilibre moindre est-elle plus viable ou, pour le moins, ne causerait ni guerre des sexes ni conflit latent ? En un mot, le « complexe d'infériorité »[80] devient-il alors gérable pour les deux partis, et la jalousie que l'un nourrit pour l'autre serait-elle alors levée?

---

[76] Propos déclarés à Colette Fellous dans son entretien pour *Le Journal Littéraire* (déc. 1987- janv. 1988) et repris in : Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 474.

[77] Marguerite Duras, *Emily L, op. cit.*, p. 121.

[78] *Ibid.*, p. 126.

[79] Elle ne fut pas la seule. En 1939, Maryse Choisy épousait Maxime Clouzet. Ses titres de gloire sont d'être un journaliste si discret que la Banque de données de la Bibliothèque nationale (data.bnf.fr) ne connait ni sa date de naissance, ni sa date de décès. En 1932, ils se connaissaient déjà, et on soupçonne que la fille de Maryse Choisy, née cette année-là, soit de lui. Elle ne porta jamais son nom. Colette fut sa marraine, et elle reçut ce prénom. En hommage à Colette, dont Maryse Choisy partageait la sensibilité saphique, cette dernière écrivit en 1928 une pièce poétique intitulée « Symphonie en blond et brun » analysée par Nicole Albert in « Maryse Choisy, Marcel Vertès: Dames seules », *Les Cahiers Question de genre*, Lille, Gai Kitsch Camp, 1993, n°23, p. 32. À quarante ans de là, Maryse Choisy dédia sa *Guerre des sexes* à ce mari effacé et innommé : « En tant que femme qui se bat pour les femmes, je dédie ce livre à mon mari qui m'a aidé à devenir moi-même. Nous vivons la paix des sexes » (1970). Maxime Clouzet et Yann Andréa, à ce degré d'absence idéalisée, sont moins des hommes de chair, l'un finançant la revue *Psyché*, l'autre tapant manuscrit après manuscrit, que des archétypes utilisés à des fins littéraires par deux femmes concevant l'écriture comme un mode de guérison. Ils nous intéresseront donc dans les développements à venir comme des référents typologiques, des archétypes au-delà de ce qu'un personnage peut-être dans la vie ou devenir dans une fiction, comme des miroirs qu'un écrivain se renvoie. « Yann Andréa Steiner n'est pas fictionnalisé, au sens où un personnage existant deviendrait personnage de roman ; il est mis en résonnance », écrivait fort justement Bruno Gelas (« L'effet Duras », *Les lectures de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 198).

[80] Le mot est de la bouche de Duras qui, parlant de son arrivée à Paris et ses premiers diplômes acquis, a dit mettre alors un terme à cette psychose héritée de sa mère. « Passé les premiers examens, j'ai commencé à vaincre cette impression endémique de misère que ma mère – elle souffrait d'un complexe d'infériorité envers ceux qu'elle considérait come importants, que ce soit les fonctionnaires ou les douaniers des colonies – m'avait transmise », s'est-elle confiée à L. Pallotta (Marguerite Duras, *La passion suspendue, op. cit.*, p. 34). « Complexe d'infériorité », le mot et cette définition clinique que reprend Duras sont du psychanalyste Alfred Adler. Nous utiliserons donc en 2.2.1 sa méthode d'approche (outre Maryse Choisy, proche d'Adler sur ce point) pour voir si Duras s'en est inspirée tout en faisant un objet de littérature expérimentale.

2.2 EFFACER SA PRÉSENCE: LA TECHNIQUE DE L'ÉCRIVAIN QUI N'ÉCRIT PAS (YANN ANDRÉA)

> Vous êtes très malheureux à cause de ça. Parce que vous n'écrivez pas. Vous n'écrivez pas parce que vous savez tout sur cette chose-là, cette chose tragique, d'écrire, de le faire, ou de ne pas le faire, de ne pas écrire, de ne pas pouvoir le faire, vous savez tout. Vous, c'est parce que vous êtes un écrivain que vous n'écrivez pas. Ça peut arriver [81].

Tel est le diagnostic que la narratrice, force est de dire Marguerite Duras tellement s'applique-t-elle à entretenir la confusion, jette sur son compagnon. Ils sont alors en train d'observer, dans un bar du port de Quillebœuf, le couple anglais qui deviendra le fil conducteur du livre en gestation de celle qui est l'écrivain qui écrit, le miroir aussi du couple qu'elle forme avec l'écrivain qui n'écrit pas. D'entrée de jeu, elle ne considère pas cette aptitude, du moins ce peu d'aptitude, comme une technique louable, mais une technique par défaut. L'homme qui n'écrit pas est l'homme qui, sachant le degré d'exigence requis à cet exercice, du temps consacré aux sentiments qu'on dépiaute, préfère renoncer à cette ascèse crucifiante. « Être écrivain, c'est ne pas le savoir », dit-elle encore, plus lapidaire[82].

C'est accepter de ne pas comprendre, c'est s'ouvrir, souffrir aussi, à un long travail de maturation pas très glorieux, avec toutes ces jachères de l'inconscient qu'on laisse se développer en soi, car, sinon, comment décrire les moteurs de nos affects et donner épaisseur à ses personnages ? Comment arriver à se sonder jusqu'à comprendre tout le monde, à tenir malgré le doute toujours plus envahissant cette « place d'honneur, celle de porte-parole des autres, ceux qui n'écrivent pas »[83] ? « Ce sera très long avant d'arriver à votre conscience », lit-on plus loin dans ce dialogue entre l'écrivain qui écrit et celui qui n'écrit pas. « Vous ne saurez plus rien. Jusqu'au jour où cette situation, vous la

[81] Marguerite Duras, *Emily L, op. cit*., p. 56.
[82] *Ibid*., p. 58.
[83] Pascal Michelucci, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cri et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur* », Études françaises, volume39, n°2, Montréal, Presses de l'Université Montréal 2003, p. 100.

transformerez à votre tour dans un livre »[84]. Ce lâcher prise à soi, à sa façon de raisonner qu'on croit unique et propre à devenir objet de littérature, c'est ce qu'il y a de plus difficile, et qui contraint au renoncement les plus sûrs en eux-mêmes, à moins qu'ils ne se mettent à écrire de mauvais livres, des livres où on rabâche. L'écrivain qui n'écrit pas, appartiendrait-il à cette race d'individus ? Lui-même semble être à deux doigts de l'avouer quand il lâche : « C'est une question d'orgueil » que de passer à l'acte d'écriture, comme de marquer un territoire. La narratrice d'approuver, et de restreindre tout à la fois ce constat au genre masculin : « Chez certains écrivains, des hommes, il n'y a que ça »[85]. Être un mâle sûr de son ego, on ne peut pas blâmer de ce défaut Yann Andréa, puisque c'est de lui dont il s'agit dans ce portrait de l'écrivain refoulé par manque de volonté de puissance, lui l'homosexuel dont nous avons fait connaissance au chapitre précédent. Ce qui le travaille, et l'empêche de passer au travail de l'écriture, c'est bien plutôt la peur en lui d'une virilité défaillante.

Peur qui constitue chez lui un sujet tabou, et dont Marguerite Duras entreprend la psychanalyse en ces termes :

> Vous n'écoutez pas ce que je dis sur la peur parce que vous êtes quelqu'un qui a peur et qui croit que sa peur à lui, personne ne peut savoir quelle est-elle. Vous êtes quelqu'un qui ne parle jamais de sa peur à lui. Vous n'écoutez pas aussi parce que vous croyez que dans ce que je dis il y a à comprendre [86].

On n'en sort pas. L'homme qui sent en lui une déficience a peur, et alors même que cette peur pourrait être le moteur de sa capacité d'écriture et d'entendement au plus profond des choses de l'inconscient, elle le pousse à se cramponner au contraire à toutes les choses de la pauvre raison auxquelles il peut se raccrocher. Cet esprit de sérieux tue en lui l'écrivain pour ne permettre qu'au faiseur de se répandre. Cet homme pourrait s'envoler grâce à sa peur, mais le sentiment qu'il en a (et qui est un sentiment d'infériorité) le pousse à imiter la triste marche de tous ceux que la nature n'a pas doté d'ailes. Ce portrait de l'écrivain qui n'écrit pas comme un sujet marqué du complexe d'infériorité avait déjà été travaillé par Maryse Choisy. Il se sent féminin, il se rêve masculin. Il se sent un petit, il côtoie les grands. Il cherche à vaincre son propre sentiment d'infériorité en s'accrochant de manière quasi névrotique à la vie, en l'occurrence, celle d'un écrivain prolifique et reconnu.

---

[84]Marguerite Duras, *Emily L*, *op. cit.*, p. 138.

[85] *Ibid.*, p. 58. Dans sa chronique donnée au *Nouvel Observateur* (16-22 octobre 1987), Duras ajoutait : « Il y a toute une littérature masculine très bavarde, percluse de culture, alourdie d'idées, truffée d'idéologie, de philosophie, d'essaiyisme larvé, qui ne ressortit pas à l'écrit, mais à tout autre chose, à l'orgueil, au patronat en général, sans spécificité » (Marguerite Duras, *Le Monde extérieure*, Paris, P.O.L,1993, p. 213, texte repris in : *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, pp. 1073-1074.

[86] Marguerite Duras, *Emily L*, *op. cit.*, p. 52.

> Une infériorité pousse l'individu à rechercher, par compensation, une supériorité qui lui apporte protection et sécurité. L'individu se construit ainsi un système de vie qui tourne tout entier autour de cette nécessité de compensation : souvenirs, rêves, actes manqués sont pris dans un même mouvement psychique d'un en-bas vers un en-haut, de la « féminité » vers la « masculinité », de l'infériorité vers la supériorité. La névrose est alors une création de l'individu qui, découragé par une enfance malheureuse et délaissée, essaie par tous les moyens au sein de la société d'échapper à cette insécurité[87].

Surtout ne pas parler de sa peur... Ne pas la voir, même si elle se manifeste par quelque violence.

2.2.1 Crier au lieu d'écrire[88], ou le complexe d'infériorité

Duras, la praticienne du « dit silencieux », face au cri du poète.

Dans une relation de couple, on pourrait croire que ce complexe d'infériorité de l'écrivain refoulé n'est pas pour déplaire à l'écrivain en acte, car elle lui offre l'opportunité de continuer à écrire sans alimenter de guerre des sexes. Marguerite Duras aurait ainsi beau jeu d'écrire et de donner des leçons d'écriture à son protégé en allant dans le sens de ce que celui-ci attend d'elle. Pour une femme écrivain, cette situation semble a priori plus viable que d'avoir pour compagnon un Captain, homme ne souffrant d'aucun complexe d'infériorité jusque dans son non-entendement de la chose poétique. Ce n'est qu'un a priori au sujet duquel Duras entend, livre après livre, nous dessiller. Qu'on ne se méprenne pas : l'important pour nous n'est pas de cerner le portrait de Yann Andréa, de dresser sa typologie psychologique à partir du témoignage qu'en donnerait Duras. Pour nous, il ne s'agit pas d'un témoignage mais de la mise en scène littéraire de ce qu'elle a à dire sur le complexe du non-écrivain rêvant de l'être. D'ailleurs, Yann Andréa n'était pas dans la vie l'écrivain virtuel incarné par « vous » dans *Emily L*. Il avait déjà écrit de la poésie avant de la rencontrer, et par ces poésies qu'il voulut lui soumettre, entra en relation épistolaire avec elle. Elle eut la courtoisie de ne pas lui dire « que c'était vos lettres qui étaient vos

[87]Maryse Choisy, *Qu'est-ce que la psychanalyse ?*, Paris, L'Arche, coll. « commentaires », pp. 228-229.
[88] « Je ne sais pas bien contre quoi Yann criait. Je crois que c'était contre le livre en soi… » (Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, Paris, Minuit, 1986, p. 18).

poèmes »[89], mais ne put résister de faire imprimer cette mauvaise plaisanterie répondant au compliment qu'il lui avait jeté en pleine face et qu'elle reproduisit dans le même livre[90]jusqu'à le donner en titre : *La Pute de la côte normande*. Puis Yann Andréa, dès le vivant de Duras, écrivit un « roman » sur elle : *M. D.* (Paris, 1983).

Sous une forme empruntant une fois de plus au romanesque, Marguerite Duras va exposer, en laissant soin à l'inconscient de parler plutôt que de théoriser, des aperçus jusqu'alors inédits dans le champ psychanalytique. Il existe bien une théorie du complexe d'infériorité comme caractéristique d'un profil individuel donné; elle a été le fait d'Alfred Adler dès la fin de la première décennie du XXème siècle. Sans doute, Duras s'inspire des acquis auxquels cette théorie a pu donner lieu, puisque le besoin de sécurisation est la pierre angulaire de la psychanalyse adlerienne et qu'une peur poussant chaque jour davantage le personnage de Yann à crier et hurler est la description récurrente qu'elle donne de lui[91]. Cette conformité au schéma développé par Adler en rupture avec le modèle freudien refusant de tenir le sentiment d'infériorité comme la pulsion déterminante dans la théorie de la libido, est d'autant plus plausible que nous avons vu que l'affinité de Duras pour la psychanalyse ne s'exerce que si non-freudienne. Cette conformité n'empêche pas Marguerite Duras, voire la motive, à dépasser la théorie par l'expérimentation du roman. Au sujet de l'écrivain n'écrivant pas, c'est encore à ce jeu qu'elle va se livrer.

La théorie traditionnelle expose le personnage du petit qui côtoie les grands comme quelqu'un chez qui le complexe d'infériorité va jouer de manière à se sentir valorisé parce qu'aimé par quelqu'un de reconnu. Rendu dépendant de cet amour plus ou moins imaginaire que lui voue un grand, notre personnage va employer tous les ressorts, quitte à paraître opportuniste aux yeux du monde, pour entretenir cet amour. Son comportement sera donc dicté par des impératifs de docilité. Voilà à quel roman on aurait pu s'attendre si Marguerite Duras s'était contenté de décalquer la théorie pour l'appliquer à son œuvre. Surprise, c'est un roman tout à fait contraire qu'elle nous offre. De cette surprise, se nourrit

[89] Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 11.

[90] « Vous êtes folle, vous êtes la pute de la côte normande, une connarde, vous embarrassez. », Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, *op. cit.*, p. 16.

[91] Pour « chercher à comprendre la genèse de ces sentiments de culpabilité », « l'explication de Freud » dit que « le sentiment de culpabilité ne serait que l'effet de la contrainte sociale ». Certes, on ne peut pas « nier ce mécanisme décrit par Freud et son École. C'est la culpabilité angoissée des tabous ». Une question se pose alors : est-ce que le mécanisme de la contrainte sociale opposée aux impulsions instinctives de l'individu explique tous les cas de sentiment de culpabilité ou certains d'entre eux seulement ? ». Ainsi naquirent les « théories des autres écoles psychanalytiques sur la genèse du sentiment de culpabilité. Pour Adler, il tient à un refus d'accepter son infériorité » (Paul Tournier, *Vraie ou fausse culpabilité*, *op. cit.*, pp. 66-67).

la littérature. S'en nourrissent aussi celles et ceux (c'est notre cas) intéressés par les avancées, souvent paradoxales, ouvertes par la littérature appliquée à la psychanalyse. Mais, rappelons-le, que Marguerite Duras assignait à la littérature à l'époque même où elle écrivait *Emily L* : « Représenter l'interdit. Dire ce qu'on ne dit pas normalement »[92].

L'écrivain qui n'écrit pas pour son compte mais transcrit le manuscrit des autres, ce que fut par exemple Jean Cau pour Jean-Paul Sartre, rarement l'écrivain en fait un personnage. Marguerite Duras, elle, franchit le pas, et a ce mot très surprenant pour le décrire : le « responsable »[93]. Ce qualificatif semblant rendre un hommage démesuré à une figure secondaire, d'ordinaire vue en petit tâcheron, est décoché dans *La Pute de la côte normande*, à l'endroit de Yann. Ce n'est pas un hommage, plutôt la dénonciation de la violence maladive que génère le fait de ne pas écrire et d'être le dactylographe d'un écrivain prolixe :

> Moi qui faisais l'écriture sur le papier, mais dont Yann était responsable, à lui seul, cela sans écriture aucune, sans avoir à le faire du tout, sans idée aucune que celle de massacrer jusqu'à la racine tout ce qui pouvait passer pour un encouragement à vivre. Il savait de lui et de sa colère aussi peu qu'une bête, rien, il ne savait même pas qu'il criait[94].

Marguerite Duras qui n'aime pas les jeux de mot dont raffolent les lacaniens, nous épargne celui-ci : crier parce que ne pas pouvoir écrire. Mais l'intention y est. Elle lui reproche d'être un poète raté (seules les lettres d'accompagnement valaient le coup). Il l'accuse de ne produire livre sur livre que pour épaissir son compte en banque (d'où le mot lâché de faire « la pute »). Une telle accusation laisse percevoir entre eux une guerre des sexes larvée si un équilibre n'était trouvé dans l'écriture. Un dialogue dans *Emily L*. le suggère :

> Et puis vous avez dit : - Ce que nous préférons, c'est écrire des livres l'un sur l'autre - et on a ri. Je vous disais que je croyais qu'il y avait un moyen de rejoindre cette histoire. Que c'était ça à mon avis qu'il fallait faire[95].

---

[92] Marguerite Duras, *La passion suspendue…op. cit.*, p. 83.

[93] « Son homme de main, ou plutôt son homme à écrire, Yann Andréa », ainsi que l'appelle Françoise Defromont. Elle voit dans la mise en abime de cet homme écrivant les écrits de la femme qui le met en scène « une scène d'écriture tout à fait originale » et, de surcroît, une « situation exemplaire : un texte écrit à travers une voix de femme par une main d'homme » (« Faire la femme : différence sexuelle et énonciation », in : *Fabula*, n°5, numéro spécial *Sur l'énonciation*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, pp. 96-97). Les rôles sont inversés par rapport à la génération précédente, quand chaque grand romancier avait sa petite secrétaire. Certes, mais ce rééquilibrage ne se fait pas sans heurts : l'homme secrétaire se débat, il veut romancer, même s'il n'en a plus le pouvoir…

[94] Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande, op. cit.*, pp. 14-15.

[95] Marguerite Duras, *Emily L, op. cit.*, p. 61.

Le roman idéal d'une vie à deux, d'un amour partagé, d'une relation épanouie, tiendrait donc dans ce secret : écrire sans cesse l'un sur l'autre, se faire le miroir de l'intimité la plus tue de l'autre et, contre-don, en retour l'autre écrit sur soi. Le partage de son intimité la plus secrète et interdite qu'on ouvre malgré soi à l'autre, rien que par l'amour qu'on lui porte et les barrières qui se lèvent, devrait déboucher, selon le schéma souhaité dans cet échange entre Duras et Andréa, sur l'acception de se voir devenir, au moins pour cette part obscure de soi, l'objet d'un livre. Il y a encore dans cette dynamique une forme inédite de psychanalyse à deux où le couple n'est plus ce qui pose problème, mais ce qui lève problème. Situation idéale qui faisait tenir la psychanalyse, en tant que thérapie institutionnelle et non jeu d'esprit, comme parfaitement accessoire par Marguerite Duras en ce qui la concernait. Elle a mieux que parler à un psy, elle a son défouloir et qui ne fait pas de bruit : « écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit »[96].

2.2.2 La peur face à celui qu'on a mis à nu

Écrire est-elle une entreprise folle ou une entreprise pour sortir de la folie ?

Vivre à deux une relation autour de la littérature astreint les deux à accepter les règles de ce pari littéraire. Or l'homme avec qui Duras partage sa vie n'écrit pas autant qu'elle le voudrait. La preuve qu'il n'écrit pas ne se mesure ni au papier raturé, ni aux essais imprimés, mais à l'aune de cette activité qui, selon Duras, s'oppose à écrire et qui consiste à hurler en faisant beaucoup de bruit. Tel est le portrait que s'applique à dresser de Yann Andréa Marguerite Duras, portrait qui nous intéresse moins comme donnée factuelle rapportée sur un tiers que comme approche descriptive du symptôme qu'elle place au centre du complexe d'infériorité : faire beaucoup de bruit pour rien et paralyser l'autre. « Quand il hurle, je continue à écrire », écrit-elle dans un moment d'accalmie. Elle s'en explique :

> Au début, c'était difficile. Je pensais que c'était injuste qu'il crie contre moi. Que ce n'était pas bien. Et quand j'écrivais et que je le voyais arriver et que je savais qu'il allait crier, je ne pouvais plus écrire du tout... [97].

[96] Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 34.
[97] Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, *op. cit.*, p. 13.

Marguerite Duras pour vaincre la peur qu'elle ressent à l'endroit de cet homme imprévisible, si à contre-courant de la peinture ordinairement présentée des homosexuels comme des compagnons doux et faciles à vivre, a appris à sortir du jugement moral. Elle a cherché à lever sa crainte envers ce colérique en dénombrant les explications possibles. Pourquoi ces brusques accès d'adrénaline ?, se demande-t-elle dans bien de ses écrits. Crie-t-il pour qu'elle ne puisse plus écrire ? Crie-t-il parce qu'il ne peut pas écrire comme elle ? Crie-t-il parce que ce jeu consistant à écrire l'un sur l'autre lui est devenu impossible ? Crie-t-il parce qu'il ne veut pas aller plus avant dans l'introspection de ce qu'il est, si peureux en son for intérieur de ne pas être grand chose ? Crie-t-il parce que les écrits de la femme à ses côtés lui sont devenus aussi insupportables que ceux d'Emily L. pour le Captain ? Crie-t-il parce qu'il n'a pas le courage de jeter tout au feu, tout au moins cette pomme de discorde qu'est l'écrit incriminé, comme l'a fait le Captain dans un courage mâle, à lui inaccessible ? Crie-t-il parce que, contrairement à toute apparence, vivre avec un écrivain dans l'âme pour quelqu'un qui n'a pas d'orgueil affiché est encore plus insupportable que pour tout autre ? Crie-t-il parce que la vérité est au bout de l'écrit et que crier est la seule méthode que le désespoir laisse pour empêcher cette vérité d'éclater en empêchant l'autre d'écrire ?

Il y a un peu de tout cela dans cette activité puérile qu'est le cri, une grande capacité de nuisance exercée tant sur soi que retournée contre l'autre, une guerre des sexes reprise sur le terrain même où on la croyait définitivement abrogée. Marguerite Duras finit par sentir sa peur fondée quand elle se voit bloquée dans ce qu'elle écrit. Alors que son écriture porte une manière féminine de voir le monde, des cris cherchent à l'éradiquer et à en tarir le souffle au nom d'une dureté masculine s'élevant contre sans trop savoir pourquoi. « Quelque fois j'ai eu peur », avoue-t-elle volontiers, avant d'entreprendre l'introspection de sa peur en ces termes :

> Et j'ai trouvé qu'il avait de plus en plus raison, mais je ne pouvais plus arrêter le livre, comme lui ne pouvait plus arrêter la violence. Yann criait. Je crois que c'était contre le livre en soi, vrai ou faux, en deçà de toute définition, prétexte, excuse, etc. C'était : faire ça, un livre, dans tous les cas...C'était comme un but : tuer ça. Je le savais; je savais de plus en plus de choses sur Yann. C'est devenu une course à la fin. Aller plus vite que lui, pour que le livre se termine, avant qu'il ne l'empêche complètement[98].

[98] *Ibid.*, pp. 17-18.

Cette course contre la mort, mort de son écrit réduit à l'état de mort-né, mort qui par contre-coup serait la sienne comme il en est allé pour Emily L., cette course est si peu feinte que Marguerite Duras nous la livre quasiment en direct. Sa confession instantanée a pour but de la libérer de cette peur d'être condamnée à ne plus écrire à cause de l'homme avec qui elle vit. En effet, *La Pute de la côte normande* est écrit courant automne 1986 pour parler d'un événement, cette course afin de finir d'écrire ce sur quoi le cri du non-écrire lui intime de tirer un trait, qui prit place juste quelques mois plus tôt, la saison précédente. « C'était l'été 1986 », et à Quillebœuf, pour localiser la scène, Quillebœuf là où elle partageait alors une location estivale avec Yann Andréa, et là où elle localisera l'année suivante *Emily L.* « J'écris l'histoire », ajoute-t-elle sans plus ample précision, et pour cause, l'histoire à laquelle elle fait allusion n'est pas encore parue. Les lecteurs devront patienter l'hiver 1987 pour en prendre connaissance. Il s'agit de *Les Yeux bleus cheveux noirs*, ainsi que nous pouvons en juger par le descriptif que Duras nous en donne :

> C'est à cette époque-là que Yann entre dans une période de cris, de hurlements. Il tape le livre à la machine, deux heures par jour. Dans le livre, j'ai dix-huit ans, j'aime un homme qui hait mon désir, mon corps. Yann tape sous dictée. Tandis qu'il tape, il ne crie pas. C'est après que ça survient. Il crie contre moi, il devient un homme qui veut quelque chose, mais il ne sait pas quoi. Alors il crie...[99].

On retrouve ici l'atmosphère esquissée en 1.1.1 à laquelle s'ajoute, si ce n'est un malaise, du moins une interrogation. Rien dans ce livre ne permettait d'identifier le personnage d' « Elle » à Marguerite Duras âgée de dix-huit ans. Un faisceau concordant d'indices invitait plutôt à considérer cette jeune fille comme une actualisation du mythe d'Ève. Et si identification il y avait, elle concernait en premier lieu le personnage de l'homme de la chambre qui, torturé entre son désir pour la femme séquestrée et sa répulsion pour son sexe, ne pouvait immanquablement que suggérer un homosexuel du type de Yann Andréa partageant l'intimité de Marguerite Duras tout en la réprouvant. Lui dédicacer le roman invitait à ce rapprochement, que Duras, dans ce court descriptif, occulte comme pour se débarrasser de l'idée que les cris poussés par Yann Andréa pourraient manifester son horreur à ce qu'il découvrait qu'il venait de taper.

Cette horreur recouvre quelque légitimité. Certes, il avait accepté de jouer le jeu d'écrire sur l'autre tout ce qu'il s'interdit de dire sur son propre compte, mais qui ne voit

[99] *Ibid.*, pp. 10-11.

dans la littérature qu'un jeu innocent, pas un jeu cruel, est appelé à réagir violemment au miroir qu'on lui tend ainsi sur du papier. Ce n'est pas un miroir flatteur, et Yann Andréa semble l'avoir oublié, ou méconnu, en acceptant ce jeu. Par littérature interposée, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus introspectif, Marguerite Duras venait de signifier à Yann Andréa que son homosexualité reposait sur un angélisme, dont les soubassements sont à chercher dans un « sentiment d'infériorité » (dixit Stocker). Découvrir pour un homme que toute son identité ne s'est élaborée que sur une faille, que son attrait pour le religieux ne repose que sur le dégoût du corps par excellence qu'est le corps féminin, en un mot que tout est faux en lui, et le découvrir de l'encre de celle qui vous a accordé sa protection, constitue, convenons-en, un puissant moteur pour générer des cris.

Revenons sur une citation de Marguerite Duras, où elle-même semble en convenir à mi-mots : « ... et j'ai trouvé qu'il avait de plus en plus raison, mais je ne pouvais plus arrêter le livre... »[100]. En 1992, elle reviendra sur la peur qu'elle s'est faite, la peur qu'elle a générée en levant à la surface l'inconscient structurant de Yann Andréa, jusqu'à provoquer en lui des cris incontrôlés et rageurs contre tout ce qu'elle pouvait écrire. Dans la réécriture de cette guerre qui fut peut-être productive entre eux, elle évoque à présent la sincérité de Yann, comme si, finalement, ses cris avaient, outre stimulé son désir d'écriture contre la destruction qu'elle sentait en eux, fait éclore en Yann une connaissance renouvelée de lui, une naissance régénérée sous le signe du cri primal. « Vous étiez terrible », lui confesse-t-elle dans ce livre *Yann Andréa Steiner,* miroir du *M. D.* (1983) qu'il avait composé sur elle, « souvent j'avais peur de vous. Et autour de nous on avait peur pour moi. Je trouvais que vous étiez de plus en plus sincère, mais que c'était trop tard pour moi, que je ne pouvais plus vous arrêter »[101]. Nouvelle question, donc : si la technique de l'écrivain qui n'écrit pas consistait à se faire psychanalyser par un écrivain productif, de sorte à ne devenir peut-être pas soi-même écrivain mais tout au moins soi-même, et effacer ce qu'il croyait être ? Celui qui est fou de ne pas écrire, saurait-il trouver une porte de sortie à sa folie à côtoyer celle qui se définissait comme « folle d'écrire »[102] ?

Si écrire, comme Duras l'entend, peut être une folie, c'est dans la folie de ce que cela représente aux yeux du monde : un investissement si astreignant que toute vie en est rendue impossible! Ce n'est en rien une folie psychotique, ni une névrose du type de celle que Duras décèle, bien cachée, chez son compagnon à travers force cris et accès de

[100] *Ibid.*, p. 17.
[101] Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner, op. cit.*, pp. 74-75 .
[102] *Ibid.*, p. 76.

sincérité qu'elle a en lui provoqués. De telles bouffées qu'elles laissent à penser que Yann Andréa avait trouvé en Duras de quoi faire son transfert. Ne confondons pas ces deux folies. L'une part d'une grande lucidité quand Duras crève la baudruche de celui qui croyait savoir écrire, auteur certes de quelques poésies, mais ignorant que la véritable écriture ne se réduit pas à des vers blancs. L'écriture, toute entière, doit être blanche et recourir à ce style sans affectation que Yann Andréa avait trouvé sans le savoir dans son échange épistolaire avec Marguerite Duras. Parce qu'elle y fut sensible, leur rencontre fut possible. Mais pas, comme il se l'était imaginé, pour sa poésie :

> Il y a eu les poèmes que vous m'avez envoyés, dont certains m'ont paru très beaux, d'autres moins, et cela je ne savais pas comment vous le dire. Voilà. Voilà, oui. Que c'étaient vos lettres qui étaient vos poèmes. Vos lettres sont belles, les plus belles de toute ma vie il me semblait, elles en étaient douloureuses[103].

La douleur est quelque chose de prosaïque, la vraie douleur s'entend, pas celle mise en scène selon les conventions dramaturgiques, et le poète que se prétendait être Andréa ne se payait de mots que pour la mieux cacher, piège classique !

Maintenant, quant à la folie qui l'habite, et qui n'est pas la folie d'écrire (sinon il aurait été guéri de son illusion de poète!), c'est la folie que Marguerite Duras décèle en lui, la folie de ne pas pouvoir écrire parce que connaissant tous les sacrifices que cela représente, tout se travaille sur sa douleur. Je dis que Duras décèle, car lui-même ne veut pas concéder ce déséquilibre entre son mode de composition et l'écriture de Duras. Il est dans la négation fantasmatique, il fait d'elle un mythe et de son type d'écriture un art indéchiffrable. Jusqu'à écrire dans son *M. D.* (auquel *Yann Andréa Steiner* n'est que la réplique, selon ce jeu de l'écrire l'un sur l'autre, qui n'aura pas duré longtemps entre eux et pour cause!) :

> Je revois les lignes bleues, la partition inachevée. Personne ne peut savoir, le secret est inviolable, inconnaissable. Le mystère restera entier. Je sais que la fin n'est pas dite, que rien ne peut se prévoir, que l'idée même de la fin n'est écrite nulle part. L'écriture bleue ne signifie rien, quel que soit le résultat de l'examen. Je sais. Il n'y a que moi qui sache : que vous défaites, que vous inventez à chaque instant un présent (...). Vous écrivez un simple mot et le point recule l'infini de la phrase (…) La puissance du mot vous échappe à vous aussi, elle traverse la page et elle se pose là où vous ne savez pas. L'onde portée dans l'espace de la feuille est continue. Personne ne peut savoir, personne, même vous, d'où vient son innocence[104].

[103] *Ibid.*, p. 11.
[104] Yann Andréa, *M. D.*, Paris, Minuit, 1983, pp. 59-60.

Une écriture bleue, une onde continue, qui se résolvent en un secret inviolable, un mystère entier. Dans cette description du style de Marguerite Duras, on trouve tous les poncifs et malentendus qu'un poète peut entretenir sur l'écriture. Il y a surtout quelque chose de révélateur dans ces quelques lignes d'une attitude mythifiante assez partagée par les esprits religieux et les imaginatifs poétisant (deux aspects de la personnalité de Yann Andréa dénoncés par Duras comme négatifs). C'est ce goût de tout entourer d'une aura magique qui procède d'une confusion entre le signifiant et le signifié, cette incapacité de discerner ce qui relève de la représentation de ce qui procède de l'être. L'écriture bleue est indissociable pour Yann Andréa du secret inviolable, un peu sur le même mode métaphorique que le bleu du ciel protège l'insaisissabilité de dieu. Et pareil pour l'onde continue qui éveille automatiquement chez lui (ainsi qu'il en va des couples consonantiques chez un poète) l'idée d'un mystère entier, comme chez les créationnistes persuadés que le « Fiat » (le « Kun » des musulmans) divin a pu opérer par magie verbale la création du monde. En poète indécrottable, et croyant en des forces obscures, Yann Andréa pense que des signes suffisent à manifester une identité. Sans doute, ses intérêts cabalistiques n'ont pu que l'entretenir dans cette illusion, avec tout ce jeu sur les lettres ayant une essence en soi. On en a déjà trouvé une illustration dans le précédent chapitre avec l'anagramme t, a, l à recomposer en TAL, nom de l'Agneau en hébreu, symbole de l'innocence, que Marguerite Duras a démythifié en péché d'angélisme, ou complexe d'infériorité.

Nouvelle illustration : le sigle M. D. suffirait à signifier Marguerite Duras. Pour lui démontrer tout son désaccord avec cet essentialisme, elle lui a répliqué par un *Yann Andréa Steiner,* et quelques phrases bien senties. Aussi son incompréhension qu'il ait pu se sentir blessé par un portrait romanesque d'homosexuel où il n'est représenté que partiellement, et qu'il a pourtant considéré comme insultant pour son être total. Cette lecture erronée provient de son incapacité de poète à détacher le langage dans lequel il s'investit pleinement du sujet qu'il est par ailleurs. D'où la grandiloquence de son vocabulaire où le « mot » vole d'emblée vers quelque « infini » au nom d'une « puissance » dont l'initié seul a la connaissance : « il n'y a que moi qui sache ». Cette gnose part du postulat que l'on connaît l'essence par le mot, philosophie étrangère à Duras qui avoue laisser venir les mots en elle non pas pour le plaisir de l'incantation qu'ils peuvent lui procurer, mais par l'écran révélateur qu'ils ouvrent sur les mots informulés auxquels elle attache la plus grande signification. Les zones d'ombre pour elle sont pleines

de signifiés, d'où l'intérêt que Lacan avait trouvé en son écriture, écriture qu'on peut définir de mille façons, et le désaccord de Marguerite Duras avec l'herméneutique psychanalyste repose justement sur sa limitation à une grille d'analyse et une seule (orthodoxie freudienne oblige, et elle de prendre le contre-pied), mille façons mais bien à l'exception d'une seule, ce qualificatif d' « innocence », cerise sur le gâteau par laquelle Yann Andréa clôt son oraison.

« Innocence », ce mot n'est pas innocent dans sa bouche, il révèle tout le préfabriqué angélique dont il se drape, toute sa relation problématique au monde qu'il camoufle sous un semblant de détachement. À cette mystification de poète, Duras répond par un camouflet de romancière : « elle », cette fille de dix-huit ans, l'héroïne de *Les Yeux bleus cheveux noirs*, votre double (Tal en tant qu'homme de la chambre) est paralysé à l'idée de la pénétrer, alors qu'il s'agit de moi, jeune...et la vieille romancière que je suis devenue, vous l'avez pourtant honorée. Problème, non ? Les cris de Yann Andréa redoublent, il dénie véhémentement. Après coup. Sur le moment il tape. À la machine, toutes les saillies et provocations que Duras lui lance sous prétexte de littérature. Taper à la machine, la métaphore est frappante, est-ce cela que Duras appelle « violence » ? Il se fait juste violence à ne pas exploser en l'écoutant lui dicter : « Dans le livre, j'ai dix-huit ans, j'aime un homme qui hait mon désir, mon corps. Yann tape sous dictée. Tandis qu'il tape il ne crie pas. C'est après que ça survient »[105].

Le lecteur perçoit tout de suite le jeu double entre ce que Marguerite Duras dicte pour pousser son partenaire à bout, le démasquer, et ce qu'elle fait à la fin de son livre. Aucun indice factuel ne permet d'identifier, dans le livre achevé, « elle » avec le « je » de Duras à dix-huit ans. Hormis – mais cela est d'ordre structurel, et quasi-invisible pour qui ne soumet l'œuvre de Marguerite Duras à l'analyse – un traumatisme commun lié à la petite enfance, ou ce qu'on en raconte, car l'une et l'autre, petites, ont subi des violences sexuelles. Par ailleurs, la relation du partenaire d'« elle » au corps de cette dernière est beaucoup plus ambiguë qu'un rejet pur et simple. C'est la relation vaginale qui le terrifie et qu'il veut esquiver d'un baiser intense. Baiser qui ne la satisfait pleinement, nonobstant l'intensité du désir qu'il trahit, puisqu'elle s'en ira pour un autre, quelque aventurier de motel. Mais, pourquoi cette peur s'est-elle levée avec moi, Duras, qui n'a plus d'âge, ni de forme ? On reconstitue aisément ce dialogue au vu de ce passage que Marguerite Duras a dicté, non pas à Yann Andréa directement, mais la fille de son éditeur, à propos de ce

[105] Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, *op. cit.*, p. 11.

dernier, le « vous » de *Emily L* : « - Il y a eu quelque chose le premier jour. Vous hésitez. Et puis vous le dites : - Non, rien. Jamais. Il n'y a jamais rien eu »[106]. Déni de réalité sur lequel Marguerite Duras revient dans *Yann Andréa Steiner* en tournant le propos avec un peu de poésie convenue, puisque c'est le ton qu'il semble goûter : « On s'est couchés avec la lune dans le ciel sombre et bleu. C'est le lendemain qu'on a fait l'amour »[107].

Elle se moque de cet amour s'il n'est lié qu'à des signifiants aussi convenus que la couleur du ciel et la lune qui brille, un amour détaché d'elle comme femme. Un amour en convenance avec une atmosphère, pas avec l'être. Un amour qui laisse une porte de sortie à l'idéalisme niais du poète aimant plus à caresser l'idée qu'il se fait de la pureté qu'aimer sans écran. Caresser seulement une jeune fille mais ne jamais la prendre, parce que la prendre violerait l'idée qu'on se fait d'une jeune fille, mettrait à mal toutes les représentations qu'on s'est bâties sur le mythe de la pureté virginale, tous les romans qu'on se récite dans la tête et toute la poésie dont on se croit habité, alors qu'elle n'est que le lieu commun où trouvent refuge tous ceux que la crainte ne permet pas d'aller plus loin que de pianoter avec les signes, de jouer avec les codes en les déclinant sur toutes les couleurs du ciel, sans ne jamais vouloir entendre (car là encore il y va de la pénétration) aucun message.

L'ironie déployée par Marguerite Duras dans cette dernière phrase montre toute la vanité de la poésie qui prétend vouloir connaître l'amour mais n'en maîtrise pas la chose par peur du contenu. Et se réfugie dans le dénie. Comme Emily L dans cette poésie si insupportable aux yeux du Captain, cette poésie où il n'existait plus, où leur amour s'était dissous en même temps que leur enfant mort-né. Du mal écrire pour oublier, ce que fait Emily L., car peu importe le niveau qu'elle atteint dans son art, niveau que Duras laisse au lecteur le soin d'imaginer en taisant ses vers, cet art sera toujours entaché d'un rapport de soumission au père, d'un désir inconscient de vouloir lui faire plaisir. Et ne pas parler de son enfant mort-né, esquiver sa douleur et taire aussi bien celle de son partenaire, rien de mieux pour s'attirer à bon compte les faveurs du père, regagner une sorte de cocon idéal autour de cette figure sacrée que métaphorise le Ciel, et tous ces mots gonflés de vent dont s'engorge le poète.

Si Marguerite Duras évoque si bien d'un trait de plume ce miroir renversé du type d'écriture auquel elle est finalement parvenue dans sa dernière période, cet écrire pour

[106] Marguerite Duras, *Emily L*, *op. cit*., p. 25.
[107] Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 30.

renoncer qui est tout le contraire de l'écrire pour effacer dont elle fera sa philosophie, si elle parvient à en cerner toute la vacuité prétentieuse, peut-être est-ce parce qu'elle-même est passée par cet état. Gardons présent à l'esprit qu'elle fut aussi la mère d'un enfant mort-né n'ayant jamais parvenu à écrire concrètement sur ce sujet. Autre similitude : la frénésie avec laquelle Emily L collectionne ses écrits, les range et classe comme si dotés de valeur intrinsèque où le signifié déborde sur le signifiant, Marguerite Duras est également passée par là. Le seul point dont elle diverge avec son héroïne concerne la réécriture auquel elle ne répugne pas jusqu'à en faire sa marque de fabrique (le fameux « effacer » que nous verrons ultérieurement), alors que la poète a fait de son écrit une telle icône qu'elle ne peut le récrire et appuie d'ailleurs toute son œuvre sur ce mythe du poème perdu, mythe guère plus brillant que se poser en écrivain qui n'écrit pas.

2.2.3 Détour par Artaud, ou l'écrivain psychotique

Où la confrontation d'Artaud et de Duras révèle toute la différence entre poète et romancier.

Marguerite Duras, iconoclaste sur tous les fronts et ne détestant rien moins que l'impuissance ainsi auréolée, a une phrase définitive sur Antonin Artaud : « Certains théoriciens comme Antonin Artaud qui, pourtant, ont révolutionné le théâtre, ne m'intéressent plus tant que ça »[108]. Sous la formule, on sent fleurer l'aveu du dépassement opéré par Duras face à l'incantatoire, sa tendance naturelle qu'elle combat en adoptant un style atone et suggestif[109]. Parallèlement, elle se frottait à Yann Andréa (tout en s'en

[108] Marguerite Duras, *La passion suspendue…op. cit*., p. 133.

[109] Artaud, praticien d'une poésie sonore et expressive, martelait les mots et les accumulait pour mieux hypnotiser, c'est ce que Maurice Blanchot retenait de cet auteur : « Artaud nous a laissé un document majeur, qui n'est rien d'autre qu'un Art poétique » (« La cruelle raison poétique », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 22-23, mai 1958, p. 69). Duras qui exerça elle aussi une fascination d'ordre incantatoire chercha, peut-être sous l'influence de Blanchot, à procéder tout à l'opposé. Son art tient à sublimer le non-dit. Totalité d'un côté, rien de l'autre. La totalité chez Artaud a ainsi été décrite par Jean-Michel Rey : la « répétition intensive » « est un des traits majeurs de l'écriture d'Artaud ». Elle procède par des « figures de la réitération ou du redoublement par lesquelles une phrase fait varier son objet à un point tel qu'il en soit méconnaissable, énigmatique » (*Antonin Artaud. La naissance de la poésie*, Paris, Métailié, 1991, p. 33). L'objet rendu ainsi méconnaissable, ne reste plus que le sentiment de totalité qui submerge à telle enseigne, d'ailleurs, que le jugement de Blanchot fut récusé par Jacques Derrida affirmant que, pour Artaud, « seul le théâtre est art total » et « la poésie (…) art abstrait » (« La parole soufflée », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979, note 1, p. 276). Il y a de l'emphase quoi qu'il en soit, et Duras lui substitua la sobriété absolue du langage du corps. « Rien que le corps », insiste Chloé Chouen-Ollier et ce dépouillement vient s'opposer à la totalité, à « la force écrasante, inabordable de l'idée de Dieu » (*Les Yeux bleus cheveux noirs*, *op. cit.*, p. 131) » (« L'écriture, « admirable putain » écriture et prostitution chez Marguerite Duras », in

démarquant), comme il en avait été avec Robert Antelme, homme en compagnie de qui elle s'était passionnée pour Artaud vers 1936.

Sur Artaud, disant à qui voulait l'entendre ne pas être un écrivain, et son écriture compulsive de ses états d'âme, il existe un livre. Un livre d'écrivain et de psychanalyste qui éclaire de manière perspicace (littéraire autant que médicale) le « langage de la cruauté », cette révolution théâtrale impulsée par Artaud et délaissée par Duras. Ce livre jette aussi quelques lueurs sur les colères spectaculaires de Yann Andréa, dont notre auteur a fini par se lasser. La comparaison s'impose, d'autant que personne n'a dépassé l'expérience d'Artaud en matière d'effacement de soi, jusqu'à son nom et son existence sociale, le tout immolé sur l'autel de la recherche du Père, en pleine confusion entre l'être et la représentation.

Le titre de ce livre posthume de Serge André (mort en 2003), *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse*, est révélateur, de l'aveu même de l'auteur, de sa méthode anticipant sur le paradoxe étayé par Pierre Bayard. L'auto-analyse d'Artaud de sa psychose, à travers la narration épistolaire qu'il en a faite (c'est-à-dire de la littérature, bien qu'Artaud s'en défende), apporte selon Serge André à une approche, la psychanalyse, que son institutionnalisation a par trop encagé dans des concepts. Il explique :

> Si j'ai choisi cet intitulé, c'est bien pour mettre ces deux termes d'épreuve et d'expérience en parallèle. Il s'agit d'une épreuve à différents niveaux. Antonin Artaud lui-même ne cesse de nous le dire : c'est en premier lieu une épreuve au sens d'une souffrance, d'un obstacle qu'il tente de traverser (…). C'est aussi une épreuve en ce sens que les tribulations d'Artaud mettent à l'épreuve un certain nombre d'idées reçues, telle celle que nous pourrions nous faire de l'expérience analytique et du savoir qui s'en dégage[110].

La psychose d'Artaud se manifeste par des cris, des cris qui terrifient ceux à qui ils s'adressent, alors qu'il s'agit de cris que ce poète et comédien veut charger d'un message :

Marguerite Duras 1 Les récits des différences sexuelles… op. cit., p. 41). Qui est le plus nihiliste de ces deux auteurs, de celui qui prétend au tout ou de celle qui s'en défie ? Le trop d'écriture d'Artaud submerge jusqu'à Dieu dont l'énonciation est impossible ou inaudible dans cette avalanche. Le minimalisme de Duras, tout à l'inverse, ouvre à une économie du verbe où la présence de Dieu redevient nécessaire, fût-ce en creux. Alexandra Saemmer l'avait déjà relevé : « Chez Duras, « mystique sans Dieu », c'est l'amour absolu – ou l'écriture – qui peuvent remplir le gouffre infini de l'ennui. Dieu, mot présent chez Duras, fait référence à une plénitude, une totalité dont l'expression exige une langue nouvelle – une pratique mystique de l'écriture » (« Confidences, confessions, professions de foi », in *Les lectures de…*, *op. cit.*, p. 192). Entre Artaud et Duras, deux relations au sacré sont en jeu, l'incantatoire et la voie du silence. Cette dernière voie, que Duras identifie à l'essence féminine, lui fait tourner en dérision le poète ostentatoire, apparemment mâle mais faible dans le fond. Il entre là plus qu'un problème esthétique.

[110] Serge André, *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse*, Bruxelles, Éditions Luc Pire, coll. « Que / Essai », 2007, p. 5.

sa haine de la littérature. Il tente alors de dépasser toute expression dans ce signe ultime et absolu qu'est le cri pour qui en fait un hiéroglyphe, une métaphore de l'ineffable. Il y va d'un infantilisme en quête de la manifestation de l'être dans la représentation comparable en tout point à ce que Duras a découvert chez son compagnon, qui à la fois la bloque et la stimule : cette étrange articulation entre crier et écrire. Elle aime, et à la fois réprouve, ce cri dans sa valeur iconoclaste remettant en cause son statut d'écrivain, ses habitudes d'écriture : « Il savait que le livre existait déjà. Il me disait : - Qu'est-ce que vous foutez à écrire tout le temps, toute la journée ? »[111].

Tant que le cri ne fait que la bousculer, elle, toujours à la recherche d'une écriture plus dépouillée et percutante, elle fait avec. Consciente que, à la fin, dans ce « fatras d'écritures différentes » aligné au grés des accalmies et des tempêtes de Yann, les pages conçues sous la colère de ce dernier l'emportaient : « celles qui m'apparaissaient comme les plus incohérentes étaient, en fait, les plus décisives du livre à venir »[112]. Mais que Yann adopte la pose de l'écrivain qui n'écrit pas et plonge dans une forme délirante le faisant déboucher sur la croyance que l'écriture peut être dépassée, elle le réprouve. Il ne s'agit plus dès lors pour elle que mystique dangereuse, abandon de soi, absence de perspective, point où le non-être confine au non-sens, et réciproquement. Pas que pour elle, mais aussi pour bien des gens qui ont côtoyé Artaud.

Il suffit de comparer le témoignage de certains écrivains sur Artaud, l'archétype du poète chez qui s'exprimer épouse la recherche du sacré, avec ce que Duras disait de Yann Andréa et de son sens de l'absolu, aux antipodes de sa manière romanesque d'écrire et de désacraliser, pour mieux cerner d'un coup le contraste entre deux techniques d'écriture. Anaïs Nin a témoigné de l'écriture totale d'Artaud telle qu'il la vivait en mimodrame cosmique :

> Il était à la torture. Il hurlait. Il délirait. Il représentait sa propre mort, sa propre crucifixion. Les gens eurent d'abord le souffle coupé. Et puis ils commencèrent à rire [113].

Marcel Lecomte a illustré cette recherche désespérée du signifié, jusqu'à malmener les signes et soi-même, en rapportant qu'une conférence d'Artaud s'est achevée sur ce cri : « Et en vous révélant tout cela, je me suis peut-être TUÉ »[114]. Cet effacement de l'ego,

---

[111] Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande, op. cit.*, p. 16.
[112] *Ibid.*, p. 14.
[113] Serge André, *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse, op. cit.*, p . 41.
[114] *Ibid.*, p. 72.

cette dépersonnalisation, qu'un écrivain connaît le temps de se mieux identifier à ses héros de papier (« Madame Bovary, c'est moi »), Artaud en a fait un principe de vie à la recherche de l'être qui s'épuise en lui au fil d'une écriture qu'il malmène autant qu'il se démène. Il en va de même pour Yann Andréa décrit par Marguerite Duras.

Ecoutons-la parler de la fuite en avant de ce nouvel Artaud, lui aussi à la recherche de l'acte total, quelque scandale dont l'effet ne peut être que destructeur sur ses amours :

> Il allait dans tous les sens. Yann. Tous les sens se rejoignaient en lui à la fin des journées, des nuits. Ils se rejoignaient dans l'espoir fou d'un scandale possible, d'une généralité inouïe, dont ma vie aurait été l'objet[115].

Plusieurs fois, elle revient sur cette confusion de la tragédie comme genre littéraire que Yann aurait souhaité vivre dans le même exorcisme total qu'un Artaud, assez spécialiste dans ce genre des actes irréparables puisque sa petite phrase « je me suis peut-être tué » eut pour conséquence dramatique de mettre fin à ses fiançailles avec l'amour de sa vie. Cette intériorisation du tragique de la vie, ce qu'Artaud appelait l' « orage organique », Andréa le vit avec la même intensité, le même manque de distanciation, et il n'y va pas d'un choix esthétique comme cela aurait pu être le cas chez l'écrivain qui écrit pour écrire, mais d'une sensibilité réceptive aux fluctuations de la nature. Duras lui écrit :

> Tu étais désespéré comme chaque jour de ta vie tu l'es et aussi pendant certains étés à certaines heures du jour et des nuits quand le soleil quitte le ciel et qu'il pénètre dans la mer chaque soir pour toujours, toi tu ne peux pas t'empêcher de vouloir mourir[116].

Ce que Marguerite Duras cherche à nous dire ici, c'est que le poète ne sait pas se saisir des choses, il les subit. Il est solaire, certes, parce qu'en harmonie avec le soleil, mais sa virilité ne s'accompagne d'aucun caractère émissif. L'astre pénétrant les eaux ne représente pas pour lui l'allégorie de l'amant prenant son aimée. Vivant les choses pleinement, il n'y voit qu'une petite mort, la sienne. Son complexe d'infériorité (lui, tout petit dans le cosmos) se finit en débordements destructeurs où il ne se sent de taille à assumer aucune autre forme d'amour que dans la contemplation. La perspective que lui, le soleil, finisse dans l'eau, lui donne le plus grand dégoût de lui-même, et il renonce, jusqu'à salir sa partenaire. Yann Andréa l'a fait, toujours entre cris et rires : « « Vous êtes folle,

[115] Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, *op. cit.*, p. 19.
[116] Marguerite Duras, Y*ann Andréa Steiner*, *op. cit*., p. 76.

vous êtes la pute de la côte normande, une connarde, vous embarrassez ». Après, il arrivait qu'on rie »[117]. Comme Artaud avant lui, moins le rire, ce qui fit que tout tomba à l'eau après avoir écrit de sa fiancée qu'il tenait en son cœur pour l'image de « l'amour absolu » : « N'importe quel homme peut la prendre à toute heure et chaque jour, et elle traite de folie mes accusations, car hélas, je suis pénétrant... »[118].

Pénétrant ? Le mot est malheureux. Ou encore témoigne de ces actes manqués que l'écrivain qui n'écrit pas collectionne. Il crie sa haine là où il voudrait crier son amour. Il rompt les amarres là où il voudrait rompre la glace. Il déraisonne là où il est persuadé de sermonner. Poète voyant plutôt, et ne voyant que des chimères. Marguerite Duras ne le lui a pas envoyé dire quand, les points sur les i comme à son habitude, elle a éreinté Yann Andréa le malvoyant qui la courtise, rabougrie qu'elle est devenue, alors qu'il se refuse de pénétrer la jeune femme qu'elle était et qui s'offrait à lui en tenue d'Ève dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Ce exactement pour les mêmes raisons névrotiques qui font d'Artaud un poète selon Serge André :

> Artaud se montre un amoureux passionné, véhément même – en paroles tout au moins – mais n'envisage l'aspect proprement sexuel de la relation qu'avec la plus grande réticence. Particulièrement épouvanté par les manifestations de la sexualité féminine, il tend à établir avec ses partenaires une relation amoureuse hautement idéalisée, toute spirituelle...[119].

Cette vie vécue sur un autre plan, même qu'il soit dit un plan supérieur, n'est pas la vie, juste une représentation erronée de sa dynamique, une énergie qui se veut essentielle mais tombe à plat. Marguerite Duras en prend son parti. En sa qualité d'écrivain, d'écrivain auteur de perspicaces analyses, elle sait que ce caractère participe de la vie, même si c'est une forme diminuée / niée de vie, car il y a toujours entre les sexes un malentendu à consommer :

> Je n'ai plus rien à faire qu'à subir cette exaltation à propos de quelqu'un qui était là, quelqu'un qui ne savait pas qu'il vivait et dont moi je savais qu'il vivait, de quelqu'un qui ne savait pas vivre, je vous disais, et de moi qui le savais et qui ne savais pas quoi faire de ça, de cette connaissance de la vie qu'il vivait, et qui ne savais non plus quoi faire de moi[120].

Marguerite Duras nous ouvre ici une nouvelle perspective : Yann n'aurait pas effacé sa

[117] Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande*, *op. cit.*, pp. 16-17.
[118] Serge André, *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 72.
[119] *Ibid.*, p. 71.
[120] Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, Paris, Minuit, 1982, pp. 29-30.

présence pour mieux garantir la sienne en tant qu'écrivain. Non, car cet effacement procède d'un savoir, le savoir s'effacer. Yann, à l'en croire, aurait été en soi effacement. L'effacement de l'effacement au sens cumulatif du terme qui va jusqu'au non-savoir. Et c'est précisément de ce non-savoir de Yann qu'elle tire sa connaissance, connaissance qui n'aurait rien été si elle en avait tiré usage et sentiment de supériorité. Cette connaissance lui a juste permis de reconnaître la vacuité de son moi à elle. Et d'écrire sur cette vacuité.

L'écrivain qui n'écrit pas, tels Yann Andréa et Antonin Artaud, a ce merveilleux avantage d'offrir un miroir aux écrivains qui écrivent. Les écrivains Jacques Rivière et Jean Paulhan, par ailleurs éditeurs dans la maison Gallimard, furent toujours reconnaissants à leur correspondant Artaud de ne les entretenir que de « cette nécessité de se refaire » (qu'il qualifie de « peut-être tout ce qui restera de tout ce que j'ai écrit ») et de creuser toujours davantage l'être qui se délite[121]. Jusqu'à renier ses écrits, nier son nom, et ne plus reconnaître que « l'impossibilité de penser ce qu'est la pensée »[122], selon le mot que Maurice Blanchot eut à l'endroit d'Artaud, et qui ressemble fort au mot de Duras sur Andréa : « quelqu'un qui ne savait pas qu'il vivait »[123]. Outre le mot « ça » que Duras affectionne pour son flou entretenu, toutes ces définitions par la négative renvoient à la définition que Lacan donnait de Duras : « Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit »[124]. L'intéressée en fut d'abord « abasourdie », dit-elle, avant d'en faire sa technique d'écriture, sa ligne de conduite, « une sorte d'identité de principe » précise-t-elle et, plus généralement, « un « droit de dire » totalement ignoré des femmes »[125].

C'est la technique de la romancière : effacer en rendant plus obscur. Pas le soleil, mais la nuit. Pas un travail dans l'évidence de la lumière, dans la croyance béate en l'esprit (croyance partagée par le poète ou le scientifique : deux religieux à leur façon), mais un travail sur l'opacité, une introspection artistique des zones d'ombres qui ne se donne pas pour finalité d'éclaircir mais de trouer de noirs et de semer le trouble, de creuser là où d'ordinaire on ne fait que passer. Avant de décrire cette méthode d'écriture en 2.2.4, je voudrais souligner que, tout impressionniste qu'elle paraisse, elle tire de sa façon

[121] Serge André, *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 31.
[122] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, col. « Essais », 1959, p. 53.
[123] Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, *op. cit.*, p.29
[124] Le jugement de Lacan ne nous est pas indifférent. Homme peu sensible à l'art du roman, on sait par Elisabeth Roudinesco, qui a dressé le catalogue de sa « grande bibliothèque de La Prévôté » qu'outre les classiques, eux bien représentés, il collectionnait Bataille et Duras (« La liste de Lacan. Inventaire de choses disparues », *Lacan et la littérature*, textes rassemblés par Eric Marty, *op. cit.*, p. 191). Il fut de plus très réceptif à l'œuvre d'Henry Corbin, l'iranologue dont nous nous servons pour ses travaux sur l'Imaginal, comme le montre par ailleurs ce fonds.
[125] Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 24.

fragmentaire de procéder et de son décousu apparent une puissance gnoséologique que pourraient lui envier bien des essayistes. L'essayiste ne croit pas en la force de l'écriture, se croyant fort de se distinguer ainsi du poète. Marguerite Duras y croit, et toute sa subtilité consiste à nous montrer que le poète y croit mal. Elle ne le montre pas à la manière de l'essayiste, elle le montre en tant qu'artiste, d'où sa force. La liberté de ton qu'adopte Duras, liberté exercée jusque dans une écriture sollicitant le moins possible son mental et jusque dans sa forme fictionnelle, relâchée et rompant avec toutes les conventions, y compris le culte de l'originalité, cette liberté ouvre à une théorie de l'inconscient du poète, une théorie que Marguerite Duras laisse en creux percevoir, et que l'on veut ici démêler en deux mots.

2.2.4 La théorie informulée sur l'art indéchiffrable

Où l'on voit que Yann Andréa est moins un être de chair que l'esprit errant d'Antonin Artaud.

Cette théorie peut s'énoncer en ces termes : un poète n'est poète, pas tant par les poésies qu'il écrit que par les poésies qu'il n'écrit pas. L'art est indéchiffrable[126]. Emily L attrape le tour du poète, plus exactement de femme poète telle que l'archétype en a été dessinée par une Emily Dickinson, quand son poème perdu fit d'elle une femme perdue. Le point commun entre les deux Emily, c'est une grande complaisance dans leur monde intérieur qu'elles identifièrent pour L à un bateau, pour Dickinson à sa maison[127]. L'une et l'autre le regard baissé à terre alors que leurs imaginaires chevauchent les cieux, et la taille flottante dans des cotonnades blanches alors qu'elles écrivent en lettres de feu un jour, renoncent le lendemain, amazones et vieilles filles, vierges folles et frigides[128], dans une série d'oppositions chère à Marguerite Duras[129].

[126] Autrement dit, « la phrase excède la grammaticalité de la langue et fait signe de multiples façons » pour reprendre la définition de la poétique donnée par Mireille Calle-Gruber à propos de Duras (« la scène la phrase ou qu'est-ce qu'un ton en littérature ? », *Marguerite Duras, la tentation du poétique, op. cit.*, p.76). Le respect de la syntaxe étant le propre du prosateur, Duras n'appartient définitivement pas à cette catégorie, car son « phrasé » invite à se mettre en recherche « de la plurivocité des signes » (*ibid*). Le lecteur cherche à déchiffrer « ces univers incommensurables que nos codes au contraire neutralisent, qui « en gommant de son « outrance », qui en décomposant son « inavouable-mise-ensemble des incompossibles » (*ibid.*, p. 80). Maigre récolte formelle que le lecteur ainsi obtient, hors cette certitude du miracle de l'art d'écrire chez Duras : il est indéchiffrable. Et sa poétique est en rupture avec le poète qui chiffre trop.

[127] « La trentaine passée, elle ne sort plus de l'enceinte de la propriété Dickinson, puis ne sort plus de la maison. Elle regarde, de sa fenêtre, le monde » (« Préface » de Patrick Reumaux à sa traduction: Emily Dickinson, *Lieu-dit L'éternité*, Paris, Points, coll. « Poésie », 2007, p. 8 /, Paris, Elisabeth Brunet, 1998)

[128] Patrick Reumaux encore : « Elle meurt vieille fille. Mais elle n'a pas cessé d'être amoureuse » (*Ibid.*).

[129] Dans un entretien avec Colette Fellous (déc. 1987-janv. 1988), Marguerite Duras joue elle-même du registre des oppositions sur le mode de l'être et du n'être pas, de l'écrire et du n'écrire pas, pour évoquer à

Le comportement du poète chez un homme, puisque tout chez Duras est rangé selon les genres, s'exprime autrement. Marguerite Duras pointe cette différence de modalité en la campant dans le personnage d'Andréa, posé lui comme le double de l'auteur du *Théâtre et son double* : Antonin Artaud. Leurs points communs sont multiples, à commencer par leur manière de concevoir leurs poèmes comme une bouée à la mer. Antonin Artaud n'a, en un premier temps, écrit de poésies que pour séduire son destinataire, Marcel Rivière. Andréa, à en croire Marguerite Duras, serait entré en relation avec elle par le même biais. Dans les deux cas, l'aventure a fini de même, dans la rupture avec la poésie et de l'art pour l'art au profit d'une expression totale : le cri. Pas le mutisme d'Emily L. Le profil de l'homme poète se résume à ce cri, le regard perdu à l'horizon, capable de s'enflammer pour une belle inconnue, adoptant un tempérament religieux si

---

travers les deux Emily (L et Dickinson) une sorte d'attraction des contraires entre les deux D (Duras et Dickinson). Quelle réponse de (sorcière) normande, trouva-t-elle alors à dire : « Oui, Emily L. n'est pas Emily Dickinson, mais elle aurait pu écrire ce poème d'Emily Dickinson. C'est un poème qui m'a beaucoup frappée lorsque je l'ai découvert il y a quelques années. Peut-être Emily L. est-elle la jeune femme que je cherchais sans le savoir, celle qui aurait été susceptible d'écrire ce poème transcendantal, dans l'innocence la plus grande » (« Duras dans les régions claires de l'écriture », *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 472). Cette intervention de Duras avait alors particulièrement alerté l'attention de Vicki Mistacco. Elle suppose qu'il y eut « une réception malheureuse de Duras » concernant *Emily L.* (« *Plus ça change*… The critical reception of *Emily L* », *The French Review*, vol. 66, n°1, oct. 1992, p. 86. Pas un critique n'ayant relevé le croisement fait avec Emily Dickinson, Duras serait intervenu pour clarifier le point et s'écrier à son tour : « Je suis Madame Bovary ». Cette version des choses a été reprise telle quelle par David Palmieri, autre praticien de la réception des œuvres. À partir d'un résumé orienté de ce roman de Duras, il soutient que « the first French novelist to incorporate Dickinson into her work was Marguerite Duras in *Emily L* (1987) » (« *La Hurleuse discrète* : Emily Dickinson in Francophone Europe and North America » in *The International Reception of Emily Dickinson*, édité par Domhnal Mitchell et Maria Stuart, London, Continuum, coll. « Reception Studies », 2009, p. 73). Étudier exclusivement la réception d'une œuvre a ses limites, et l'on voit très bien lesquelles par ces deux abus d'interprétation. Pas plus qu'Emily Dickinson n'est le personnage voilé d'*Emily L.*, Marguerite Duras prétend s'avancer sous les traits de son héroïne. Il y va d'un jeu de miroir partiel entre une poète s'enfermant dans la propriété terrienne familiale et son double inverse enfermée à bord du bateau de son mari. On ne peut comprendre le passage de l'un à l'autre en faisant l'économie de la notion d'hypertexte telle que Gérard Genette l'a exposée : « Toute relation unissant un texte B (que j'appelerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appelerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 8). Pour paraphraser cette définition selon Madeleine Borgamano, il s'agit d'un jeu de « références littéraires qui travaillent le texte en secret » que Marguerite Duras s'amuse à déployer « sur une série de réduplications en miroir », « à commencer, bien sûr, par celle, à demi masquée, et d'autant plus essentielle, d'Emily Dickinson, à laquelle Duras emprunte un prénom et un poème » puis « celles, hypothétiques, d'Hemingway et d'autres romanciers américains » (« Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis… », *Les lectures de…*, *op. cit.*, p. 87). Dans de telles conditions, on ne peut accuser la critique dont le rôle est de juger un texte de ne pas en commenter l'hypertexte. Car, comme le dit avec force Borgomano : on « reste libre d'interpréter, à sa manière, une intertextualité anonyme et ouverte » (*ibid*), liberté qui semble déniée par les commentateurs confondant texte et hypertexte. Ceux-ci oublient que Marguerite Duras avance toujours masquée : « Je vous ai dit tout bas le nom d'un écrivain américain. Mort. Suicide. Vous avez fait signe : Oui. C'était ça » (Marguerite Duras, *Emily L.*, *op. cit.*, p. 64). Borgomano a postulé Hemingway, et on n'est pas loin de la désavouer. Il y va de raisons stylistiques. Hemingway s'oppose en tout et pour tout à ce que représente *Emily L.* Dickinson pour Duras, à savoir une transcendance pleine d'innocence, lui : un réalisme pessimiste. L'une est une poète métaphysique, l'autre un romancier de l'immanence. Duras, oscillant entre ces deux pôles, flagelle son style apocopé qu'elle reconnaît chez Dickinson, et aspire à la simplicité d'Hemingway.

débridé qu'il est bien capable de se prendre pour Dieu. Mais s'il tonitrue si fort, ne s'amourache si désespérément, ne construit de métaphysique si folle, c'est parce qu'il est incapable de connaître, bibliquement parlant, la belle inconnue en question. S'il y a du non-dit dans son cri, c'est son impuissance qu'il stigmatise.

Sous deux comportements contrastés en fonction du sexe du poète, Marguerite Duras désigne, dans les quelques œuvres ici étudiées, une même maladie : l'idéalisation à outrance que fabriquent certains tempéraments assez névrosés pour être tentés par la mort, mais n'osant se la donner. Emily L comme Yann Andréa détestent tout ce qui attrait au corps. La spiritualisation qu'ils font de tout, à tort et à travers, naît de ce dégoût. En témoigne la manière dont « vous », dans Emily L, rejette toute explication sociologique sur la présence d'équipages coréens sur les côtes normandes, pour ne s'accrocher qu'à cette chimère : en faire un titre de roman. À croire qu'il ne comprend rien à l'art du roman. D'ailleurs cette inadéquation au monde, ce déséquilibre, insupportent en eux, et les condamnent.

Mieux, les poètes eux-mêmes se condamnent en détruisant leur corps, leur identité et celle des autres. Ainsi en va-t-il de Marguerite Duras ravalée au sigle M.D. dans le délire kabbaliste de Yann Andréa prenant le signifiant pour du signifié. De même que, de son côté, il se considérait probablement comme un avatar des trois lettres t, a, l, ainsi que Duras le suggérait dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Artaud, aussi, récusait son identité, jusqu'à proclamer sa mort et s'inventer un autre état civil. Marguerite Duras, bien inspirée, une fois de plus, désigne un trouble comportemental qui semble faire fonction de loi chez les poètes[130]. Face à cette croyance absolue que seul l'esprit est vrai, l'entourage des poètes fait tout pour les rappeler à la vie physique, quitte à éliminer leurs œuvres comme le Captain brûlant le poème absolu de sa femme, comme aussi Duras disant d'Andréa que le meilleur en lui est sa prose épistolaire. L'histoire littéraire fourmille d'exemples allant dans ce sens[131].

---

[130] Il suffit de se souvenir de la manière dont Pétrone, dans le *Satiricon*, parle du poète Eumolpe : mauvais poète (car aussi confus qu'Artaud), il aurait exigé par testament que ses légataires lui dévorassent le corps à sa mort pour hériter.

[131]Qu'on me permette d'en citer un qui a pour cadre l'Iran moderne et, pour figure, sa grande poète féministe Forugh Farrokhzad (1934-1967). Elle a trouvé la mort dans un accident de voiture en tentant d'éviter un bus scolaire fonçant à toute allure. Fait banal, si on ne devait le mettre en relation avec le grand nombre d'accidents routiers qu'elle eût et dont elle réchappa, prouvant dans quel dédain elle tenait son corps. Sa famille, dans le même temps, est si indisposée de ce dédain, une famille dont le père est un haut militaire, qu'elle s'arrangea pour faire disparaître la nuit même de sa mort tous ses derniers poèmes. Geste désespéré et symbolique pour lui reprendre son esprit et en effacer la déraison qui était sienne.

2.3 EFFACER EN RENDANT PLUS OBSCUR : LA TECHNIQUE DE LA ROMANCIÈRE (MARGUERITE DURAS)

Effacer. Recommencer. Mouvement d'horlogerie qui s'appelle écriture. Ratures et palimpsestes font l'ampleur d'un écrit (sa déclinaison, sa multiplicité à défaut de sa profondeur), et les spécialistes qui en prennent le pouls s'appellent des généalogistes textuels. Leurs sondes n'intéressent pas grand monde dans une société qui prône la transparence à tout crin. Rien de plus parlant que le cours du marché de l'autographe, très lucratif dès qu'il s'agit de lettres intimes, mais tirant toujours à la baisse dès qu'il s'agit de manuscrits annotés, corrigés, retravaillés, de la main de leurs auteurs. Ainsi *L'Amant*, mis en vente le 14 novembre 2012 à Drouot, ne trouva aucun acquéreur[132].

Ce genre de réécriture gêne ceux qui traitent d'un auteur pour bénéficier de l'unanimité faite autour. Seule l'unanimité donne quelque valeur marchande, et l'unanimité ne peut se produire qu'en rendant un auteur transparent, limpide...Les zones d'ombres gênent. Réécrire, c'est avouer un manque, là où bien des lecteurs cherchent un trop-plein les comblant eux. Réécrire, c'est revenir un peu sur les lieux du crime, la scène primitive, tout en souhaitant pour l'auteur la vivre différemment et emprunter d'autres chemins. Réécrire, c'est sublimer ce désir, et non pas contenter les désirs faciles du lecteur lambda. Marguerite Duras pratiqua cette forme de réécriture, plus remplie d'ombre que d'encre[133].

---

[132] Nous plaçons ce non-événement sur le même plan que le succès somme tout modeste, compte-tenu de la parution exceptionnelle de mémoires plus de cinquante ans après leur rédaction, qu'a rencontré *Histoire d'une femme libre* de Françoise Giroud. Cet inédit l'était pourtant vraiment, pas un fond de tiroir. Il vient tout juste d'être exhumé des archives de l'IMEC par une journaliste-écrivain que Françoise Giroud avait formée, Alix de Saint-André, alors que ces mêmes archives avaient été dépouillées par des biographes patentées, Laure Adler entre autres, ici citée parce que son travail documentaire sur Duras fait autorité. Une autorité que vient de faire chanceler sa jeune consœur en la qualifiant d'hagiographe plus soucieuse d'entretenir les légendes que sonder les écrits. En 1960, Françoise Giroud recommençait tout à zéro (exit JJSS et *L'Express*) et avait besoin de remettre sa vie à plat en la réécrivant.

[133] Philippe Spoljar a montré que cette réécriture chez Duras est un travail constant sur son origine, un travail psychanalytique inédit puisque propre à l'écrivain. Une fois établi que « Duras et la psychanalyse se rencontrent » dans des « thèmes communs » comme « le désir et le manque, le sujet et la souffrance, la folie et le langage », on s'aperçoit que « la question de la « réécriture » entre étroitement dans cette configuration par ce qu'elle implique d'une répétition qui s'inscrit entre compulsion et création, c'est-à-dire entre le retour morbide de l'identique et la sublimation par les voies de la symbolisation » (« Réécrire l'origine. Duras dans le champ analytique », in *Écrire, reécrire Marguerite Duras. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras…op. cit.*, p. 59.

La première zone d'ombre qu'elle met en avant, et qui a intrigué bien des commentateurs, ce sont les fameuses « armoires bleues de Neauphle-le-Château ». Certains, piqués plus de factuel que de littérature, se sont demandés si cette fameuse malle a existé ou non? Je préfère croire qu'il s'agit d'une fiction cherchant à faire vraie sans vraiment y prétendre. La figure de la malle est en effet une convention si codée, et symboliquement si marquée, que s'interroger sur sa matérialité est incongru.

La malle, comme figure littéraire, renvoie à un fait longtemps refoulé dans l'inconscient, et sur lequel soudainement une porte s'ouvre. Tellement de narrations ont recouru à cette figure que dresser son inventaire, rien que dans le domaine persan, relève de l'impossible. Les contes où une vieille malle (*sanduqtcheh*) découverte par le héros-narrateur prélude à une aventure qui ouvre, tantôt, sur une belle enchanteresse narrant mille histoires extraordinaires ou, tantôt, sur un trésor plus matériel, ne se dénombrent plus. Marguerite Duras, ce qu'on va s'attacher à montrer, vient s'inscrire dans ce patrimoine où la parole narrée est ainsi mise en exergue, comme un écrin soulignant sa richesse, par une malle posée en amorce du récit ainsi qu'un objet le légitimant, non sans ironie et effet de théâtre[134]. Cette école d'écriture, où la construction narrative constitue la fin même du discours, procède d'une conception aussi favorable à la littérature qu'Artaud s'inscrivait en faux contre elle, au nom de son dogme de la magie incantatoire, et de sa recherche du verbe dans un au-delà qui n'avait rien d'une malle !

Aujourd'hui, le contenu de ces « armoires bleues » est dans le fonds Duras de l'IMEC. Il a la forme de cahiers d'écoliers. L'un d'eux, journal commencé le 22 avril 1945, s'achève au bout de trente pages. Interrogée à son sujet, Marguerite Duras n'a cessé de clamer qu'il s'agissait d'une entame abandonnée, qu'elle s'est donnée la liberté de reprendre quasiment mot pour mot dans *La Douleur* (1985). À l'en croire, ce qui n'avait été qu'un « journal de guerre pas publiable », les années passant et le recul pris, put devenir un « livre ». La métaphore n'est pas à prendre au pied de la lettre : les mots ne vieillissent pas comme le bon vin. Il y va de tout un processus afin que ce qui fut, au début, un fait indicible, puisse, par la grâce de la fiction, être enfin accouché sur le papier.

[134] « Ces propos installent une curieuse perspective : le respect suscité par le texte est tel qu'il semble émaner de quelque ordre transcendant » dit Dominique Carlat de ce démarreur narratif (« Marguerite Duras, la recherche du texte perdu », *Les lectures de Marguerite Duras*, *op. cit*., p. 117). Ce transcendant n'est pas anodin, il met l'écrivain, poursuit-elle, dans les vêtements « du prophète intimidé par la stature du message qui lui a été confié » (*ibid*). Ce mot de « prophète » renvoie à tout un arrière-plan oriental que nous venons de souligner et que Dominique Carlat influe davantage, et avec raison, du côté du monde juif. En effet, il y a un parallélisme intéressant à noter entre Duras qui, ici, a écrit sans avoir eu conscience d'écrire un texte sur les dommages collatéraux de la Shoah, et Ernesto, le héros de *La Pluie d'été* (cf. *infra*, partie III), qui sait lire (et, de surcroît, un texte sacré juif) sans n'avoir jamais appris à lire.

Étant donné le dédain dans lequel on semble tenir tout ce processus d'accouchement – et j'en prends pour témoignage le marché de l'autographe s'effondrant – personne n'a eu l'idée d'expertiser l'encre de ces cahiers. Pourtant Duras ne fut pas avare sur comment et pourquoi réécrire ainsi que l'art du palimpseste. Introduisant un fragment de ce cahier dans *Outside*, elle usa d'un terme ambigu : « Je l'ai retrouvé dans un cahier, une sorte de journal intemporel que je tenais pendant la fin de la guerre »[135] ? « Journal intemporel » est une expression jouant d'un antagonisme si littéraire qu'on ne peut pas être dupe de cet artifice masquant la fiction, ou tout au moins la réécriture, comme Kierkegaard avec son *Journal du Séducteur*. Sauf qu'ici, c'est le journal d'une déséduction que Duras a écrit avec une simplicité qui en finit avec l'emphase exaltée sur les rescapés des camps de la mort, ces discours convenus sur des hommes qu'on dit surhumains, comme pour mieux oublier qu'ils furent cassés dans leur chair.

Cette idéalisation nécessaire à tant de gens constitue le ressort de la poétisation du monde. Elle procède par une mise à distance du réel sublimé par des effets de langue, des monologues intérieurs, des réflexions transcendant l'événementiel, toute une batterie rhétorique reposant sur cette croyance en le pouvoir incantatoire ou suggestif du verbe, que Duras vient à rompre par son impertinente simplicité : ni faux réalisme, ni familiarité enjouée, mais la description de ce qui est pour en finir avec l'aura et son icône. Une écriture volontairement documentaire et minimaliste, jamais à la recherche de la métaphore d'un signifié supérieur, voilà la démarche active que Marguerite Duras propose contre toutes les tentatives rampantes des écrivains qui n'écrivent pas, ces gens de lettres passifs qui s'abandonnent au fil de leur plume. Dans *La Douleur*, le personnage qui représente ce renoncement à la douleur dans son incarnation physique, bien qu'il la vive en son propre corps, mais se refuse d'en parler simplement, de la manifester sienne, c'est Robert L. Un parent en quelque sorte d'Emily L, cette poète se réfugiant dans le ciel pour sublimer la mort de son enfant en couches.

« L » serait-il le sexe de la passivité ? Ce sexe qui, non lié à un genre physiologique ou autre, n'a pour toute volonté que se faire posséder, comme Artaud par des dieux broyant son individu. Ce sexe, qui n'a de cesse d'enjoliver, comme Yann Andréa avec les Coréens transmutés en titre aguicheur de livre. Ce sexe qui refuse qu'on lui montre son impuissance, comme Robert Anthelme en voudra toujours à Marguerite Duras d'avoir affaibli l'image qu'il voulait donner de lui, en témoignant crûment de ce qu'il fut au

[135] Marguerite Duras, *Outside*, *op. cit.*, p. 288.

retour de Dachau. Ce qu'elle avait voulu faire (« elle a osé », s'époumonait Robert Antelme) n'était pas une atteinte à la vie privée, ni à la dignité humaine, ou alors à la dignité mal placée, à la vie refoulée. Il s'agissait juste pour elle, et comme toujours, de manifester le non-dit, ainsi qu'elle s'en expliqua dans le préambule du texte préfigurant *La Douleur* et donné à la revue féministe *Sorcières* en 1976 : « Ce texte rejoint des milliers et des milliers d'autres témoignages identiques, qu'ils soient écrits ou non écrits, qu'ils aient vu le jour ou non »[136].

Toute la différence entre l'écriture prônée par Duras, une écriture si simple qu'elle peut être celle de n'importe qui, une sorte de degré zéro de la prose au service d'une description clinique, et l'écriture telle que la conçoit Antelme, une sorte de réalisme poétique où le pittoresque, le haut en couleur convenu, le lieu commun grivois prennent le dessus sur les faits rapportés, toute leur différence repose sur le statut qu'ils accordent au langage : langage critique pour Duras, esthétique pour Antelme. Un exemple est parlant : la place qu'ils laissent à la scatologie. Lui y met une poétique, elle s'en sert pour dépoétiser, et pourtant le sujet est le même : l'homme des camps confronté à la matière déliquescente de son corps. Si Antelme fut si furieux, c'est parce que Duras lui cassa sa mythologie pseudo-virile, sa philosophie de quatre sous sur la camaraderie dans les camps soudée autour des excréments. Écoutons Antelme, puis Duras :

> Antelme : Aux chiottes, deux Polonais fument un mégot ; deux Français sont assis sur la barre au bord de la fosse. J'ai enlevé les ficelles qui retiennent mon pantalon, et je l'ai ouvert ainsi que mon caleçon déchiré. Je ne vois guère mes cuisses qu'aux chiottes : elles sont mauves, leur peau est ridée ; celles d'un Français qui est assis sur la barre sont plus blanches. On s'habitue à se regarder chier, mais il reste toujours un peu de curiosité. Les plus silencieux se livrent ici, les plus redoutables aussi. Le gros kapo Ernst, qui cogne, essaye lui aussi de rigoler avec nous quand il chie. Ici il ne peut pas garder sa dignité...[137].
>
> Duras : On le posait sur le seau hygiénique sur le bord duquel on disposait un petit coussin : là où les articulations jouaient à nu sous la peau, la peau était à vif. Une fois assis sur son sceau, il faisait d'un coup, dans un glou-glou énorme, inattendu, démesuré. Ce que se retenait de faire le cœur, l'anus ne pouvait pas le retenir, il lâchait son contenu[138].

---

[136] *Ibid.*
[137] Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 113. 1er édition 1947.
[138] Texte intitulé « Pas mort en déportation », paru dans *Sorcières* en 1976, repris dans *Outside, op. cit.*, p. 289 et sous une forme légèrement remaniée dans *La Douleur, op. cit*).

« Les livres des autres, je les trouve souvent « propres » »[139], regrettait Duras dans *Écrire*, et c'est bien ce qui arrive avec Antelme. L'homme a beau se complaire dans un argot le posant en homme du peuple (et avec quelle affectation, à commencer par l'inversion dans la première phrase du locatif préposé au tout début pour mieux souligner le mot « chiottes »), il tourne autour du pot. L'état piteux de ses vêtements, la complaisance des regards, les rires gênés devant sa dignité déchue, toute une sociologie des toilettes, bien banale en vérité, se trouve là esquissée, mais de l'objet pourquoi on y est, la merde, pas un mot. C'est un mot sale qui rebute les poètes plus enclins aux variations métaphoriques et à l'outrance verbale inutile, comme le verbe « chier » qui vient ponctuer une éructation à deux reprises de sa forme substantivée. Sans doute, Robert Antelme fut un bon lecteur de manuscrits, mais un écrivain ânonnant, englué dans les mots, amoureux du signe, de lui-même, et proprement « invivable »[140].

Marguerite Duras lui reconnaissait cette dimension, et même une grande tolérance : « Les hommes ne le supportent pas : une femme qui écrit. C'est cruel pour l'homme. C'est difficile pour tous. Sauf pour Robert A. »[141]. Considérons qu'il ne s'agit pas là d'une antiphrase car, pour le coup, elle serait très cruelle. Examinons plutôt ce que peut être cette cruauté féminine dans l'écriture, une cruauté non pas théâtrale comme chez Artaud, car elle ne se donne pas en spectacle, donne peu à voir, donne en un mot le mot juste. Chez Marguerite Duras, pas de complaisance à étaler le mot « chiottes », mais la rigueur de dire qu' « une fois assis sur son seau, il faisait d'un coup ». Ce ne sont ni les gros rires, ni les

[139] Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit*., p. 43.

[140] « Pourquoi « invivable » ? À cause de ces innombrables qualités de Robert Antelme énumérées dans le même paragraphe de *La Douleur* qui proclame la nécessité de la rupture : « l'intelligence, l'amour, la lecture (…), cette grâce à lui particulière, mais faite de la charge égale du désespoir de tous » (Marguerite Duras, *op. cit*., p. 80) ? À cause de la force de l'expérience vécue par Robert Antelme devenu par là même une référence absolue pour son entourage : « (…) Robert continuait d'être notre secret conseil, notre inspirateur » Marguerite Duras pouvait-elle accepter à ses côtés la présence d'une telle force ? N'a-t-elle pas eu besoin de s'en prémunir pour se sentir libre de créer, d'écrire ? », se demande Aliette Armel (*Marguerite Duras et l'autobiographie*, *op. cit*., p. 103). À l'issue de sa recherche, une figure en chiasme apparaît entre l'été 1946 et l'été 1980 dans l'horloge interne de Marguerite Duras. En quittant, ce premier été, Robert Antelme, elle ouvre à une période féconde d'écriture (*La Douleur, Barrage contre le Pacifique, Le Marin de Gibraltar, Madame Dodin*). En se mettant, le second été, avec Yann Andréa, une nouvelle écriture lui vient : c'est toute la période que, dans cette thèse, nous couvrons. La même expérience a été vécue par une autre femme de lettre : Maryse Choisy. Dès qu'elle rompit avec Delteil, elle entra dans une période de grande activité romanesque, enchaînant les autofictions (« reportages » comme on les appelait alors) les uns après les autres. Une décennie après, un journaliste acceptant de rester obscur lui sert de compagnon – au même titre qu'il y eut « prise de possession de l'écrivain sur cet homme qui y consent », à savoir Yann Andréa par Marguerite Duras, selon Josyane Savigneau (« Mort de Yann Andréa, dernier compagnon de Marguerite Duras », *Le Monde*, 11 juillet 2014) – et, s'appuyant sur son ombre, Maryse Choisy se découvre une nouvelle vocation d'écrivain psychanalytique. Ce retournement de la guerre des sexes, avant d'en arriver à une pacification, sera le thème de 2.3.1 et 2.3.4.

[141] Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit*., p. 21.

conversations fraternelles autour de sa crotte, qu'elle met en scène, toute cette bonhomie qu'affectent ceux qui ne savent pas nommer un chat un chat, non, mais le son de la merde quand elle chue dans le sceau. Et la fluidité de son « glou-glou » en dit bien plus sur son état de santé que des pages et des pages complaisamment scatologiques. Ce « glou-glou » met aussi fin à toute littérature salonnarde qui n'ose pas dire son nom. Pour le coup, « Robert A. » n'a pas supporté la leçon d'écriture au féminin.

La réaction qu'il eut face à ce texte, on la connaît par un témoignage de sa veuve, Monique Antelme, rapportée au micro de Laure Adler :

> Ça lui a fait un effet ! Encore maintenant je n'arrive pas à réaliser pourquoi ça lui a fait cet effet, à ce point-là, parce qu'il était comme fou ! Il est rentré à la maison, blanc ! Il m'a tendu le livre et m'a dit : « elle a osé ! » C'était un extrait de *La Douleur.* Moi, je trouvais ça assez beau, mais je comprends que Robert ait été blessé. Il m'a dit qu'elle savait très bien – « mieux que toi », il me disait – que lui n'aurait pas supporté ça, qu'elle en savait l'importance...[142].

Traduisons : Marguerite Duras venait de réussir à le mettre – lui, le lecteur professionnel, qui se dit si tolérant à toutes les formes d'écriture, jusqu'aux plus féminines – dans la peau d'un homme se sentant atteint dans sa dignité par ce qu'une femme a osé écrire. Un homme blessé qui en veut à la femme qu'il ne considéra plus dès lors, à l'étonnement même de sa femme Monique, que comme une ennemie :

> Il a dit : « Elle a osé, je ne lui adresserai plus jamais la parole ». Alors ça, moi je n'y ai pas cru, je lui ai dit : « Écoute, il faut quand même un peu relativiser ». Eh bien, s'il la rencontrait rue Jacob, il ne lui disait plus bonjour. Il ne lui a plus parlé. Jamais, jamais, jamais...[143].

2.3.1 La guerre des sexes I: Choisy contre Delteil

De l'importance de la douleur.

La vexation du mâle fut de même ampleur entre Antelme vis-à-vis de Duras que Delteil à l'endroit de Maryse Choisy, pour reprendre ce parallèle posé en début de chapitre. Au nom de ce parallèle, nous avions cru pouvoir esquisser une similarité entre les deux

[142] Extrait de l'émission *Grande travée : Marguerite Duras*, France Culture, août 2009 / émission rediffusée dans *Hors Champs*, France Culture, 29 septembre 2012.
[143] *Ibid.*

femmes par qui le scandale de l'écriture directe (« cruelle » selon ces messieurs) est arrivé, d'autant que l'une et l'autre mirent cette écriture au service d'une introspection acerbe, et firent peu ou prou de la littérature appliquée à la psychanalyse. Maintenant, une différence de taille apparaît entre elles deux. Voyant l'ampleur des dégâts (Delteil ravagé), Maryse Choisy renonça à toute littérature et ne se consacra plus qu'à la psychanalyse pour la psychanalyse. Marguerite Duras, au contraire, signe et persiste. C'est l'inconscient qui dicte ce que nous avons à écrire, pas nous qui devons décrypter ce que l'inconscient peut être, dit-elle en substance dans la préface de *La Douleur* :

> Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit. Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte (…) Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis (...) *La Douleur* est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas (…) Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte[144].

Pour fuir ce « désordre phénoménal de la pensée », Maryse Choisy opta pour un repli dans ses premières amours que fut l'Inde. Toute jeune, elle avait eu une folle passion pour un Maharadjah et elle revint, à l'âge où les aventures ne sont plus de mise, en Inde à travers ses spiritualités qu'elle essaya d'appliquer à la psychanalyse. Il y a quelque chose d'un peu équivalent chez Duras. Peu après *Outside* (1981) reprenant l'article de *Sorcières*, il y eut *L'Amant* et son retour à des amours d'Indochine. Comme la volonté d'en revenir à une jeunesse heureuse, fabuleuse et orientale, après avoir démystifié l'imposture égotiste du mâle en dénonçant en lui ce qu'il y a de plus faux : écrire. Cette dénonciation avait ouvert une brèche qu'il fallait combler, avait conduit à l' « épouvante », car n'écrit-on pas soi-même ? Et ce qu'on écrit, nous les femmes, qu'est-ce alors ? Faille. Maryse Choisy choisit alors, pour s'en sortir, la voie du catholicisme dans sa forme la plus inspirée en se rapprochant de Teilhard de Chardin. Duras ne put se résoudre à une telle sublimation de sa douleur, qu'elle considérait sans doute comme une nouvelle mystification. D'ailleurs, le mariage de la science et du mysticisme de Teilhard ne séduit plus grand monde.

Non pas que Marguerite Duras n'ait pas alors eu de crise religieuse (et nous reviendrons encore sur la présence structurelle de récits et figures bibliques dans son œuvre), mais elle ne fut pas victime d'un revirement moral. Elle éprouva si peu de remords à la fin de non-recevoir que lui opposa Robert Antelme dès qu'il eut connaissance du

[144] Marguerite Duras, *La Douleur*, *op. cit.*, p. 10.

manuscrit *La Douleur*, qu'elle réitéra son coup en dédiant ce livre imprimé au fils, Frédéric Antelme, à défaut du père fâché. Si l'on veut bien se référer à tout ce qu'on a pu dire de son éthique d'écriture comme art de déboulonner les statues, elle creva la baudruche qui s'était saisie de l'auteur célébré de *L'Espèce humaine*. L'homme revenu vivant des camps de la mort avait fini, la légende prenant le dessus sur la vie, par faire abstraction de sa condition humaine, avec tout ce qu'il y a d'excrémentiel dans sa biologie, et par se poser en une sorte de héros, de Christ ressuscité, bref, par faire le jeu de tout cet idéalisme métaphysique qui fait horreur à notre auteur par la confusion qu'il entretient entre le signe et le réel. Aussi, la décision de Duras fut prise, elle ne ferait, elle, plus qu'écrire, mais écrire dans cette veine féminine où on sait ce qu'est la vie.

2.3.2 La maternité de l'acte d'écrire

Où l'on découvre que la rhétorique du mâle écrivain est un arsenal qu'il se donne pour compenser un manque : le plaisir de la maternité.

Marguerite Duras se confia assez clairement à Xavière Gauthier, féministe militante et éditrice de la revue *Sorcières*, à propos de la femme en général : « le dernier truc qu'elle a et que les hommes n'ont pas, c'est la maternité »[145]. Outre que cette phrase retourne Freud comme un gant, lui qui définissait la femme par son manque de phallus, elle souligne une fonction biologique d'accouchement et, métaphoriquement, d'accouchement de la vérité, qui ferait défaut aux hommes. Cette vérité participe aussi de la connaissance d'une illusion, dont les hommes ne sont pas prêts de se rendre compte, car ne l'expérimentant pas physiquement.

Il s'agit de cette illusion dont se conforte la jeune mère, pour oublier les affres de la douleur, que son enfant est le premier au monde. Elle joue aussi chez l'écrivain : « Cette illusion qu'on a - et qui est juste - d'être le seul à avoir écrit ce qu'on a écrit, que ce soit nul ou merveilleux »[146]. Cette illusion merveilleuse, car un stimulant pour recommencer à écrire, Marguerite Duras la cultiva en elle en se donnant pour gageure que ce qu'elle écrit « *ça ne ressemblait à rien* »[147]. Voilà, cette chose, qu'elle avouait ne pas savoir nommer

[145] Marguerite Duras, *Les parleuses*, *op. cit*., p. 154.
[146] Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit*., p. 31.
[147] *Ibid.*

dans la préface de *La Douleur* (1985) prend un nom dans *Écrire* (1993) : rien. Elle a choisi de n'écrire plus que le rien, là où Maryse Choisy a choisi de ne plus rien écrire. Voyons maintenant, concernant la guerre des sexes, quelle solution entre les deux porta le plus de fruits. Ultime précision, le « rien », ici, n'est pas celui des nihilistes, ou des philosophes du presque rien, c'est le rien matériel de ce qui a été effacé sur la surface de papier. Le rien de l'écrivain est le non-dit du sujet parlant.

« Écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer »[148], dit le personnage de la narratrice dans *Emily L*. Toute l'entreprise qui consiste à remplacer fut l'objet de l'étude de notre première partie : remplacer un amant pâlot par un amour de lumière, ou une mère dominatrice par une confidente attentive. C'est se réécrire la vie qu'on n'a pas eue et qu'on se donne pour vraie et définitive en effaçant celle antérieure et morte. Ici, c'est une autre magie possible de l'écrit qu'explore Marguerite Duras : la suppression pure et simple, l'effacement définitif. Ce n'est pas Staline gommant Trotsky des photographies officielles de l'URSS, procédé infantile et relevant du refoulement, mais c'est plutôt contraindre l'autre à s'effacer en lui montrant qu'il n'est rien de ce qu'il croit être. Prenons pour exemple Robert Antelme : est-ce de son propre chef qu'il ne veut plus saluer Marguerite Duras, ou l'a-t-elle acculé à cette réaction en lui tendant le miroir de sa vacuité, « glou-glou » ? Il y a de la profondeur sous ce paradoxe, à preuve la réaction épidermique du personnage ayant les traits de Yann Andréa quand il rétorque : « Il n'y a rien à raconter. Rien. Il n'y a jamais rien eu »[149]. Il ne veut plus entendre Duras fantasmer à propos d'un coït qu'il juge avoir été purement imaginaire entre eux. Voilà la réaction de rupture verbalisée par un homme n'en pouvant plus des écrits d'une femme, qu'il fait passer sur le compte d'histoires à dormir debout.

Seulement, Marguerite Duras rebondit sur ce « rien à raconter » dont elle fera, au pied de la lettre, la règle de sa nouvelle narratologie. On l'accusait de faire de la fiction ? Elle n'en fait plus. On ne pourra plus la dire femme à histoires. Elle sera factuelle : « Que quelqu'un ait dit cette chose-là, ce jour-là, c'est ce qui fera ce livre s'écrire. Le livre sera sincère »[150]. La sincérité est-elle encore de la littérature ? Marguerite Duras, elle-même, en doute. C'est mieux que ça, c'est être à l'écoute de la vie, c'est déchiffrer les graphes qui en constituent les trames :

[148] Marguerite Duras, *Emily L*, *op. cit*., p. 23 .
[149] *Ibid.*
[150] *Ibid.*, p. 26.

> Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang. Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture[151].

Les pattes de mouche ne sont que des signes pour beaucoup. Pour Marguerite Duras, elles font sens, tant sa recherche de l'essentiel passe par l'insignifiant. Tout ce qui est apparemment dérisoire, en creux, vide, toutes ces catégories où l'on a longtemps complu la femme, ou encore : les zones d'ombres, les ténèbres pubiennes, tout ce manque phallique vitupéré par Freud, c'est de cela dont Duras veut faire son encre.

Décidément, les mots ne revêtent pas pour elle la même tonalité que pour Yann Andréa, à qui elle avait détaché cette phrase, incise dans sa narration, compliment qui n'en est pas un : « Les mots vous enchantent »[152]. Elle, Duras, ce n'est pas après l'enchantement procuré par le langage qu'elle court, cet art de transformer le monde en icône, d'en faire de la poésie. Mais si elle est iconoclaste et prosaïque, il serait faux de la compter au nombre des désenchanteurs du monde. Bien au contraire, il y a pour elle des mystères à préserver, des zones d'ombres à cultiver, toute cette féminité des choses qui ne peut se lire qu'en filigrane : « Notre histoire, elle ne sera nulle part, elle ne sera jamais tout à fait écrite »[153].

Ce n'est pas par la musique des mots que Marguerite Duras compte nous enchanter, mais par une description du réel qui part de rien et ne mène nulle part. Il suffit juste de lui faire place, d'enlever toute cette couche d'outrecuidance masculine, ce style pompier auquel la littérature est trop souvent inféodée, entre le rite et l'exhibition, tout ce trop plein de l'homme voulant en imposer. À preuve, Yann Andréa ne comprenant plus, si écrire n'est pas s'imposer et en imposer aux autres: « Y. A. : ça sert à quoi, écrire ? M.D. : c'est à la fois se taire et parler. Écrire. Ça veut dire aussi chanter quelquefois »[154]. Quelquefois, uniquement, et non pas le chant pour le chant, cet « appareil de gémissements et de contorsions » qu'Artaud prônait comme théorie du langage, et qui trouva son point d'orgue dans *Héliogabale*[155].

Cette croyance qu'Artaud fit sienne dans son délire, comme quoi le langage

---

[151] Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit*., p. 55.
[152] Marguerite Duras, *Emily L*, *op. cit*., p. 67.
[153] *Ibid*., p. 55.
[154] Marguerite Duras, *C'est tout*, propos de Marguerite Duras recueillis par Yann Andréa, *op. cit*., p. 13.
[155] Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979, p. 85. Artaud parlait aussi de « vibration spasmodique des mots ».

n'aurait force et vie que dans l'innommable et l'excès, Serge André nous a montré qu'elle est une négation de la distinction saussurienne entre le signifié et le signifiant. Cette indifférenciation constitue le motif central d'*Héliogabale*, livre dont le « monothéisme solaire n'est pas articulé à un signifiant suprême qui instaure la différence et l'ordre, mais plutôt à la négation des différences et à la fusion des contraires »[156]. Avant que Serge André ne mène son travail, sur *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience psychanalytique*, Xavière Gauthier, cette féministe dont on vient d'apprécier combien elle compta dans la vie intellectuelle de Marguerite Duras, avait écrit sur « comment les trois théories infantiles, racontées par Freud, sont regroupées » dans *Héliogabale* d'Artaud, « curieusement ou peut-être pas », ajoutait-elle non sans humour, laissant entendre qu' « il y a tout dans *Héliogabale*, tout et d'une manière tellement confuse » que cela confine à « la confusion ». Voire l'ultime confusion quand « Artaud confond les sexes »[157].

Une telle confusion est la conséquence logique du totalitarisme, qu'il vienne de Freud ou d'Artaud. Tous deux nient la femme dans son être, le premier la ravalant à un manque, le rien, le second en ne lui conférant d'existence que dans le tout, l'idéal. Marguerite Duras, en redonnant la parole à rien, et en manquant d'idéalisme dans sa manière d'écrire pose un acte libérateur – finies l'emphase et ses chimères – que Maryse Choisy n'a pas franchi. Celle-ci, en préférant ne plus rien dire de propre à elle et choisissant de se noyer dans le tout (car, à bien y regarder le « christ cosmique » de Teilhard de Chardin dont elle tomba sous le charme n'est pas moins abscons que le « dieu formateur et déformateur » d'Artaud), a perdu sa guerre des sexes, même si ce fut en renonçant à se battre. Si renonciation il convenait de faire, il lui aurait été plus judicieux d'opter pour la renonciation que Duras fit sienne dans sa dernière période littéraire : la renonciation à la rhétorique et ses effets pervers, une fois la conscience prise qu'il y va là d'une mythologie solaire et brillante dans laquelle le sexe mâle se complaît.

2.3.3 Duras la sorcière

Apologie de la sorcellerie du féminin et de la recette des simples.

Toute prise de conscience ne pouvant être tenue pour active que si amplifiée par un phénomène de groupe, cette féminisation de son écriture n'habitera vraiment Marguerite

[156] Serge André, *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 58.
[157] Xavière Gauthier, « Héliogabale travestissement », in *Artaud* sous la direction de Philippe Sollers, Paris, Union Générale d'édition, coll. « 10/18 », 1973, pp. 187 et 194.

Duras qu'au détour de l'expérience collective de la revue *Sorcières*. Ce support inédit, car il n'y avait pas alors de revue de culture féminine en France, la poussa à expérimenter une écriture propre à revaloriser cette « sous-culture » en se fondant au modèle décrié. Parce que les sorcières ont été refoulées, Duras voudra faire siens tous les refoulements. Il y va là d'un état d'esprit propre au culturalisme des années 70 à la recherche de l'authentique dans l'infiniment petit, ces années où, l'écologisme naissant, les humbles furent poussés sur le devant de la scène. Maryse Choisy ne put qu'être allergique à ces petits riens, car elle se voulait la femme d'un haut idéal : « Ce qui m'attira vers Teilhard, c'est son effort précisément de restituer la culture à l'Éternel »[158]. Elle voulut croire encore à la sublimité de la poésie après et nonobstant l'épisode Delteil, alors que *Sorcières* fut le détonateur permettant à Duras de comprendre toute la fausse humilité d'Antelme. Elle le testa avec le silence de la femme, cette écriture anonyme qu'il ne faut pas confondre avec le silence de l'être, cette prétention à l'universel où Choisy s'égara.

« Si Duras valorise le silence, c'est aussi parce qu'il est la condition requise pour l'émergence d'une nouvelle parole d'un nouvel ordre »[159], notait Catherine Rodgers. Si renonciation il y a, elle ouvre à l'émergence d'un nouveau sujet : les sorcières, ou les femmes qui assument leur fonction obscure. Cette fonction obscure, Duras l'a assumée en tant qu'infirmière, sorte de Mère nourricière, de son homme même « pas mort en déportation ». Et Duras s'est essayé d'en retranscrire l'expérience à travers les mots propres à une infirmière, contrainte à banaliser l'ampleur du mal et faire taire ses émotions en recourant à ce qui peut paraître une syntaxe des plus pauvres, pleine de tact en fait. De même qu'une infirmière, pour refréner l'empathie la liant à un malade, énumère le catalogue des plaies de ce dernier par le biais des tournures les plus impersonnelles : « il m'a fait un ulcère...il a aggravé son cas avec une poussée de fièvre... », Marguerite Duras recourt à ce même procédé qui lui permet de rester dans l'ombre, et d'objectiver ce qui la fait souffrir : « On le posait sur le seau hygiénique (…) il faisait d'un seul coup »[160].

Dans ce texte, Marguerite Duras a tellement voulu assumer l'anonymat de la femme au service, montrer la gloire qu'il y a à « ne rien faire », pour reprendre le langage des hommes minorant ces tâches ingrates du foyer, qu'elle est allée jusqu'à lui donner une forme anonyme. Ce texte ne fut pas signé dans sa publication originale (le n°2 de

[158] Maryse Choisy, *L'être et le silence*, *op. cit*., p. 386.
[159] Catherine Rodgers, « Lectures de la sorcière, ensorcellement de l'écriture », in *Duras, lectures plurielles*, *op. cit*., p. 21.
[160] Marguerite Duras, *Outside*, *op. cit*., p. 289.

Sorcières) afin d'aller jusqu'au bout de cette représentation collective de la psyché féminine où Marguerite Duras rêvait de se fondre. Ce fut une réussite à en juger par l'accueil qu'Anne Manceron (la femme de l'historien de la Révolution, alors critique littéraire à l'hebdomadaire du Parti Socialiste) réserva à ce texte très travaillé qu'elle prit pour un document brut en marge de ce qu'elle venait de lire de Chantal Chawaf ou même de Marguerite Duras (comme « La soupe aux poireaux », texte en revanche signé d'elle). « Il ne faut pas croire pourtant », écrivait Anne Manceron dans son article recensant les trois premiers numéros de *Sorcières*, « que ces textes soient tous « littéraires ». D'autres sont plus directement des témoignages. Par exemple, un montage, de Blanche, sur la faim dans les pays du tiers monde, ou un texte tout à fait bouleversant sur le retour de déportation d'un homme. Je n'ai jamais lu de récit plus terrible que celui-ci sur ce qu'étaient devenus certains déportés. Et puis deux textes de Françoise Dolto sur le désir du bébé... »[161].

Ce « désir du bébé » n'est pas hors-sujet pour comprendre le « féminisme différencialiste » qui animait cette revue (et dont la chef de file, sera Antoinette Fouque, la fondatrice du MLF en 1968 dans l'appartement de Duras rue Saint-Benoît qu'elle avait mis à sa disposition, ainsi que l'éditrice de deux auteurs écrivant dans *Sorcières* : Cixous et Chawaf). Et, par-delà ce féminisme, « ce désir du bébé » reflète par métonymie ce que Duras entend comme la création littéraire au féminin, comme une cuisine ne reléguant pas dans les coulisses tout ce que, sous l'influence de l'idéalisme et les catégories du pur et de l'impur, on a tenu pour des déchets. L'eau du bain n'est pas exclue par Duras, comme ses pages sur la toilette intime d'Antelme le montrent assez. Pas par exhibitionnisme, mais parce que la simplicité de la vie est ainsi faite. « Rien, dans la cuisine française, ne rejoint la simplicité, la nécessité de la soupe aux poireaux »[162], écrivait Duras dans son « La soupe aux poireaux ».

Une universitaire, Ingrid Šafranek, a vu dans ce texte un concentré de toute l'esthétique de Marguerite Duras, une recette d'écriture pour allier mythologie et prosaïsme. Elle le tient même comme originaire d'un art en demi-teinte, dont Duras se fera de plus en plus une spécialité et qui « rapproche, mais très discrètement, le miracle de la vie humaine la plus démunie de la mythologie biblique »[163]. Anne Cousseau a exprimé un

[161] Anne Manceron, « Paroles de femmes », *L'Unité*, n°239, 25 février 1977, p. 32.
[162] Marguerite Duras, in : *Outside*, *op. cit.*, p. 275.
[163] Ingrid Šafranek, « Texte des origines, origines du texte (de la recette de cuisine à l'art poétique) », in *Duras, lectures plurielles*, *op. cit.*, p. 67.

sentiment voisin en notant que, à partir de *L'Amant* ou de *La Maladie de la mort*, « l'écriture réaliste a cédé la place à un double discours » combinant le réel et le mythique de manière que

> cette appropriation du réel par l'élaboration mythique nous paraît constituer une dimension essentielle de l'esthétique durassienne. C'est sous cette forme en effet que Marguerite Duras a su intégrer dans son univers littéraire des thèmes qui la touchaient très personnellement [164].

Cette irruption de la mythologie dans le mode d'écriture, mythologie référentielle avant de devenir de plus en plus une mythologie personnelle, nous en datons la réflexion et la réalisation progressive lors de l'expérience collective de *Sorcières*. Marguerite Duras n'en fut pas seulement actrice ; elle inspira le nom de la revue et marqua, par contrecoup, le champ qu'elle ouvrait. Sa fondatrice, Xavière Gauthier, rapporta lors d'une Journée d'études tenue à Lyon le 2 novembre 1999 combien elle a « été influencée par la relation, tout à fait sélective et orientée, que Marguerite Duras fait de *La Sorcière* »[165]. Cette paraphrase de Michelet, elle en eut la primeur lors de leur entretien de 1974 au cours duquel Duras extrapola :

> Il disait que dans le haut Moyen Âge les femmes étaient seules dans leurs fermes, dans la forêt, pendant que le seigneur était à la guerre -chaque fois que je peux, je cite cette histoire, je la trouve sublime- et qu'elles s'ennuyaient profondément, dans leurs fermes, seules, et qu'elles avaient faim, lui était à la croisade ou à la guerre du Seigneur, et que c'est comme çà qu'elles ont commencé à parler, seules, aux renards et aux écureuils, aux oiseaux, aux arbres, (…) et on les a brûlées. Pour arrêter, endiguer la folie, endiguer la parole féminine[166].

Marguerite Duras aime tellement à répéter cette histoire qu'elle ne s'en privera pas dans son roman *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, prenant le prétexte d'un dialogue filmique pour multiplier les effets avec des voix off qu'on dirait empruntées à une fiction d'*heroic fantasy* :

> L'INCONNU : C'était il y a mille ans, par ici, dans ces forêts au bord de l'Atlantique...il y avait des femmes...

---

[164] Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999, pp. 432-433.

[165] Xavière Gauthier, « Témoignage : sur l'expérience de la revue *Sorcières*. Sorcières, nous tracerons d'autres chemins », *Sorcières et Sorcelleries*, sous la direction de Christine Planté, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Masculin/Féminin », 2002, p. 96.

[166] Marguerite Duras, *Les Parleuses*, *op. cit*., pp. 163-164. Duras fait ici allusion à ce passage chez Michelet : « Celle-ci n'a d'ami que ses songes, ne cause qu'avec ses bêtes ou l'arbre de la forêt. Ils lui parlent; nous savons de quoi. Ils réveillent en elle les choses que lui disaient sa mère, sa grand-mère, choses antiques, qui pendant des siècles, ont passé de femme en femme » (*Sorcière*, Paris, GF Flammarion, 1966, pp. 62-63).

La mer. Nuit. Au-dessus, sauvage, la masse compacte de forêts plongées dans la nuit. La caméra balaie la mer et la forêt. Encre noire d'une nuit millénaire.

L'INCONNU : …leurs maris étaient loin, presque toujours, à la guerre du Seigneur, à la croisade, et elles restaient parfois pendant des mois dans leur cabane, seules, au milieu de la forêt, à les attendre. (temps). Et c'est comme ça qu'elles ont commencé à parler aux arbres, à la mer, aux animaux de la forêt...

VÉRA BAXTER (off) (temps, se souvient) : On les a brûlées...?[167].

Il existe également une troisième version, moins grandiloquente et dégagée de mythologie celtique. C'est la version doctrinale qu'elle donna en 1985 en préface au livre d'Henri Choukroun, *Pour une nouvelle économie de la création* :

> Faire des choses à partir de soi seul, des livres, des peintures, de la musique, des films, sans aucune intention que celle d'assouvir ce désir irrépressible de l'expression, doit être massacré. Comme les femmes étaient punies, les sorcières lorsqu'elles parlaient aux animaux de la forêt, ou lorsqu'elles écrivaient des livres en cachette des maris...[168].

La femme entrant en communion avec la nature et écrivant cette expérience devient l'objet exécré de l'homme, qui se pose le représentant de la culture.

Il semble que pour Marguerite Duras, cette diabolisation de la femme comme intercesseur de la simplicité du monde, car dotée de cette compréhension intime de l'écriture tracée par des ailes de mouches aussi bien que par une poète appelée Emily L., soit le mythe fondateur de la guerre des sexes. L'homme médiéval de cour avait alors choisi de se tenir du côté de la culture, forme de compétition inter-seigneuriale, où l'on ne peut exceller que par des prouesses toujours plus nouvelles et sophistiquées. Maryse Choisy avait développé des idées guère éloignées en tenant le « pourquoi » de « la dégradation de la chevalerie » par un glissement de l'initiation vers la contre-initiation. Avant la diabolisation de l'expression féminine, il s'agissait d'une « initiation noble, puisqu'elle dépasse dans l'androgynat les stupides querelles de sexe ». Puis, une « fois que les hommes ont perdu le contact avec l'Absolu », ils ne se sont plus tournés que vers un

[167] Version prépubliée telle qu'elle apparaît en-tête du premier numéro de *Sorcières*, en décembre 1975(?). Xavière Gauthier, l'animatrice de cette revue, s'avoue bien incapable de préciser autrement que « fin de l'année 1975 » la datation de ce texte. Et pour cause : « notre revue refusait la calendrier chrétien, la scansion abstraite des mois non-lunaires et le pouvoir masculin en général » Il s'agissait alors d'un bimensuel publié par l'Albatros (titre repris par Stock en 1983) (Xavière Gauthier, « Témoignage sur l'expérience de la revue Sorcières, « Sorcières, nous tracerons d'autres chemins.. », in *Sorcières et Sorcellerie* [sous la direction de Christine Planté], *op. cit*., p. 95). Dans ce même n°1, Marguerite donna la recette de « La soupe aux poireaux » (p. 36 / repris in *Outside*, *op. cit*., pp. 275-276.)

[168] Texte repris in *Le Monde extérieur. Outside 2*, *op. cit*., p. 152.

« excitateur » ou un « surhomme », un « rédempteur » ou un « saint », en un mot : un héros animé par la volonté de puissance[169].

Marguerite Duras va construire une littérature fustigeant cette dérive, car même les hommes en recherche d'androgynie qu'elle met en scène finissent toujours par tomber dans le mythe de la sainteté. On a vu que ce que Maryse Choisy appelait « l'erreur de la chasteté imposée », car « la femme est toujours la victime quand l'homme est mécontent de sa propre faiblesse »[170], a été illustré par Marguerite Duras dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Le héros quasi androgyne est attiré par Elle, mais il ne parvient à faire sien sa nature intime.

Seulement, à la différence des auteurs d'*heroic fantasy* - qu'on considère comme les précurseurs des littératures postmodernes (n'oublions pas que Salman Rushdie a commencé par écrire de la science-fiction avant de trouver sa propre mythologie) - Marguerite Duras confronte son celtisme à la réalité. Ce n'est pas un idéalisme comme chez les idéologues bretons, mais une vision pleine d'acuité remettant en cause notre mythologie contemporaine. Le fascisme de son frère comme volonté de puissance de la part d'un impuissant est dénoncé dans *L'Amant*. Mais il y eut aussi, sujet plus délicat et qui fit grincer bien des dents, l'intouchabilité du déporté et l'honneur du poète qu'elle attaqua en la personne de Robert Antelme. Elle l'attaqua avec les armes de la « sorcière » qu'on place sur le même plan que les stratégies déployées par les auteurs de l'Antiquité tardive face au messianisme. C'est un modèle d'écriture qui subvertit un genre en le poussant jusqu'à ses limites. L'exemple fameux dans l'œuvre de Duras est *L'Amant*, d'un pathos tellement outré pour certaines pages qu'il faut bien convenir qu'il s'agit d'une dérision de la collection Harlequin. La dérision est l'une des armes littéraires du postmodernisme, mais pas seulement.

Cet arsenal comprend aussi le « mentir-vrai », ce à quoi Duras excelle en mythifiant le réel, ainsi qu'elle s'en était confiée à Aliette Armel dans un entretien intitulé « J'ai vécu le réel comme un mythe »[171]. Un historien américain de la littérature grecque, Glen W. Bowersock, a montré qu'à la période byzantine un mot parallèle avait déjà été énoncé pour décrire les procédés littéraires des Lucien et Apulée, c'est le mot de Photius : « *dramatikon oi logoi*, "les histoires sont un roman" »[172]. Cet historien souligne que notre

[169] Maryse Choisy, *La Guerre des sexes*, *op. cit*., p. 213.
[170] *Ibid*., pp. 164-165.
[171] Publié dans *Magazine Littéraire* n°278, juin 1990, pp. 18-24.
[172] Glen W. Bowersock, *Le mentir-vrai dans l'Antiquité. La littérature païenne et les évangiles*, Paris,

modernité n'a rien inventé en parlant de frontières floues entre les genres (souvenons-nous du mot de Paul Veyne sur « les hommes qui font leur histoire »), rien de toutes façons qui aurait offusqué les Anciens, puisque Cicéron tenait tout travail d'écriture pour de la rhétorique, à comprendre comme une réécriture de l'histoire en fonction de telle ou telle orientation mythologique. Bowersock recourt lui-même à un mot encore plus fort. Il parle de « révisionisme » à propos de « récits relativement récents, prétendument historiques », tels les romans des origines que bâtira Philon, et qu' Origène n'était pas loin de tenir pour « hérétique »[173].

2.3.4 La guerre des sexes II : Antelme contre Duras

Apologie de la littérature comme une hérésie qui secoue la frontière des genres.

On retrouve chez Marguerite Duras cette même affectation à être pointée du doigt comme « hérétique » en s'attaquant à Robert Antelme dans sa qualité de tenant de la doxa concentrationnaire. Elle s'oppose à lui avec cette même rhétorique où l'on avance pour vieux quelque chose de nouveau quand elle met en avant sa fameuse armoire (mythique, bien sûr!) où elle va puiser les matériaux de ses écrits. L'effet est si gros que personne n'est dupe : c'est la malle au trésor d'un trésor qu'on invente. Puis, il y a le recours à l'anonymat dans une prépublication afin de conférer à cet écrit comme un certificat d'authenticité par la patine du véridique. Cette dramatisation amusée rejoint un peu le relativisme de Lucien de Samosate pour qui « tout, de son propre aveu, n'est que mensonge » même ses *Histoires vraies*, plus extravagantes les unes que les autres dans une politique de surenchère du mythe évangélique du dieu fait homme, mort sur la croix et ressuscité. Mythe éminemment solaire à son gré et contre lequel il entra en désaccord en imaginant que « la population de la Lune est en guerre avec la population du Soleil »[174]. Quelle manière plaisante de signifier qu'il s'oppose au mythe messianique et solaire en prenant parti pour toutes ces forces lunaires que l'on prête aux sorcières et qu'il ne se privait pas de mettre en scène comme des figures opposées au monde masculin.

Bayard,coll. « Domaine biblique », 2007, p. 39 / 1ère éd. Américaine, *Fiction as History from Nero to Julian*, Berkeley, 1994.

[173] *Ibid.*, pp. 32-33.

[174] *Ibid.*, p.26

Pareillement, Marguerite Duras publie son texte en rupture avec la poésie solaire d'Antelme (ersatz d'Artaud et préfigurant Andréa) dans une revue dont il est impossible de dater le numéro, entre fin 1975 ou début 1976, par son entreprise délibérée de rupture avec le comput solaire et toutes références au calendrier chrétien. Marguerite Duras, dans son attaque de la rhétorique sur les camps version Antelme, s'y veut une paysanne en communion avec les forces de la terre. D'Antelme, elle ne retient que les fonctions organiques de l'homme revenant peu à peu à la vie. Rien ne filtre des propos de cet homme, et pourtant il en a tenu alors, et des plus idéalistes, comme ce témoignage, une lettre de Robert Antelme publiée depuis, l'illustre :

> Eh bien, dans ce qui chez d'autres représentait l'enfer, pour moi pour tout dire, c'est là que je vécus mon paradis ; car il faut bien que tu saches D. [Dionys Mascolo], que pendant les premiers jours où j'étais dans mon lit et où je vous ai parlé, à toi et à Marguerite surtout [Marguerite Duras], je n'étais pas un homme de la terre. J'insiste sur ce fait qui me hante rétrospectivement[175].

C'est contre cet idéalisme du rescapé des camps jouant à une sorte de Jésus humaniste que la sorcière s'est rebellée au nom de valeurs opposées, de valeurs féminines pour qui les forces de la vie se puisent dans l'énergie de la terre-matrice, pas dans un absolu détaché du monde, pas dans un héroïsme déplacé mais dont les hommes aiment à faire leur ciel. Aussi les hommes lui en voulurent beaucoup[176].

---

[175] Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire. Sur une lettre de Robert Antelme*, Paris, Édition Maurice Nadeau, 1987, p. 92.

[176] À commencer par Maurice Nadeau qui la tint pour si hérétique que, non seulement Marguerite Duras fut toujours bannie de la *Quinzaine Littéraire*, comme nous l'avons déjà dit dans le chapitre précédent, mais de surcroît attaquée par la publication du livre de Dionys Mascolo, dont nous avons extrait la dernière citation et dont Maurice Nadeau fut l'éditeur pour rétablir quelques vérités autour du trio d'hôtes des soirées de la rue Saint-Benoit. Et Nadeau de récuser tout le mentir-vrai de Duras de cette flèche : « Laissons la romancière à sa vérité... » (*Journal en public*, Paris, Maurice Nadeau, 2006, p. 85). C'est le seul commentaire négatif qu'il trouve à faire dans la biographie de Laure Adler, quand elle « s'efforce d'éclaircir un épisode de la fin de l'Occupation et la libération de Paris dont Marguerite a fait, tardivement, en 1985, le sujet de *La Douleur* » (*ibid.*). Dénoncer le jésuitisme des hommes et passer de ce fait, tout en s'en félicitant, pour une sorcière fut le destin parallèle de Maryse Choisy. Il suffit de voir la réaction négative à son *Delteil tout nu* (Maryse Choisy, *op. cit.*,) par un autre critique de la même veine, René Lalou : « J'avoue que je le préfèrerais habillé, fort adroitement, par lui-même qui sait les endroits où son académie n'est pas impeccable. Grâce aux bons soins de Maryse Choisy (…), nous apprenons donc que Delteil est « doux comme un Jésus raphaëlesque en sucre », ensuite qu'il « écrit avec ses pieds », enfin qu'il « est entré dans l'éternité » » (*La Quinzaine critique des livres et des revues*, 10 juin 1930, p. 230). Ce peu de considération du jugement féminin par des intellectuels patentés s'inscrit dans le droit fil du jugement de Freud sur « les femmes moins capables de sublimation et de culture » (cité par Maryse Choisy, *Sur le chemin de dieu on rencontre d'abord le diable. Mémoires 1925-1939, op. cit.*, p. 282). Non contente d'opposer à ses détracteurs « la Cour d'amour d'Aliénor d'Aquitaine », Maryse Choisy mit un point d'honneur à devenir l'inspiratrice d'un salon littéraire. Elle siégea ainsi à l'Académie des Lettres pyrénéennes jusqu'à sa mort. Renée Massip, qui lui succéda, eut ce mot à son discours de réception : « Il paraît que le fauteuil sur lequel je viens de m'asseoir est celui d'une sorcière, d'une « un peu sorcière » comme disait Léon Bérard de Maryse Choisy » (« Réception de Renée Massip par Louis Ducla », *Revue régionaliste des Pyrénées*, n°223, 224, Juillet-décembre 1979, p. 89). La

Antelme vécut ce texte désacralisateur, *La Douleur*, comme un coup de poignard qu'il reçut de l'infidèle sur le tard. En bon employé de chez Gallimard, monsieur ne lit que les publications de la maison pour qui il travaille. Il n'a pas eu connaissance de ce texte par la revue *Sorcières* (1976), contrairement à ce que Monique Antelme a pu prétendre sur les ondes à Laure Adler tout en minimisant la portée de cette revue qu'elle dit morte au bout de trois numéros (alors qu'elle en connut vingt-deux) par manque d'audience (son tirage s'élevait en fait à 7500 ex là où *La revue de la nrf* tirait à la même époque à tout juste 600)[177]. Il n'a pas lu non plus, près de dix ans après, *Outside* (1984) reprenant ce texte en en levant l'anonymat. Le choc survint l'année suivante ; la chasse à l'hérétique date de cette époque.

Il est assez symptomatique de constater que cette même année 1985, Claude Lanzmann, à travers son film *Shoah*, a posé l'interdit auprès de l'intelligentsia de parler de l'holocauste en disant son impossibilité de le représenter autrement que par le registre du « non-montré ». Les critiques implicites fleurissent de partout, y compris dans les publications scientifiques[178].

On ne peut pas prôner le silence comme seule attitude possible, alors que le non-dit est l'arme préférentielle de Duras pour épingler les emphases « christiques » et « solaires » des mâles. Et la conclusion à laquelle il faut bien se tenir, c'est que ces demi-silences, redites surabondantes, propos déplacés ne sont pas articulés comme le mot d'esprit chez Freud. Ils ne sont pas les reflets d'une psyché instable. Ils ne trahissent pas un labeur inconscient. Ils sont des armes féminines dont Marguerite Duras s'est dotées pour mettre à bas la rhétorique masculine bannissant, pour sa part, ces creux et aspérités indignes de ce qu'elle tient pour le beau style.

Le non-dit comme arme féminine que la littérature masculine ignore, même quand le littérateur feint de ne pas écrire (comme Yann Andréa), telle est la grande leçon d'écriture de Marguerite Duras. Peu de littérateurs peuvent s'en dispenser, de ces

---

diabolisation de Duras, consentie elle aussi par un jeu de retournement des valeurs que ces deux femmes partageaient, fut concomitante à sa démythification de Jésus-Antelme, comme nous allons le voir…

[177] « La revue comporte 24 numéros tirés à 7500 exemplaires » écrit Caroline Goldblum (« Sorcières, 1976-1981. Étude d'une revue féministe » (Master 1 soutenu à l'Université de Lille III sous la dir. de Florence Tamagne, 2009) », *Genre & Histoire* [en ligne], 8/ Printemps 2011, mis en ligne le 31 octobre 2011, consulté le 6 août 2015. URL : http://genrehistoire.revues.org/1217).

[178] J'en prendrai pour exemple un commentaire positif donné à la lettre d'Antelme plus citée. Il entend assigner des limites à la fiction, et à l'interdire de tenter d'exprimer le malheur extrême s'il n'a pas été sien. Cet article de G.E. Sarfati commence par ces mots, une attaque voilée de l'entreprise de Duras : « Imaginons Robert Antelme, parmi d'autres, au sortir des camps. Ceci dépasse justement notre entendement parce que l'imaginer ne suffit pas à s'y substituer : *cela* fait appel à d'innombrables plages de silence. » (« Questionner la limite. Sur une lettre de Robert Antelme », *Tangence*, n°83, 2007, p. 110).

littérateurs - les vrais - qui transcendent la notion de genre. Duras, elle-même, s'écartant de la fièvre féministe des années soixante-dix où elle multipliait les déclarations sur la spécificité d'une écriture liée à son sexe[179], avait consenti qu'à un degré supérieur de l'écriture ces différenciations s'effacent[180]. Elles ne se confondent pas mais elles ne doivent pas être distinguées l'une de l'autre au risque de tomber, sinon, dans la spécification des militants. Or il n'y a rien de plus réducteur et infantilisant, ainsi que s'en expliquait Mireille Calle-Gruber : « Faire des écritures féminines un zoo, une « spécialité » à protéger ou défendre, c'est encore une façon de les mettre sous tutelle ! »[181]. Même si l'inspiration est partagée, le traitement stylistique comparable, le sens de l'analyse aussi aigüe, il n'en reste pas moins un je ne sais quoi qui structure différemment ces deux objets littéraires. Car c'est dans la structuration que la spécificité des genres se manifeste, dans ce « désir » propre à la femme et « désir » différent de celui de l'homme. Notre démonstration va s'appuyer sur un rapprochement de prime abord improbable mais des plus éclairants sur cette fameuse structure : Duras et…Simenon.

2.3.5 Duras, Simenon : un mariage impossible

Où l'étude de deux romans similaires de Duras et de Simenon nous fait revenir sur la notion de genres.

Willy Szafran, professeur honoraire à l'Université Libre de Bruxelles, dont l'essentiel des recherches repose sur Freud et ses doubles littéraires, octroie une place de choix à Duras dans l'art de suggérer les jeux de l'inconscient. Il lui reconnaît seulement Simenon pour alter ego, et s'en justifie de la sorte :

[179] En témoigne cette confidence faite entre femmes : « On n'écrit pas du tout au même endroit que les hommes (…) quand les femmes n'écrivent pas dans le lieu du désir, elles n'écrivent pas, elles sont dans le plagiat » (Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras,* Paris, Minuit, 1977, p. 102).

[180] « Proust, Stendhal, Melville, Rousseau n'ont pas de sexe », disait-elle à propos de ses auteurs préférés, ceux qui ne pèchent pas « par écriture masculine : celle qui est trop alourdie par l'idée » (Marguerite Duras, *La passion suspendue*, *op. cit*., p. 84). Chantal Théry a consacré un article à cette question du dépassement des genres dans l'écriture aboutie, dont voici les dernières lignes, comme autant de masques levés : « M. Duras notait dans la préface au *Navire Night* : « Écrire, c'est n'être personne. « Mort », disait Thomas Mann » (p. 12). N'être personne pour une écrivaine, serait-ce encore n'être ni un Sujet, ni une femme ? (…) L'écriture dite « féminine » n'est, trop souvent, qu'un corps-cible-sensible autour duquel l'artiste, l'écrivain, le théoricien, tour à tour parodiques, ludiques, ou sadiques, continuent à jouer à cache-cache » (« Marguerite Duras à corps perdu : la vie au fil de l'écriture, entre androgynie et anorexie », *Études littéraires,* vol. 22, n°2, 1989, pp. 135-136).

[181]Anaïs Frantz et Sarah-Anaïs Crevier Goulet, « Entretien avec Mireille Calle-Gruber », in *Fictions des genres*, texte imprimé sous la direction de Anaïs Frantz, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Mireille Calle-Gruber, Dijon, éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2013, p. 159.

> Simenon lui-même fonctionne comme un psychanalyste. Maigret se fie essentiellement à son intuition, et vise une perception de la subjectivité des individus (…) Il ne s'attache pas tant aux symptômes mais plutôt aux soubassements à l'imaginaire et aux fantasmes[182].

Cette analogie entre Duras et Simenon, non seulement dans le style formel (la concision, l'art de manier l'ellipse, la mise en scène de situations minimalistes) mais jusque dans l'utilisation de ce procédé comme outil révélant l'inconscient, ouvre une dimension que j'aimerais explorer. Duras est si L et Simenon si Maigret : comment par-delà les genres, et je ne parle pas que des genres romanesques mais aussi biologiques, il peut se nouer une connivence de l'ordre du double plus opérative encore qu'entre Duras et Choisy ? Un début de réponse m'est apparu quand je suis tombée sur un des « romans durs » (ainsi qu'il les qualifiait lui-même) de Simenon publié en 1937 : *Chemin sans issue*. À l'époque, Duras découvrait le Quartier Latin, la Sorbonne, Robert Antelme, et à un âge où l'on a d'autres aspirations que de lire des romans populaires, même si édités par Gallimard. Les analogies structurelles que *Chemin sans issue* développe avec *Emily L* n'en sont que plus remarquables.

Les deux auteurs mettent en scène un même personnage de Captain. Sous une psychologie analogue, seules les situations diffèrent. Le Captain de Duras est un poivrot anglais, pilier de bistrot d'un bar côtier du Cotentin. Le Captain de Simenon est un Russe au gosier toujours sec chargé de l'entretien d'un yacht amarré en permanence sur la Côte d'Azur. Les deux voyagent surtout dans leur tête. Ils filent des voyages imaginaires. Chacun des auteurs suggère cette vie fantasmatique en recourant à des outils stylistiques que tout oppose mais qui témoignent d'une même veine d'écrivain. Forfanterie chez l'Anglais, silence chez le Russe, certes, mais pour mieux les démasquer l'un et l'autre et permettre à nos deux auteurs d'ironiser. Duras laisse entendre par l'un de ses personnages féminins que Captain tourne en rond :

> La jeune patronne a dit aussi que le bateau, tout le monde le connaissait à Quillebeuf pour l'avoir vu passer et repasser, que c'était un grand yacht. Le Captain a dit que c'était nécessaire un bateau grand et très robuste pour les longs voyages, les grandes traversées sans escale....[183].

---

[182] « Simenon et la peur de son ombre », entretien réalisé par Eric de Belefroid, *La Libre Belgique*, 7 février 2003. D'autre part, le témoignage d'un proche de Duras montre que le parallèle n'a jamais échappé à cette dernière : « Je l'ai entendue dire : « Il n'y a que deux écrivains en France : Simenon et moi » (« Michael Lonsdale raconte Marguerite Duras », *Le Figaro* du 27 octobre 2011).

[183] Marguerite Duras, *Emily L*, *op. cit*., p. 39.

Marguerite Duras retranscrit même les sentences du Captain en un anglais idiomatique riche en snobisme et en destinations exotiques.

Ce voyage immobile, Simenon en dénonce l'illusion en adoptant le point de vue du Captain. Ce dernier répond d'un mot sec à sa maîtresse lui demandant de préparer les machines pour des destinations aux noms évocateurs :

> - Bien, madame ! Il ne se donnait pas la peine de la contredire. Tous les ans, à la même époque, elle projetait une croisière. On travaillait fiévreusement à bord. On transformait le bateau. Parfois un équipage au complet attendait des jours et des jours l'ordre d'appareiller. Une fois on était allé jusqu'à Monte-Carlo[184].

Quel saut de puce ! L'ironie perce identiquement, mais structurellement inversée d'un livre à l'autre. Chez Duras, le Captain en fait les frais. Chez Simenon, il en est l'auteur. Pourtant, la situation est identique dans les deux cas. Marguerite Duras présente un caractère d'homme sur lequel on peut s'interroger (dupe ? Pas dupe?) mais dont la motivation à ainsi jouer au grand amiral vainqueur des mers obéit à la pression de la femme qu'il aime, habitée par un besoin d'ailleurs toujours à assouvir. Simenon aussi s'attache à l'introspection d'un tel homme. Alors pourquoi cette différence dans le traitement ?

À ce point, la question des genres prend tout son sens. N'irait-elle pas jusqu'à permettre de comprendre comment la narration d'une même histoire peut s'inverser selon le sexe de l'auteur ? Mieux encore, comment une construction romanesque trouve à se modifier selon le sujet parlant (homme/femme) tout en reposant sur un même socle, comme le propre d'un thème habitant les grands écrivains. En 1937, Simenon est encore tributaire des lois narratives qui n'ont pas remis en cause le statut du narrateur omniscient. Il s'en dégage toutefois en suivant le personnage du Captain et en considérant l'action de son point de vue, même si distancié à la troisième personne. C'est un livre d'action dont le destinataire, un public masculin, s'attend à suivre les péripéties d'un héros. Genre que Simenon contourne en présentant un anti-héros. Un demi-siècle après, Duras ne se contente pas de cette distanciation et opte pour un second degré avec une construction en abyme mettant en scène, et en miroir, le couple qu'elle forme avec Yann Andréa face au Captain et Emily L. Marguerite Duras se pose en narratrice d'un roman à usage plutôt d'un public féminin en attente de révélations sur la vie amoureuse, même si elle aussi contourne la norme attendue avec brio.

[184] George Simenon, *Chemin sans issue*, in *Les romans durs 1937-1938*, Paris, Gallimard, 2012, p. 378.

Il n'en reste pas moins que cette différence de genres (policier + homme //littérature + femme) entre les deux auteurs ouvre à des choix contrastés. Simenon campe le motif déclencheur autour de la relation entre un Captain et une femme mûre, sa patronne, alors que Duras présente pour couple un Captain dont s'est amouraché la fille de son employeur. La fille n'est toutefois pas chez Simenon un personnage absent du drame qui se joue, elle y contribue même. La maîtresse du Captain, aux sens social et privé, a eu un premier mariage lui laissant une fille, Hélène. Par un paradoxe que Simenon prend grand soin de laisser dans le non-dit, cette dernière éprouve une vive répulsion pour le Captain, mais n'en vit pas moins à demeure dans le même bateau que lui. Elle reste toujours à bord. Lui ne quitte la cabine que pour satisfaire les désirs de madame, établie dans une villa des terres. Le Captain, conscient de la belle aubaine de son emploi de gigolo, fit venir à bord un autre exilé russe, Blinis, avec qui il avait fait les quatre cents coups. Blinis n'est pas pris en grippe par Hélène, la fille de Jeanne.

Ce traitement de faveur dont Blinis est l'objet indispose le Captain. Jaloux, il commet une indélicatesse et la lui laisse imputer. Blinis est chassé. Le Captain croit pouvoir reprendre ses prérogatives. Si ses véritables attentes avaient eu pour objet d'attirer les faveurs d'Hélène, erreur, le froid entre eux grandit. Le Captain, contraint de satisfaire les besoins de Jeanne dans des étreintes de plus en plus éthyliques, y mettra fin par un meurtre. Le crime aussi est présent chez Duras, et commis de même par le Captain sur sa compagne (« le criminel, c'était le Captain »[185], s'était emporté le jeune gardien). Il détruit sa poésie, et la détruit de ce fait. Sa crainte, inconsciente, de voir le père remettre la main sur Emily, via sa poésie, est le motif du crime. Chez Simenon, c'est le désir inconscient d'Hélène pour le Captain qui, à force de froideur de sa part, le pousse à tuer sa mère afin de rendre leur relation possible.

Le non-dit commun à Duras et Simenon consiste en l'inceste et en son interdit. Certes, l'inceste connaît chez l'un et l'autre auteur un déplacement. Simenon évoque l'interdit fille-(beau)-père, Duras l'interdit père-fille. C'est la fameuse inversion structurelle dont on parlait. Dans le père qui en veut à sa fille, on peut reconnaître un des griefs du féminisme contre le sentiment de propriété des hommes. Alors que dans la fille excitant son (beau)-père, l'un des poncifs du roman noir s'étale, propre à satisfaire les libidos masculines. À un autre degré de lecture, un point commun subsiste entre les deux livres : l'interdit formulé autour de l'inceste est générateur de conflits. On a vu en 2.1.4 que ce

[185] Marguerite Duras, *Emily L, op. cit.*, pp. 124-125

conflit aboutit dans *Emily L* par la mort de l'amour entre l'héroïne éponyme et le Captain, objet de scandale pour le père, des mains mêmes de ce dernier. Marguerite Duras inverse le complexe d'Œdipe que Freud tenait pour incontournable en préférant montrer le rôle mortifère du géniteur. Simenon, comme bien des auteurs de littérature de genre, n'envisage pas de dépasser la théorie. Le meurtre qu'il propose, de l'amant sur une maîtresse qui pourrait être sa mère et qu'il finit par haïr de ce fait, reprend le schéma freudien.

Dans *Emily L*, livre où en revanche le romanesque permet à la théorie de se transcender, les motifs qui ont présidé à l'acquiescement des noces d'Emily avec le Captain par le père, rétif, restent explicites. Plein de répulsion à l'idée d'un déclassement, le père n'en garda pas moins des relations avec son serviteur, alors que sa fille, en se mariant à ce dernier, coupa les ponts. Il a par la suite manipulé son gendre en vue de recouvrer sa fille, même sous la métaphore d'une feuille de papier recouverte de poèmes. Il avait ainsi consommé l'inceste, mais en créant mille dégâts autour. Dans *Chemin sans issue* (belle métaphore pour désigner l'interdit de l'inceste), Hélène par son indifférence feinte au Captain − feinte, car elle lui prend son meilleur ami, homme de piètre intelligence − qui se double d'une haine envers sa mère, révèle aussi par ce comportement un désir incestueux. Elle a souhaité avoir l'amant de Jeanne, faire sien son beau-père. Elle n'a que Blinis, et provoque en retour la faillite sentimentale de tous.

Si en finissant avec cet interdit, interdit posé par Lévi-Strauss au cœur de nos sociétés, l'interdit de l'inceste, on en finissait avec les germes de la guerre des sexes ? Telle est une des voies qu'a exploré Marguerite Duras, et que nous allons explorer avec elle.

PARTIE III

LE MÊME QUI M'AIME, OU LE POURQUOI DE L'INCESTE

3.1 DÉSAPPRENDRE GRÂCE À LA DÉESSE-MÈRE

3.1.1 La censure du Dieu-mâle

1974: l'année où Pierre Legendre dénonce les Censeurs, Xavière Gauthier et Marguerite Duras exaltent les Parleuses.

« Sans modèle, sans plan, sans prudence et, pour la première fois, peut-être, sans la peur du CENSEUR »[1], voilà les mots par lesquels, de l'aveu de Xavière Gauthier, Marguerite Duras accueillit leur collaboration éditoriale. Le censeur n'empêche pas seulement la parole de circuler, il empêche surtout la parole vraie de se manifester. Sous sa tyrannie, il faut s'en remettre au non-dit pour avoir quelque chance de comprendre le monde, tellement le censeur a rompu le discours à se plier à du normatif. Le CENSEUR, c'est l'homme dans son fracas, qu'il écrive comme Robert Antelme, ou qu'il n'écrive pas comme Yann Andréa. Censeur, Antelme l'était par sa fonction chez Gallimard avec les hauts cris (« elle a osé »)[2] qu'il se permît à la lecture de *La Douleur.* Andréa, lui, le fut quand, tapuscrivant les romans de Duras, il triait le « vrai » du « faux ».Tout censeurs qu'ils furent, Duras les aima.

Ce constat nous renvoie à un livre paru en 1974 sans laisser le féminisme indifférent. Il s'agit de *L'Amour du Censeur. Essai sur l'ordre dogmatique* de Pierre Legendre[3]. *Les Parleuses* sont le contraire exact des CENSEURS, parce que loin de chercher à nous enseigner ce qu'il est bon de penser, il s'agit de conversations informelles. Elles nous apprennent à désapprendre, à retrouver en nous une voix intérieure qui s'écarte de la voix dominante. Duras, non, n'est pas logographe, sa raison d'être d'écrivain tient à

[1] Xavière Gauthier, « Lettre à Marguerite Duras » in: *Les Cahiers de l'Herne: Marguerite Duras, op. cit.,* p. 81
[2] Cf. *supra*, partie II, note 142.
[3] L'auteur, par sa double formation de juriste et de psychanalyste, ne fut pas dupe du spectacle donné par Lacan envers ses disciples, quand ce dernier, devenu une icône, se vit contraint de prononcer des anathèmes pour complaire à ses sectateurs. Contraint, Lacan le fut aussi d'accepter cet ouvrage dans sa collection « champ freudien » (Gallimard), alors qu'il réprouvait l'idée que l'École Française de Psychanalyse (EFP), la sienne, s'organisât à la manière d'un système juridique. Legendre enfonça le clou dans sa préface de 2005 à la réédition de ce livre. Depuis la Contre-Réforme catholique, explique-t-il, les systèmes d'apprentissage sont ainsi conçus en Europe que, pour faire taire toute velléité de libre interprétation, ils s'organisent en leçons dogmatiques sur le mode d'un discours juridique. Le sage et le convenu qu'on estampille, l'osé et l'hétérodoxie qu'on réprouve. Le vrai et le faux. Cette préface, trente ans après, de Legendre, Lacan mort, ainsi que toutes les sectes qu'il inspira à force de s'excommunier les unes et les autres, avait surtout pour but de dire que ce livre, à l'origine, s'appelait *Les Excommuniants*, Mais, comprend-on entre les lignes, Lacan mit son veto.

son opposition au « Géniteur de la Parole ». Par ces derniers termes, Pierre Legendre ambitionne de montrer le lien que la morale totalitaire moderne de la « bien-pensance » nourrie avec son modèle scolastique qui fait « référence au Chef de l'Église »[4], c'est-à-dire à la figure du Fils dans la trinité. Tolérance d'apparat qui ouvre « l'espace de la lettre morte »[5], du discours organiste où tout se délite. Dans ce catalogue du prêt-à-penser, l'articulation des genres devient une bien pauvre science : « la sexologie canonique » qui, dans un « style dit libéral », s'en va « réduisant la sexualité à l'accouplement »[6]. Preuve que, par-delà le droit canon, le droit moderne ne parvient pas à s'émanciper de la théologie avec, d'un côté, le « Dieu-mâle »[7] et, de l'autre, « la Mère épouse et vierge »[8].

3.1.2. L'ouverture de la Déesse-Mère

Où l'on étudie *La Pluie d'été* comme s'il s'agissait d'un récit mythologique prophétisant la fin des sociétés patriarcales.

Émancipée, Duras, elle, ose l'être en proposant non pas une sexologie, mais une voie s'apparentant à ce qu'Antoinette Fouque appellera la « féminologie »[9]. Au « Dieu-

[4] Pierre Legendre, *L'amour du censeur*, Paris, Seuil, 2005, p. 64.
[5] *Ibid.*, p. 65.
[6] *Ibid.*, p. 130.
[7] *Ibid.*, p. 138.
[8] *Ibid.*, p. 134.
[9] Face à « l'idéologie d'un Féminisme totalitaire, qui prétendit très vite rassembler le Mouvement en UN », Antoinette Fouque proposa dans un colloque de Cerisy-la-Salle dirigé par Alain Touraine en 1979 « des outils pour construire nos propres sciences, les « sciences des femmes », une *féminologie* » (« Le Mouvement des Femmes : Féminisme et/ou MLF », *Gravidanza Féminologie II*, Paris, des femmes Antoinette Fouque, 2007, p. 53). Cette féminologie n'est pas une théorie, surtout pas! Qui ne se souvient des diatribes de Duras contre le bavardage masculin et son appel à l'homme de cesser de jouer à l'« imbécile théorique » (Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses, op. cit.*, p. 225) ? C'est une propédeutique où le parler ensemble, entre femmes, comme Duras d'ailleurs avec Gauthier, révèle et apaise une commune blessure. La fusion doit être telle dans cette féminologie qu'il y va même d'une certaine homosexualité platonique qu'Antoinette Fouque justifie au nom d'un ressenti: « Nous nous sentions petites, pas prêtes, violées, prépubères, ne pouvant jamais réaliser pleinement notre processus de maturation psycho-sexuelle et politique. Et cette femme, nous voulions d'autant moins y renoncer que chacune de nous disait l'avoir connue autrefois dans sa mère, et pouvoir en parler pour la première fois. C'est cette relation, princeps, que les femmes « sans hommes » voulaient parler, entre elles, au plus ambivalent, au plus conflictuel de leur préhistoire. C'est à la mère haïe ou crainte, désirée ou rejetée, qu'irrésistiblement nous faisions retour, pour en faire renaître de la femme » (Antoinette Fouque, *Gravidanza, op. cit.*, pp. 54-55). Ce retour à la mère, autopsychanalyse entre femmes, si tel fut le programme de la féminologie en 1979, on peut convenir également qu'il s'agit d'un des axes qu'à partir de cette époque (et c'est notre corpus) Marguerite Duras va privilégier dans son œuvre. Mère haïe et désirée par elle, « la petite », face à celle capable à elle seule de jeter un barrage contre le Pacifique, mère à laquelle Duras finira par rendre cet hommage dans *La Vie matérielle* (1987) en soulignant ce qui faisait d'elle une Déesse-Mère: « Elle faisait tout ce qu'il fallait

mâle », Duras supplée la Déesse-Mère[10], et à « la Mère épouse et vierge », le père époux et absent. Il entre là de sa provocation coutumière, aussi de son goût d'explorer ce qui ne se dit pas, ni ne se voit, au-delà des limites fixées par la *doxa*. Son pari de romancière en dépend : nouer des trames romanesques qui introspectent plus loin encore que la psychanalyse ne se l'est jamais permis. Cette dyade inversée, où la Déesse-Mère l'emporte sur le Dieu mâle, est incarnée par les parents d'Ernesto, ce jeune garçon déniant l'utilité de l'école dans *La Pluie d'été* (1990). À eux trois, ils forment une figure triangulaire qui permettra à Duras d'explorer un champ inédit de relations que son récit, flirtant entre littérature et militance, utopie et pari, pose en propédeutique à un bon équilibre entre individus. Avant de voir comment la typologie de ses personnages invite à ce que, suivant Pierre Bayard, nous avons appelé une « littérature appliquée », jetons un œil sur Duras dans ses batailles au quotidien pour s'imposer en Déesse-Mère, émasculer Mascolo, le réduire en père absent de Jean. Ce dernier, leur fils, a une trentaine d'année quand Xavière Gauthier témoigne, rétrospectivement amusée de leur bel extrémisme des années 70 : « Tu

---

pour être comme les autres mais auprès de nous ça n'a jamais fonctionné. On savait qu'elle était ailleurs, là où elle ne savait pas qu'elle était, dans cet état divin hors duquel nous ne pouvions pas la voir. Elle participait du divin et nous étions seuls à le savoir » (Paris, P.O.L, 1987, p. 82).

[10] Le dieu-mâle versus la déesse-mère, voilà tout le renversement que Marguerite Duras propose de l'Homme fier de son attribut sexuel et l'exhibant (c'est l' « homme de la plage » dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*) à une Femme modeste mais néanmoins magique dans sa progéniture (c'est la mère de Jeanne et Ernesto dans *La Pluie d'été*). Le terme de déesse-mère est né au 20ème siècle sous la plume d'un anthropologue qui sut aussi bien trousser la chose que Michelet avec *La Sorcière*. Il s'agit de Sir James Frazer dans son fameux *The Golden Bough* (1903-1914) traduit en français sous le titre *Le Rameau d'Or* (1921-1935). Pour les écrivains en mal de « sacré gauche », il y a là une aubaine à saisir, car cet anthropologue, « à la popularité inégalée, révèle au public l'importance des déesses à l'époque préhistorique » et permet ainsi d'éclipser le primat jusqu'alors accordé au Dieu Mâle. Des surréalistes comme André Breton s'engouffrent dans cette brèche, mais pas seulement et ce fut là l'objet de la thèse de Valérie Sourisseau Mc Carthy *La « déesse » au 20e siècle : écritures théoriques et poétiques : James Frazer, Jane Harrisson, Robert Graves, André Breton, Cesare Pavese, Sylvia Plath* soutenue en Sorbonne le 9 décembre 2014 (position de thèse consultée sur le site de paris-sorbonne.fr le 03/02/2015, p. 3). L'impétrante aurait pu ajouter Marguerite Duras à sa liste des littérateurs séduits par cette reconstruction mythologique d'une déesse de la fertilité valorisée. Elle s'en targuait hautement : « Je ne vois pas de femmes véritablement séparées de la maternité. Je ne les aperçois pas. Son imaginaire, on ne peut absolument pas le réglementer » (déclaration reprise en exergue par Lia van de Biezenbos dans son *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dialogue entre Duras et Freud*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Études de langue et littératures françaises », n°99, 1995, p. 11). La féminologie (ou féminisme différentiel) d'Antoinette Fouque a pareillement exalté l'acte créateur chez la femme, à la différence près que cette dernière a, dans les dernières années de sa vie, dirigé l'édition française de l'œuvre monumentale de Marija Gimbutas (Université de Californie): *The Language of the Goddess* (San Francisco, 1989). Cette archéologue apporta une nuance à Frazer, nuance que Duras ignora royalement : « La fertilité n'est qu'une fonction parmi d'autres, nombreuses, de la déesse. Il n'est pas juste de désigner les images du Paléolithique et du Néolithique sous le vocable de « déesse de la fertilité », comme cela se fait dans la littérature archéologique. La fertilité de la terre n'est devenue une préoccupation majeure qu'avec l'avènement de la production des denrées alimentaires; ce n'est donc pas une fonction primitive de la déesse, et elle n'a rien à voir avec la sexualité (…) L'autre terme qui prévaut généralement pour désigner la divinité préhistorique est celui de « Déesse Mère », qui est également une conception erronée » (*Le langage de la déesse*, Paris, des femmes Antoinette Fouque, 2005, p. 335). Pas pour Duras qui, dans son texte « les forêts de Racine », écrivait de la Mère : « elle participait du divin et nous étions seuls à le savoir » (*La Vie matérielle, op. cit.*, p. 82).

t'engueulais ferme avec le père de ton fils, soutenant que seule la femme a cet instinct de protection, qui lui ferait risquer sa vie pour son enfant »[11].

Cette idéologie, à défaut de Déesse-Mère, avait sa mère tutélaire, Antoinette Fouque, d'accord avec Pierre Legendre (mais sans le citer, bien entendu!, alors qu'ils furent l'un et l'autre élèves de Lacan) sur les avatars de l'autoritarisme jusque sur des « ismes » cherchant à s'en émanciper mais finissant par le reproduire. Le libéralisme, oui, mais le féminisme aussi vit du spectre de la figure tutélaire du Père, ainsi qu'Antoinette Fouque s'en livra à une revue canadienne en 1980 : « Le féminisme est l'un des derniers piliers du patriarcat. La fixation de la féministe au père fait que le féminisme est la dernière métaphore historiquement connue du patriarcat »[12]. La femme, soucieuse de recouvrer son identité, doit se méfier jusqu'à son militantisme. Celui-ci risque de reproduire un schéma totalitaire emprunté au père par son goût du pouvoir, alors qu'elle, en son for intérieur, est toute ouverture. « La mère 'met au monde' un garçon ou une fille, le Père 'légitime' un Fils ou une Filse », avait énoncé Antoinette Fouque au détour d'un colloque de Cerisy-la-Salle organisé par Alain Touraine en 1979[13]. Pour n'être pas une Filse, il suffit de rompre avec le statut de « mère de famille » et s'assumer dans sa qualité existentielle de « mère », confiait en écho Duras à Gauthier[14]. Par cette maternité assumée, et sans interférence paternelle, Duras rompait avec le féminisme UN[15] quand, au nom de

[11] « Lettre à Marguerite Duras » in : *Les Cahiers de l'Herne : Marguerite Duras, op. cit.*, p. 81.
[12] Entretien repris in *Gravidanza. Féminologie II, op. cit.*, p. 104.
[13] *Ibid.*, p. 56.
[14] « Lettre à Marguerite Duras » in: *Les Cahiers de l'Herne: Marguerite Duras, op. cit.,* p. 81.
[15] Ce féminisme UN, ou « féminisme totalitaire » dont on a vu Fouque souligner les limites par son mimétisme du militantisme discoureur des hommes engagés, se présente volontiers comme féminisme universaliste. Il se fédère en associations, comme l'AVFT (Association européenne contre les violences faites aux femmes au travail), qui a son organe, *Projets féministes,* pour se porter l'écho de certaines luttes venues d'outre atlantique. Une de ses livraisons donna la vedette à Linda Gordon pour sa contribution contre les violences conjugales, dont l'inceste qu'elle range dans cette catégorie sans analyse plus approfondie. Si « certaines filles se sont comportées d'une façon socialement dangereuse et autodestructrice », c'est qu' « elles avaient été d'abord victimes de violences sexuelles dans leur famille » écrit Linda Gordon (« Violence par inceste États-Unis XIXème siècle », *Projets féministes* n°1, mars 1992, *Quels droits pour les femmes ?*, p. 71). Un tel ravalement sociologique occulte les fondements de l'inceste qui, comme la prostitution sacrée, peut relever d'une culture aujourd'hui indéchiffrable, ainsi que l'a montré Robert Georgin en concédant qu'une inceste en société patriarcale fait, certes, tenir à la femme « le rôle de la victime », mais en affirmant que le « rapport incestueux est caractéristique de la structure matrilinéaire » et participe d' « un désir typiquement féminin » (*L'inceste et ses tabous. Essai sur le mythe de la déesse*, Paris, Cistre, coll. « Écrits », 1993, p. 227). Cet auteur invoquait le cas des matrones romaines, là où Marguerite Duras préfère mettre en scène un apologue dans une cité ordinaire, *La Pluie d'été*, en campant une famille moitié italienne, moitié balkanique où la mère juive participe d'un matriarcat juif et conduit à cette sensibilité deux de ses enfants qui vivront alors une sorte de hiérogamie. On débouche là sur « une spiritualité féministe » que les universitaires l'étudiant affilient à « une catégorie à part entière de spiritualité païenne » (Brigitte Beauzamy, « L'action directe des sorcières wicca dans les mouvements anti-globalisation, un paradigme féministe », *L'Ésotérisme au féminin*, actes du colloque tenu à l'École Pratique des Hautes Études/ Sorbonne [Paris, décembre 2005], *Politica Hermetica*, n°20, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2006, p.

l'universalisme, les revendications sociales l'emportèrent en son sein, de même que Fouque ne s'y retrouva plus. Cette dernière lui préféra la féminologie où la magie créatrice de la femme se voit exalté, quand Duras s'engagea dans une écriture différente, travaillée par le merveilleux et que nous avons qualifiée de postmoderne[16].

3.1.3 La féminologie de *La Pluie d'été*

Où l'on voit que regarder sa mère éplucher les pommes de terre en apprend plus à un enfant qu'aller à l'école.

La Pluie d'été appartient à ce genre de la littérature postmoderne par plusieurs aspects. La féminologie qu'il charrie implicitement n'est pas le moindre de ses aspects. Il s'agit d'un roman mettant en scène l'utopie de ce nouveau mode de relation mère-enfant comme une mise au monde perpétuelle et un déni de toute tentative légitimante, de l'emprise du père à l'exercice de l'école. La mise au monde se traduit dans ce roman par un émerveillement hérité de la mère devant tout ce qu'on sait au plus profond de soi. La

91). Dans ce mouvement, par « inversion », « le pôle féminin est vu comme supérieur » et celle tenue communément pour « une sorcière » recouvre ses droits de « Grande déesse » sans contrepartie masculine. Ce féminisme occupa le haut du pavé dans la société californienne post-hippie et procura au poète et romancier John Updike de quoi exercer sa verve ironique. Ce sont *Les Sorcières d'Eastwick* (Paris, Gallimard, 1986 / 1ère éd. américaine, 1984) où trois jeunes divorcées en mal d'émancipation absolue redécouvrent leurs pouvoirs ancestraux de sorcières. Antoinette Fouque condamna elle aussi cette dérive du « féminisme américain qui se met sans cesse en impasse du côté des sciences occultes, de l'hypnose et du pré-freudisme » (*Gravidanza, op. cit.*, p. 71). Fouque liait cette dérive « réactionnaire » à une lecture trop servile de Jung. Nous verrons dans ce chapitre que Duras, bien que campant elle aussi des héroïnes sorcières et glorifiant ce terme, échappa à ce piège d'un féminisme de mystique passéiste par son postmodernisme, ce qu'Alexandra Saemmer appelle « la voie des mystiques sans Dieu » (*Duras et Musil : Drôle de couple ? Drôle d'inceste ?*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, p. 173).

[16] Nous avions en introduction évoqué Claude Seignolle comme l'artisan de l'enchantement du monde sur le mode romanesque. Le moment est venu de citer à l'appui de cette thèse l'un de ses premiers romans, *La Malvenue* (Paris, Maisonneuve et Larose, 1952), car il y exalte la Femme, jusqu'à faire de son héroïne un épigone de la Déesse-Mère ou, pour le moins, la réincarnation de Mélusine aujourd'hui dans ces mêmes marais. Les paysans la voient d'un mauvais œil, en font la « malvenue » ce qui ne va pas sans une réminiscence de Michelet. Auteur qui inspira Seignolle aussi bien que Duras, fasciné par le Peuple et tout à la fois pas dupe de ses limites : « Il y a bien des choses populaires, et pourtant tout n'est pas du peuple. Le paysan n'estime que la force; il fait peu de cas de la Femme » (*La Sorcière, op. cit.*, p. 126). On peut comprendre aussi ce bon sens terrien pris au dépourvu devant cette magie créatrice féminine qui peut sembler se refermer comme un piège. La Malvenue ne retrouve de sa puissance de déesse-mère qu'une fois installée près de l'eau : donnée mythologique qu'on retrouvera chez Duras, même si le merveilleux chez elle n'est plus qu'en demi-teinte. La Malvenue va jusqu'à y enfermer ses amants, flirtant avec ambivalence entre Eros et Thanatos et recouvrant tout le pouvoir à la fois protecteur et destructeur de la Déesse-Mère. « Les amours féminines paysannes », dont Claude Seignolle a fait son objet littéraire (contrairement à Duras qui s'est, elle, focalisée sur une bourgeoisie urbaine en villégiature normande), lui a permis, selon Roland Ernould, de pointer la dialectique entre « croyances païennes et restrictions chrétiennes » et montrer la synthèse en résultant dans une « Déesse-Mère trinitaire » (*Claude Seignolle ou la puissance du désir*, Paris, Hesse, 2005, p. 107 et suiv.). La Mère de *La Pluie d'été*, telle qu'elle se prolonge dans le couple formé par ses enfants Jeanne et Ernesto, n'est pas loin…

légitimité imposée, elle, recouvre le savoir qui nous est édicté de l'extérieur. L'enfant, un garçon (Ernesto), sera préservé de cette souillure par sa récusation de l'école où il ne veut pas aller parce qu'on y apprend des choses qu'on ne sait pas. Sa mère n'a pas peu contribué à cette maturation, même si elle vit elle-même peu ou prou sous l'emprise du diktat mâle dont son fils, en retour, l'émancipera. Tout se joue par la parole confiante unissant l'un à l'autre.

L'écoute de la mère est prodigieuse. Après ses dix premiers jours de scolarisation- un encasernement dont Duras lâche presque le mot (« enfermement », « enceinte ») - Ernesto revient à « la casa ». Contrairement à ce que le mot peut suggérer par son assonance avec « caserne », malgré qu'on y soit « à éplucher des pommes de terre », la « casa » de Duras est empreinte de « douceur ». Elle apaise Ernesto « encore un peu en colère »[17]. Une colère que sa mère devine, car sa féminité se joue plus dans ce maternage et cette protection, dont elle a le souci, que dans une quelconque émancipation des tâches domestiques, qui participent au contraire d'une atmosphère propice aux confidences :

> Et ils se regardent. Dit rien, lui. Elle, elle le laisse. Et lui, alors il parle. *Ernesto*: Tu épluches des pommes de terre. *La mère* : Oui. Silence. Puis Ernesto crie [18].

L'activité manuelle de l'épluchage, auquel la femme est rompu, constitue même un prétexte excellent pour crier la différence qu'il entrevoit entre ce toujours pareil de la casa face à la frénésie des hommes. Saisi par ce décalage, Ernesto crie :

> Le monde, il est là, de tous les côtés, il y a des tas de choses, des événements de toutes catégories et toi t'es là à éplucher des pommes de terre du matin au soir tous les jours de l'année[19].

Il n'y a pas que l'écoute de la mère qui soit prodigieuse, son regard aussi. Un simple regard qui sert à apaiser son enfant, à le réconcilier avec le monde, le vrai, celui qu'elle lui a donné par sa naissance, pas le monde factice des représentations auxquelles on adhère ou qu'on repousse inutilement, car le seul changement qui vaille se fait en nous. Et le regard de la mère fait taire en son enfant sa colère impuissante:

> La mère. Elle le regarde. *La mère* : Tu s'rais à pleurer pour une chose pareille, t'es fou ou quoi, ce matin ? *Ernesto* : Non. Douceur revenue. Long silence. La mère épluche. Ernesto la regarde[20].

---

[17] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, Paris, P.O.L., 1990, pp. 19-20.
[18] *Ibid.*, p. 20.
[19] *Ibid.*
[20] *Ibid.*

Silence et douceur, dans cette première scène, sont les deux mots qui reviennent le plus souvent. C'est à toute une domestication de l'enfant illusionné par le monde que se livre la mère, avec un trésor de délicatesse. Et elle y parvient quand elle le remet en symbiose avec la chaleur de la casa aux activités de laquelle, toutes petites qu'elles soient, Ernesto prête alors main de bon cœur.

> *La mère* : C'est fou ce que le monde il est arriéré, des fois on sent combien…oh la la…. *Ernesto* : Oui, mais des fois, il l'est pas, arriéré…Oh non, oh la la! *La mère*, heureuse: C'est ça…des fois il est intelligent…oh la la… *Ernesto*: Oh oui ! L'est à un point…il le sait même pas… Silence. Ils épluchent. Ils sont calmés[21].

Le calme retrouvé entre la mère et son enfant, en communion autour de la même certitude n'est pas pour autant un calme retrouvé dans la maisonnée. La mère sonne l'alarme, le loup va bientôt revenir : « Dis donc Ernesto, vaudrait mieux que tu rejoins tes frères et sœurs…ton père il va rentrer »[22]. L'enfant n'est peut-être plus à cette minute un fils de l'école. Gentiment pressé par sa mère, l'amour lui avait fait cracher le morceau : «' Man, je te dirai, m'man…m'man, je retournerai pas à l'école parce que à l'école on m'apprend des choses que je sais pas »[23]. Mais l'enfant à cette minute est encore un fils à son papa, et il dénie bien fort que son père ne souscrive pas à sa décision de censurer l'enseignement scolaire, récuse qu'il lui faille l'intercession de maman pour plaider sa cause, exalte le mâle : « il est brave mon père que c'en est incroyable »[24]. La réaction de la mère est qualifiée par Duras d'un seul adjectif : « dubitative »[25]. La mère connaît les sautes d'humeur du pater familias, aussi imprévisibles que le cours du monde, alors qu'elle n'est que douceur : « tout à coup il t'cherche des poux, mais alors à te rendre fou »[26]. La douceur, elle sait ce que c'est, son fils aussi, ils peuvent s'y complaire, le bonheur, mais tout ce qui oscille, les savoirs fragmentaires, les opinions mouvantes, tout cela à quoi bon ? Sinon servir LE CENSEUR qui surfe avec les vagues du temps. Le père est une des images de ce censeur. La mère veut en préserver son fils. C'est elle qui intercédera par sa parole.

---

[21] *Ibid.*, p. 24.
[22] *Ibid.*
[23] *Ibid.*, p. 22.
[24] *Ibid.*, p. 24.
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*

3.1.4. L'éplucheuse de pommes de terre contre le géniteur de la parole

Où l'on s'aperçoit que l'apprentissage du silence n'est pas aisé pour un chef de famille.

Son piège participera encore de la douceur, mais le père est un coriace, les pommes de terre qu'on fait mine d'éplucher, il ne mange pas de ce pain-là. Du moins, il n'en mange plus, ne se laisse pas attendrir, joue au dur, à celui qui en veut toujours plus, et pas que des pommes de terre. L'ordre du monde le veut ainsi, et il en est le représentant dans ce foyer, il le tient en main en ne permettant pas au silence de la mère de l'émouvoir, et pas plus aux mots qu'elle peut proférer. Il est, pour parler comme Pierre Legendre, « le géniteur de la Parole », le seul qui ait son mot à dire :

> *Le père* : Alors t'épluches des pommes de terre ou quoi ? *La mère* : J'épluche. *Le père*: Moi j'dis qu'non, t'épluches rien. Silence. *Le père* : C'est rapport à quoi que t'es dans cet état ? *La mère*: Rapport à Ernesto. Il veut plus retourner à l'école. Il dit: Une fois ça suffit. Silence. *Le père,* marmonne : ça alors…en v'la une autre. (silence). Remarque…moi je le comprends mon garçon, je le comprends bien, même. *La mère*: Non. *Le père*: Si. C'que je comprends moins c'est pourquoi il l'a exprimé. Il n'avait rien à dire à mon avis. Il n'avait qu'à pas aller à l'école sans l'annoncer[27].

Brave, oui le père a une si haute idée de sa valeur, brave entre les braves, qu'il tient à se poser en autorité unique sur son fils. Ne plus vouloir aller à l'école se comprend chez son fils par la fierté que lui, le père, éprouve à être son unique référence et tenu par son bambin, dont il fait un fils, comme sa seule source de savoir. Voilà une belle vérité à exprimer, car elle donne toute fierté au père, la chose ainsi tournée, plutôt qu'entendre son enfant fanfaronner qu'il s'émancipe de l'autorité du maître. Aveuglé de contentement, le père comprend de travers pourquoi son engeance veut sécher les cours, lui bien sûr va tout lui apprendre, pas besoin de tiers : « Le père : Ah bon…j'aime mieux ça…Là je l'retrouve un petit peu mon garçon….Le père n'a rien compris. La mère le soupçonne de n'avoir rien compris. »[28]. Elle lui rappelle que, dans le cas d'Ernesto, le rapport mère-fils a toujours

[27] *Ibid.*, p. 28.
[28] *Ibid.*, p. 29.

constitué le lien privilégié : « *La mère* : T'as jamais eu beaucoup…d'affinités avec Ernesto, Emilio. *Le père* : Si….si…il le sait pas, mais au contraire….Silence »[29].

Ce silence va finir par enfanter la vérité dans la tête du mari. Son vocabulaire s'étoffe, sa vision des êtres s'élargit, une initiation à l'autre et à la différence naît en lui, jusqu'à lui faire proférer quelques réflexions bien senties (« C'est donc ça qu'il couvait ton p'tit Ernesto. À être si différent des autres, à force, fallait bien qu'ça finisse par se concrétiser ») dont sa femme est la première à rester interdite (« La mère est ahurie par le vocabulaire de son mari ») avant de se ressaisir et de risquer son opinion sur le pourquoi de cette différence: « *La mère* : J'en remarque aucun en particulier…Peut-être c'est l'amour maternel… *Le père* : Oui. Silence »[30]. Crime de lèse-majesté. La non-sujetion de l'enfant au père vient d'être prononcée. Et, miracle, le père l'admet et accepte le silence qui entoure cette révélation, silence fécondant, silence par lequel les femmes enfantent leurs vérités souvent pas très bonnes à dire. L'anti-verbe reste encore leur meilleure arme. Cette arme a doté son fils d'un art de la parole étranger au monde dans lequel le père ne se reconnaît pas et l'admet, pas trop fier pour son sexe mais admiratif dans le fond :

> Voilà…Puis quand il parle voilà c'que ça donne. Ce n'est pas « passe-moi l'sel ». C'est des choses que personne avait dites avant lui, personne, fallait l'trouver ça, et c'est pas tout le monde…[31].

3.1.5 La mère, productrice d'un silence fécond

Marguerite Duras, d'un simple roman, renvoie dos à dos les idéologies de Pierre Legendre sur la domination masculine du langage et d'Antoinette Fouque sur la prise de parole par les femmes.

Voilà, à l'issue de cette deuxième grande scène du livre, la perspective pessimiste de Pierre Legendre qui se trouve un peu bousculée. Il y aurait une issue à la reproduction du langage dominant, issue que ce psychanalyste n'avait pas entrevue, après avoir débusqué les vieilles ruses du discours canonique jusque sous les formes modernes d'énonciation. Freudien, il n'avait pu concevoir que l'âme des masses soit sculptée par un

[29] *Ibid.*, p. 30.
[30] *Ibid.*
[31] *Ibid.*, p. 31.

autre matériau que la révélation mosaïque et la religion du père. Le silence de la mère a force fécondante[32]. Outre un petit garçon, il parvient même à neutraliser le père, tout fier qu'il soit de ses prérogatives de mâle. Ce silence a aussi une vertu thérapeutique en levant la colère du fils contre le monde et en éteignant chez le père son orgueil de coq. On est une fois de plus dans la littérature appliquée à la psychanalyse, dans l'écriture anticipant et expérimentant de nouveaux concepts et comportements, dans cette « littérature rivale, souvent ô combien supérieure, de la clinique », dans ces « comptes rendus auto-analytique à peine recomposés dans une trame narrative incertaine, onirique », ainsi que Julia Kristeva le disait des « romans de Duras »[33]. Cette auto-analyse fictionnée est si performante qu'elle ouvre à une notion, le silence opératoire, négligé théoriquement jusque par Antoinette Fouque, pourtant pas loin d'y toucher quand elle confiait dans un entretien de 1981:

> Les femmes ne produisent ni des singes, ni des vaches, mais du vivant-parlant. Elles sont productrices de corps, donc productrices de langage ? Qui a dit cela ? La mère parle à l'enfant[34].

Elle parle à l'enfant, ajoute sagement Duras, le langage du silence, la seule langue qui échappe au pouvoir patriarcal et aux pièges de la raison. La seule langue qui fasse le vide et aide au désapprentissage du songe-creux.

Cette expérimentation de la vertu du silence est la marque postmoderne que Duras imprime à *La Pluie d'été*. La féminologie de Fouque joue avec un tour de retard sur cet exercice de littérature appliquée à la psychanalyse. Fouque en est encore à se révolter contre le fait que les femmes ne soient pas considérées comme « procréatrices de vivant-parlant-pensant, anthropocultrices de l'espèce »[35] en leur déniant le droit de s'exprimer autrement qu'en corps de désir. Fouque déplorait :

---

[32] Bien que freudienne elle-même (du moins limitant la psychanalyse à cet auteur et cherchant, souvent vainement, les interférences avec Duras), Lia Van De Biezenbos a compris la vertu purement féminine du silence, bien qu'elle en fasse ultimement une « absence » (un peu trop à mon gré sur le modèle freudien de l'absence de phallus chez la femme). Le passage qu'on retient d'elle est ainsi libellé: « Le silence, qui s'oppose à toute parole, est rare, mais lorsqu'il survient, il est sacré : « Leur silence était aussi parfait que celui d'une veillée funèbre » (*Des journées*, 1968, p.79). Le silence est sacré puisqu'il répète à l'infini la parole que l'on cherche mais que l'on ne trouve plus. Seul le silence peut préserver le fantasme de la voix maternelle. Le bavardage n'est qu'une pseudo-voix, une voix insupportable. Le silence, c'est l'absence (de la pseudo-voix) ou la mort » (*Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dialogue entre Duras et Freud*, *op. cit*., p. 80).

[33] Julia Kristeva, « Une étrangère » in: *La Nouvelle Revue Française*, n°542, mars 1998, p. 9.

[34] Antoinette Fouque, *Gravidanza. Féminologie II, op. cit*., p. 112.

[35] *Ibid*., p. 206.

> L'objet du féminisme, c'est la lutte contre le patriarcat, mais cette lutte « contre », là où elle ne refoule l'ambivalence du rapport au père (l'ambivalence dans son aspect positif), cette lutte se polarise sur « être contre le père »[36].

Parler comme le père le faisait hier, mais avec l'autorité propre à son sexe, lui semblait la médication requise. Duras répond : et si elle ne parlait pas ? Pas pour faire la potiche, l'instrument soumis, mais pour n'être ni contre, ni comme, mais être dans le non-être, recouvrer une dimension cosmique négligée par les ontologies des théologiens et censeurs de tous poils.

Cette expérimentation, Duras peut d'autant mieux l'explorer dans la situation romanesque qu'elle propose dans *La Pluie d'été* qu'en 1966, elle avait déjà dénié le non-droit à la parole réservée aux femmes. C'était dans *Le Vice-Consul*, que Marcelle Marini résuma ainsi : « La différence des sexes fonctionne ici selon une dichotomie élémentaire : à « Elle » la Vie, à « Lui » le Langage ». Tout en précisant qu' « à réserver le corps au féminin et la parole au masculin, à refuser qu'en les deux jouent différemment les interrelations du corps et du langage constitutives d'un sujet humain, s'institue une dissociation fatale à tous »[37]. Un quart de siècle après, Duras investit un possible palliant cette dissociation de soi, c'est la famille associative partageant de mêmes préoccupations économiques, politiques et religieuses : « corporate group » disent les anthropologues anglo-saxons[38].

Le bonheur d'être ensemble dans un épanouissement ne niant pas plus l'individu qu'il paraît groupusculaire, Duras le brosse de quelques expressions symptomatiques dans

---

[36] *Ibid.*, p. 73.

[37] Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, pp. 82 et 84.

[38] Dans une synthèse de la littérature ethnographique sur la question des « corporate groups », Harumi Befu (Université du Nevada) et Leonard Plotnicov (Université de Berkeley, Californie) les ont définis comme s'exerçant sur trois sphères : économique, politique et religieuse. Une caste indienne, un clan chinois, une tribu australienne s'inscrivent dans cette typologie, mais également les sociétés matrilinéaires étudiées par l'africaniste Colson sur le plateau de Tonga où « marriage arrangements involve an exercice of authority over members of the group, for exemple, in the transfer of their collective rights over their women » («Types of Corporate Unilineal Descent Group », *American Anthropologist*, n°64, 1962, p. 316). La famille matrilinéaire imaginée par Marguerite Duras aux abords de Paris (qui fait là de la littérature appliquée à l'anthropologie) obéit à ces trois critères. Ses membres partagent une même politique existentielle dans leur « intérêt de la lecture des biographies », livres qu'ils « avaient volés dans les rayons « Occasion » devant les librairies » ou que « le père trouvait dans les trains de banlieue », livres-rebuts d'une société dominante préférant l'idéologie à la vie. Ils se contentent d'un même mode économique fait de petits dons (le Secours Catholique pour les poêles, la commune pour le dortoir, outre la maison initiale devenue trop petite au fil des naissances) en marge de ce que les gens établis tiennent pour essentiel: pas de travail, ni de logement décent (pour le moins une HLM). Mais le point sur lequel Duras insiste le plus, une fois ce décor planté (de la page 9 à 11), c'est la transmission religieuse assurée par la mère : « Quelquefois, la mère se mettait à chanter exprès pour les enfants, la berceuse russe, *La Neva* » (*La Pluie d'été, op. cit.*, p. 70). Nous verrons dans les pages suivantes le choc sensible que ce chant provoqua chez deux des enfants, Jeanne et Ernesto.

La Pluie d'été. Elle appelle la génération des enfants : « brothers et sisters »[39], et précise que cet ensemble ne ressemblait à rien en même temps que ses éléments sont dissemblant les uns des autres. Une dissemblance organisée entre deux pôles, les affectifs et les intellectuels, sans cette connotation sexuelle, omniprésente dans le schéma classique de la famille.

> Ceux qui apprenaient le plus vite d'après l'instituteur c'était Suzanna et Paolo. Ceux pour lesquels il avait la plus grande affection c'était les deux tout petits derniers, Hortensia et Marco[40].

Ce qui a rendu possible cette famille associative, où chacun s'épanouit dans son être social et dans son être singulier, c'est l'abandon par le père de ses prérogatives. Il va lui aussi jusqu'à s'introduire dans le giron de la mère pour se considérer son fils.

Une éducation s'en remettant à la mère, pour reprendre le mot de Mireille Calle-Gruber, revient à privilégier « les éléments con-fusionnels »[41] dont elle participe. On en trouve l'exemple dans des lapsus du père parlant de son fils Ernesto à l'instituteur. Les phrases toutes faites où on attend un pronom personnel masculin énoncent le féminin et vice versa, preuve supplémentaire que les fonctions classiquement assignées aux petites

---

[39] La première occurrence se trouve p. 13. La répétition systématique de ce terme sous une forme entièrement anglaise (« brothers and sisters ») ou en franglais (« les brothers et sisters »), parfois scandé jusqu'à cinq fois dans la même page (ex : p. 44), nous invite à nous interroger sur l'intention de l'auteur, d'ordinaire peu familière d'un tel recours aux langues étrangères. La question du genre, du masculin et du féminin, se trouve au cœur de cette composition nominale. Longtemps, en France, cette question du genre, venue d'Amérique, fut discutée sous son étiquette originelle de « gender studies ». Il en alla surtout ainsi dans le champ anthropologique où les concepts anglo-saxons sont prégnants et rarement traduits pour tout ce qui affère au domaine de la parenté. Cela tient à la primauté des Américains en la matière. Dès les années 1840-1850, Lewis Henry Morgan a établi la discipline anthropologique sur l'étude de l'atome de parenté (*the atom of kinship*) et de sa classification. Des couples d'opposition sont ainsi apparus et, en premier lieu : mari/femme (*husband/wife*) comme une relation temporaire qui se distingue du couple frère/sœur (*brother/sister*) donnée pour une relation durable. Notre hypothèse (reprise, plus loin, en 3.2.4) est la suivante : Marguerite Duras ne tenterait-elle pas par le martèlement de son « brothers and sisters » d'indiquer à son lecteur une piste pour déchiffrer son intention ? En effet, autant dans son roman la relation entre les époux marque des liens de solidarité qui vont et qui viennent (des dissentiments existant dans le couple, auxquels s'ajoutent les velléités de la femme à tout plaquer : « Ernesto et Jeanne savaient que la mère avait en elle des désirs comme ça, d'abandonner. D'abandonner les enfants qu'elle avait faits. De quitter les hommes qu'elle avait aimés. De partir des pays qu'elle habitait », p. 45), autant les sept « brothers and sisters » font continuellement uns sous la guidance de l'aîné (« Quand Ernesto revenait de l'école ou d'ailleurs, les brothers et les sisters le suivaient », pp. 18-19). Ce clin d'œil tient à ce que Marguerite Duras ajoute à l'anthropologie et que cette discipline n'a pas ou peu étudié. Il fallut, en effet, attendre novembre 2009 (dix neuf ans après *La Pluie d'été* !) pour que deux anthropologues, Erdmute Alber (Université de Bayreuth) et Sjaak van der Geest (Université d'Amsterdam), prennent conscience que le concept de « brother-and-sisterhood » avait été empiriquement négligé, car tenu pour peu productif en terme de nouvelles alliances alors qu'il est central dans la vie quotidienne. Ils organisèrent un colloque intitulé *Brother-and-sisterhod in changing and uncertain times* (actes non publiés) pour rompre un silence que Duras avait déjà comblé par son roman explorant une sorte d'inceste ritualisé entre frère et sœur comme tentative de fusion dans la Mère.

[40] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, p. 114.

[41] Mireille Calle-Gruber, *L'effet-fiction: de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989, p. 292.

filles (la mignardise) et aux petits garçons (la force) ne font plus sens dans une famille ayant renoué avec le matriarcat : « Faudra pas le brutaliser, monsieur…des fois que ça vous prendrait…parce que…elle…elle est costaud... »[42]. Cette indifférenciation se résout dans un neutre avec lequel le monologue du père prend fin : « et elle supporte pas qu'on y touche »[43]. Qu'on y touche ? à lui, ou à elle ? Pas si incohérent, ce monologue semble esquisser un tableau ontogénétique de l'enfant idéal, oscillant du masculin au neutre en passant par le pôle féminin. Interprétation grammaticale oiseuse ? Surdétermination du texte ? Non, il ne le semble pas à la lecture attentive du « rien » constitutif des « brothers et sisters ».

3.1.6 Le « non » de Duras aux « Noms-du-Père » de Lacan

Où la magie romanesque de Marguerite Duras suffit à dégonfler le Surmoi à la taille d'un petit enfant, un petit enfant dont toute l'intelligence vient de la femme.

Le rien de Duras n'est rien en soi, il n'a de sens que dans la complémentarité des pôles féminin et masculin. Voyons comment ils ont grandi :

> Les brothers et les sisters d'Ernesto ressemblaient tous à Ernesto. À la mère et à Ernesto. Quand ils étaient très petits, ils ressemblaient au père. Puis pendant deux ou trois ans, ils ressemblaient à rien. Puis voilà que tout à coup ils ressemblaient à la mère et à Ernesto[44].

Ernesto, ici, n'est pas à lire comme une image purement masculine (un père en puissance) mais un double de la mère qui va apprendre à partager avec elle et sa sœur Jeanne (Ginetta), des états que ces deux femmes connaissent naturellement, à savoir une « somnolence souriante qui fait peur parce que si proche du bonheur »[45].

Marguerite Duras tend à indiquer, entre la rigueur de son vocabulaire et la précision de sa dramaturgie, que le père n'est qu'une image, une image masculine forte qui, passagère, s'estompera (c'est le passage par le pôle neutre) au profit du féminin. Elle en décrit le schéma idéal à travers cette famille hors norme vivant aux portes de Vitry. Elle

[42] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit*., p. 67.
[43] *Ibid.*
[44] *Ibid.*, p. 31.
[45] *Ibid.*, p. 149.

semble en emprunter les présupposés, tout en les prolongeant de manière romanesque et dans une voie divergente, à Gérard Mendel. Auteur de *Pour décoloniser l'enfant* et promoteur de la sociopsychanalyse, il lança l'hypothèse « d'une intériorisation progressive de l'image du père ayant commencé dès l'origine de l'espèce humaine et s'étant terminée aux confins du Paléolithique ». Gérard Mendel s'étant demandé :

> Ce Père psychique ainsi intériorisé, qui est-il ? à quel besoin répond-il ? », il postula que « le Père idéal se définit comme celui qui n'a pas peur de la mère, celui qui ne connaît pas l'angoisse[46].

Ce remède à l'angoisse, en jouant les omnipotents et les omniscients, relève d'une croyance assez infantile qu'on peut dominer l'autre, un peu comme le savant rationaliste se prémunit de l'inconnu. Marguerite Duras évoque cette tendance typiquement paternaliste dans ce passage, où elle montre autant le côté inquiétant de la mère que la nécessité faite au père de désocculter le trouble de cette figure en lui opposant une image rassurante :

> Personne, ni dans son entourage, ni dans Vitry, ne savait d'où venait la mère, de quel côté de l'Europe, ni de quelle race elle était. Il n'y avait qu'Emilio qui savait quelque chose là-dessus, et encore, ce qu'il savait surtout c'est ce que la mère ignorait de sa propre vie[47].

Maître du passé de sa femme, et le taisant, Emilio est ainsi en mesure d'apposer son sceau sur leur descendance. Les sept portent des noms aux consonances aussi italiennes que le sien : Ernesto, Giovanna, Suzanna, Giorgio, Paolo, Hortensia et Marco. Notons que « l'italien », tel que parlé par le père « était très laid, très sale, très mal élevé », vieille strate qui restait du père « de cette autre vie »[48] et de cette débauche de grossièretés d'un âge rustre. Image paléolithique du père qui cherche à s'affranchir par le gros rire d'une angoisse au féminin.

Cette empreinte du père touche jusqu'à la mère qu'il se plaît à rebaptiser Ginetta. Nom qu'il utilise pour empêcher sa vraie nature de s'exprimer. Ainsi, « quand la mère tout à coup est joyeuse, elle rit », et lui l'interrompt d'un : « Non….Tu vas pas commencer Ginetta…»[49]. Le rire du bonheur, parce que rire clair qui déstabilise leur besoin d'ordre,

---

[46]Gérard Mendel, *La révolte contre le père*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 3ème éd. 1968, pp. 382-383.
[47] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.,* p. 45.
[48] *Ibid.*, p. 71.
[49] *Ibid.*, p. 38.

constitue un puissant anxiogène pour les mâles dominants. Ne faut-il pas, même à Ernesto, enfant prodigieusement doué/ atypique, devoir progresser durant tout le récit avant d'acquérir « cette somnolence souriante qui fait peur parce que si proche du bonheur »[50] ? Cette nécessaire maturation s'explique par un objet qui inquiète particulièrement les hommes, car ils y voient la déraison à l'œuvre. Il s'agit de la capacité d'émerveillement propre aux femmes.

Et parce que « l'angoisse est un affect du sujet », les « Noms-du-Père » vous tombent dessus et aident à « la formation du Surmoi » disait Jacques Lacan [51]. Ce Surmoi où s'imprime l'archétype du Père n'a pour Duras qu'une fonction provisoire, de même que le père dans son roman n'a d'existence qu'éphémère, avant d'accepter la femme comme sa propre mère, avant d'accepter de se noyer dans le mystère plutôt que vouloir vainement l'endiguer. Et cet abandon, attitude purement féminine, provoque la joie de tous les enfants, déjà conquis par la gaieté maternelle, et heureux de compter à ce jour leur père parmi les leurs :

> L'air que prenait le père quand la mère avait le dos tourné faisait se tordre les enfants. Il la désignait du regard à la fois comme un mystère et comme une calamité. Aussi le père se désignait-il lui-même comme étant aussi un enfant de la mère[52].

Le schéma évolutif de Duras trouve ici son prolongement et débouché. Le père s'infantilise puis se féminise. Il est neutralisé par la mère, dès lors que ses « imagos paternelles » n'ont plus lieu d'être « contre les imagos maternelles, contre la Mère-Nature », pour reprendre les mots de Gérard Mendel[53]. Les mots seulement. Car le discours du sociopsychanalyste est orienté tout différemment. Pour lui, le retour à « la Mère-Nature » s'apparente « davantage à une régression du refoulé », à une « apparition de la mère 'mauvaise' derrière la figure apparente du Père »[54]. Le mouvement des femmes où Duras évoluait reprit ce qualificatif de « femme mauvaise », de « sorcière » pour l'investir d'une charge positive. Et, dans *La Pluie d'été*, Duras fit encore plus. Non contente de retourner comme un gant cette accusation venue de la psychanalyse freudienne officielle, elle la prolonge d'un nouveau scénario. Reprenant de Freud l'analogie entre phylogenèse / ontogenèse, cette image du père construite à l'âge

[50] *Ibid.*, p. 149.
[51] Jacques Lacan, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005, p. 69. Séminaire donné le 20 novembre 1963.
[52] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit.*, pp. 69-70.
[53] Gérard Mendel, *La révolte contre le père*, *op. cit.*, p. 385.
[54] *Ibid.*

paléolithique, Duras la relègue dans la prime enfance et l'y cantonne. Ensuite, la présence de la mère suffit à influer les enfants autrement. Cet autrement est ainsi décrit par Duras :

> Aux yeux des brothers et sisters, grands et petits, que ce soit clairement ou pas, la mère fomentait en elle une œuvre de chaque jour, d'une importance inexprimable (….) et de nature inconnue[55].

L'acceptation de l'inconnu signe chez le père sa rupture avec l'imago, son acceptation de la féminité et de ne pas comprendre. De s'en remettre à la docte ignorance, cette forme de torpeur illuminative qui naît de l'écoute d'un chant fredonné par la Mère, toujours de mieux en mieux au fur et à mesure qu'elle se redécouvre, comme si elle était à l'écoute d'une musique des sphères, d'une intelligence cosmique, pas quelque chose de positivement divin, mais qui lui serait apparenté dans l'indifférenciation. Le point culminant dans cette rupture épistémologique, c'est ce que le journaliste, avec cette diction populaire qu'on affecte dans les milieux de l'information, appelle : « c'te mise en doute d'la connaissance générale »[56].

Le journaliste fait là allusion au refus de l'école prôné en toute intelligence par Ernesto qui trouve ces nourritures ailleurs, près de la mère et près de la sœur. La mère pour lui répondre a recours à son arme favorite, cette arme puissante avec laquelle elle avait déjà désarmé son mari : « Silence, puis la mère parle. La mère : Monsieur, ce n'est pas comme ça qu'il faut raisonner»[57]. Elle réussit là encore à destituer de sa fausse légitimité le mâle dominant : « Silence. Vide général. Etat de nouveau découragé du journaliste »[58]. Seulement le journaliste, outre l'image du père (contrôle de la discussion), est animé aussi d'un autre démon : il a le sentiment de représenter le corps social et, cuistre, rivalise des mots dans le vent, des concepts à la mode. « On a parlé d'la porosité du monde à propos de vot' fils » jette-t-il en pâture au couple pour les épater. Problème, il s'attire aussitôt les foudres du père qui, ayant rompu avec cette fausse vision rationnelle du monde se gargarisant de mots pour se rassurer, lui en fait vertement le reproche : « Mais quelle barbe, Monsieur, cette façon de vous exprimer »[59].

Déjà la mère lui avait adressé le même reproche : « ça y est j'comprends plus ce que vous dites tout d'un coup Monsieur. C'est ennuyeux à la fin »[60]. Le père, à ce stade du

[55] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit*., p. 49.
[56] *Ibid.*, p. 140.
[57] *Ibid.*, pp. 140-141.
[58] *Ibid.*, 141.
[59] *Ibid.*
[60] *Ibid.*, p. 140.

récit (on court vers la fin, et cette scène est sa dernière apparition) se pose en miroir de l'intelligence de sa femme. Dans sa réplique au journaliste, il donne à sa femme la précellence pour ce qui est de l'intelligence : « On n'est pas dépourvu d'intelligence, ma femme et moi, attention à ce que vous dites, Monsieur »[61]. Remarquons au passage le style chaste du père, tout à fait en rupture avec son ancienne faconde italienne riche en trivialité, ou le populisme affecté par le journaliste pour poser à l'homme. Homme dans ce sens étroit, le père ne l'est plus. L'esprit de système n'est plus sien. Son enfant, parce qu'il fonctionne de manière anti-système, l'avait déjà converti. Il s'en était déjà ouvert auprès de l'Instituteur d'Ernesto qu'il vit dans l'idée, tout au début d'éviter les conséquences policières d'avoir un enfant non scolarisé, avant de se faire l'avocat de son enfant et de surenchérir au point de vue de sa femme. La scène mérite d'être contée dans son exhaustivité, car elle signe le transfert des polarités génériques du Père.

3.1.7. Exemple d'évolution de l'homme

***La Pluie d'été*, malgré tous ses implicites, n'a pourtant rien d'un roman à thèse. Sa psychologie et son ironie tirent plutôt vers la légèreté de Voltaire dans ses contes philosophiques.**

Au début de la scène, la comédie du mâle marche à plein. À la seule vision de l'instituteur, doté de cette gravité qui en impose, parce ce que manifestation de l'image du père, Emilio est conquis et, bonhomme, l'avoue : « Vous, Monsieur le Directeur, il n'y a qu'à vous voir pour savoir que vous comprendrez … »[62]. Il se fait avoir par les apparences du père, car ce cliché vibre encore en lui. Il va vite s'éteindre. Il suffit à la mère d'exprimer son avis, pour qu'aussitôt l'instituteur, effarouché, le fasse sentir et, hautain : « Quoi, Madame ? »[63]. Son intimidation ne réussit pas. La mère place ce qui est sa philosophie de l'éducation : « Faut le laisser Ernesto, Monsieur »[64]. (Philosophie que, bien consciente de sa provocation, Duras avait ainsi libellé, reproduisant les plus anciens matriarcats : « hiver comme été la mère chassait ses enfants de la cuisine en dehors des heures de repas. Plusieurs fois il y avait eu des plaintes dans la commune… »[65]).

[61] *Ibid.*
[62] *Ibid.*, p. 66.
[63] *Ibid.*
[64] *Ibid.*
[65] *Ibid.*, p. 49.

Cette sortie n'est pas du goût de l'instituteur. Bien sûr, les bonnes mœurs (encore un restant de patriarcat) lui interdisent de s'en prendre de front à cette femme. Il se contente de regarder le mari pour lui enjoindre de mettre fin à cette comédie en reprenant madame. Toute cette mise en scène de la vie quotidienne est si implicite, avec son langage du corps, lourd de signifiés, qu'à son habitude, Duras se contente du matériau brut, renforçant par ce non-dit la violence de la scène : « L'instituteur regarde le père et la mère »[66]. De nouveau, sa petite stratégie échoue. La mère joue de sa botte secrète, et tout se détend : « Silence. Le calme est revenu »[67]. Le silence féminin opère comme une baguette magique. L'instituteur cesse aussitôt tout conflit pour s'occuper de l'enfant :

> *L'instituteur* : Autrement…Il vous donne des soucis, Ernesto ?
> Les parents ne sont plus effrayés.
> *Le père* : On ne peut pas dire, non…
> *Le père*, regarde la mère : T'es d'accord…On peut pas dire qu'il en donne…
> *La mère* : Non on peut pas. N'en donne pas…
> L'instituteur est contaminé par le parler des parents[68].

L'effet de ce silence est total : il fait cesser les tensions, il rend le mari prévenant à l'endroit de sa femme, il séduit l'instituteur. Le père ne perd pas d'un coup sa propension à parler le premier pour affirmer sa suprématie, mais il guette l'avis de sa femme[69]. Cette situation entre deux, oscillant entre patriarcat et matriarcat, peut être tenue pour une forme de neutralisation des conflits entre sexes. Le père perdant de sa superbe adopte une situation plus ou moins neutre entre l'affirmation de soi et la perche tendue à la femme.

[66] *Ibid.*, p. 66.
[67] *Ibid.*
[68] *Ibid.*, pp. 66-67.
[69] La linguiste Isabelle Daussaint-Doneux a appliqué les méthodes de l'analyse conversationnelle pour analyser les différents langages, et leur idéologie sous-jacente, en jeu dans les dialogues de *La Pluie d'été*. Cette méthode lui a permis, et nous l'avons suivie sur ce point, de mettre à jour tout ce qu'il y a de « parole stéréotypée de la fonction » dans les premières interventions de l'instituteur, ainsi que, dans « la parole du père », ce « conformisme social » que charrie « la figure stéréotypique du père » (« Le dialogue romanesque dans *La Pluie d'été* : une perspective conversationnelle », actes du colloque *Duras, femme du siècle* (Institut français, Kensington, Londres, 5-6 février 1999) réunis par Stella Harvey et Kate Ince, Amsterdam-New York, 2001, pp. 202-203). Cette approche sociolinguistique pêche par un travers : elle ancre dans une réalité sociale ne servant que de prétexte à Duras pour tisser sa toile parabolique des personnages prenant dès lors, par la catégorisation à laquelle leurs discours ouvrent, une épaisseur qui n'est pas l'essentiel. Conclure, comme le fait Isabelle Daussaint-Doneux, que « le père emploie le langage des domestiques, figures d'aliénés prototypiques de l'univers durassien » (*ibid.*), nous paraît un peu court. Tout le registre du silence auquel le père, peu à peu, est introduit en se fondant dans la sensibilité de sa femme, se voit malheureusement estompé par ce genre d'approches sociologisantes. On entend ici remédier à cet impair, car il y va de ce qu'il y a de plus profond dans les intentions de Duras, et de ce qu'elle pensait du devenir de l'homme gagnant en se taisant, ainsi qu'on le verra plus loin dans le texte en 3.1.7.

Pour lui faire adopter son nouveau parti, une sorte de féminisme inconscient, il suffira d'une bravade inutile de l'instituteur. Dans un dernier réflexe de petit coq, histoire de donner quelque poids à sa demande (introduire l'enfant dans cette conversation), l'instituteur essaie de gagner la complicité du père en le ralliant à lui au nom de vertus mâles. C'est un échec complet, le père se désolidarise :

> *Le père* : Qu'est-ce que vous allez lui faire ?
> L'instituteur prend le ton « d'homme à homme » avec le père.
> *L'instituteur* : Lui parler. Le raisonner. Revenir à une logique élémentaire. Parler. Tout est là. Parler. Dénouer la crise. La transférer.
> Le père est sans voix d'abord. Il montre la mère.
> *Le père* : Vous avez rien compris à ce qu'elle a dit alors…[70].

Le père reste sans voix devant tant d'aplomb ou de naïveté dans l'art d'apaiser par la parole, alors que la parole n'est brandie que pour marquer son territoire, affirmer avec véhémence sa vérité à titre universel, s'empoigner, se quereller. D'un coup, il comprend la vanité d'être homme et se pénètre de l'infinie supériorité de se taire pour manifester sa vacuité. Ne rien dire, laisser l'enfant libre, ce que la mère prône, ce scandale jusqu'à ce que Rousseau ne vienne à prôner l'état de nature[71], il n'y a rien d'autre à faire. Il pensait la chose aussi claire que sa femme peut l'être, mais non, un rhétoricien vient l'ennuyer avec la panacée du monde moderne, la cure psychanalyste dont on attend tout, comme un miracle, du transfert tel que Freud l'a théorisé entre le patient (ici, l'écolier) et le

[70] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit*., p. 67.

[71] « On prétend que les enfants en liberté pourraient prendre de mauvaises situations, et se donner des mouvements capables de nuire à la bonne conformation de leurs membres. C'est là un de ces vains raisonnements de notre fausse sagesse, et que jamais aucune expérience n'a confirmés » (J. J. Rousseau, *Emile ou de l'Éducation*, Amsterdam, Jean Néaulme, 1765, t. 1, p. 23). Il y a sans doute du Rousseau chez Marguerite Duras, mais elle ne fut pas la première à bâtir un roman à partir des thèses éducatrices de l'auteur de l'*Emile*. Dostoïevski fit de même dans *L'Idiot* (1869) quand il planta son personnage éponyme dans un village reculé des montagnes de Suisse où il en remontra à l'instituteur local et au pasteur, et les indisposa, en soutenant que « les grandes personnes ne savent pas qu'un enfant peut donner un conseil de la plus haute importance » parce que, les enfants, il n'y a rien à leur apprendre, « et que c'était plutôt d'eux que nous avions à apprendre » (*L'Idiot*, trad. Albert Mousset, Paris, nrf Gallimard, coll. « Les grands classiques russes », 1939, p. 84). Une réminiscence de Dostoïevski chez Duras n'est pas impossible, car ce roman russe accorde une place symbolique à la Néva, rivière que chante la mère d'Ernesto. Chez Dostoïevski, le héros éponyme est sujet à des crises où l'égarement se partage avec l'illumination. Une longue description en est donnée alors même que provoquée par la traversée du héros du « quai de Néva » pour se rendre au Vieux Pétersbourg. Sur cette rive-ci, réside la femme au charme dangereux (sorcière à sa manière) qu'il aime béatement. La Néva se pose ainsi en figure préfiguratrice de la pluie d'été qui les prendra l'un et l'autre : « Il regarda avec une douloureuse tension mentale tout ce qui lui tombait sous les yeux. Il fixa le ciel, la Néva. Il lia conversation avec un enfant rencontré en chemin. Peut-être sa crise d'épilepsie s'aggravait-elle. L'orage semblait se rapprocher, quoique lentement. On entendait au loin gronder le tonnerre. L'air devenait étouffant… » (*op. cit.*, p. 252).

psychiatre (en l'occurrence, l'instituteur). Alors, le père comprend qu'il appartient désormais au parti de la mère, au corps de la mère, et ce transfert-là lui suffit.

Sa fonction de père est somme toute accidentelle, mais ce qui constitue son être, c'est ce qu'il devient grâce à la mère : un enfant qui goûte le silence à son sein. Il n'y va pas d'une loi, mais presque. Le roman philosophique, pénétré d'une ironie à la Voltaire, prémunit Duras de se prendre trop au sérieux, car le ton de l'utopie laisse quelque place à l'imaginaire. Ce n'est pas un roman à thèse qu'elle a écrit, car les Idées y deviennent corps, en partie grâce au statut charnel de la sorcière, ce personnage qui, par sa présence même de mère, remodèle autour d'elle un monde qui lui ressemble. Le seul artifice narratif consista à circonscrire cette autorité naturelle dans un isolat qui aurait échappé à l'emprise du monde. Il y a donc ce phantasme du pavillon isolé de banlieue, peuplé d'une famille échappant aussi à la vie ouvrière, que ce qu'il y a de plus enfantin dans le lecteur est invité à comprendre comme l'amorce d'un conte. Conte qui virera très vite à la philosophie, avec la légèreté des Lumières et non la lourdeur de démonstration d'un existentialiste.

3.1.8 De la non-parole à la parabole

Et si *La Pluie d'été* était à lire comme une fable proportionnée à l'intelligence des lecteurs ?

Quelques cinq ans avant, Marguerite Duras a exprimé les idées implicites à *La Pluie d'été* en les développant au détour d'un entretien, sans la malice qu'elles recouvrent dans un roman. On retrouve là la Duras pontifiante qui en a gêné plus d'un, mais il y va d'un malentendu. On l'interroge, elle répond. Si la sociologie obéit à des lois, Duras n'en a que faire. Elle répond, ce qui peut paraître péremptoire à qui ne l'a pas vraiment lu, mais un vrai dévoilement de son travail en cours :

> L'homme, a-t-il changé ? Presque pas. Il crie moins peut-être. Il se tait davantage aussi maintenant. Oui. On ne voit rien d'autre à dire. Il lui arrive d'être silencieux. D'en venir au silence et naturellement. De se reposer du bruit de sa propre voix (…) Et quand l'homme s'approche du foyer, est-ce que la femme le supporte ? Je dis oui. OUI parce qu'à ce moment-là, l'homme fait partie des enfants[72].

[72] Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit.*, pp. 58-59.

On retrouve dans cette succédanée de sa position entre les sexes, l'idée d'une évolution de l'homme, d'animal parlant vers quelque chose de plus spirituel. De plus « naturel » préfère dire Duras, s'ancrant par le choix de ce mot dans une veine rousseauiste. L'évolution en question court pour elle de la culture (d'ordre patriarcal) à un ordre de nature où la fonction du langage est moindre et la part accordée aux sentiments maternels plus grande. Ce qui ressort, bien sûr, d'une anthropologie naïve, ce dont Duras ne se cachait pas, car toute son œuvre est une prospective plus qu'un constat, et toute prospective n'est tenable qu'à se construire sur des utopies. Non, Duras n'est pas un écrivain d'idées, mais un écrivain de l'Idéal, ce qu'elle ne déniait pas :

> Vous dites, idéalisation, que j'idéaliserais la femme ? C'est possible. Qui le dit ? Ça ne lui fait pas de mal à la femme qu'on l'idéalise[73].

Ça lui fait si peu de mal que Duras avait écrit le roman de la femme qu'on idéalise, c'est *La Pluie d'été*. La littérature appliquée participe de cet idéal exprimé sous forme romanesque, mais ici, nous touchons à une dimension supplémentaire, ce n'est plus seulement orienter la psychanalyse vers d'autres possibles (une idéalité). Il s'agit aussi de réintroduire la parabole dans le champ de la littérature contemporaine.

On a généralement de fausses idées concernant la parabole comme figure de style. Un exégète, Roland Meynet, a introduit dans le champ de la critique littéraire une science tout à fait opérative concernant ce livre de Duras, il s'agit de la lecture rhétorique de la bible et des livres qui lui sont apparentés, comme c'est le cas dans ce roman de Duras où l'Ecclésiaste ne figure pas en simple motif, ou citation ornementale, mais source de paraboles reprises et alimentant le petit Ernesto. Ce que Roland Meynet dit de la parabole écarte d'emblée la critique qui pourrait être faite à Duras de recourir au style naïf pour écrire un roman à thèse. Il précise : « Une parabole n'est pas, comme on le pense quelquefois, une histoire inventée destinée à illustrer pour les esprits simples une vérité qu'ils ne pourraient pas comprendre autrement ». Non, Duras ne vulgarise pas un savoir féministe dans ce livre. Elle met en scène des éléments concrets et physiques en les amplifiant d'une dimension parabolique, ce qui recoupe exactement la définition donnée par Meynet de ce style : « C'est une histoire vraie, mais qui demande à être interprétée. Si elle se présente souvent sous la forme d'une fable, c'est qu'elle est proposée à

[73] *Ibid.*, p. 62.

l'intelligence des auditeurs qui doivent s'y reconnaître »[74] *La Pluie d'été* tire ses racines et a poussé à l'ombre d'un Idéal incarné, une Image faite matière que Duras entraînait ses amis « à ne pas regarder comme un tableau, mais comme un miroir » pour paraphraser Roland Meynet. La parabole est née d'un arbre bien réel de la banlieue de Vitry, un arbre à méditer selon son éditeur Paul Otchakovsky-Laurens, qui fut du voyage : « Elle aimait bien prendre la voiture, Yann au volant, et elle nous emmenait, les uns, les autres, faire des balades en banlieue, pour retrouver l'arbre de *La Pluie d'été* »[75]. Duras, dans son livre, est encore plus précise :

> Il s'agissait d'un jardin qui se trouvait à l'angle de la rue Berlioz et d'une rue presque toujours déserte, la rue Camélinat, qui descendait en pente très raide jusqu'à la fosse de l'autoroute et le Port-à-l'Anglais de Vitry. (…) Dans ce jardin-là, il n'y avait aucune diversité, aucune plate-bande, aucune fleur, aucune plante, aucun massif. Il y avait seulement un arbre. Un seul. (…) À Vitry c'était le seul et peut-être même en France. Il aurait pu paraître ordinaire, on aurait pu ne pas le remarquer. Mais une fois qu'on l'avait vu il ne pouvait plus sortir de l'esprit. (…) Cet arbre était sans âge, indifférent aux saisons, aux latitudes, dans une solitude sans recours. Sans doute n'était-il plus nommé dans les livres de ce pays ici. Peut-être ne l'était-il plus nulle part[76].

Cette précision lui sert de support pour partir dans le fantasmatique : des horizons mythiques s'ouvrent au lecteur : cet arbre, ne serait-il pas un rescapé de la forêt normande ? Le lieu sauvage où les sorcières s'assemblaient ? La parabole naît de cette imagination stimulée, prête à s'ouvrir sur le merveilleux.

3.1.9 L'arbre, ou le merveilleux postmoderne

Hypothèse de travail : *La Pluie d'été* (1990) ne développerait-elle pas vis-à-vis de l'Ecclésiaste le même caractère iconoclaste que *Les Versets sataniques* (1989) vis-à-vis du Coran ?

Un merveilleux dont Duras n'est pas avare. Car cet arbre, moins phénoménal que sacré, joue à la manière d'un *axis mundi*[77]. Il relie le ciel à la terre. Quand Ernesto

[74] Roland Meynet, *Tu vois cette femme. Parler en paraboles*, Paris, Cerf, 2001, pp. 8-9.
[75] Paul Otchakovsky-Laurens, « Un jour, Marguerite Duras m'a téléphoné », in : *Les Cahiers de l'Herne : Marguerite Duras, op. cit.*, p. 83.
[76] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, p. 14.
[77] Jean-Bernard Vray a très bien décliné toutes les vertus axiales de cet arbre dans sa double polarité : masculine quand on le considère sur le plan de sa droiture, féminine par l'ombrage offert par sa chevelure.

comprend que le livre brûlé, qu'il ne déchiffre pas encore, est un trésor à lui échu, son premier réflexe est d'aller se rendre auprès de l'arbre, de s'asseoir sous son ombrage, d'y retourner chaque jour, de respecter sa solitude en se présentant à lui dans sa solitude, de communier dans ce qu'il y a de plus profond en lui à cette nature primitive. Ce spectacle, vu de dehors, donne droit à de drôles de commentaires :

> L'arbre, après le livre brûlé, c'était peut-être ce qui avait commencé à le rendre fou. C'était ce que pensaient les brothers et les sisters [78].

Cette folie, bien sûr, participe de la folie sacrée des anciens druides. Elle est d'ordre extatique et joue comme une illumination connectant soudainement Ernesto au savoir le plus primitif. Ses yeux se décillent. Il lit alors qu'il ignore jusqu'à l'alphabet. Comme Muhammed, pareillement ignorant, a lu sous l'injonction de l'Ange des versets du Coran, seul dans une Caverne. Comme Le Bouddha dont il est dit que l'illumination qui présida à sa Délivrance opéra sous un Arbre. Ernesto, dans cette parabole des temps apocalyptiques suggérés par le décor « fin de siècle » d'une banlieue oubliée de l'histoire, connaît la révélation de l'Ecclésiaste sous ce pieux feuillu.

Cette parabole ouvre aussi à une nouvelle mythologie, où l'écologie n'est pas la moindre des composantes. Elle initie à une spiritualité inédite, qu'on pourrait qualifier de chamanisme urbain. Une religion informelle dont Ernesto est le prêtre informel. D'un point de vue de critique des textes, cela n'est pas le plus important. Il importe surtout de montrer qu'une fois de plus Duras fit figure de novatrice, du moins sut très vite adapter son œuvre aux défis que cette fin de XXe siècle lançait aux écrivains : broyer le pur et l'impur. Moins par désir de provocation iconoclaste, comme cela fut le sceau du surréalisme (l'école qui marqua le plus la modernité), que refonder de nouvelles valeurs en trouvant un sens inédit et ouvrir à ce qu'on a depuis appelé la postmodernité. En 1989, un livre défraya la chronique : *Les Versets sataniques* de Salman Rushdie.

Dès le début du roman, l'ange Gabriel était peint comme une sorte d'ange déchu tombant d'un avion, et tout était à l'avenant. Cette refondation des valeurs établies dérangea les esprits conservateurs. D'autant, que plus sérieusement, l'auteur remettait au

---

Quoi qu'il en soi, tout réfère pour cet auteur au merveilleux: « Arbre dans *La Pluie d'été* à jamais lié à l'écriture et sans doute à l'Écriture (« aussi droit qu'un trait sur une page nue », p. 14). (…) Arbre à jamais lié par la vertu de la métaphore au désert où a été créé Adam et où il retourne lorsqu'il est chassé à l'est de l'Eden, et à la chevelure indiscutablement féminine d'une Ève vénusiennement sortie de l'onde au lieu de la côte d'Adam. Arbre merveilleux, en tous cas, qui, une fois aperçu « ne pouvait plus sortir de l'esprit » (p. 14). Arbre unique… » (« Les livres, le livre dans *La Pluie d'Eté* », *Lire Duras*, sous la direction de Claude Burgelin & Pierre de Gaulmyn, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, pp. 315-316).

[78] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit*., p. 15.

premier plan une lecture dite hétérodoxe du Coran, mais reconnue par bien des spécialistes que la croyance littérale n'embarrasse pas. À savoir que le livre saint, au cours des rédactions par lesquelles il passa, élimina de son corpus le statut d'une divinité. Pour s'être servi de la forme romanesque aux fins de répandre cette idée dans les opinions, Salman Rushdie provoqua un tohu-bohu immense à l'heure même où Duras conçut *La Pluie d'été*, et son roman s'en ressent. Un gamin qui redécouvre la grandeur de L'Ecclésiaste commet en même temps l'adultère avec sa sœur. De plus, les amours ne sont pas dépeints en termes cherchant à souiller, mais à poétiser des valeurs autres.

La Pluie d'été connut un sort moins controversé que *Les Versets sataniques*. Il y a eu dans la critique autour de Duras un consensus pour tenir sa dernière période littéraire comme les plus marquées par les références hébraïques, voire hantées par l'holocauste. L'allusion faite par Duras à l'Ecclésiaste dans *La Pluie d'été* est apparue aux yeux de nombreux commentateurs comme la preuve supplémentaire de son intérêt pour le peuple hébreu et la shoah[79]. Certains sont même allés jusqu'à dire que le livre brûlé était une métonymie du peuple exterminé dans les chambres à gaz[80]. Sans rien enlever de la pertinence de cette analyse dont nous verrons plus loin le bienfondé (cf. *Infra*, cette partie, note 108), nous favoriserons pour l'heure une lecture de Duras dans le contexte romanesque de son temps. Dans cette perspective, inspirée des acquis de la sociologie de la littérature, *La Pluie d'été* nous apparaît comme une œuvre exemplaire du postmodernisme à comprendre non pas comme un retour au religieux, mais comme une réappropriation du religieux dans le cadre d'une mystique sans Dieu. Ce livre fit même plus ou moins implicitement école à en juger par la production de romans accordant à L'Ecclésiaste une fonction littéraire dans leur narrativité même.

Depuis Duras, l'Ecclésiaste, dont le caractère hétéroclite échappe tellement à l'esprit de système que rares sont les commentateurs traditionnels à s'y être frotté, trouva une fortune inédite auprès des romanciers ayant à cœur de peindre la complexité. La littérature postmoderne en a fait son livre de chevet, renouant en ceci avec des Rousseau et

[79] Parmi ces commentateurs, comptons Dominique Carlat qui aime « à évoquer la structure dominante des références durassiennes à la culture juive et, plutôt qu'à ses textes, à l'herméneutique que la tradition lui a, au cours des millénaires, associée : la judéité se manifeste dans les textes de Marguerite Duras sous la forme de l'insistance d'un manque. Ce trait a déjà été révélé et magistralement analysé à propos de *La Pluie d'été* » (« Marguerite Duras, la recherche du texte perdu », *Les lectures de Marguerite Duras, op. cit.*, p.115).

[80] Ce courant critique est représenté par Christiane Blot-Labarrère : « Lorsque les petits frères et sœurs d'Ernesto lui demandent ce que sont devenus « ces gens-là, les rois d'Israël », il répond qu'ils sont morts, « gazés et brûlés ». Anachronisme explicite. Nul doute, donc, que le livre du roi d'Israël, livre martyr, soit, pour Marguerite Duras, un rappel constant de la Shoah… » (« Le livre brûlé et les rois d'Israël dans *La Pluie d'été* », *Lire Duras, op. cit.*, pp. 291-292).

des Voltaire[81], eux aussi inspirés par ce livre qui fut d'une importance capitale dans l'invention de l'enfant comme archétype de l'homme naturel. Le XIXème siècle et son positivisme a fait perdre de vue ce goût pour le primitif et cette croyance en une religion naturelle, jusqu'à certains commentateurs de Duras qui, marqués par ce positivisme, ne veulent voir en Duras qu'un chantre de la laïcité[82]. Comme pour leur asséner un démenti, Duras et sa référence à l'Ecclésiaste ne cesse de circuler dans le paysage littéraire, souvent de manière implicite ou voilée, et toujours ici et là avec la même ironie déstabilisant des valeurs que l'humain a trop tendance à prendre pour éternelles. Qu'on nous permette, à ce point de notre raisonnement, une courte incursion dans ce paysage littéraire postmoderne. Elle nous permettra de relever la présence récurrente de ce livre de la Bible et tenir ainsi la preuve qu'il ne s'agit pas d'un vain jeu avec le sacré mais qu'il y va d'une sociopoétique aussi signifiante que le thème du flâneur relevé par Walter Benjamin dans le romantisme héritier de Rousseau[83].

---

[81] Sur Rousseau, Milan L. Markovitch rapporte : « Durant son séjour en Angleterre, Rousseau a dressé une liste des passages de l'Écriture. « Sur la fin de ses jours, nous raconte Bernardin de Saint-Pierre, il s'était fait un petit livre de quelques feuilles de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'était entre autres, celles de l'Ecclésiaste et du Sermon sur la Montagne. Il le portait toujours avec lui »; il versait des torrents de larmes en lisant ce discours… » (*Jean-Jacques Rousseau et Tolstoï*, Genève, Slatkine reprints, Bibliothèque de la revue de littérature comparée, n°54, 1975, pp. 153-154). Rousseau, protestant, a certainement été influencé par la lecture de Daniel de Superville (1657-1728), un théologien de l'école de Saumur et une victime de la révocation de l'Edit de Nantes. Témoin des limites de l'âge d'or de la culture française sous le siècle de Louis XIV, ce dernier fut le premier à mettre en avant L'Ecclésiaste contre les vertus supposées de l'éducation. Dieu avait créé l'homme naturellement bon et, seules, sa belle rhétorique et ses arguties l'auraient corrompu, fait-il dire en substance à Salomon dans sa dissertation sur « La gloire de la première innocence, et le malheur de la chute de l'homme » où il traduit ainsi Ecclésiaste 7 :29 : « Seulement voici ce que j'ai trouvé, c'est que Dieu a bien fait l'homme droit : mais eux ont cherché beaucoup de discours » (*Sermons sur divers textes de l'Écriture Sainte*, t.1, Rotterdam, Abraham Acher, 1724, p. 383). Cet adage servira à l'invention de *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1960) pour reprendre la thèse de Philipe Ariès sur la découverte faite alors, l'âge classique déclinant, que l'enfant n'est pas un petit homme qu'il faut éduquer pour le sortir de son état d'« homme simple » ou inachevé (ainsi que les traductions plus classiques de la Bible comprenaient ce même verset). Tous les philosophes participèrent à ce changement de mentalité. Avant Rousseau et son *Emile* (1762), rappelons que Voltaire avait écrit un *Poème sur la Religion naturelle* (composé en 1752, édité en 1756) et paraphrasa aussi en vers l'Ecclésiaste sous le nom d'Eratou, une anagramme d'Arouet qui ne va pas sans évoquer Ernesto. D'autant que ces vers d'Eratou préfigurent les paroles que Duras, revenant à cette modernité radicale, mettra dans la bouche d'Ernesto : « Ô nature, abîme immense : / Tu me laisses sans clarté ; / J'ai recours à l'ignorance: / Le savoir est vanité » (*Précis de l'Ecclésiaste en vers*, Paris, 1759, p. 5).

[82] C'est encore le cas de Christine Blot-Labarrère dans le même article que cité *supra*, cette partie, en note 80 : « Sur le mode du romanesque, de la fantaisie langagière, sans souci de la moindre théorie spiritualiste, telle est la position d'Ernesto » (« Le livre brûlé et les rois d'Israël dans *La Pluie d'été* », *Lire Duras, op. cit.*, p. 293).

[83] Nous faisons ici allusion au livre *Sociopoétique de la promenade* (2000) d'Alain Montandon qui a systématisé les catégories relevées par Walter Benjamin pour écrire cette étude fondamentale pour cerner la diffusion dans le microcosme littéraire de telle ou telle spécificité. Dans le cas présent, il s'agit de l'importance de l'Ecclésiaste dans la littérature contemporaine.

3.2. LE POSTMODERNISME DE DURAS, OU LA KABBALE REVISITÉE[84]

Exploration de la lecture iconoclaste de l'Ecclésiaste chez d'autres romanciers que Marguerite Duras, postérieurs à elle et réputés comme postmodernes. Trois auteurs seront donnés en exemples : Eduardo Mendoza (3.2.1), Metin Arditi (3.2.2) et Brian Evenson (3.2.3).

3.2.1 L'Ecclésiaste chez Eduardo Mendoza

Le fameux « vanité des vanités. Tout est vanité » (Ecclésiaste 1:2) sert à Marguerite Duras à montrer l'inanité du dogme de l'école obligatoire. La lecture, comme opération technique qu'on y apprend, n'est rien à comparer d'une lecture plus intuitive qu'intellective, d'une appréhension ouverte et non pas catégorique du monde, globale et non pas linéaire[85]. La preuve en est donnée par son jeune héros. Ernesto, qui n'a pas fréquenté l'école, a lu ce « tout est vanité » sans même en déchiffrer un mot, ni connaître son titre : l'Ecclésiaste. Il y va chez lui d'une compréhension intime et synthétique du

[84] Depuis la Renaissance, la Kabbale exerça une influence majeure sur la littérature occidentale, mais elle ne fut guère « revisitée » que par les auteurs postmodernes. La Kabbale, parce qu'elle tient que « Dieu a créé l'univers en se retirant de lui. Il s'y soustrait mais y laisse en même temps sa puissance» (Hélène Vuillet, *Thomas Mann ou les métamorphoses d'Hermès*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2007, p. 75), était à même d'attirer à elle des auteurs pénétrés de cette présence/absence du divin. Thomas Mann est le plus représentatif de ces écrivains que nombre de germanistes (Hannelore Mundt, Terence J. Reed) tiennent pour un auteur anticipant le postmodernisme avant qu'il ne devienne un courant. Thomas Mann a en effet intégré dans le monde de la fiction romanesque un archaïsme de la pensée, à savoir que l'homme, première des dix émanations de l'arbre séphirotique, est habité du désir de se connaître dans l'*altior sensus*. Faisant sienne cette doctrine jusqu'à l'absurde et innommable (car le postmodernisme ne va pas sans la pratique de l'ironie), Thomas Mann imagine dans *L'Élu* une sœur et son frère, Sibylla et Wiligis, qui se reconnaissent entre eux par un trait hérité de leur mère, une lumière ou émanation qui se lit dans le bleu de leurs yeux. Marguerite Duras jouera sur la même ressemblance entre tous les enfants de la mère dans *La Pluie d'été*. Sibylla et Wiligis vont si loin dans cette voie qu'ils glissent vers l'inceste. Wiligis se confie ainsi à Sibyllas : « Je n'ai d'yeux que pour toi, ma contrepartie féminine sur terre. Les autres me sont étrangères, point mes égales par la naissance comme toi qui es née avec moi » (Thomas Mann, *L'Élu*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1951, p. 32. (1er éd. Allemande, Frankfort, Frankfurter Ausgabe, 1951)). Ils forment un couple idéal, le reflet d'une innocence céleste. « Nous voulons toujours rester petits sur cette terre, disaient-ils. Nous l'avons décidé quand nous nous câlinons. Ainsi deviendrons-nous plus facilement angelots au ciel » (*Ibid*., p. 25). Chez Marguerite Duras, cette innocence de l'inceste deviendra le point d'orgue de *La Pluie d'été*.

[85] Cette lecture, Duras la sollicitait à son égard en pratiquant un art romanesque rompant avec la construction des classiques. Dans mon cas, disait-elle, « contrairement à la linéarité du roman classique, balzacien, il s'agit de livres ouverts, inachevés, qui, en dernière instance, visent à un monde en devenir, qui ne cesse jamais de bouger » (Marguerite Duras, *La passion suspendue…op. cit.*, p. 94).

texte : « J'ai compris que tout est vanité »[86]. Nul ne pouvant nier que ce message est l'essentiel, le maître d'école donne raison à l'enfant et le dispense de son enseignement officiel. Il vient de recevoir une leçon de littérature appliquée lui inculquant que tout est vanité jusque dans sa charge de maître : « Cas imprévu pour le moins…C'est pas tous les jours…Ça change »[87].

D'autres romanciers postmodernes utiliseront pareillement l'Ecclésiaste et sa radicalité paradoxale pour remettre en cause toutes les constructions de l'esprit, y compris les constructions religieuses. Cela ne va pas sans malice, comme dans le cas de l'écrivain espagnol Eduardo Mendoza dans son roman, entre picaresque et apocryphe, *El asombroso viaje de Pomponio Flato* (Barcelone, 2008), que François Maspero a traduit. Bien des personnages des évangiles y sont campés sous un jour inédit, à commencer par Jésus en aussi « insupportable gamin » qu'Ernesto. Sa mère, Marie, dit de lui :

> Jésus, bien que petit, est très éveillé et se rend compte de tout. J'oserais même le dire clairvoyant pour les choses élevées. Mais il sait peu de ce monde [88].

La mère d'Ernesto n'aurait pas dit mieux à son sujet, elle qui lit aussi parfaitement en son enfant. Et Marie de prier Pomponius, que le petit Jésus s'est choisi comme maître, enfin comme anti-maître d'école après s'être montré insupportable auprès des autorités de la Torah, de se montrer « patient ». « Je l'ai accueilli un temps à la synagogue pour qu'il y soit instruit, mais j'ai fini par l'expulser pour ses opinions hérétiques et sa persistante insubordination » disait de lui le Grand Prêtre[89].

Le courant passera mieux entre Jésus et Pomponius. Pomponius, féru en « études de physiognomonie » et d'«induction» outre être « un philosophe déguenillé et incontinent »[90], ne peut que séduire un enfant porté à lire l'essentialité des choses au-delà de leurs signes. Le petit Juif donnera du « Rabbouni » au Romain malgré le fait qu'il n'en veuille. D'aventures en aventures, ce maître et son disciple hors normes viendront à croiser un autre personnage hors normes, Lazare. C'est un loqueteux extorquant l'argent des passants sous la menace, sinon, de les contaminer de sa lèpre. Ce mode d'imprécations pour être efficace requiert un savoir insolent. Lazare ne s'en dispense pas, dans la droite filiation de l'Ecclésiaste, c'est-à-dire avec beaucoup d'hérésie et d'insubordination.

---

[86] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit*., p. 56.
[87] *Ibid*., p. 85.
[88] Eduardo Mendoza, *Les aventures miraculeuses de Pomponius Flatus*, Paris, Seuil, 2009, p. 113.
[89] *Ibid*., p. 69.
[90] *Ibid*., pp. 121et 117.

L'Ecclésiaste dit « le cœur des fils des hommes est plein de mal » (9 :3) car « il n'y a pas d'homme juste sur la terre qui ait fait le bien et qui n'ait pas péché » (7 :20) et « plus amère que la mort est la femme dont le cœur est des filets et des rets, dont les mains sont des chaînes : celui qui est agréable à Dieu lui échappera, mais celui qui pèche sera pris par elle » (7 :26). Lazare paraphrase : « Les hommes sont mauvais. Les femmes aussi. Les femmes, elles nous trompent davantage, loué soit le seigneur, parce qu'elles nous séduisent »[91]. Ce Lazare qui juge les femmes en connaisseur, car lui-même se tient pour un séducteur en jouant de ses maladies répulsives, se fait à l'occasion leur protecteur. Il prévient ainsi le Romain Pomponius du danger imminent qui menace deux de ses amies : « Les deux femmes sont en danger. Il y a un temps pour vivre et un temps pour mourir, et nous sommes dans le second »[92]. Calque exact de l'Ecclésiaste : « Il y a un temps de naître, et un temps de mourir » (3 :2).

Le plus drôle, c'est que ce détournement, cette interprétation libre et dégagée des canons théologiques, pénètre si bien Pomponius, le narrateur du roman, qu'il conclut son récit en se mettant à paraphraser l'Ecclésiaste, quitte à l'acclimater à la sauce impériale. Il sentence :

> Je ne suis certain que d'une chose : dans quelques années, ce sera comme si rien n'avait existé, et personne ne se souviendra de Jésus, Marie et Joseph, comme personne ne se souviendra de moi, ni de toi, Fabius, parce que tout passe, tout disparaît et se perd dans l'oubli, sauf la grandeur immarcescible de Rome [93].

Ce décalage incongru ne met que mieux en valeur la force de l'original : « Une génération s'en va, et une génération vient ; et la terre subsiste toujours » (1 :4).

3.2.2 L'Ecclésiaste chez Metin Arditi

Moins picaresque, car traitant d'une page douloureuse de l'histoire contemporaine (les purges staliniennes envers l'église orthodoxe), un roman de Metin Arditi, *La Confrérie des moines volants*, cultive également l'insolite en se greffant sur l'Ecclésiaste. Il s'applique à redonner à ce livre le souffle noble et poétique que des générations de commentateurs lui avaient dénié. Pour ce faire, parmi les moines fugitifs qui se terrent

[91] *Ibid.*, p. 75.
[92] *Ibid.*, p. 134.
[93] *Ibid.*, p. 222.

dans un cabanon au fin fond d'une forêt des alentours de Léningrad, il en imagine deux qui en sont les représentants parfaits, Evghéni et Fyodor :

> Maigres, âgés, très grands, ils se ressemblaient, moins par les traits que par leur allure, et surtout par leur regard bienveillant. Au monastère, une amitié affectueuse s'était installée entre eux. Ils avaient choisi d'être savants d'un même domaine, l'Ecclésiaste, et on aurait dit que le texte avait été écrit pour eux, tant ils étaient mesurés et profonds[94].

« Il y a un temps de naître, et un temps de mourir » (3 :2), disait l'Ecclésiaste. Cette parole ouvre à toute la profondeur avec laquelle Evghéni prend la mesure de la Révolution russe. Il vient de raconter aux autres moines réfugiés dans le cabanon comment ses frères du monastère de Riazan ont été exécutés. On leur a fait « prendre la communion avec du plomb fondu »[95]. Entre les mains des athées, le rite qui donnait la vie donne à présent la mort, illustrant on ne peut mieux le concept du renversement dialectique. En connaisseur de l'Ecclesiaste, Evghéni a médité la chose et en tire cette lecture de l'histoire et du mythe des lendemains chantants :

> Il y a un temps pour tout. Son frère lui fait écho : Oui, il y avait un temps pour eux aussi, répondit Fyodor. La nature des hommes était ainsi faite. Il fallait qu'ils se divisent. C'était leur façon de s'assurer qu'un jour le bonheur leur sera possible. C'était de cela qu'avaient besoin les hommes. D'une espérance de bonheur. De cet instant sublime qui s'appelle la consolation, où soudain l'on reprend goût à la vie, parce que l'on pense que demain sera meilleur[96].

« Il n'y a pas d'homme juste sur la terre qui ait fait le bien et qui n'ait pas péché », dit l'Ecclésiaste (7 :20). Ce constat sombre est repris par le chef de cette nouvelle communauté vivant en recluse dans le cabanon, Nikodime : «- L'homme sera toujours dans le péché. Toujours. Il laissa passer un silence, puis chuchota :- Il ne peut que choisir le moindre mal »[97]. Telle est la réponse que Nikodime donne à Fyodor s'interrogeant s'ils volaient à leur tour la propriété en soustrayant aux églises leurs icônes avant qu'elles ne périssent entre les mains des Comités. Il rétorque aussi à Fyodor :

[94] Metin Arditi, *La Confrérie des moines volants*, Paris, Grasset, coll. « Littérature Française », 2013, p. 46.
[95] *Ibid.*, p. 48.
[96] *Ibid.*, p. 49.
[97] *Ibid.*, p. 113.

-N'est-ce pas ce que tu nous dis ? Un temps pour vivre et un temps pour mourir ? Et puis un temps pour vivre à nouveau, et ainsi jusqu'au Jugement dernier ? Mais comment notre Église fera-t-elle pour renaître si elle est en pièces ? [98].

La réponse de Nikodime est aussi audacieuse que l'Ecclésiaste ouvre des possibilités inédites. Il n'y aurait de nouvelle Jérusalem possible qu'en mettant dans la lumière la noirceur des uns et des autres. Plutôt que de dépenser sa belle énergie de géant en imitant le Calvaire dans le dessein d'expier ses péchés, ainsi que d'ignorer comment un autre moine, ancien trapéziste, s'occupe à la pêche, l'idée lui est venue d'unir leur force et leur mauvais fond (« nous ne sommes qu'une bande de gredins ») pour transcender leur ancien ordre en *Confrérie des moines volants*. Le mot voleur n'est pas loin, car les nouvelles fraternités se font à ce prix. Elles ne se donnent pas l'illusion des sagesses antiques, savent qu'il ne faut pas « faire le sage outre mesure », sinon l'on court à sa « destruction » (*Ecclésiaste* 7 :16). Les initiations, l'aristocratie du savoir, le goût de l'élitisme, tout cela est bel et bien fini. Il faut s'en couper. Vanité des vanités.

3.2.3. L'Ecclésiaste chez Brian Evenson

Ce dernier constat, fruit d'un dépouillement post-traumatique, constituerait selon le critique et théoricien américain Fredric Jameson (Université de Duke) le sceau de la littérature postmoderne, qu'il fait le choix d'appeler aussi post-structuraliste. Il y a eu, note ce dernier, émergence d'un « art nouveau » au détour « des traumas les plus atroces du monde postcontemporain, depuis Hiroshima en passant par le Vietnam et le Congo »[99]. Cet art nouveau dans le champ de la littérature, Jameson en voit l'archétype chez l'écrivain britannique James Graham Ballard (1931-2009), l'auteur entre 1961 et 1966 de quatre

[98] *Ibid.*, p. 84.

[99] Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Les éditions Beaux-arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2007, p. 233, / 1ère éd. américaine, 1990. Même entendu sous cette définition étroite, le postmodernisme se révèle bien le genre définissant au plus près Marguerite Duras. Dans le champ littéraire français, elle fut en effet la figure la plus concernée par les traumas de son temps (Hiroshima, Shoah), jusqu'à les faire siens. Ce que Véronique Montémont a très bien mis en exergue : « À partir du moment où la Shoah a pu avoir lieu, la confiance en l'être humain devient difficile et la lecture de tous les événements ultérieurs s'en ressent. La manière dont Duras ressent le largage de la bombe atomique à Hiroshima ressemble fort à celle dont elle a vécu le retour des camps de Robert Antelme : c'est, une fois de plus, l'irruption, aussi insoutenable qu'incompréhensible, de l'horreur à l'état pur » (« Après le désastre, Celan, Perec, Duras », *Les Grandes Peurs. 2. L'Autre*, Madeleine Bertaud (actes du colloque de Nancy, 30 sept. – 3 oct. 2003, réunis par), Nancy, Adirel (diffusé par Droz), coll. « Travaux de littérature », vol. 17, 2004, p. 503.

apocalypses envisagées comme autant de préfigurations d'une « grande transformation »[100]. Le ressort poétique de chacune de ces apocalypses naît de la rencontre qu'elles provoquent entre des gens que, sinon, rien n'aurait rapproché, jusqu'à susciter une forme inédite de compagnonnage et de nouvelles formes de solidarités allant à l'encontre des normes sociétales.

Entre-temps, la raison - ce qu'il y a de plus moderne - a craqué ; la vie onirique a pris le dessus et « nous nous trouvons désormais replongés dans le passé archéopsychique, nous redécouvrons les tabous et les impulsions archaïques demeurés latents des ères entières » ainsi qu'un biologiste le confie à son collègue dans *Le Monde englouti* écrit en 1962 par Ballard[101]. Et son collègue lui confirme, parce que l'ayant expérimenté, qu'il existe bien une « mémoire biopsychique totale » permettant à l'humain qui s'abandonne à ses rêves de puiser dans « les couches les plus basses de son inconscient » les mémoires de choses qu'il n'a jamais vécues[102]. Ernesto semble participer à cette nouvelle gnoséologie, de cette psychanalyse expérimentale déjà romancée par Ballard. Dès les années 70, elle influença bien des expérimentions. Duras n'est pas loin avec sa *Pluie d'été*, « la première » qui « tomba sur Vitry » et « les fauteuils navrants de la fin du monde »[103], et pour cause...

...Ballard a fait école. Des auteurs américains se revendiquent de lui, comme Brian Evenson, par ailleurs enseignant à l'Université de Brown et traducteur de quelques auteurs français écrivant dans la lignée du postmodernisme (Claro, Christian Gailly, Jacques Jouet). Un livre d'Evenson illustre parfaitement cette filiation : *La Confrérie des mutilés*. Ces frères, tous auto-amputés, ne se saluent pas de la main, comme il en va dans la politesse ordinaire, mais s'apprécient si leurs bras ne sont plus que des moignons. De même que les précédents romans présentés donnent une ampleur insoupçonnée à l'Ecclésiaste, ici une sentence de Mathieu est posée en préambule : « Si ta main droite est pour toi une occasion de chute, arrache-la et jette-la loin de toi » (5 :30). Ceux qui se sont ainsi débarrassés de leur dextre s'occupent à jouer du piano pour édifier leurs frères. Du

> Wittgenstein- pas le célèbre philosophe mais Paul, son frère musicien qui avait perdu un bras à la guerre, commanditaire de plus d'une cinquantaine d'œuvres écrites par la main gauche. C'était un visionnaire (…) L'espèce de tension qu'il impose au toucher du pianiste manchot lui donne un côté poignant, une émotion

[100] *Ibid.*, p. 234.
[101] James Graham Ballard, *Le Monde englouti* suivi de *Sécheresse* (romans traduits de l'anglais par Michel Pagel), Paris, Denoël, coll. « Lunes d'encre », 2007, p. 52.
[102] *Ibid.*, p. 87.
[103] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit.*, p.151.

qu'une interprétation à deux mains plus détendue, plus assurée, est pratiquement incapable de faire naître[104].

Cette esthétique post-traumatique, on la retrouve trait pour trait dans *La Confrérie des moines volants* quand l'unité de ces moines, venus d'horizons si différents et d'histoires personnelles si distinctes, naît au détour de la contemplation de tous devant une icône qui, ne satisfaisant pas aux canons byzantins tout de tendresse et préfigurant du Kandinsky, créait la division dans les monastères d'avant la révolution. Entre-temps, les moines ont traversé un trauma (le sac des églises) qui les a mis à l'unisson de l'auteur de ces icônes, un mendiant du bazar de Constantinople. Dans le même temps, cette esthétique post-traumatique a entretenu les sarcasmes de Fredric Jameson. Lui préfère se revendiquer de Ludwig Wittgenstein et s'inscrire dans « l'individualisme traditionnel » dans toute son « horreur indicible de l'incomparable ». Il regrette le temps « des marginaux ou des excentriques solitaires » à présent qu'ils sont « crédités d'une catégorie sociologique », non pas confrérique à ses yeux, mais groupusculaire. La plus scandaleuse lui paraît « les SDF »[105].

3.2.4. Retour à Duras, à Vitry et à sa poésie

Quelles sont les caractéristiques postmodernes qu'on peut relever dans *La Pluie d'été* ? Et en quoi ces caractéristiques ouvrent à un dépassement du désespoir moderne (constat de l'absence de Duras) pour un désespoir productif (affirmation de la présence vide de Dieu).

Ironie de l'histoire, cette même année où Jameson publiait son réquisitoire contre le postmodernisme, Marguerite Duras sortait ce que nous considérons comme l'un de ses fleurons : *La Pluie d'été* (1990). Tous les ingrédients sont réunis pour démentir le théoricien américain. Ses héros – toute une famille – ne sont pas vraiment SDF, mais presque, vivant dans un bric-à-brac fait de solidarités hétéroclites (de la municipalité communiste au secours catholique) pour réhabiliter un logement désaffecté. Toute la culture que cette tribu s'est forgée a pour origine des « poubelles ». Même pas les poubelles de l'histoire, la métaphore serait trop belle, mais les poubelles les plus

[104] Brian Evenson, *The Brotherhood of Mutilation* (2006), traduit en français sous le titre *La Confrérie des mutilés*, Paris, le cerche midi, coll. « Lot 49 », 2008, p. 142.
[105] Fredric Jameson, *Le Postmodernisme…*, *op. cit.*, pp. 447-448.

anonymes, un rayon encore au-dessous de la bibliothèque municipale de Vitry dont on leur a refusé l'accès, sans doute parce que citoyens de seconde zone, gens du voyage, exclus.

N'empêche, les poubelles leur ont forgé une culture aussi inédite que les morceaux à une main de Paul Wittgenstein ou les icônes bariolées du mendiant de Constantinople. Il s'agit d'un déchet industriel, d'un livre le plus ancien qui soit, le livre par excellence, la bible, plus explicitement l'Ecclésiaste, même si son titre reste informulé, car la culture érudite est la culture d'un âge défunt, ce qui importe, c'est que ce livre est marqué de l'empreinte de la violence moderne de la vie en usine, laquelle exactement on ne sait pas, mais « une puissance terrifiante, genre chalumeau ou barre de fer rougie au feu »[106]. Ce livre qui a souffert se trouve spontanément en fusion avec sa famille d'accueil, nos étrangers de Vitry, lui venu de la vallée du Pô, elle de quelque part vers le Caucase, et leurs sept enfants. Les sept enfants, surtout l'aîné, Ernesto, entrent en symbiose avec le contenu du livre.

Aucune magie dans cette appréhension spontanée de l'Ecclésiaste, cela relève de l'ordre de l'illumination :

> L'intelligence du roi avait ébloui les brothers et les sisters. Vanité, les brothers et les sisters ne savaient pas trop ce que c'était (…) Vanité des vanités, aucun brother, aucune sister ne savait [107].

Ils ont été éblouis par les apophtegmes de Salomon, mais sans savoir pourquoi, sauf une chose qu'ils connaissaient : « ah oui…c'est ça…on savait ». Cette chose, c'est la souffrance endurée par les descendants de ce « Roi d'Israël ». Morts, « Ernesto avait dit : gazés et brûlés »[108]. La communion que les sept enfants ressentent pour ce traumatisme,

---

[106] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, p. 13. Ce « livre brûlé » est le paradoxe même fait écriture. Il est la culture désintégrée quand on la voit comme une petite chose. Il est la vie insufflée avec ses risques inhérents. Il marque la fin de l'âge classique et de la production en série. Il est apocalypse au sens le plus fort du mot, révélation. Il est tout ce que Duras attendait du livre et exécrait dans les livres, ainsi qu'elle s'en expliquait dans *Écrire* : ce « que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : « ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait(…) Les livres des autres, je les trouve souvent « propres », mais souvent comme relevant d'un classicisme sans risque aucun. (…) Le Texte des textes, c'est l'Ancien Testament » (*Écrire, op. cit.*, pp. 41 et 43).

[107] *Ibid.*, p. 57.

[108] *Ibid*. La référence à la Shoah faite ici veut témoigner également d'une mort spirituelle. L'état d'acculturation dans lequel sont les parents d'Ernesto, juifs qui, non seulement ignorent le judaïsme mais s'ignorent juifs, témoigne de cette grande éradication culturelle que fut aussi l'holocauste. Le mot secret, le fin mot de la Kabbale, celui qui fut perdu, a été perdu, dit Duras dans un texte intitulé *Le Nombre pur* : « On ne le sait plus parce que le passé des juifs, les Allemands l'ont brûlé » (*Écrire, op. cit.*, p. 134). La mémoire des géniteurs d'Ernesto a également été gazée : ils portent deux noms, comme bien des juifs marranes, mais ne s'accrochent à aucune identité plus qu'à une autre. Ernesto, miraculeusement, redécouvre la Kabbale qui fut la pierre angulaire de ses ancêtres, lors des premières persécutions des temps modernes. La Kabbale connut en effet une recrudescence au XVIe siècle, quand les rois très catholiques d'Espagne et du Portugal chassèrent les ressortissants juifs de leurs terres, même si convertis à l'église romaine. Ce fut le cas des

l'Holocauste, eux qui subissent chaque jour une discrimination violente, leur a permis de saisir l'Ecclésiaste sans baratin philologique. Être passé par un traumatisme commun fait d'eux des « brothers et sisters ».

En recourant à ce terme anglais pour désigner cette fratrie, Duras voudrait-elle nous faire entendre le néocomunautarisme qui fait ici lien (ainsi que discuté, *supra*, cette partie, en note 38) ? Voudrait-elle, là où Jameson moquait «la belle mode postmoderne », nous montrer qu'il s'agit d'autre chose qu'une « catégorie idéologique »[109] de plus ? Il n'y a dans le récit de Duras aucune catégorisation, ni aucune idéologie, juste le constat que ce groupe de « brothers et sisters » ne « ressemble à rien ». Il ne participe pas des alliances communément étudiées. C'est un groupement émotionnel inédit, aux liens si forts que l'inceste n'y est plus un interdit. Il inaugure l'ère postmoderne, d'où les accents de fable que Duras confère à son récit.

« Fable »[110] ne signifie pas récit coupé de la réalité ambiante (d'ailleurs, Vitry n'est pas un Royaume imaginaire!), mais un genre littéraire recourant à la poésie pour suggérer, une réalité autre. Mettre sur le même plan l'ambiant et la réalité autre est une option esthétique que la fable aime à pratiquer. L'archétype de ce genre de récit se trouve dans l'Ecclésiaste, ainsi que le montra Jacques Ellul dans une approche littéraire de l'Ecclésiaste par-delà ce que sa traduction latine avait figé et en renouant avec l'hébreu. Rien que le titre hébreu de l'Ecclésiaste, Qoheleh, est proprement intraduisible, sauf à considérer qu'il est le participe féminin du verbe 'dire' : le disant. Les aperçus d'Ellul soulèvent quelque parallèle entre Qoheleh et *La Pluie d'été*.

Pour Jacques Ellul, l'auteur de L'Ecclésiaste – et pas n'importe quel auteur ![111] –

---

premiers marranes comme Diégo Pieris qui, fuyant Lisbonne pour Salonique, recouvra son identité de Salomon Molkho. Admiré « pour son érudition kabbalistique », il contribua à accréditer l'idée que « les souffrances des Juifs d'Espagne et du Portugal » étaient « le prélude de la délivrance totale et le signe précurseur de l'arrivée du Messie, roi d'Israël » (I. D. Abdou, *Musulmans andalous et judéo-espagnols*, Casablanca, Antar, 1953, pp. 207-208). Il ya pareillement quelque chose de messianique en Ernesto pour rompre la fatalité du génocide organisé par les Allemands pour suppléer à la pureté du mot par la pureté de la race.

[109] Fredric Jameson, *Le Postmodernisme…*, *op. cit.*, p. 448.

[110] Tout ce que Michel de Certeau a écrit sur *La fable mystique* a servi Danielle Bajomée à comprendre la fable chez Duras, non pas comme une simple figure stylistique mais un trope à finalité édifiante. Dans son court essai sur « Une théologie négative » (chap. 2 de son *Duras ou la douleur*, 2e éd, Paris-Bruxelles, Duculot, 1999, p. 80), elle avoue ne pouvoir lire cette description de la fable mystique chez Certeau sans ne pas l'appliquer aussitôt à l'art de (ne pas) conter de Duras : « C'est un déictique : il montre ce qu'il ne montre pas. La combinaison des deux termes se substitue à l'existence d'un troisième et le pose comme absent. Elle crée un trou dans le langage. Elle y taille la place d'un indicible » (*La fable mystique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1982, pp.198-199). La coïncidence lui sembla si forte que cette universitaire belge invita son collègue jésuite à un colloque tenu à l'Université Libre de Bruxelles en 1985 autour de Duras.

[111] Jacques Ellul, ayant bien précisé que L'Ecclésiaste est le livre de la Bible qui a le plus échappé aux

développe un paradoxe étonnant. Il œuvre tout à la fois avec un « réalisme implacable sans faille, sans fuite mais aussi sans désespoir et sans excès » mais ouvre aussi à quelque chose d' « incantatoire et destiné à être récité ou chanté ». Cette double dimension inextricablement mêlée ouvre à un double constat : « La réalité, c'est que tout est vanité. La vérité, c'est que tout est don de Dieu »[112]. Cette confluence entre vérité et réalité, peu de commentateurs dans les âges classiques de la théologie ne la virent. Les uns font de Qohelet un sceptique, les autres un mystique. Le même problème peut se poser à la lecture de Duras qui, dans ce même récit *La Pluie d'été*, s'ancre à la réalité ambiante et débarque dans une réalité autre. Quelques exemples l'illustreront, surtout ce long passage :

> La mère avait décelé le désespoir chez Ernesto sans le chercher pour ainsi dire, en le découvrant devant elle un soir, alors qu'il la regardait de ce regard toujours déchiré, quelquefois vide. Ce soir-là, la mère avait su que le silence d'Ernesto, c'était à la fois Dieu et pas Dieu, la passion de vivre et celle de mourir. Au réveil, quelquefois, la mère trouvait cet enfant couché au pied du lit. Alors elle savait que dans la nuit il y avait eu de l'orage au-dessus de Vitry (…). À chaque orage, Ernesto consignait les choses détruites par Dieu au cours de la nuit. Un quartier, une route, un immeuble : pierre par pierre Vitry serait détruit[113].

---

commentaires autorisés en raison de sa polysémie parfois hétérodoxe, ajoute que « le choix du roi Salomon comme son auteur éponyme est d'une importance extrême ! Bien entendu, il y a la Sagesse » *La raison d'être. Méditation sur l'Ecclésiaste*, Paris, Seuil, 1987 (cité dans l'éd. poche, Paris, Points, coll. « Sagesses », 2007, p. 30). La couronne du roi Salomon est kabbalistiquement représentée par la séphirah Hochmah, la Sagesse, pour une de ses pointes. C'est cette sagesse (à comprendre comme vertu ou vérité) que vise Ernesto en récusant le savoir héritier des Lumières. Il préfère « recourir au souvenir pour prendre par soi-même conscience de ce qu'il sait », ainsi qu'à la suite de Socrate, Kierkegaard le recommandait (*Riens philosophiques*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean J. Gateau, Paris, Gallimard, 1937, p. 57). Ce savoir / non-savoir de la Kabbale, parce que folie aux yeux des hommes, nous semble être un moyen de connaissance / inconnaissance mis en œuvre par Duras dans sa relation littéraire particulière au sacré, ainsi que nous allons le voir plus avant (cf. 3.2.9).

[112] Jacques Ellul, *La raison d'être. Méditation sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, p. 42.

[113] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit.*, p. 49. Ajouter sa pierre à…, la belle illusion ! Ernesto a touché la vérité de Dieu au plus profond comme non-action, comme entité échappant au principe de divertissement des hommes, comme force obscure renversant ce que ces derniers, par leur labeur, ajoutent à sa création. Ce qui pousse les hommes à ainsi s'activer, c'est l'ennui pascalien dont, dès 1958, Henri Hell a perçu l'écho dans *L'Univers romanesque de Marguerite Duras*. Un ennui que Monique Pinthon, près d'un demi-siècle après, a qualifié de « profond désespoir » (« Les rumeurs indicibles des « espaces infinis » », *Les lectures de Marguerite Duras*, *op. cit*., p. 227). Ernesto, lui, échappe à ce désespoir abyssal et lui oppose l'attitude du Roi Salomon « sans désespoir, sans excès » pour reprendre les mots de Jacques Ellul. Certes, aux yeux de sa mère, cette méditation sur le monde (« vanité, tout est vanité »), elle dont la syntaxe et le lexique sont approximatifs, relève d'un « désespoir ». Mais elle en a une perception intuitive qui lui en fait donner une définition juste, même si le mot est impropre à moins de considérer le désespoir comme une intensité de clairvoyance. Elle le voit comme un silence chargé de contraires, comme la contemplation d'un dieu retrouvé dans son absence, rien d'exalté mais la sérénité du savoir, et rien de sceptique non plus bien que sachant ce savoir incommunicable. Un désespoir, qui contrairement à l'ennui pascalien né d'une pure nostalgie de cette absence, est un désespoir qui, déconstruisant le monde, édifie l'homme intérieur. Alors, come disait Kierkegaard : « La conscience va croissant, et ses progrès mesurent l'intensité toujours croissante du désespoir; plus elle croît, plus il est intense » (*Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean J. Gateau, Gallimard, coll. « Les essais », 1949, p. 109). Ce que Danielle Bajomée a appelé « la théologie négative » de Duras (Cf. chap. 2 de son *Duras ou la douleur*, *op. cit.*, pp. 61-90, cf. *supra*,

Le « pas Dieu », c'est la réalité ambiante : Vitry sous la foudre et son autoroute sous une pluie battante. « Dieu », c'est la réalité autre : le Dieu qui fait trembler ceux qui savent lire ses signes. Il y a à la fois là du prosaïsme et de la poésie.

Ellul a pointé qu'il en allait exactement de même dans L'Ecclésiaste qui multiplie « la répétition des contradictions » avec, bien lourd, « le désespoir » et encore « le désespoir » jusqu'à « satiété, ennui, inutilité » et, d'un coup, comme sous l'effet d'une baguette magique, « la survenue de Dieu dans le texte ». Cette divine surprise, Ellul la qualifie de « nodale », de « reprise en main du réel »[114]. Le seul réel qui existe, c'est le plan où Dieu existe, le plan supérieur, le plan de la vérité, tout ce qu'il y a d'étranger à notre contingence, mais ce plan ne nous est rien pour ce qui est des sens, d'où cette ambiguïté que Jeanne soulève auprès de son frère : « 'Tu as dit : Dieu n'existe pas comme une fois tu avais dit: Dieu il existe'. Silence »[115]. Ce silence, loin de le meubler, Ernesto affirme sa présence en attestant l'inexistence de Dieu. Comme rien n'ajoute à rien, car tout est vanité. Ce rien sur un plan supérieur, où la vanité n'existe pas, correspond à tout[116].

---

cette partie, note 110) s'inscrit en plein dans ce paradoxe relevé par Kierkegaard. Nous considérons comme inutile le détour proposé par Pierre Saint-Amant pour comprendre Duras à l'aune d'une « *a/théologie* » exposée par Mark Taylor en 1994 sous prétexte que ce dernier « dépasse l'hétérologie kierkegaardienne qu'il voit piégée par la transcendance » (« L'abîme et le secret », *Duras, Dieu et l'écrit, op. cit.*, p. 222). Non, cette transcendance, pas plus Duras que Kierkegaard n'entendent s'y soustraire. Elle se manifeste dans le silence, pas dans la révélation, d'où pourquoi seule une théologie négative est à même d'en rendre compte.

[114] Jaques Ellul, *La raison d'être…op. cit.*, p. 43.

[115] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, p. 132.

[116] *C'est tout*, tel est le nom du tout dernier texte (10 janvier 1996) de Marguerite Duras, entièrement composé de versets à la manière de L'Ecclésiaste, ce livre biblique qu'elle pénétra à l'âge de dix-huit ans sous la guidance d'un étudiant juif et dont elle disait « on ne peut pas dire plus loin que ce texte » (« Dans les jardins d'Israël il ne faisait jamais nuit », entretien réalisé par Pascal Bonitzer, Charles Tesson et Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma*, n° 374, juillet-août 1985). Ce texte se finissait par ce verset : « Tout est vanité et poursuite du vent ». Le vent, bien sûr, est le nom donné dans le premier verset de La Genèse à l'Esprit que l'Evangile dit souffler où il veut. Non seulement Ernesto sera à la poursuite de ce vent, mais Duras elle-même, dans *C'est tout*, dira d'elle : « C'est moi la poursuite du vent » (*op. cit.*, p. 31). Quête impossible, sauf à dissoudre son moi dans le vent, selon un mouvement entre le relatif et l'absolu que tout L'Ecclésiaste suggère, et que Duras avait bien entendu: « L'Ecclésiaste se plaignait d'un Dieu qui lui avait donné le sens de l'infini et qui en même temps l'avait privé de la perception de l'infini » (*Le Monde extérieur, op. cit.*, p. 129).

3.2.5 « Un temps de naître et un temps de mourir »

Fonction de l'inceste dans le roman postmoderne à travers la comparaison de *La Pluie d'été* avec *La Confrérie des moines volants*.

La frontière est ténue entre ces deux ordres de réalité. On peut même parler de recoupement, comme il en va pour la maison de cette famille exceptionnelle sise en pleine banlieue. À telle enseigne que les rôles peuvent s'inverser entre Jeanne et Ernesto sur qui parle de Dieu et qui n'en parle pas. Jusqu'au moment où ils comprennent d'un même mouvement qu'en parler, c'est ne pas savoir ce qu'on dit. Qu'il vaut mieux ne rien dire, car ce rien (même et surtout dans ce qu'il y a d'horrible dans le rien) est ce qui déroge le moins à l'essence de Dieu ou, pour mieux dire / ne pas dire : sa non-essence. Peut-être que Dieu n'est qu'amour et être ensemble suffit pour le prouver, un peut-être que Duras esquisse en ces termes :

> Il fait encore clair. Jeanne et Ernesto ne vont pas rejoindre leurs brothers et leurs sisters. Ils ne se demandent pas pourquoi. Ils ne se demandent plus rien. Avant, avant de savoir, quelquefois ils parlaient de Dieu. Maintenant, non. Ce manque à parler de Dieu vient de Jeanne, maintenant il est abrupt sur le silence et il devient le danger. Cependant ils ne résistent pas à ce besoin d'être ensemble tout au long du jour et de la nuit »[117].

La nuit est ce qui s'apparente le plus dans l'ordre de ce qu'on voit à ce qu'on ne voit pas. De même que le silence est pour l'ouïe ce qu'il y a de plus inaudible. Rien d'étonnant, donc, à ce que leur première étreinte se solda par un acte nocturne, silencieux, et sans manifestation physique de leur amour, alors que l'inceste fut consumée :

> C'était cette même nuit que Jeanne était allée dans le lit d'Ernesto, elle s'était glissée contre le corps de son frère. Elle avait attendu qu'il se réveille. C'était cette nuit-là qu'ils s'étaient pris. Dans l'immobilité. Sans un baiser. Sans un mot[118].

Aucune effusion, mais un amour vrai à défaut d'un grand amour. Parce que frère et sœur, ils n'ont rien à se prouver quant à leurs prouesses. Pas de faux-semblants. Et parce qu'ils

[117] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.,* p. 102.
[118] *Ibid.*, p. 112.

ont épuisé toutes les arguties, ils ne cherchent plus à prouver que Dieu existe ou n'existe pas. Tout est vanité, jusqu'à la pérennité de leur amour en laquelle ils ne croient pas. C'était juste un passage obligé correspondant à leur intuition que la vie à Vitry allait s'arrêter là, car de nouveaux plans d'urbanisme mettraient à bas sous peu leur petite communauté. Ce passage obligé est une mort, du moins le vivent-ils sur ce mode.

« Les deux piliers de la Sagesse sont la conscience de la finitude et le discernement de la mort en toute chose » : tel est le message principal de L'Ecclésiaste de l'avis de Jacques Ellul qui ajoute que « la reconnaissance de cette finitude », « cette fragile Sagesse », trouve une tension spéciale dans les rapports entre « l'homme et la femme »[119]. Duras a construit toute la relation incestueuse entre ses deux protagonistes en ne perdant pas de vue ce point, ce qui donne un roman très semblable à celui de Metin Arditi. Dans *La Confrérie des moines volants,* il existe aussi une relation interdite qui se consomme entre le moine Nikodime qui rompt ses vœux et Irina, « muets, les yeux dans les yeux »[120], comme Duras avait dit de l'union d'Ernesto et Jeanne : « Dans l'immobilité. Sans un baiser. Sans un mot »[121]. À peine s'est-elle donnée à Nikodime qu'Irina part ; et lui de détruire son sanctuaire. « La destruction du cabanon lui prit une heure »[122], écrit Arditi pour bien montrer la fulgurance avec laquelle les retournements opèrent. De même chez Duras « Cette nuit-là, Ernesto avait découvert que son départ de Vitry approchait, qu'il était dorénavant inévitable »[123]. L'amour consommé dans le silence y met un point, et une ouverture possible, mais si loin du bonheur terrestre tel qu'on l'entend que d'aucuns y voient un désespoir productif digne de Kierkegaard.

Ce silence est lourd d'un implicite ambivalent, entre espoir et désespoir, entre la tristesse d'une fin de cycle et l'entrevue d'une aurore. Metin Arditi situe cette scène à un moment-clef de son roman. Tout bascule alors. Le moine sait que son entreprise de sauvegarde du patrimoine ecclésiastique avant confiscation par la collectivité, sa collecte illégale des objets de cultes avant qu'ils ne finissent dans les Musées d'État, sont vouées à être démasquées et, lui, à finir au Goulag. C'est alors qu'il craque, donne plutôt l'illusion de craquer, alors que tout redémarre. Dans sa retraite au fond des bois, une jeune fille l'avait surpris, Irina. Jeune fille si fascinée par ce que cet homme représente qu'elle se glisse subrepticement partout derrière lui. Elle se glisse même jusque dans ses rêves, et le

[119] Jaques Ellul, *La raison d'être…, op. cit.*, p. 212.
[120] Metin Arditi, *La Confrérie des moines volants, op. cit.*, p. 136.
[121] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, p. 112.
[122] Metin Arditi, *La Confrérie des moines volants, op. cit.*, p. 136.
[123] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, p. 112.

moine tourmenté en appelle à la discipline la plus stricte. Pourquoi craque-t-il quand ses désirs semblent apaisés ? Il vient alors de comprendre cette parole de L'Ecclésiaste : « Il y a un temps de naître, et un temps de mourir » (3 :2). Sa contribution au sauvetage de l'art sacré va mourir avec lui, mais son œuvre peut se poursuivre à travers cette fille qui, sans un mot, l'aide à enfouir ces biens dérobés aux autorités impies. Sans un mot, il va la prendre. Sans un mot, elle quittera le territoire. Sans un mot, elle fera souche en France, tout en discrétion. Là, Irina y devient Irène, comme la mère d'Ernesto, née en Pologne Hanka Lissovskaïa répond en France tantôt au nom de Natacha, tantôt de Ginetta, car « personne ne savait d'où venait la mère »[124]. Cet incognito protégeant l'épaisseur de l'être, Irina/ Irène s'en vêt aussi quand son mari (aussi brave homme et simple que le père d'Ernesto) « lui colla un nom français, je ne sais lequel, et la voilà qui se terre à Challes », ville aussi anonyme que Vitry[125].

3.2.6 La grammaire se perd et la mère se retrouve[126]

La violence de l'éducation vue par le roman postmoderne à travers la comparaison de *La Pluie d'été* avec *La Confrérie des mutilés*.

La figure mystérieuse de la mère, une migrante venue « Dieu sait comment » de l'Est, ressemble si fort à son alter ego dans *La Pluie d'été* qu'on est bien obligé de considérer ces deux œuvres littéraires comme des variations autour d'un même thème. Elles partagent la même lecture de L'Ecclésiaste, autour de cette bipolarité de la mort/ amour. Ernesto et Jeanne résistent l'un à l'autre. Leur attraction les terrorise, car leur « bonheur » provoque du « désordre »[127], chez leurs proches certes, mais aussi chez eux :

[124]*Ibid*., p. 45.
[125]Metin Arditi, *La Confrérie des moines volants, op. cit*., p. 181.
[126] Ce titre lacanien part d'un constat linguistique et métalinguistique dressé par Isabelle Daussaint-Doneux : « Ernesto et sa mère sont les êtres qui ont le droit à la parole. Des marques d'oralité, d'ordre phonétique (apocopes, *ouais* pour oui, *alboum* pour album, *la criture* pour l'écriture…) et d'ordre syntaxique (omission du sujet, du 'ne' de négation…) parsèment leurs discours en signes d'appartenance à un milieu populaire. Mais, tous deux accèdent à une parole mythique : Ernesto lorsqu'il récite le livre brûlé et la mère lorsqu'elle parle de la Russie et qu'elle chante *La Neva*, ce qui leur permet tous deux d'accéder à l'intelligence du monde, à une compréhension de l'univers, au savoir originel » (« Le dialogue romanesque dans *La Pluie d'été* : une perspective conversationnelle », actes du colloque *Duras, femme du siècle* (Institut français, Kensington, Londres, 5-6 février 1999) réunis par Stella Harvey et Kate Ince, *op. cit*., p. 200).
[127] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit*., p. 90.

« Ils n'avaient pas nommé cette nouveauté qui les avaient anéantis et privés de parole »[128]. Jeanne, tout d'abord, baisse les yeux, puis elle clame son bonheur au père. Mais rien n'aurait été consommé de l'inceste si n'était arrivée cette « cette nuit-là ». Cette même nuit où Ernesto avait pressenti la fin du petit isolat qui, à Vitry, leur avait été permis. De cette mort, l'amour doit naître et de cette illusion surmontée, un dépassement du savoir vers la connaissance.

Le même mouvement de va-et-vient lie l'amour à la mort. Ce dialogue entre l'instituteur et Ernesto le suggère assez bien. « Ça clôt le cycle », dit le premier. « Ou ça l'ouvre » répond le second[129]. Cette ouverture / clôture répond à la respiration du Dieu à deux visages entre destruction et création. Le Dieu destructeur est un Dieu légaliste qui punit l'inceste et punit le parjure de la mort. Mais le Dieu créateur abolit cette mort pour ceux qui survivent en l'amour. Il y va là comme d'un nihilisme solaire où celui qui a tout perdu trouve « tout à coup, l'inexplicable », comme le confie « avec une grande douceur » Ernesto à l'instituteur, et un sourire communicatif[130]. Dieu et non-Dieu, à ce stade, sont comme les deux faces de Janus. Ce qui fait qu'Ernesto est un enfant doué, dépassant les étapes avant l'âge, c'est son prodigieux instinct à sauter ce que les esprits scolaires appellent les bases et fondamentaux. En première ligne, la grammaire.

Peut-être qu'avec la grammaire, un enfant grandit. Mais sans, il fait mieux, il s'annihile. « Et sans grammaire : pour l'abîme. La perte » a donné Mireille Calle-Gruber comme commentaire à cette phrase de Duras : « à la fois Dieu et pas Dieu, la passion de vivre et celle de mourir »[131]. En ce qui concerne la formation intellectuelle, passer par-dessus l'apprentissage de la grammaire, c'est comme, sur le plan physique, s'estropier d'un membre, violer les lois de l'équilibre, parabole que n'a pas craint de mettre en scène Brian Evenson dans *La Confrérie des mutilés*. Le détour par ce livre nous ramène à l'essentiel, car son auteur, Brian Evenson, recourt à la leçon de l'Ecclésiaste, à travers sa sentence : « Pour se trouver il faut d'abord se perdre ». La référence n'est pas donnée, contrairement à d'autres passages de ce roman où Mathieu 5 : 29-30 est explicitement cité, voire l'Ancien Testament évoqué. Elle est simplement indiquée comme « un précepte »[132], alors que l'auteur s'inspire du « Tout est vanité », ainsi paraphrasé par Jacques Ellul : « Je

[128] *Ibid.*, p. 54.
[129] *Ibid.*, p. 117.
[130] *Ibid.*
[131] Mireille Calle-Gruber, « La peine de la littérature », *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 129.
[132] Brian Evenson, *La Confrérie des mutilés, op. cit.*, p. 138.

n'ai pas à utiliser la Bible mais à devenir moi-même aussi absent que possible »[133]. Fidèle à cette philosophie de l'errance qui sauve, Evenson ne cite plus la Bible quand il y va d'une réalisation de soi si complète qu'elle intègre le « pas Dieu ».

Dès lors, la métaphore choisie par cet auteur postmoderne est plus universelle que celle de Duras, et la rend limpide. Duras a métaphorisé un livre. Un livre perdu, un livre rebut qu'Ernesto fait sien comme il en va dans cette famille rompue à faire les poubelles d'une société à la culture jetable. La différence de nature entre Ernesto et ses parents tient à ce que le sort leur réserve entre les mains. Ses géniteurs trouvent un grand contentement à lire la collection de la vie des hommes illustres et une délectation particulière dans la biographie du Président Pompidou. Leur fils aime à déchiffrer un livre brûlé (comme s'il avait été interdit par la société) et à s'ouvrir, grâce à lui, à la mythologie d'un ancien roi d'Israël. Rebut lui-même, Ernesto participe de ce livre. Il le comprend intimement, nonobstant les lacunes. Les lacunes sont de deux sortes : il y va des siennes, car Ernesto n'a pas intégré les rudiments de la grammaire, et il y va aussi de celles du livre lacunaire tant dans le fonds (style elliptique) que dans la forme (volume fragmentaire). Evenson a, quant à lui, métaphorisé le corps des adeptes d'une fraternité où l'on pratique « l'œil pour œil » de manière si absolue « qu'un cerveau et un crâne eussent été indissociables de l'œil était anecdotique »[134].

Dans cette fable, se hacher des membres revient à se détacher du monde, acte pour lequel « il a toute la vie devant lui. Il n'a qu'à laisser tomber le hachoir pour qu'elle commence»[135]. Certains se prélèvent la main, d'autres les oreilles, d'autre le nez, d'autres les deux concurremment, voire les trois, et ils n'en sont que plus estimés par le renoncement qu'ils font à une saisie du monde par les sens, à son appréhension physique par le toucher, l'ouïe, l'odorat. Le renoncement à la grammaire chez Ernesto est à comprendre sur le même mode. Le mode de lecture où les lettres n'ouvrent qu'à une compréhension littérale ne le satisfait que peu car il ne permet que d'apprendre des choses qu'on ne sait pas, d'entasser un savoir cumulatif, d'empiler des connaissances hétéroclites. Ernesto ambitionne la connaissance ultime, se connaître soi-même, dont le livre qui permet d'y aboutir est un miroir (miroir qui, dans la dramaturgie de Duras, est devenu l'inceste avec son double). Exit la grammaire, pour arriver aux

[133]Jacques Ellul, *La raison d'être. Méditation sur l'Ecclésiaste, op. cit.*, p. 149.
[134] Brian Evenson, *La Confrérie des mutilés, op. cit.*, p. 13.
[135] *Ibid.*, p. 90.

> derniers jours de la connaissance (…) à la philosophie allemande (…) après, il n'y a plus rien…rien…que la déduction mathématique…machinale…ça clôt le cycle…de ce côté-là du monde…ou ça l'ouvre…tout à coup l'inexplicable…la musique [136].

De la philosophie à la musique, cette courbe du savoir, de la misère de la philosophie à la musique des sphères, ce sont les sept arts libéraux tels qu'ils présidaient à l'enseignement de la Grèce antique au Moyen-âge : grammaire, rhétorique, logique, arithmétique, géométrie, musique, astronomie. La logique marque le point de rupture, là où l'on comprend que la philosophie ne mène désormais à rien hors l'homme-machine, à moins de s'en sortir par en haut, par la renonciation au savoir causal qu'on a soi-même bousculé en prenant à rebrousse-poil les lois de ce monde, comme commettre l'adultère dans l'espoir d'ouvrir à un autre cycle. Chez Evenson, l'équivalent de l'inceste, dans le défi et le grotesque que représente ce geste, revient à se couper la tête. Ce qui est absurde d'un point de vue littéral, logique, mais justement, les personnages d'Evenson et de Duras n'ont que faire de la littéralité et de la logique. Dans *la Confrérie des mutilés,* on a une tout autre icône que les logiciens du monde moderne. Habitude est prise pour les contempteurs de la philosophie allemande de mettre à son sommet Wittgenstein. Et Paul qu'en fait-on ? Paul Wittgenstein, « le frère du philosophe », un « pianiste manchot » qui parachève la philosophie par son art musical à dégager « une émotion qu'une

[136] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, pp. 116-117. Ce cycle allant de la grammaire à la réfutation des signes et leur sublime abolition dans une musique naturelle ne va pas sans rappeler Rousseau. Dans son fameux Discours sur *l'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes,* ce dernier déplora « que tous les progrès de l'Espèce humaine l'éloignent sans cesse de son état primitif, plus nous accumulons de nouvelles connaissances, et plus nous nous ôtons les moyens d'acquérir la plus importante de toutes, et que c'est en un sens à force d'étudier l'homme que nous nous sommes mis hors d'état de la connaître » (Amsterdam, Marc Michel Rey, 1755, p. LV). Même si Rousseau reconnaît « combien la Grammaire exerce, et facilite les opérations de l'Esprit », il y va pour lui d'une vanité telle qu'il se refuse « à décrire l'invention successive des autres arts, le progrès des langues, l'épreuve et l'emploi des talents, l'inégalité des fortunes, l'usage ou l'abus des richesses, ni tous les détails que suivent ceux-ci, & que chacun peut aisément suppléer » (*Ibid.*, p. 126). Ce refus, Rousseau y sursoit dans un autre de ses Discours où il s'attache à montrer à quel point « de la société et du luxe qu'elle engendre naissent les arts libéraux et mécaniques, le commerce, les lettres ; et toutes ces inutilités qui font fleurir l'industrie, enrichissent et perdent les états » (*Discours*, Paris, Lequien, 1823, p. 318). Cette perdition peut avoir du bon si l'on maintient l'essentiel : voilà ce à quoi Rousseau s'attachera dans une de ses dissertations. Il propose de rompre avec la notation de la musique par des signes si abscons qu'ils rendent sourds les musiciens à ce qui fait la force vitale de cet art, sonore avant d'être graphique, absolu avant d'être relatif, et ce afin de renouer avec la nature par un enseignement réformé, le sien, qu'il assurait « plus simple, plus commode » (*Écrits sur la musique,* Paris, Garnery, 1823, p. 30). Ce retour à la musique naturelle comme couronnement de l'Homme reconnaissant sa vanité et s'en remettant à la nature, Duras l'a brossé d'une phrase : « Faut qu'un homme soit en possession totale de sa liberté pour passer à la musique » (Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses, op. cit.*, p. 115). Entre les deux auteurs, Rousseau et Duras, courent de communes « fulgurances » à propos desquelles Françoise Barbé-Petit a bien montré qu'elles partent du constat que le couronnement est consécutif au dépouillement, «l'entier à l'émiettement et la perfection à la dégradation » (*Marguerite Duras au risque de la philosophie, op. cit.*, p. 51).

interprétation à deux mains plus détendue, plus assurée, est pratiquement incapable de faire naître »[137]. De la philosophie à la musique, ou du bla-bla au silence, du brouhaha à l'union.

3.2.7 Entre mondes latin et eurasien

Où l'on voit un lien courir de la Kabbale à Kierkegaard et ce lien est de tenir Dieu comme ne pouvant se révéler qu'en ne se révélant pas.

Revenons à l'union chez Marguerite Duras, l'union de Jeanne et d'Ernesto. Leur union sereine, productrice de connaissance, opère dans l'harmonie :

> Le chant de la mère est devenu très fort tout à coup. Ernesto s'est allongé près de Jeanne. Jeanne et Ernesto regardent la mère et l'écoutent dans un très grand bonheur[138].

Cette force du chant de la mère tient à une mémoire recouvrée. Le chant, c'est la musique faite corps, cette musique qu'Ernesto, en accord avec les Pythagoriciens, entrevoit comme un savoir accompli, car elle met en mouvement les Causes premières, elle anime les sphères du Cosmos. La Mère sait enfin qui elle est, s'abandonne à ce qu'elle était. Une Déesse-Mère, dont la vie moderne (même si en périphérie de cette modernité) avait recouvert d'une nuit obscure son identité. Cette nuit, comme un oubli que par son chant elle efface, l'empêchait de saisir en elle le même lien que ses enfants à une Présence autre que les masques qu'on lui tend. Elle n'est ni tantôt russe comme son origine supposée avec pour nom Natacha, ni Ginetta quand le mari veut en faire une fille d'Italie, le pays d'où il vient, mais elle est la Connaissance.

Cette Connaissance avait une origine, donnée par la narratrice, omnisciente à sa façon, et qui nous dit : « elle s'appelait Hanka Lissovskaïa. Elle venait de Pologne »[139]. Derrière, le non-dit est clair : elle vient du ghetto de Varsovie mais tout s'est effacé en elle, jusqu'au yiddish. Comme recouvert par une superstructure des croyances édifiantes que la société impose peu ou prou, surtout si la vie a voulu qu'entre-temps on trouve pour mari

[137] Brian Evenson, *La Confrérie des mutilés, op. cit.*, p. 142.
[138] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, p. 148.
[139] *Ibid.*, p. 59.

un Emilio Crespi[140]. Ernesto, sur le chemin de la sagesse, s'était révolté contre ce ronron de dévote qui avait occulté sa vraie mère : « à la maison, je croyais aux litanies de mon abrutie de mère »[141]. L'objet de dédain d'Ernesto sur la voie de sagesse n'est ni sa mère ni Dieu, mais les piètres vêtements dont on emballe ses deux infinis. « Je peux te comparer à rien. Tu es mieux que tout le monde »[142], confie-t-il à sa mère. Et la mère de reconnaître :

> Ernesto était le seul enfant de la mère qui s'intéressait à Dieu. Jamais Ernesto n'avait prononcé le mot Dieu, et c'est à travers cette omission que la mère avait deviné quelque chose comme ça, Dieu[143].

Curieuse omission que ne rien dire de Dieu pour tout dire de lui. Le non-dit de Duras se voit, ici, comme sacralisé en voie d'adoration muette du non-être, en connaissance béate, en ravissement extatique. Un état qu'Ernesto n'appréhende qu'une fois atteinte l'étape de la Musique. La musique de sa mère chantant à pleine voix une chanson de son enfance remontant du plus profond de son inconscient, quand : « ce soir-là, tout à coup, les paroles de la Neva étaient revenues à la mère sans qu'elle s'en rende compte »[144]. Il y va là d'un état second, que Duras qualifie d'« ivre », car la langue oubliée remonte aux lèvres, le silence s'épaissit en une origine désormais sensible – « ce mélange d'un parler caucasien et d'un parler juif »[145] – et qui charme l'ouïe là où l'oraison lui répugnait. Il y va aussi de l'alliance de l'art et de la science que les Grecs pythagoriciens ne répudiaient pas, faisant de la musique l'aboutissement de leur échelle du savoir, outre l'astronomie. La musique des sphères joue sur des harmonies aussi subtiles que cette langue maternelle que la mère recouvre *in fine*. Elle redevient *Sophia Perenis*, la sagesse autosuffisante. Car ce recouvrement de la judéité chez cette figure de la féminité donne à cette sagesse une coloration anhistorique. Duras, dix ans plus tôt, alors que sa relation commençait avec Yann Andréa, en avait déjà eu l'intuition. « Le judaïsme », écrivait-elle dans *L'Été 80*, « devrait être seul à vivre l'Histoire comme un temps sans devenir, sans aménagement, piétinant, sans illusion de progrès, d'éternel, de sens. »[146].

---

[140] Peut-être sous cet Italien se cache-t-il quelque réfugié juif venu de la Péninsule ibérique dans les premières décennies du XVIe siècle quand les Marranes en furent chassés. L'indice de cette double appartenance ressort du second prénom qui lui est parfois donné : Enrico.
[141] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, p. 80.
[142] *Ibid.*, p. 93.
[143] *Ibid.*, p. 48.
[144] *Ibid.*, p. 147.
[145] *Ibid.*
[146] Marguerite Duras, *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980, p. 55. Gardons bien présent à l'esprit cette définition du judaïsme par Marguerite Duras. Elle en fait une sensibilité unique dans l'Histoire, quelque chose en marge de tous les idéalismes jusqu'à la dialectique de Hegel incluse. Les « civilisations », écrivait-elle un peu plus haut dans le même texte, ont joué avec « les Dieux » et avec « l'État » pour combler les peurs des hommes

S'il y a une transcendance donnant tout son sens à la judéité, elle est à chercher dans la Kabbale. La Kabbale, ce n'est pas la première fois que nous en trouvons l'indice dans les œuvres de la dernière période de Marguerite Duras, une fois qu'elle aura mûri sa relation avec Yann Andréa, lui si semblable à Ernesto dans son détachement à Dieu comme chose, et si pétri de l'absolu auquel ouvre la Kabbale[147]. Duras en a semé ici et là des allusions, pas plus que cette sagesse réservée aux initiés ne le recommande. Avant de montrer comment elle distille ses éléments, notons que L'Ecclésiaste est le livre qui a toujours recueilli le plus de faveur au sein des ésotéristes judaïsants. L'un des livres-clefs de ce courant fut écrit en Espagne à la période médiévale, le *Sépher ha-Zohar* (Livre de la Splendeur). Il pénétra en Occident sous le nom de Zohar grâce au courant juif hassidique, venu de Pologne, qui le popularisa au XVIIIème siècle sous le nom de Zohar. Premier trait remarquable à ne pas négliger : ce livre a une double ascendance latine et eurasienne comme Ernesto et ses brothers & sisters. Il y a aussi des points communs plus intimes, comme des allusions à l'Ecclésiaste. Le Zohar se complait dans les contradictions apparentes de ce texte qui nourrissent son ésotérisme : « Salomon avait désiré pénétrer jusqu'au fond des paroles de la Loi, et n'ayant pu y parvenir, il s'écria : « J'ai dit à moi-même : Je vais acquérir la sagesse ; mais la sagesse est loin de moi » (Ecclésiaste, VII, 23). Remarquez que l'Écriture dit de Salomon :

---

en l'avenir en la croyance en des lendemains meilleurs (les dieux maîtres du destin et l'état-providence). Pour elle, le judaïsme représente une rupture avec cette eschatologie mécanique. Ce n'est pas un système fait pour rassurer l'homme, car il n'épingle pas l'homme en finalité de l'histoire. Il laisse l'homme errer mais il donne à cette errance une vertu de désillusionnement, comme si rater une marche ou le porche pourrait être la meilleure voie pour accéder à la vérité. Remarquons toutefois que Duras n'emploie pas ici ni le mot de vérité, ni le mot de dieu (car ce serait trop attendre encore). Cette judaïté lui sert de canevas pour bâtir ses romans dans cette dernière période que nous étudions, récits qu'on lui a souvent reprochés sans début, sans fin, pleins d'hésitations, de redites, de sauts et d'ellipses. Aussi nous semble-t-il raisonnable d'adopter le parti de Laurent Camerini d'appeler cette position très particulière de Duras, décalée par rapport à la tradition juive qu'elle réadapte à la mesure de son projet littéraire et de sa propre métaphysique de l'absence, du nom de « judéité ». Judéité est un terme que notre condisciple a emprunté à Albert Memmi (1968) et qu'il justifie en le disant approprié pour identifier « ce qui pourrait être une identité aux multiples visages ou facettes » (in : *La Judéité dans l'œuvre de Marguerite Duras. Un imaginaire entre éthique et poétique*, Paris, Garnier, « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 57, 2015, p. 16). À partir de dorénavant nous ferons nôtre ce terme de judéité dans le rapport de Duras à la judaïté.

[147] Le 21 novembre 1994, Marguerite Duras définissait d'un mot, et à sa demande, ce qu'était Yann Andréa : « Indéchiffrable » (Marguerite Duras, *C'est tout*, *op. cit.*, p. 8). Le terme n'est pas innocent. Ainsi seul et aussi fort, il s'oppose à ce que le philosophe, romancier et kabbaliste Raymond Abellio disait de la Bible : un « document chiffré » avant d'en donner une lecture inspirée de la valeur numérale des lettres dans son essai *La Bible document chiffré* (Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1950). Rappelons que dans la Kabbale, parce qu'elle vise à la signification cachée des choses, tout peut se réduire à un chiffre, sauf *En sof*. On a pris l'habitude de traduire ce concept par l'Infini, l'Absolu, mais il représente davantage l'indétermination métaphysique. Dans la création de Marguerite Duras (elle qui, dans le même dialogue se définissait comme « Duras »), Yann Andréa semble avoir joué le rôle de ce miroir indéchiffrable, tout à la fois féminin et masculin. En témoigne cette désinence féminine improbable, *a*, suffixée au nom de l'homme au sens viril, *André* (cf. *supra*, 1.1.1).

> Et il parla trois mille paraboles et fit cinq mille cantiques » (II, Rois, 12). Ce verset a été expliqué de cette façon que chaque parabole prononcée par Salomon était susceptible de cinq cent mille interprétations [148].

À l'époque de Duras, Jacques Ellul semble le seul à être revenu sur cette phrase de l'Écclésiaste : « ce qui est profond, profond, qui le mesurera » pour dire qu'on se trouve là de plain-pied avec « la communication indirecte »[149]. Cette dernière expression, Ellul l'emprunte à Kierkegaard, l'un des rares, selon lui, avec Nietzsche à oser se mesurer à l'océan de contradiction de Qohelet (que les interprètes prenaient pour Salomon). Le scandale, loin de leur faire peur, semblait à ces deux philosophes, le seul mode de communication possible pour conduire à la transcendance, tant et si bien que la communication directe se voyait récusée par Kierkegaard comme trop humaine. Le véritable scandale, tel qu'ils l'entrevoyaient dans sa dimension métaphysique, ne fait pas intervenir non plus le bruit et la fureur. Il s'agit là encore d'armes trop humaines ! Non, ce scandale procède du silence. « Vérité voilée », commentait encore Ellul, en précisant qu'il n'y va pas d'un goût pour le ténébreux, pas du « plaisir de faire un cryptogramme, mais parce que lorsqu'il s'agit de la vérité, il ne peut pas en être autrement »[150].

3.2.8 La forêt et la sorcière

Où l'on voit Duras s'intéresser à une Bible brulée de part et d'autre.

Ce double registre de l'allégorique exprimant des vérités supérieures là où le prosaïque se satisfait de vérités établies, Duras le campe d'entrée dans son roman. Les vérités établies appartiennent pour elle au monde des adultes, aux lectures qu'on écrit à leur intention, à cette pléthore de livres dont le seul objet est d'entretenir la foi en l'humain en célébrant la vie des génies de cette espèce. Il y en a comme ça des collections qui fleurent bon l'hagiographie et rassurent le petit peuple. Les parents d'Ernesto, son père

[148] *Zohar*, Trad. de Jean de Peurly, t. I, p. 132. Le Zohar, écrit en araméen, est un apocryphe attribué à un Juif contemporain de Marc-Aurèle. L'élite juive de la cour de Castille tenait ce livre au XIIIe s comme la fine fleur de la Kabbale pour sa manière chiffrée de rendre accessibles les mystères de la création à d'autres modes d'intellection que la raison.
[149] Jacques Ellul, *La raison d'être. Méditation sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, p. 138. Allusion est faite ici à *L'école du christianisme* de Kierkegaard (chap. « les déterminations du scandale »).
[150] *Ibid.*

surtout, courent après ce type de production que la classe dominante abandonne à ses subordonnés avec complaisance. Le tout début du roman ouvre sur ce constat :

> Les livres, le père les trouvait dans les trains de banlieue. Il les trouvait aussi séparés des poubelles, comme offerts, après les décès ou les déménagements. Une fois, il avait trouve *La Vie de Georges Pompidou*[151].

Une fois l'engrenage pris de lire cette apologie explicite de l'humain, impossible de s'en sortir. On s'emmure dans l'événementiel, fût-on une femme prédisposée à d'autres dimensions. La sensibilité s'atrophie jusque chez la mère d'Ernesto. La « sorcière » qui dort en elle n'entend plus rien du langage millénaire des arbres, reste sourd à l'appel de la forêt : « ainsi en était-il du livre d'Edouard Herriot, *La Forêt Normande,* qui ne parlait de personne, mais seulement du début jusqu'à la fin de la forêt normande »[152].

La Pluie d'été ne parle en rien de la forêt normande. Il préfère l'évoquer à travers l'arbre qui cache la forêt. L'onirisme durassien s'implante d'un coup : « Puis brusquement Ernesto avait dû se souvenir de l'arbre »[153]. Le lecteur savait déjà que cet « arbre était sans âge, indifférent aux saisons, aux latitudes, dans une solitude sans recours. Sans doute n'était-il plus nommé dans les livres de ce pays ici. Peut-être ne l'était plus nulle part »[154]. Par cet arbre sans âge et de nulle part, on retombe sur cette ouverture vers l'anhistorique, comme Duras aimait à entraîner ses amis en voiture dans la banlieue parisienne retrouver l'arbre qui lui avait servi de modèle, à la manière d'un pèlerinage aux sources pour « retrouver l'arbre de *La Pluie d'été* »[155]. L'arbre n'est pas seulement ici l'archétype de la transcendance comme *Axus mundi* , il est aussi une métonymie du livre, du vrai livre, pas de ces livres qui intéressent le public français avide d'actualité littéraire, mais si tristement éphémères. Métonymie du livre éternel tombé dans les mains d'Ernesto, d'où pourquoi, tout naturellement, il a pensé à l'arbre parce que ce livre fait comme lui lien avec le sacré. Arbre qui défie les âges, livre éternel.

Un livre éternel que d'autres indices lui ont désigné comme tel. Pour commencer, le lieu de sa découverte : pas un endroit prévu pour, pas un lieu de récupération, mais « dans une galerie par où passaient des tuyaux de chauffage central, sous des gravats »[156]. C'est un monde chtonien propre à la manifestation des esprits, un lieu où le surnaturel

---

[151] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit*., p. 9.
[152] *Ibid.*, p. 10.
[153] *Ibid.*, p. 15.
[154] *Ibid.*, p. 14.
[155] Paul Otchakovsky-Laurens, « Un jour, Marguerite Duras m'a téléphoné », *L'Herne, op. cit*., p. 83.
[156] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit*., p. 13.

demande à être découvert, un endroit de réprobation pour les humains, là où l'on enterre les rebuts. Et quel drôle de rebut avec son « cuir noir dont une partie avait été brûlée de part et d'autre de son épaisseur par on ne savait quel engin mais qui devait être d'une puissance terrifiante » en signe de la haine que les humains lui voue[157]. Quel est ce livre ? Le titre n'en est pas donné. Duras, à ce stade de son récit, entre dans la communication indirecte réservée à ceux qui peuvent comprendre, à ceux qui comme Ernesto ont préservé leur âme d'enfant pour savoir lire sans qu'on leur mette des points sur les i. Une thèse m'oblige à les mettre, il s'agit de la Bible.

3.2.9 L'arbre et la kabbale

Où Duras s'empare de la Kabbale en plantant un arbre au centre de *La Pluie d'été* pour faire d'Ernesto un double du fils de David. Elle en fait aussi un lointain avatar de Gargantua.

De la Bible, Duras retient surtout sur L'Ecclésiaste[158], parce qu'il reste presque le seul lisible dans ce « livre cruellement traité ». Quelle belle métaphore ! Oui, Ellul confirme, bien peu de théologiens patentés ont voulu se casser les dents sur ce tissu de profondeur, alors qu'ils s'y sont donnés à cœur joie à dépiauter les textes bibliques moins allégoriques, plus historiques et, partant, plus à leur portée humaine, tristement humaine. Un livre n'a pas été défiguré, lui est vraiment capable de donner la vie au sens le plus spirituel, l'aventure d'Ernesto ne le montre que trop. Vie, ou mort, car à ce plan, tout se confond. Le jeu des métaphores, ce que les kabbalistes juifs appelaient des homonymes à ne jamais comprendre au pied de la lettre, nous invite à voir dans ce livre brûlé toute la

[157] *Ibid.*

[158] « Le Texte des textes, c'est l'Ancien Testament », confiait Marguerite Duras (*Écrire, op. cit.*, p. 43). Que Duras écarte le Nouveau Testament de ce qui constitue la Bible à ses yeux semble tenir de l'apprentissage qui fut le sien. Elle le tenait de ses premières amours parisiennes avec « Frédéric Max – « ce petit juif de Neuilly (…). Il s'appelait Freddie – qui lui fait lire… la Bible (elle gardera en permanence le livre à son chevet) et lui inspire un de ses héros les plus poignants, celui de Jean-Marc de H. dans *Le Vice-consul*. Même si leur union fut courte, elle a enrichi, de façon extraordinaire, l'invention de la romancière » (Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2014, p. 39). De cette première confrontation avec le monde juif, Marguerite Duras tirera un texte inédit (1946-1950 ?) resté à l'état de dactylogramme et intitulé *La Bible*. On y lit : « Le lendemain il coucha avec elle et il lui parla de la Bible, il lui demanda si elle l'avait lue, elle dit qu'elle ne l'avait pas lue. Le surlendemain il avait apporté une Bible, il lui avait lu l'Ecclésiaste dans la salle du fond du Relais. Il l'avait lu à haute voix, les deux mains sur les oreilles, d'une voix passionnée et suivant un rythme liturgique… » (lignes reproduites in *Marguerite Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours (1943-1993),* paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, pp. 144-145).

brûlure du livre que Duras souhaitait écrire sans ne jamais avoir à l'écrire. Par peur de l'explicite qui, possiblement, avilit l'amour et de toute vaine connaissance. La sève se puise seulement à l'arbre.

L'arbre seul est connaissance, ou l'arbre de Sephiroth comme l'appellent les kabbalistes. Titulaire du Collège de France comme « Professeur de Langues hébraiques, caldaiques et interprète des Rabbins », Philippe d'Aquin (mort à Paris en 1650) disait de cet arbre qu'il « est un pommier représentant le Zodiaque, duquel Salomon a entendu parler quand il a dit : « Ma compagne est entre les filles ce que le pommier est entre les autres Arbres des forêts » (Cantique des Cantiques, II, 3) »[159]. C'est un arbre unique, celui où est suspendu le fruit de la Connaissance. Cette connaissance, il faut être un peu sorcière pour en jouir et, le moins qu'on puisse dire, c'est que la compagne de Salomon, la Reine de Saba, ne fit pas défaut à cette réputation. Sa parenté avec le monde des esprits court dans bien des légendes juives. Certaines disent que les esprits sur lesquels régnait Salomon redoutaient la venue à la cour de cette Reine de Saba parce qu'elle « connaissait tous leurs secrets »[160].

Cette connaissance des choses occultes, la Reine de Saba la doit à ce qu'elle est vraiment une fille d'Ève. D'ailleurs, le fruit fut-il vraiment défendu à Ève ? Le courant cabalistique, tel qu'un autre auteur de la Renaissance qui redynamisa ce savoir dans les lettres humanistes, Heinrich Cornelius Agrippa, s'en est fait l'écho en 1509 :

> J'invite le lecteur à tenir compte, un instant, des mystères de la Kabbale : C'est à un homme, et non à une femme, que s'adresse l'interdiction de toucher au fruit de l'arbre, Ève n'ayant pas encore été créée au moment où résonne l'énoncé de cette défense : car Dieu l'a voulue, elle, libre et indépendante d'emblée; et c'est l'homme qui pèche en consommant le fruit, et non la femme; et c'est l'homme qui, ce faisant, produit la mort, et non la femme[161].

Marguerite Duras partage cette sensibilité des humanistes de la Renaissance dans leur intérêt pour la kabbale et l'ouverture inédite qu'elle donne sur la « supériorité des femmes », supériorité qu'illustre à merveille la mère d'Ernesto. Elle n'a pas besoin de

---

[159] Philippe d'Aquin, *Interprétation de l'arbre de la cabale*, Paris, Les Cahiers astrologiques, reprints de l'éd. Marc Haven(1906), 1946, p. 34.

[160] Robert Baylot, *La Gloire des Rois ou l'histoire de Salomon et de la Reine de Saba,* Belgique, Apocryphes, 2008, p. 43.

[161] Heinrich Cornelius Agrippa, *De la supériorité des femmes*, Paris, Dervy- Livres, coll. « Théosophie chrétienne », 1986, pp. 54-55.

l'arbre, elle, pour connaître un état d'inspiration ne perdant jamais de vue la réalité des choses. L'apprentissage de la Connaissance n'est pas si aisé pour Ernesto. L'arbre le fascine, certes, mais cette fascination ne va pas sans quelques effets secondaires dont son entourage est témoin et s'inquiète, tels ses frères et sœurs.

> L'arbre, après le livre brûlé, c'est peut-être ce qui avait commencé à le rendre fou. C'est ce que pensaient les brothers et sisters. Mais fou comment, ils pensaient que jamais ils ne le sauraient[162].

Le lecteur, lui, a quelque idée de cette folie, elle s'apparente fort à celle dont Érasme a fait l'éloge, cette folie qui tenaille le philosophe, et peu importe qu'il y récolte la gloire ou la mort. Un indice, à la fin du livre, accrédite qu'il s'agit bien de la folie de la Connaissance, dont les effets peuvent être aussi destructeurs que bénéfiques. « Aux dires de certaines gens, Ernesto ne serait pas mort. Il serait devenu un jeune et brillant professeur de mathématiques et puis un savant »[163].

C'est une folie sacrée, une folie d'où l'homme tire son inspiration. Cette folie, à la frontière entre science et mort, repose sur la connaissance des possibles, en l'ouverture sur des Ailleurs, arbre de la connaissance que Dieu avait fait tabou pour l'homme, car il le sait très limité, si la femme n'était venue lui apporter son concours, plus libre qu'elle est, plus folle. Oui, pour vaincre cette limitation, il n'y a guère qu'accepter la folie, et s'appliquer à la maîtriser. Exercice proche du délire auquel Ernesto se livre assidûment quand il scande et répète des passages entiers de l'Ecclésiaste qui, vu de l'extérieur, peuvent aller jusqu'à lui provoquer des troubles de personnalité. Mais c'est la seule voie possible pour qui est sincèrement à la recherche :

> Moi, fils de David et roi de Jérusalem, dit Ernesto. J'ai cherché raisonnablement à comprendre tout ce qui s'était fait sur la terre. C'est là une recherche pénible que Dieu a rendue possible à l'homme. Je l'ai faite[164].

En dernier petit encart pour illustrer l'influence que Marguerite Duras pût exercer sur la littérature postmoderne des décennies suivantes, nous citerons l'anglais Will Self (autre disciple de Ballard) pour un roman, *Le livre de Dave*, où il manie de même le sacré[165]. Cet état d'esprit se trouve également partagé par la jeune génération des écrivains

---

[162] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit*., p. 15.
[163] *Ibid.*, p.151.
[164] *Ibid*., p. 114.
[165] L'histoire se passe au sixième siècle après la découverte, dans une décharge pleine d'artefacts de l'époque

francophones, du moins la plus émancipée par rapport au classicisme et ses clichés. À leur tête, parce que né à Pointe-Noire au Congo il y a moins de cinquante ans, et parce qu'exilé en Californie où il enseigne les littératures francophones, Alain Mabanckou. Son roman *Mémoires de porc-épic* (Prix Renaudot, 2006) partage bien des affinités avec *La Pluie d'été*. Comme Duras se complaît à passer du réalisme banlieusard à l'onirisme magique, Alain Mabanckou prend plaisir à entremêler le conte ancestral à la farce cruelle pour produire un récit – et le jeu de mot semble voulu – moitié « porc », moitié « épic ».

Cette dualité formelle, Duras la prolongeait en mettant en scène des doubles : Ernesto et Jeanne. Mabanckou emprunte un chemin aussi épineux que l'inceste à travers Kibandi et son double animal. La seule différence tient à ce que là où Duras s'offrait le luxe de croire en une magie qui libère (un mythe aux confins du merveilleux normand et de la gnose juive), le conteur africain nous offre le spectacle d'une magie infernale. Mais bien des éléments de ce que Mabanckou appelle la « transmission initiatique »restent les mêmes. Depuis le lien particulier entre l'Arbre de la Connaissance et le héros de l'histoire (dans le cas présent, le narrateur qui s'adresse à l'arbre en l'appelant « mon cher baobab »), jusqu'à la facilité avec laquelle l'initié en remontre au maître qu'on lui donne (en l'occurrence, un charpentier que ce jeune « étonnait chaque jour » au point de nourrir en lui « la certitude que son apprenti avait *quelque chose* »[166]).

Le plus intéressant est le rapport à la Bible. Un jour, Kibandi s'empara d'une bible laissée là par un missionnaire ignorant qu'il avait à faire à un analphabète. Kibandi s'enfuit avec puis « l'ouvrit au milieu, le rapprocha de son nez, ferma les yeux, inspira longuement »[167]. Alors, l'illumination se produisait. Le flair marcha comme un troisième œil, et « les mots vivaient tout d'un coup, ils représentaient la réalité »[168]. La mère, Mame Kibandi, « se demandait bien ce qui poussait le jeune homme à masquer de sorte son ignorance » toujours le nez dans la bible, lui qui « n'avait jamais mis les pieds à

« madeinchina », d'un livre écrit par un chauffeur de taxi de notre temps. Les habitants de l'île d'Ham, les Hamsters (peuple aussi décalé que les brothers et sisters) en ont fait leur bible. De cette ignorance, et c'est là tout le paradoxe initié par Duras, ils s'élèvent à la connaissance. D'une manière de surcroît voisine : « Qui plus est, la soif d'informations des Hamsters était difficile à étancher, ignorants à ce point qu'ils étaient du monde au-delà de leurs rivages. Le dernier Roi d'Ing dont Ozmun et ses contemporains avaient entendu parler était David Ier, qui se trouvait sur le trône à l'époque de leurs propres grands-papas. Mister Greaves avait beau essayer, il n'arrivait pas à les convaincre que ce monarque était mort depuis longtemps, car le compteur, chez eux, n'était pas bien étalonné » (Will Self, *Le livre de Dave*, Paris, Olivier, 2010, pp. 86-87). Avec ce compteur pas bien étalonné, nous tombons exactement dans la définition de la littérature postmoderne et de l'état d'esprit qu'elle prône : actualiser les fondamentaux les plus archaïques, se vivre soi-même comme un archétype, être le roi David dans un monde en état de délabrement.

[166]Alain Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006, pp. 112-113.

[167] *Ibid.*, p. 120.

[168] *Ibid.*

l'école »[169]. Jusqu'au jour où elle réalisa que, s'il dévorait ainsi ce livre, c'est parce qu'en lui il avait un animal et « que Kibandi ne pouvait que posséder un double »[170].

Cette folie de la Connaissance, tous les exemples précédents le montrent, se révèle aussi par l'âge précoce auquel on s'y atèle avec une méthode qui échappe aux petits maîtres (que Duras, dans son livre, campe à travers le journaliste). Un autre esprit de la Renaissance, sensible à la Cabale (pour l'hétérodoxie qu'elle représentait face aux faux savoirs institutionnalisés), avait déjà dans un de ses romans campé un même caractère qu'Ernesto. Il s'agit de Rabelais, dans son *Deuxième Livre*, quand Gargantua adresse quelques recommandations à son fils Pantagruel, parti étudier. Outre bien apprendre « l'Hébraïcque pour les sainctes letres, et la Chaldaïque et Arabicque pareillement », lui écrit-il avec une pédagogie tirée d'Érasme :

> Des ars libéraux, géométrie, arisméticque et musicque, je t'en donnay quelque goust quand tu estois encores petit, en l'eage de cinq à six ans; poursuys le reste, et de l'astronomie saiches-en les canons; laisse-moy l'astrologie divinatrice et l'art de Lullius, comme abuz et vanitez[171].

On voit par ces lignes que Gargantua, le bon Géant qui par sa taille et majesté s'apparente à l'arbre merveilleux de Vitry, a donné presque tout le savoir à son fils prodigue, à savoir les trois premiers arts du quadrivium (géométrie, arithmétique, musique). Le seul qui lui restera à acquérir est l'astronomie, et encore (« abus et vanitez », dit Gargantua comme Salomon dans L'Ecclésiaste) il lui prescrit la modération pour ne pas tomber dans les interprétations les plus scabreuses, façon Raymond Lulle. La cabale a ses limites. Elle se justifie dans la seule mesure où elle réintroduit un paradigme occulté de la science officielle, mais pas tout l'occultisme. Duras, en bonne lectrice de L'Ecclésiaste, ne pense pas autrement. À bien y regarder, son intérêt pour la cabale est d'ordre essentiellement littéraire, ou pour mieux dire philologique. Dans l'histoire de l'usage fait de ce terme, la cabale s'associe à la Juive et la Juive à la sorcière, comme trois synonymes de la femme dans sa négativité. Il faudra attendre Michelet, dont Duras se revendique, pour retourner cette dépréciation en un éloge de la féminité et de ses savoirs.

En attendant, la langue française fut longtemps tributaire dans ses ouvrages de définitions classiques très réductrices, et qui marquèrent son devenir depuis un usage

---

[169] *Ibid.*, p. 121.
[170] *Ibid.*
[171] François Rabelais, *Deuxième Livre*, (chap.8 : *Comment Pantagruel, estant à Paris, receut lettres de son père Gargantua, et la copie d'icelles*), Paris, Michel de L'Ormeraie, 1970-1971, p. 58.

imposé par le père de l'Académie, Richelieu. On peut en juger par ce raccourci saisissant qu'on trouve dans ses *Mémoires*, à la date de 1617. Lui faut-il fustiger une Italienne parce qu'elle dressait des horoscopes aux enfants princiers de la Cour, appliquait donc la science ultime du Quadrivium, voilà en quels termes Richelieu la réprouvait : « elle était juive et sorcière »[172]. En 1618, le Cardinal est censuré par la Reine. Il voit en elle de le « retenue », de la « répugnance » et, en un mot, de la « cabale »[173]. Contre cet usage classique de la langue, Marguerite Duras a conçu *La Pluie d'été* comme un roman postmoderne (en ce sens que réactualisant L'Ecclésiaste et Rabelais) où le rôle principal est confié à une « juive et sorcière », et où le propos le plus choquant qu'elle peut tenir envers le classicisme est, outre son éloge de la folie, une apologie de l'inceste.

3.3 JEANNE ET AGATHA, DES DOUBLES LUMINEUX

3.3.1 La notion mathématique de couple

Où l'on voit Marguerite Duras adopter la Kabbale aux temps postmodernes de la Déesse-Mère. Cette dernière devient l'Une parfaite là où il y avait l'Un parfait.

Dès le tout début du livre, on voit que dans la fratrie des sept enfants, Jeanne et Ernesto constituent une dyade privilégiée : « Dans ce couloir dormaient Jeanne et Ernesto, les aînés des sept enfants. Dans le dortoir les cinq autres »[174]. Les autres enfants, d'une manière moins évidente, fonctionnent aussi par couples sexués. Il y avait ainsi Suzanna et Paolo, « ceux qui apprenaient la plus vite selon l'instituteur », et Hortensia et Marco, « ceux pour lesquels il avait la plus grande affection »[175]. L'enfant seul, c'est Giorgio, le

[172] Armand Jean du Plessis, Cardinal Duc de Richelieu, *Mémoires*, t. 1, Paris, Jean de Bonnot, 1982, p. 355.
[173] *Ibid.*, t. 2, pp. 39-40. Le mot de « cabale » ainsi associé à la femme avait suffisamment intrigué Alexandre Dumas pour qu'il risquât sur le sujet un à parte à son roman : « Le cardinal ajouta que non seulement Mme de Chevreuse était venue à Paris, mais encore que la reine avait renoué avec elle à l'aide d'une de ses correspondances mystérieuses qu'à cette époque on nommait une cabale » (*Les trois mousquetaires*, Lausanne, éd. Rencontres, 1962, t. 1, p. 255).
[174] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit.*, p. 11.
[175] *Ibid.*, p. 114.

troisième de la fratrie, celui dont le nom se rapproche le plus de Gargantua, ce nom que son père lui a donné parce que « Grand tu as », et nom qui lui est resté « puisque telle avoist été la première parole de son père à sa naissance, à l'imitation et exemple des anciens Hébreux » (I, 7). Claude Gaignebet a écrit une étude passionnante sur Rabelais[176] tendant à montrer que cet auteur a chiffré ses écrits d'un héros s'appelant Grand tu as (Gargantua) par métonymie du « Grand Architecte de l'Univers », ainsi appelé dans les confréries compagnoniques de son époque qui dessinaient son nom sous la forme d'une équerre, le G majuscule grec. Ce Grand Architecte est celui qui, maîtrisant parfaitement la science des nombres, est capable de produire l'Univers. Il est l'Un, celui qui a vertu androgyne. Outre que le G est la septième lettre de l'alphabet (nombre sur lequel les kabbalistes ont beaucoup cogité, rapport au monde créé en sept jours[177]), et ce même Ernesto est le premier d'une fratrie de sept.

Jeanne et Ernesto sont un couple en chemin vers cette unité, mais ils participent du monde de la dualité. L'âge qu'ils ont n'est pas un âge déterminé. L'âge déterminé est le propre de ceux pour qui le cycle de connaissance est fini, terminé, clos sur lui-même, ainsi qu'il en va pour le fils du voisin (« âge déterminé, quatorze ans ») ou l'instituteur, homme qui « avait des diplômes », ce qui n'enlève rien à ses limitations (!) : « âge également déterminé, trente-huit ans »[178]. L'âge donné de Jeanne et Ernesto est fixé entre deux fourchettes. Sans qu'il n'y aille pourtant d'aucune indétermination, à preuve la fourchette d'âges donnée pour Ernesto. Quand commence l'histoire, « Ernesto devait avoir entre douze et vingt ans »[179], indication que confirme son père auprès de l'instituteur : « Il a l'air d'avoir vingt ans, il en a douze »[180]. Cette indication en soi ne ferait pas sens si celle qui est son double au féminin, Jeanne, n'offrait elle aussi un âge ouvrant à deux

[176] Claude Gaignebet, *À plus hault sens*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.
[177] Ce kabbalisme a une résonnance encore très actuelle. En témoigne ce commentaire de Chouraqui sur « les harmoniques du nombre 7 dans les 7 X 7 = 49 + 7 = 56 versets du récit de la création : 7 mots dans le premier verset ; 7 X 2 = 14 dans le verset 2 ». Il s'ensuit une longue liste d'incidences numériques que le commentateur clôt de ces mots: « ces harmonies profondes soulignent l'unité organique du récit, parfaitement structuré jusqu'en ces moindres détails dans la splendeur d'une technique d'écriture parfaite » (*La Bible traduite et commentée par André Chouraqui, Entête (La Genèse)*, Paris, JC Lattès, 1992, p. 42). On trouve là un écho de ce que Marguerite Duras disait en conclusion de son texte sur *Le Nombre pur* : « La vérité ce serait le chiffre encore incomparé, incomparable du nombre, le chiffre pur, sans commentaire aucun, le mot » (*Écrire, op. cit.,* p. 113). Ce texte de Duras est en lui-même un écrit chiffré sur la Kabbale comme recherche d' « un des mots sacrés », partout présent dans « toutes les langues » mais qu'elle dit être plus efficient dans la langue hébraïque. Ou plus exactement était, car la shoah a presque tout effacé : « Le mot juif est « pur » partout mais c'est quand il est dit dans la vérité qu'il est reconnu comme étant le seul vocable à exprimer ce qu'on attend de lui » (*Écrire, op. cit.*, p. 111).
[178] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, op. cit., p. 17.
[179] *Ibid*., p. 12.
[180] *Ibid.*, p. 63.

possibilités, un âge encore couvert d'indifférenciation, ouvert donc sur l'infini[181]. Sur une richesse que sa mère présume en elle : « Elle avait entre onze et dix-sept ans. La mère disait que s'il y en avait une qui était belle et qui était indifférente à sa beauté c'était bien celle-là, Jeanne »[182].

L'indifférenciation comme voie royale conduisant à l'Absolu, la Connaissance, est l'axe sur lequel repose le principe de la Kabbale[183]. Le verset biblique dont elle a tiré son inspiration dit : « Et Dieu a créé l'homme à son image ». Le *Sépher ha-Zohar* (Livre de la Splendeur, plus communément appelé Zohar), livre qui remonte à l'Espagne andalouse du XIII ème s, a posé ce verset au cœur du schéma anthropomorphique dessiné dans l'arbre des séphirotes. Les dyades qui se croisent et s'entremêlent dans cet arbre, de polarité masculine en polarité féminine, conduisent à une Sagesse où les dualités sont levées. L'état indifférencié trouve alors à se manifester dans l'absolu. Ce principe de la Kabbale, Marguerite Duras l'a revisité en le féminisant.

---

[181] Danielle Bajomée pour parler de cette indifférenciation ouverte sur l'infini a recouru au terme d' « indifférenciation absolue » comme remède souverain à la blessure existentielle. On entre là de plain pied dans le domaine littéraire de la parabole et mesure le gouffre qui peut séparer celle ou celui qui recourt à ce style du pauvre théoricien s'en tenant à son champ limité de psychanalyste ou d'anthropologue pour aborder une question telle que l'inceste. Ces deux spécialistes s'appliquent à circoncire et théorisent le tabou là où Duras tend elle-même à l'indifférenciation et dépasse tout tabou. Dans ces conditions, s'interroge avec raison Danielle Bajomée, « faire droit à la littérature, aux réponses originales qu'elle apporte aux interrogations qui lui sont adressées du dehors, n'est-ce pas suivre jusqu'au plus loin, précisément, le système même de l'œuvre ? Concrètement : poser aux productions de Marguerite Duras la question de l'inceste, c'est lui faire violence au départ, à partir d'une extériorité. Suivre les réponses qu'elle lui donne, ce n'est pas mesurer la portée de celles-ci à la (bonne) leçon de la théorie. C'est, notamment, découvrir que l'inceste n'est, pour Duras, qu'une figure, au sens rhétorique, d'une tentative d'approximer l*'un*, de rejoindre enfin l'indifférenciation absolue qui suturerait la douleur de la déchirure » (« Amour spéculaire et inceste dans l'œuvre de Marguerite Duras », in *Le récit amoureux*, actes du colloque de Cerisy, sous la direction de Didier Coste et Michel Zéraffa, Paris, Champ Vallon, 1984, p. 235.

[182] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit*., p. 32.

[183] Kabbale vient de l'hébreu *kabbala*. Le mot désigne exactement cette « tradition indifférenciée » à laquelle toute la mystique juive ne cessera d'appeler. Citons entre autres, parce qu'écrit dans un ghetto (or la mère d'Ernesto fut vraisemblablement élevée dans le ghetto de Varsovie), *Le Livre du Retour* : « L'homme doit recouvrer son origine, qui est Adam avant la chute » (Anonyme juif, Prague, édition clandestine, 1608). Ce mythe de réintégration édénique a trouvé, chez Duras, son accomplissement romanesque dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, ainsi que nous nous en sommes expliquée. Mais, outre cette application fidèle, la kabbale, comme construction d'un arbre bifide dont les deux ramifications se résolvent à son sommet, a constitué aussi pour Duras un modèle formel de construction romanesque. Ernesto et Jeanne ne sont pas les seules figures durassiennes à tenter de résoudre la scission que la Kabbale pointe entre Binah (l'Intuition qu'incarne toute femme) et Hochmah (l'Intellect tel que manifesté dans l'homme) en se fondant dans Keter (l'Archétype). Cette fusion, ici, passe par « la recherche d'un amour absolu (incestueux) » qu'Alexandra Saemer disait correspondre chez Duras à sa « fascination profonde pour la parole mystique » (« Confidences, confessions, professions de foi, *Les lectures de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 189). Il en existe aussi d'autres modalités. Ainsi retrouve-t-on cette même dialectique à l'œuvre dans *L'Amant*, que certains ont qualifié avec raison de « texte sacré » de Duras parce que, chez elle, il « ouvre la voie de l'expérience mystique » (Aurore Diet, Diane Finidori, Arnaud Such, Audrey Sulpice, Angélique Tibau, Cédric Verdure, Soline De Warren, un collectif d'étudiants sous la direction d'Alain Vircondelet, « « *L'Amant* », un texte sacré », *Duras, Dieu et l'écrit, op. cit.*, p. 175). Dans ce dernier roman, le petit frère remplit la fonction de Binah quand le grand joue le rôle de Hochmah, le premier compatissant, le second cassant, et que tous deux trouvent leur aboutissement dans la figure de l'Amant, tout à la fois doux et viril.

Parce que la Kabbale fut formalisée au sein de traditions monothéistes fortement teintées de paternalisme, elle en a subi l'influence et a fini par déduire de la monade (identifiée à Dieu, et lui-même à l'Homme) la précellence du masculin. L'Un est Parfait, et cette perfection rejaillit sur l'ensemble des chiffres impairs perçus comme autant de signes masculins dans ce système tel qu'il nous a été légué. La lettre Aleph, qui a pour valeur 1, renvoie au Père, alors que la lettre Beth, dont la valeur est 2, a pour sens la Mère. Marguerite Duras inverse du tout au tout cette perspective. Jeanne a une fourchette d'âge compris entre deux chiffres impairs (11 et 17), alors qu'Ernesto se voit dévolu des chiffres pairs (12 et 20). Dans un livre où les mathématiques sont posées comme une étape essentielle à l'acquisition de la Connaissance, il n'y va pas des hasards de la création. À preuve, les autres protagonistes masculins se voient assignés des âges à chiffre pair (14 ans pour le fils du voisin ; 38 ans pour l'instituteur). Marguerite Duras a tellement voulu insister sur ce retournement, qu'il se voit systématisé dans la liste des couples. Alors qu'en littérature classique, les grands amoureux sont énoncés le chevalier avant sa dulcinée, de Tristan et Yseult à Roméo et Juliette, notre auteur rectifie l'ordre en posant en élément un celle qu'elle considère comme l'initiatrice, la femme. Cela donne : Hortensia et Marco, Suzanna et Paolo, enfin Jeanne et Ernesto. Il n'y va pas d'une précellence courtoise, mais de la conviction que l'illumination intellective procède de la femme[184]. Sur ce point, Duras se dégage des préjugés patrilinéaires qui sont les nôtres et qui nous interdisent de concevoir tout système autrement que conçu sous ce mode. Duras y échappe, et revient aux lectures de la Cabbale proposées par des Philippe d'Aquin et Cornelius Agrippa où la part laissée à Ève est la plus belle. C'est le rôle de l'Image, non pas de l'Homme.

[184] L'un des autres indices de la postmodernité de Duras, telle que nous l'avons définie en introduction (0.1 et 0.2), tient à son habilité à intégrer, sans exotisme aucun, dans le patrimoine littéraire français, des données extra-occidentales. J'ai déjà parlé de son iranité intrinsèque à propos de sa syntaxe, il en va aussi dans cet ordre d'énonciation : Jeanne et Ernesto. En effet, les grands romans d'amour de langue persane confèrent toujours la première position à la femme (même si narrativement plus effacée, mais initiatiquement plus active) : *Shirin-o-Farhad, Leyli-o-Majnun, Homâ-o-Homâyun,…* Ces romans versifiés d'amour courtois sont pour la plupart le legs du temps où l'interdit de l'inceste n'exerçait aucune contrainte sur les classes privilégiées de l'Iran préislamique, ainsi que Clarisse Herrenschmidt en a fait état. Si « les familles achéménide et sassanide ont tendu à conserver leurs filles, ceci sur de logues périodes de l'histoire de l'Iran préislamique », cela tient – précise-t-elle – au fait que « les unions particulières entre frère et sœur, père et fille, dans la famille royale, doivent être considérées sous l'angle structurel propres aux filles du roi en régime d'hypergamie » (« Le *xwêtôdas* ou mariage incestueux en Iran ancien », in *Épouser au plus proche. Inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, Paris, Pierre Bonte (éd.), 1994, p. 118). Conserver avec soi des filles qu'on ne veut pas voir socialement déchoir et ne pas se servir d'elles comme un moyen d'échange témoigne en faveur d'un ersatz matrilinéaire où la femme pouvait choisir son compagnon et le choisissait similaire à elle, comme Jeanne en use envers Ernesto. D'ailleurs, le terme moyen-perse *xwêtôdas* traduit par inceste signifie littéralement: union avec soi.

3.3.2. La relation spéculaire du couple

Exemples à travers Jeanne et Ernesto.

Dans le couple que forment Jeanne et Ernesto, Ernesto est l'Homme et Jeanne l'Image. Narrativement, cela donne cette scène en tout début d'ouvrage où Ernesto agit curieusement. Il se replie sur lui-même après la découverte du livre brûlé, pressent qu'il a un lien avec l'arbre, (pas le lien matériel qui court du bois au papier, un lien plus subtil comme il en va du rapport entre *sepher*, terme qui veut dire livre en hébreu, et *sepherôt*, son pluriel qui désigne les dix branches de l'arbre kabbalistique, l'image de l'homme en lui). Et, chaque jour, il s'assoit au pied de l'arbre, attitude incompréhensible pour les brothers et sisters. Ceux-ci se tournent vers Jeanne, qui se fait l'interprète des pensées de son frère : « Elle, elle pensait qu'Ernesto avait dû être frappé par la solitude de l'arbre et par celle du livre ». Puis, elle ajoute, pour conclure : « Et à moi aussi il avait pensé Ernesto »[185]. Jeanne est ici la pensée qui se réfléchit au sens mystique du terme[186]. Elle est l'Image dans laquelle l'Homme aspire d'autant plus à se fondre que cette Image se confond pour lui : « Ernesto sait que derrière ses paupières, c'est lui que Jeanne voit à en être brûlée. Ernesto lit les yeux fermés pour de même avoir Jeanne en lui »[187].

Plus on avance dans le livre, plus la situation en miroir de Jeanne vis à vis de son frère se précise, s'ancre dans un plan de plus en plus physique. Être miroir l'embellit, la distancie de son père biologique, le premier à pressentir comment l'Homme et son Image vont s'épouser :

> Jeanne regarde dehors. Ernesto passe devant la cuisine.
> *Jeanne* : Le v'la qui passe not' fameux frère.
> Silence. Jeanne regarde passer Ernesto. Le père la regarde, elle. C'est là tout à

[185] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit*., p. 15.

[186] « Or l'expérience mystique », pour citer une fois de plus Youssef Ishaghpour, le premier critique à avoir souligné l'analogie entre la théologie négative de Duras et la mystique de l'anéantissement de soi (*fanâ*) chez les soufis d'Iran, « est celle du double sens de tout être manifesté qui, simultanément, révèle et voile l'invisible. C'est l'expérience du visible perçu comme voile, dans l'expérience de la métamorphose du voile en miroir par la transfiguration de l'amour. (…) Le témoin de contemplation est solidaire du phénomène du miroir, il se voit soi-même, se voyant soi-même hors de soi-même : car l'aimée qu'il voit n'est rien d'autre que l'image en miroir de Dieu, et c'est lui-même qui devient miroir pour le regard de l'aimée, car elle aussi le voit dans le miroir. C'est dans le phénomène du miroir que s'effectue l'unité divine de l'amour, de l'amant, et de l'aimé : Musil en a fait une histoire de la gémellité » (« La voix et le miroir », in *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, actes du colloque international…*op. cit*., p. 106). Et Duras, au nom des intertextualités dont elle fut coutumière, a lu et détourné Musil pour nourrir sa version de l'inceste grandement inspirée de sa relation avec son frère (désigné toujours comme « petit », alors qu'il était son aîné).

[187] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit*., p. 55.

coup que la peur arrive chez le père.
Comme il est là, il me cherche Ernesto, dit Jeanne. Il va au dortoir. Regarde… Il revient. Il « a rebroussé chemin…
Il va traverser la cour dans l'autre sens… Après il ira à l'appentis.
Il y va là, regarde, dit Jeanne.
Le père ne bouge pas. Il regarde sa fille, ne regarde que ça. Dans ce visage qu'il connaissait, maintenant il y a un éclat inconnu, insoutenable, des yeux vers le frère[188].

3.3.3 De l'inceste chez Duras comme union hiérogamique[189]

Où l'on voit que la Déesse-Mère se prolonge dans la Déesse-Vierge pour épouser le fils et lui redonner son unité perdue.

Jeanne devient de plus en plus belle, notion subtile que le père n'arrive pas à verbaliser mais dont la mère a pleine conscience par l'identité d'Image qu'elles partagent. D'ailleurs, il faudra que la Mère perde de cet éclat au profit d'une autre qualité, pour que la seule Image possible aux yeux d'Ernesto soit sa sœur, et que l'union hiérogamique se consomme entre eux. Quand la mère devient une voix, une voix pure (quelque chose comme le logos non manifesté, pour poursuivre notre analogie avec la Kabbale et le néo-platonisme qui la sous-tend), à ce moment seulement, un moment situé en pleine nuit, l'Image de Jeanne prend une dimension sensible. Ernesto ne s'intéresse à l'image du corps de sa sœur (« Cette nuit-là Ernesto s'est approché des alentours du corps de Jeanne, de la surface chaude de ses lèvres, de celle de ses paupières. Il l'a regardée longtemps ») que dans la mesure exacte où le corps de sa mère se dématérialise en verbe, en métalangage (« Ernesto aussi avait entendu la voix magnifique de la mère émerger de la nuit. Sans parole aucune, cette voix racontait le vaste et long récit d'un amour… »)[190]. La Déesse-

[188] *Ibid.*, p. 89.
[189] Ce sous-chapitre est à lire comme un complément au « petit essai d'ethnologie littéraire », ainsi que Daniel Baruch, un spécialiste de Restif de la Bretonne, avait sous-titré son étude sur la fascination de l'inceste dans le champ littéraire. Influencé par Restif, et plus spécialement son *Anti-Justine* où le mémorialiste grivois s'épanche avec délectation sur le plaisir pris à partager la couche de sa fille à présent que formée, cet essayiste s'est plu à débusquer toutes les occurrences où le « sentiment de culpabilité » se réduit à zéro (*Au commencement était l'inceste*, Paris, Zulma, 2002, p. 50). Évidemment, Marguerite Duras est absente de son tableau de chasse, cet auteur méconnaissant l'inceste sous sa forme de parabole propre à rendre sensible une métaphysique des sexes plus subtile.
[190] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, pp. 110-111.

Mère se sacrifie au profit de la Déesse-Vierge, deux fonctions dont Duras, dans son roman, a tiré deux personnages qui, dans le fond, n'en sont qu'un[191].

Finalement, en (se) contemplant (dans) cette Image, Ernesto va se faire Homme. Et le silence les boit l'un à / et l'autre. Duras qui récusait les pensées ressassées, les habitudes héritées des pères, n'a pas souhaité montrer ce récit comme une allégorie, elle a tenu à l'ancrer ici et maintenant, dans une société où elle entrevoyait un néo-matriarcat possible, avec « Allo maman bobo » d'Alain Souchon en fond sonore. Tel est le défi des postmodernes : rendre l'archaïque actuel. L'archaïque sur lequel Duras a fondé tout ce livre est la lecture kabbalistique de la Bible, et notamment de ce verset, pointé plus haut comme central : « Et Dieu a créé l'homme à son image ». L'ésotérisme flétrit les interprétations littérales comme étant une atteinte à la dimension infinie de Dieu. Dieu a créé l'Image comme une dimension qui s'est développée en l'Homme, ainsi qu'Ève tirée

[191] Les Déesses-Mères et les Vierges ne sont que les deux faces d'une même Réalité qui, in fine, n'échappe pas à Ernesto. Quand il déclare à sa mère : « Je peux te comparer à rien. T'es mieux que tout le monde » et que celle-ci lui demande : « Plus que Jeanne », Ernesto répond très clairement : « Pareil » (*ibid*, p. 93). Aussitôt la mère se défend de cette similarité par des mots qui sentent le souffre : « Je suis pas toute blanche » et sur lesquels Ernesto ne se méprend pas en opinant : « T'es mauvaise aussi » (*ibid.*). La scène se clôt sur un rire embué de pleurs de part et d'autre et la reconnaissance qu'il n'y a aucun jugement moral à porter sur cette bipolarité de la Déesse et Sorcière, fécondante et destructrice tout à la fois. Dans la tradition héritée du monde celtique, que Duras était loin de méconnaître, on appelait cet archétype féminin : Vierge Noire. Jean-Pierre Bayard explique ainsi l'étymologie de ce nom, loin des béatitudes que les chrétiens lui prêtent : « Ces déesses de la Fécondité sont nommées « vierges » : n'y a-t-il pas là une contradiction ? Sir James Frazer a au cours de son œuvre remarquable a montré que le mot grec *parthenos* est traduit par « vierge » alors qu'il signifie uniquement que la femme n'est pas mariée. Célibataire elle peut ainsi enfanter selon son désir, condition alors parfaitement admise. (…) Les légendes rapportent avec complaisance qu'une jeune fille peut être fécondée (…) en étant effleurée par le vent » (*Déesses mères et Vierges noires*, Paris, Dervy, coll. « Documents », 2001, p. 34). Cette fécondation par le vent, n'est-ce pas le secret de la mère d'Ernesto ? Les dernières pages du roman en fournissent l'indice : « Le chant de la mère reprend (…) Le vent » (Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit.*, p. 149). Son chant, *La Neva*, adopte dès lors tous les attributs du vent : « frêle et forte, d'une terrible douceur » (*ibid.*), « basse, lente et pleurée » avant qu'elle « s'amplifie » (*ibid.*, p. 150) et prélude aux avances de Jeanne qui prend Ernesto. Ce même Ernesto qui, tantôt, avait déclaré à l'instar de Salomon : « Et voici : j'ai compris que tout est vanité. Vanité des Vanités. Et Poursuite du Vent » (*ibid.*, p. 56), connait tout à coup, et au sens biblique du terme, que le vent est le principe moteur du monde. Midori Ogawa, s'appuyant sur « un des commentateurs contemporains du livre de l'Ecclésiaste », avait déjà montré que « la première acceptation du mot *hèbhèl*, ordinairement traduit par « vanité » est « souffle de l'air » : c'est par la suite que ce mot a un sens plus large pour désigner « ce qui est vain ». (…) Or, *La Pluie d'été*, elle, cumule les deux sens » (« Présence de la Bible dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras », *L'information littéraire*, n°2, avril-juin 2000, Paris, Les Belles Lettres, p. 30). Cette ambivalence rejoint encore celle de la déesse-sorcière. Il confère un sens inédit au deuxième verset de la Genèse que l'on traduit trop volontiers par « l'Esprit de Dieu » mais qu'André Chouraqui traduit judicieusement : « le souffle d'Elohîms planait sur les faces des eaux » en le commentant ainsi : « le souffle d'Elohîms *rouah* : désigne à la fois le souffle de la respiration, celui du vent, celui de la vie, celui de l'esprit et la puissance de Yahve : c'est l'*atman* du sanskrit, le *dem* des Perses, le *pneuma* des Grecs. Le souffle d'Elohîms est, avec sa parole, la source de toute création, de toute vie. L'inspiré est l'homme du souffle » (*La Bible traduite et commentée par André Chouraqui, op. cit.*, p. 40). Ernesto est cet inspiré par le vent (*rouah* en hébreu), ainsi qu'il le livre à ses frères et sœurs : « Ernesto avait dit que le vent c'était encore quelque chose d'autre qui s'appelait la connaissance. Que la connaissance c'était aussi le vent, aussi bien celui qui s'engouffrait dans l'autoroute que celui qui traversait l'esprit » (Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit.*, p. 58).

de sa cote, mais sans rien perdre, elle, de sa dimension céleste. L'union avec ce Reflet de ce qu'il y a de plus profond en soi ouvre à l'Homme-Dieu. Sinon, comme le dit Ernesto, on reste dans « la recherche stérile de Dieu »[192] , alors que seul compte « l'amour d'elle »[193].

Mais il faut se résoudre à sortir de l'enfance pour Ernesto, à s'assumer comme Homme ayant à vivre et dépasser les contingences de son sexe pour réintégrer une Unité perdue. Mâle, on ne peut plus mâle, par son intelligence sans savoir, Ernesto a rejeté les « litanies de mon abrutie de mère »[194] comme litanies faisant sens. Mais, dès lors qu'il a été touché par la beauté de Jeanne, c'est-à-dire la beauté intérieure de son âme selon les paroles de l'instituteur (« Jeanne…c'est vous, Monsieur Ernesto…Vous. La même origine »[195]), il a accepté ces litanies comme chant de l'inexprimable et a goûté leur beauté, hymne à l'amour :

> *La Neva* continue, basse, lente et pleurée. Jusqu'à la fin de la vie, dit Ernesto, l'amour d'elle. Ernesto ferme les yeux. Le chant de la mère s'amplifie. Ernesto se tait. Il fait place à *La Neva*[196].

Le « elle » de Marguerite Duras, c'est ce que les tenants des systèmes patrilinéaires appellent Dieu, comme dans cette phrase, « elle » le suggère : « Elle ne voyait pas qu'elle avait été faite à l'image de ces deux enfants-là »[197]. Dieu est la non-connaissance des possibilités de l'Image et de l'Homme tant qu'elles ne se sont pas connues.

Cela reprend encore une parole de L'Ecclésiaste : « Ce qui est loin (de notre conception), ce très profond, qui peut le trouver ? » (7 :25), dont Ernesto a fait son miel, mais aussi Maïmonide. Dans son *Guide des Égarés*, ce juif andalou en a donné ce commentaire :

> Pour parler de tous ces sujets on s'est servi de lots homonymes, afin que les hommes vulgaires puissent les prendre dans un certain sens selon la mesure de leur intelligence et la faiblesse de leur conception, et que l'homme parfait qui a reçu de l'instruction pût le prendre dans un autre sens[198].

Ensuite, Maïmonide cite comme propre au style archaïque, toute cette propension qu'il y

[192] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit*., p. 148.
[193] *Ibid.*, p. 150.
[194] *Ibid.*, p. 80.
[195] *Ibid.*, p. 107.
[196] *Ibid.*, p. 150.
[197] *Ibid.*, p. 31.
[198] Moise ben Maimoun dit Maïmonide, *Le Guide des Egarés*, Paris, Maisonneuve et Larose, t. I, 1981, p. 14.

a dans la Bible à voir Dieu se représenter sous des termes physiques (« le bras de l'éternel ») et autres métaphores conduisant à des confusions possibles, alors même qu'il est donné comme non-manifesté. Cette même application à égarer, on la retrouve chez Duras parlant d'inceste au sens le plus physique, alors qu'il y va d'une union hiérogamique. Et qui plus est, une union hiérogamique à laquelle Ernesto décoche ce compliment digne de Dieu : « Je peux te comparer à rien. Tu es mieux que tout le monde »[199]. Peut-être qu'Ernesto, sans le savoir explicitement (ce savoir-là n'est bon que pour les maîtres !) a-t-il compris que *Qohélet*, le titre hébreu de L'Ecclésiaste (ainsi traduit par les hommes tirant tout à eux) ne peut pas être Salomon, car cette forme verbale, un féminin, signifie « la parleuse ». Duras ? La reine de Saba ? La reine de la nuit ? La sorcière ?

N'attendons aucun élément de réponse positif, mais une accumulation d'implicites, multipliés à plaisir par Duras pour offrir un faisceau d'indices, comme cette ultime description de la mère. Dans la même page où il venait de nous être dit qu' « Ernesto consignait les choses détruites par Dieu au cours de la nuit », Duras décrit ainsi le travail de la mère, son œuvre au noir : « La mère fomentait en elle une œuvre de chaque jour, d'une importance inexprimable (…) œuvre qui, retenue en elle, faisait ce chaos »[200]. Le chaos est la nuit qui précéda le premier jour, le domaine du non-manifesté, ce que la Bible hébraïque appelle le tohu-bohu, du nom des déesses babyloniennes du chaos primordial. Certains écrivains, dont Rabelais, avaient tenté de leur redonner leurs lettres de noblesse en parlant des « isles de Tohu et Bohu ». Marguerite Duras parachève cette reconsidération à travers les personnages de la Mère et de Jeanne, les deux déesses dans lesquelles l'homme est appelé à se fondre.

3.3.4 Elle et lui, ni je, ni toi

De la différence degré entre *Agatha* et *La Pluie d'été*.

Ce thème de l'inceste, dix ans auparavant, avait déjà été abordé par Duras dans *Agatha*. La gémellité s'illustrait ici entre un frère et une sœur, deux archétypes, Elle et Lui : « Ils ont trente ans. On dirait qu'ils se ressemblent »[201]. La différenciation masculin /

[199] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit*., p. 93.
[200] *Ibid*., p. 49.
[201] Marguerite Duras, *Agatha*, Paris, Minuit, 1981, p. 7.

féminin entre pair / impair n'avait, en revanche, pas encore été explorée par Duras. Ne chiffre-t-elle pas son écrit pour autant ? On peut se le demander au vu de certaines répliques où foisonnent des allusions à un âge bien précis : « ELLE :‑ Je vois que vous avez quinze ans, que vous avez dix-huit ans (…) Je vous regarde après la peur atroce de vous perdre, j'ai douze ans, j'ai quinze ans »[202]. Ces chiffres servent surtout à montrer la différence d'âge entre eux deux : trois ans, chiffre tu (mais qu'on retrouve dans le 30). Puis quand elle part auprès d'un autre homme, elle le décrit ainsi : « C'est un homme très jeune. Il doit avoir l'âge que vous aviez sur cette plage. (temps) Vingt-trois ans, je crois me souvenir »[203]. D'un point de vue cabalistique, il n'y a rien là de bien convaincant. Nous ne devons pas nous en étonner. Un écrit chiffré est le propre d'un écrit hébraïsant, le mot qui a donné « chiffre » en français étant tiré de l'hébreu *sépher*, livre. Aucune connotation juive n'a été donnée à cette pièce, la kabbale en est donc absente.

La mystique du silence aussi fait défaut, anticipée ici par l'absence pure et simple du père. La métamorphose du père est le propre de *La Pluie d'été* quand, de figure tonitruante, la mère en fait un sage effacé. L'homme mûr n'a pas encore trouvé sa place dans l'œuvre de Duras, ou alors d'une manière moindre. La mère, malade, a « demandé à être seule avec vous et notre père, cet été-là »[204]. « Lui » se le rappelle et le dit à « Elle ». Le « seule avec vous » semble remuer en lui des sentiments proches de la jalousie car, aussitôt, adoptant un « ton suppliant », il l'admoneste : « Aidez-moi », puis il accouche des souvenir de la scène, la grande scène entre eux deux : « Je dors près de vous (…) Je rentre dans la chambre hallucinatoire »[205].

Duras est encore dans une période où elle a besoin d'asseoir l'omniprésence de la femme. La femme est « Elle », identité plus forte que l'ego. Ainsi, quand « Lui » dit à Agatha : « Je crois qu'elle dort », se souvenant de sa vision d'Agatha quand il la surprit dans sa chambre, elle acquiesce : « Elle ne dort pas »[206]. Si « Elle », personnage archétypique, s'appelle Agatha, c'est uniquement dans la mesure où il s'agit du nom de la villa où sont consommés ces amours incestueux. Car le glissement du lieu à la femme est inéluctable : « LUI :‑ Cet été-là je viens pour voir Agatha. Je vous vois. (temps) Je reste un peu plus qu'il n'était prévu »[207].

[202] *Ibid.*, pp. 14-15.
[203] *Ibid.*, p. 9.
[204] *Ibid.*, p. 47.
[205] *Ibid.*
[206] *Ibid.*
[207] *Ibid.*, p. 46.

Quant à la mère, elle est omniprésente, bien qu'invisible. Un sceau de bienveillance émane encore d'elle. Il en baigne les enfants. Aucun attendrissement niais, ils communient autour d'une ressemblance. L'image de la mère joue sur eux la fonction de révélateur : ils comprennent, à se souvenir d'elle, qu'ils sont les mêmes. Trois même dont deux sont appelés à se fondre dans la Mère. Ce schéma est déjà si clair pour Marguerite Duras qu'elle développe dans *Agatha* une anecdote qu'on retrouvera dans *La Pluie d'été*, juste en l'adaptant au milieu. Structurellement, rien ne change, que la scène prenne place dans la banlieue de Vitry, ou dans la villa Agatha.

3.3.5 On connaît la musique !

Où Duras en finit avec les leçons de piano en particulier et les leçons des maîtres en général.

Exemple, quand « Elle » parle du « désespoir de notre mère » devant son échec à parfaitement « jouer la valse de Brahms »[208], « Lui » se souvient que, jouant divinement du piano et sans effort, il ne lui coûtait rien d'enchaîner cette valse à d'autres morceaux plus difficiles de Brahms. Ce virtuose en herbe avait proposé à leur mère de jouer du piano à la place sa sœur et de la dispenser, elle, de ce que la bourgeoisie de bon ton assigne aux jeunes filles. Notre mère, poursuit- il, alors :

> a regardé ses enfants longtemps avec cette même douceur que prend votre regard parfois. Nous avons tenu tête à ce regard. Et puis elle a dit que oui, qu'elle acceptait, qu'Agatha était libérée de cette obligation d'apprendre le piano, que c'était fini[209].

Cette scène ne va pas sans rappeler l'apprentissage de la lecture dans *La Pluie d'été*. Ernesto, l'aîné comme « Lui », apte à déchiffrer sans avoir appris à lire, convainc sa mère d'exempter ses « brothers et sisters » de l'école. Pour nous qui étudions la distribution des genres chez Duras, il faut bien convenir d'une différence qui fait sens entre ces deux versions. On ne peut pas arguer d'une dissymétrie à mettre sur le compte d'une dyade exclusive (« Elle » et « Lui ») alors qu'Ernesto a six cadets des deux sexes. Non, dans les deux cas, le focus porte sur le lien privilégié entre deux enfants de sexe opposé, les deux aînés, mais si semblables en eux-mêmes. Dans *Agatha*, il y a aussi une

[208] *Ibid.*, p. 28.
[209] *Ibid.*, p. 32.

fratrie qui, absente de la scène, contribue au rapprochement entre Elle et Lui. Lors de leur premier vis-à-vis intime, « nos jeunes frères et sœurs, cet été-là, sont en Dordogne chez nos grands-parents »[210]. Et lors de leur seconde rencontre, l'objet de cette pièce de théâtre se concluant par une séparation comme point d'orgue à leur amour (tout comme le final de *La Pluie d'été*), tout devient possible entre eux grâce à une sieste opportune : « ELLE :‑ Où est notre mère ? Où sont les autres enfants ? LUI :‑ Ils dorment. C'est l'heure de la sieste. C'est l'été »[211].

La différence entre les deux livres tient sur ce point. En 1981, « Lui » protège sa sœur d'une activité musicale conventionnellement dévolue aux petites filles. Et la mère accepte l'échange : il jouera donc Brahms à sa place puisqu'il y montre une si heureuse disposition. En 1990, Ernesto protège l'ensemble de ses frères et sœurs du danger à les scolariser dans ce lieu où l'on apprend des choses qu'on ne sait pas. En dix ans, il y a eu un élargissement du propos. Dans un premier temps, l'identité d' « Elle » est défendue hors ce que les parents veulent qu'elle devienne en sacrifiant aux rôles assignés aux filles. Par la suite, l'identité de tous les enfants est défendue contre l'imposition de quelque chose qui n'est pas en eux. La mère, dans les deux cas, satisfait à cette demande. Son écoute est plus grande, son intuition de l'inceste aussi, car si elle exista, comme une rémanence des anciennes sociétés matriarcales. Et cette volonté d'être soi jusqu'au bout, de ne rien recevoir de l'autre, ni son savoir, ni ses sentiments, de fusionner entre « mêmes », participe bien d'une inceste symbolique que Duras a généralisé.

Cette généralisation procède de sa technique d'écriture, sorte de littérature appliquée à la psychanalyse. Prenons le cas de ce qui différencie *Agatha* de *La Pluie d'été*. Dans le premier livre, elle est encore tributaire de certaines idées qui couraient dans les milieux féministes en matière d'éducation. On se souvient des conseils déversés par Françoise Dolto à l'encontre des parents qui marquaient culturellement leurs enfants des attributs dévolus par la société à leur sexe. Ce fut l'objet d'une émission radiophonique en 1976 que les mères, à l'époque, prenaient pour arbitre et à laquelle Duras, elle-même, ne semble pas avoir été insensible[212]. Témoin cette mère qui explique que ces deux filles ont

[210] *Ibid.*, p. 47.
[211] *Ibid.*, p. 21.
[212] D'après Michèle Manceaux, Marguerite Duras rencontra Françoise Dolto en 1980, et cela aurait été pour elle un enchantement tout autre que les psychanalystes (hommes ceux-ci, et lacaniens) qui l'entourèrent pendant ses années de dépression : « « C'est la bonté, cette femme-là. La bonté divine », dit Marguerite qui vient de rencontrer Françoise Dolto. Je me souviens de son respect inaccoutumé envers une autre femme, de sa retenue. De quoi fut-il question pendant le dîner ? Dolto parlait davantage que Duras » (*L'Amie*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 111 / 1ère éd., Albin Michel, 1997).

échoué dans l'apprentissage du piano. « C'étaient toujours des hurlements», confie-t-elle en se demandant « s'il faut persévérer ». Question qu'elle se pose, elle, car elle ose s'élever contre ce dogme du piano chez les petites filles. Alors que le mari s'interdit de renoncer à cet apprentissage au nom d'un minimum de discipline qu'il verbalise ainsi : « ça commence par les leçons de piano. Après ce sera l'école. Elles ne voudront pas y aller non plus »[213]. Dolto avait alors balayé ce qu'elle tenait pour une réduction :

> Mais c'est tout à fait différent, puisque l'école est obligatoire ! Si les leçons de piano ne plaisent pas à un enfant, c'est parce que le professeur n'a pas su lui donner le goût de cette discipline, soit à cause de l'ambiance qu'il crée par les leçons, soit parce que ce professeur lui-même n'est pas ravi de son métier[214].

Duras semble avoir repris ce schéma de la mère plus consciente que le père sur le fait d'en finir avec des leçons de musique qui n'épanouissent pas. Ce fut *Agatha*.

Ensuite, elle passa à l'étape supérieure, littéraire par excellence, qui consiste à pousser les hypothèses jusqu'au plus loin du paradoxe : et si l'école cesserait un jour d'être obligatoire parce qu'un petit garçon, plus à l'écoute de lui-même que les autres, aurait prouvé sa nuisance intrinsèque ? Car si l'école était intrinsèquement mauvaise, nonobstant l'ouverture d'esprit et la sensibilité des pédagogues y exerçant ? C'est l'utopie qu'elle propose dans *La Pluie d'été*. Utopie où elle s'inspire de Dolto et dépasse son intuition sur la musique acquise dans le ventre de la mère. Là, la musique devient le ventre même de la mère, et tout ce qu'elle a dans le ventre est un savoir, une mélodie du bonheur à laquelle il faut puiser jusqu'à l'inceste[215].

---

[213] Françoise Dolto, *Lorsque l'enfant paraît*, t. 3, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1979, pp. 55-56.
[214] *Ibid.*
[215] Un psychanalyste, Jean-Marc Talpin, a bien été forcé de reconnaître l'avancée psychanalytique ouverte par Duras à travers ce roman de l'inceste. En mettant en sourdine les rapports belliqueux entre frère et sœur, elle jette un jour insoupçonné par les praticiens sur la fonction inconsciente de la mère dans l'attirance qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Seul un autre dramaturge, Synge, avait, selon J.-M. Talpin, produit un aussi fécond exercice de littérature appliquée à la psychanalyse : « À la lumière de *La Pluie d'été*, d'où la rivalité fraternelle semble absente, se repère le désir de la mère quant à la réalisation de cet inceste en son sein ou plutôt dans son ventre : les enfants y figurent autant de doubles d'elle-même, des « pareils à elle » selon la belle traduction de J. M. Synge, *Le baladin du monde occidental*, pièce qui met en scène le désir (du même ordre que celui du frère et de la sœur) que suscite un parricide dans le village où il se réfugie. Le fantasme incestueux frère-sœur peut donc s'interpréter dans l'ordre narcissique du même (double fraternel, enfant-double de la mère) mais aussi dans celui de la réalisation d'un vœu maternel » (« Transmission et inceste dans la fratrie à partir de *La Pluie d'été* de M. Duras », *Adolescence, Revue de psychanalyse, psychopathologie et sciences humaines*, numéro coordonné par D. Marcelli, *Visages de la fratrie*, t. 11, n°2, automne 1993, p. 284). Selon nous, Marguerite Duras va encore plus loin que ce que le psychanalyste lui prête, à savoir la prolongation d'un désir maternel dans sa progéniture, car ce désir incestueux dépasse toute sexuation pour se confondre dans l'indifférenciation originelle. C'est aussi ce que s'est appliquée à mettre en évidence Chantal Théry : « La vie d'Agatha et de son frère se mêle dans l'eau du miroir et le flux de la musique, « comme coulait ce fleuve ensemble, là, dans la glace » (*Agatha, op. cit.*, p. 29); « tous les deux,

yeux fermés, retrouvent l'incomparable enfance » (*ibid*., p. 48), frère et sœur, corps et sexes confondus dans le ventre originel androgyne » (« Marguerite Duras à corps perdu : la vie au fil de l'écriture, entre androgynie et anorexie », *Études littéraires, op. cit*., p. 127). Il y a un saut qualitatif énorme entre le désir inconscient et la recherche du bonheur, car le premier est parfois morbide et le second toujours lumineux. Pour témoigner de sa proposition sur un inceste lumineux, Marguerite Duras a réalisé une adaptation cinématographique d'Agatha qui n'en est pas une, car rien n'est figuré par les corps et tout est suggéré par les voix. L'hymne au bonheur a si peu de matérialité possible mais tant de vie en soi que « le film est un accident, une sorte de conséquence sans grande importance (…) Il ne peut pas dire autre chose : on est dans l'essentiel. On est dans l'amour incestueux, c'est-à-dire dans l'essentiel. C'est un film sur le bonheur, *Agatha* » (Suzanne Lamy et André Roy (textes réunis et présentés par), *Marguerite Duras à Montréal*, *op. cit*., p. 18).

PARTIE IV

VERS UN NOUVEAU COUPLE : LA SORCIÈRE ET L'ERRANT

4.1 ON NE NAÎT PAS SORCIÈRE, ON LE DEVIENT

4.1.1 Comment la sorcière trouva l'errant

Où l'on voit que Marguerite Duras pour mettre fin à « l'errance moderne » de Yann Andréa voulut se transformer à ses yeux en Duras à conquérir, c'est-à-dire en héroïne de littérature médiévale.

Jeudi 10 juillet 2014, dans le brouhaha des informations, une voix éveille mon intérêt : « Le corps sans vie de l'écrivain Yann Andréa, de son vrai nom Yann Lemée, dernier compagnon de Marguerite Duras, a été retrouvé ce jeudi dans son appartement parisien ». Le laisser-aller estival du journalisme fait se reproduire en boucle cette dépêche, aussi lapidaire sur les ondes commerciales que dans un quotidien du soir réputé sérieux. « Yann Andréa a été retrouvé sans vie jeudi 10 juillet dans son appartement parisien », y lit-on sous la plume de Josyane Savigneau[1]. La normativité englue tout d'un couple qui a cherché à explorer de nouvelles voies relationnelles. « Cette chambre de la rue Saint-Benoît », ainsi que Yann Andréa la qualifiait, quand il ne l'appelait pas « chambre poubelle » ou « chambre avec lit », devient un appartement, et lui, qui se voyait « sans emploi », est promu écrivain[2]. Duras la lui avait laissée en usufruit, cette chambre, à quelques pâtés de maisons de chez elle, car il n'avait rien et lui avait tout donné. Un don de sa personne qu'elle trouvait parfois bien encombrant.

Le temps passe sur ce décès et la gêne ne se dissipe pas. Un mois plus tard, à la mi-août, je participe au colloque donné à Cerisy en l'honneur du centenaire de la naissance de Marguerite Duras. Le silence est général sur le sort de Yann Andréa qu'on supposait avoir, d'une manière ou d'une autre, attenté à sa vie[3]. Ce sacrifice extrême en époumone plus

[1] *Le Monde* daté du 11 juillet 2014.

[2] Ces expressions entre guillemets sont extraites du deuxième récit de Yann Andréa, *Cet amour-là*, Paris, Pauvert, 1999, p. 104.

[3] Dans l'article du *Monde* plus haut cité, Josyane Savigneau s'émouvait déjà : « C'est la lucidité qu'on voit dans *Cet amour-là* qui a brisé Yann Andréa après la mort de Duras, et qui, quelles que soient les causes médicales de sa mort, l'a tué ». Aussi, le communiqué de presse et sa langue de bois (repris tel quel par *Le Figaro* du 11 juillet 2014) ont été pris avec les plus grandes réserves, si ce n'est l'ironie d'un Dominique Coni, par exemple : « « Les raisons de son décès n'ont pas été précisées mais ne sont pas a priori suspectes ». Je crois que Marguerite Duras aurait aimé cette phrase. Le suspect fut si souvent Yann Andréa

d'un. Il aurait mis fin à ses jours cent ans après la naissance de celle qui influença toute sa vie littéraire – quatre livres où il mime son style – et finit par ruiner une conscience religieuse dont il lui fit, semble-t-il, ultimement don[4]. Selon une confidence de Michael Lonsdale, invité à ce colloque, le don aurait été réciproque, puisque Yann Andréa dans sa vie, Duras mit fin au cercle des intimes, dont l'acteur était, pour ne plus se concentrer que sur son couple[5]. Les œuvres de cette période en rendent compte : un nouveau paradigme se dessine dans la relation homme-femme que Duras propose dans ses récits, quels qu'en soient les registres (romans, théâtre, cinéma). Ce sont les amours de l'errant et de la sorcière sur lesquels nous allons à présent nous arrêter en prenant pour références : « La jeune fille et l'enfant » (1980) extrait de *L'Été 80*, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique* (1980), *Agatha* (1981), *L'Homme atlantique* (1982) et *Roma* (1984). Cinq textes, tous à cheval sur plusieurs genres et écrits au tout début du couple improbable que formaient Duras et Andréa, et qu'un point commun lie les uns aux autres. Les dialogues, qu'on dirait de soi à soi, si intimes, si introspectifs, toujours articulés en huis-clos entre deux personnages, n'esquivent pas les difficultés, en quête de vérité.

D'un point de vue technique, ces cinq textes sont tirés de versions réalisées au préalable en films ou en esquisse de film sauf pour le premier d'entre eux : *La jeune fille et l'enfant* (adaptation sonore, juin 1981), *Véra Baxter* (date de sortie : 8 juin 1977), *Agatha ou les lectures illimitées* (réalisé en mai 1980 et sorti le 1er janvier 1981), *L'Homme atlantique* (réalisé en novembre 1980 et sorti en 1981) et *Le dialogue de Rome* (réalisé en avril 1982). Mais les textes sont déjà inscrits dans la matière des films, tant Duras privilégie la bande-son comme une suite de dialogues, ou de monologues intérieurs, les uns et les autres toujours vivants[6] et campés dans un même lieu donné comme fil

lui-même, son dernier compagnon » (*Mediapart*).

[4] Dans *Cet amour-là*, récit de la blessure que la mort de Duras ouvrit en lui, Yann Andréa écrit encore : « Je n'arrive pas à me tuer, je ne peux pas me tuer, l'interdit très ancien qui est là malgré moi, tu ne dois pas tuer, tu ne dois pas te tuer » (*op. cit*., p. 105).

[5] « Il l'a sauvée, mais il l'a aussi coupée de ses amis » devait déclarer l'acteur à Etienne de Montety du Figaro (« Michael Lonsdale raconte Marguerite Duras », *op. cit*.,). Ce qui n'empêcha pas Michael Lonsdale de nourrir une relation privilégiée avec son nouveau compagnon au nom d'une foi commune autour de la personne du Sauveur. On en tient le témoignage de Yann Andréa lui-même. Il se dit redevable de l'acteur pour sa lecture des Psaumes qu'il apprécie car « ce n'est pas de la littérature, pas de l'esthétisme, mais la vérité » (Yann Andréa, *Cet amour-là*, *op. cit*, p. 47).

[6] Rappelons ici cette loi énoncée par Jacques Ellul dans un essai publié en 1981 pour dénoncer la fétichisation de l'image et la réduction du langage en découlant, condamné à ne plus décrire que le réel. Il souhaitait de tous ces vœux l'émergence d'un nouvel art de dire, et que Marguerite Duras semble avoir réalisé : « Ici la parole est action dans la vie. Toute relation orale exige en effet une commune participation de celui qui parle et de celui qui écoute, réunis dans le même présent. La parole doit être mise en pratique dans la vie, sinon elle s'interrompt : il n'y a ici ni théorie, ni système, ni spectacle ! Et ce dialogue fondamental, fondateur, élimine à la fois une fausse connaissance visuelle (ou plutôt la fausse application du

conducteur : la maison de l'auteur sur les côtes normandes. La seule image, donc, à retenir de ces films est le long défilé des vagues de la mer vues depuis les fenêtres de la maison. Les plans sont si longs qu'ils désignent autre chose que le réel immédiat. La sobriété incantatoire du style de Duras trouve pour équivalent cinématographique la fixité de ces plans sur des personnages hiératiques face à une nature en perpétuel mouvement. Ce parallélisme n'est pas anodin, il indique le primat accordé aux dialogues des âmes, se confiant à mi-mots, quitte à souligner dans ces objets étranges qu'on peut qualifier de non-film, le désir de suggérer un autre état que les données réelles et de redonner sens au verbe comme quête de la vérité. Cette recherche d'une vérité que l'auteur tente d'ausculter en soi est d'autant plus sensible que Marguerite Duras prête elle-même sa voix au personnage d'Agatha incarnée à l'écran par Bulle Ogier, bouche close et yeux grands ouverts sur la mer. Il y a aussi sa maison qui sert de décor, cette maison dont elle disait que « toutes les femmes de mes livres ont habité cette maison, toutes. Il n'y a que les femmes qui habitent les lieux, pas les hommes »[7]. Pendant ce temps, « Les hommes étaient à la guerre », continuait-elle en reprenant à son compte la vision médiévale de Michelet, et les femmes, « seules, isolées », se sont servies de cette « solitude inimaginable » pour « parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, bref « à inventer l'intelligence avec la nature » et à créer, en un mot, un lien qu'il faut bien qualifier de magique[8].

---

visuel à un objet qui n'est pas de son ordre, ou plutôt encore, la réduction de toute connaissance au visuel !) et le monologue égocentrique du savant, qui n'a rien entendu, et reste aussi incapable de tirer de son propre fonds des richesses nouvelles » (*La Parole humiliée*, Paris, La table ronde, coll. « La petite vermillon », 2014, p. 63). Même dans son livre qui peut sembler monologique, *L'Homme atlantique*, les indications données par Marguerite Duras réalisatrice à Yann Andréa acteur, ne sont pas celles d'une professionnelle à un profane, ni d'une philosophe à une dilettante, mais d'une connaissante à un connaissant pour chercher à dépasser le cinéma et l'écueil du réel : « Vous regarderez ce que vous voyez. Mais vous le regarderez absolument. Vous essaierez de regarder jusqu'à l'extinction de votre regard, jusqu'à son propre aveuglement et à travers celui-ci vous devez essayer encore de regarder jusqu'à la fin. Vous me demandez : Regardez quoi ? Je dis, eh bien, je dis la mer, oui, ce mot… » (Paris, Minuit, 1982, p. 8). Contempler un mot jusqu'à l'aveuglement, on reconnaît ici tout le principe d'incertitude que Jacques Ellul entrevoyait dans « l'ambiguïté du langage » grâce à laquelle, disait-il, on « accède à l'inconnu par une identification verbale » (*La parole humiliée, op. cit.*, p. 34). Le cinéma de Duras était presque purement verbal, pas intellectuel comme des critiques superficiels l'ont laissé croire, mais délibérément métaphysique.

[7] Déclaration faite à Michelle Porte lors du premier de ses deux entretiens télévisés, produits par l'INA, diffusés par TF1 en 1976 et repris en volume sous le même titre : *Les Lieux de Marguerite Duras* (*op. cit.*, p. 12). On y reconnaît l'influence de Michelet : « Le foyer isolé fit la vraie famille. Le nid fit l'oiseau. Dès lors, ce n'étaient plus des choses, mais des âmes… La femme était née » (*La Sorcière, op. cit.*, p. 62)

[8] *Ibid.*, p. 13. En écho à cette citation, il importe de souligner ce que Kierkegaard disait de Socrate : parce qu'il « n'arrête pas complaisamment son regard sur le spectacle de la Nature », « il annonce la nécessité de se comprendre soi-même » (cité par Jacques Ellul, *La parole humiliée, op. cit.*, pp. 62-63). Cette compréhension intime de soi en dialoguant avec le cœur des éléments, plutôt que de rester à la surface des choses, est très exactement la démarche intérieure que Marguerite Duras a campée dans le personnage d'Ernesto se retrouvant complètement (et en adéquation avec son double féminin mère/sœur) quand il se met à l'écoute du vent. Le vent lui enseigne, d'une part, que « tout est vanité » et le réel bien limité, sauf que, sublimé par le chant de la Neva (chanson à la gloire de la rivière de St Pétersbourg), ce même vent lui

Les femmes ont ainsi mis à profit leur réclusion pour se mettre à l'écoute d'un phénomène qui relève peu ou prou de la surnature. Elles y ont trouvé leur harmonie interne. Il s'agit d'une réclusion qui se poursuit à travers les âges, une permanence de leur identité, comme une solitude devenue leur meilleure amie depuis la paysanne bretonne que son mari délaisse par partir ferrailler avec le Sarrazin jusqu'à la bourgeoise en villégiature sur les bords de l'Atlantique et qui n'a plus pour lien avec son mari que le téléphone. Dans l'un et l'autre cas, cette absence d'homme va être comblée par quelque chose d'aussi entêtant que la musique du vent, mais qui n'est pas que le vent : c'est un écho de soi[9]. Cet écho renvoie à la dimension la plus profonde et confronte la sorcière qui s'ignore à l'inconnu bouillant en elle comme l'appel au large ou la fulgurance du désir. Mais, seule, cette étrangeté est vraie dans un monde fait de fiction. Que pèse une villa, même cossue, à côté de l'insondable de la mer ? Quel poids peut avoir une cité balnéaire imaginaire (Thionville-les-Bains) face aux « phrases en langue étrangère » qui nourrissent « la turbulence », prolongent le « bruit de la mer » et dont la consistance « est presque le silence » [10]?

La nature particulière de cette clameur entêtante tient à sa vérité intrinsèque. Qu'elle soit le refrain que la mère d'Ernesto a rapporté du fond des ghettos d'Europe centrale, ou les quelques notes folkloriques jouées à la flute dans Baxter Véra Baxter par une tribu venue Dieu sait d'où, tout ce registre sonore participe de la Parole insondable. Le

---

indique la voie à suivre en apprenant à contenter en soi « le désir ardent de vivre une vie de pierre » pour accéder ainsi, par la pierre vive, à ce qu'il y a de plus immuable et qu'on peut appeler la vérité. Il y va là d'une véritable phénoménologie qui ne peut se contenter du primat accordé à la vue par les philosophes depuis Platon, qui « définit l'essence des choses à partir de leur vision », « car la parole et l'ouïe sont au centre de l'être » (*Ibid.*, p. 61). Les dialogues de Duras renouent à cette école socratique, pas pour la beauté de la forme, mais parce que la complémentarité se mesure à la qualité de cet échange.

[9] Pour une émission de la télévision française, Marguerite Duras résuma le propos de son film *Baxter, Véra Baxter*, ainsi titré lors de sa compétition officielle au Festival de Cannes, en ces termes : « Le lien avec l'extérieur est établi par une musique absolument continue qui ne quitte jamais le film et qui est supposée venir d'une fête dans les parcs de Thionville. Des étrangers seraient entrés dans une villa avec des instruments de musique et auraient joué, auraient fait une fête. Le bruit de cette fête, c'est la seule relation que trouve Véra Baxter avec l'extérieur. C'est à la fois ce qui l'empêche de se tuer, car elle est très au bord de mourir, très au bord de vouloir mourir, et c'est cette musique – ce que j'appelle la turbulence extérieure, comme on l'appelle l'orage ou le vent – qui maintient Véra Baxter en vie. C'est une thèse, c'est ce qu'on va dire du film, mais en réalité, moi, cette musique qui sort de Thionville, c'est la musique de Véra Baxter. Cette turbulence extérieure, ce bruit d'orage, le vent, ce bruit primitif, c'est le bruit peut-être que fait la vie de cette femme pour moi, cette femme fidèle, cette femme des premiers âges, car c'est çà Véra Baxter. C'est comme une de ces sorcières qui habitent les forêts au bord de l'Atlantique et qui restaient seules des mois et des mois, sans leurs maris. C'étaient des femmes de paysans. Tout simplement le mari était aux croisades, à la guerre du seigneur, les femmes étaient là, seules très longtemps et elles ont commencé à parler à la mer, aux animaux, aux arbres… On leur a reprochées d'être en intelligence avec la nature, on les a brûlées. Véra Baxter, pour moi, est une de ces femmes-là » (*Pour le cinéma*, une émission de Frédéric Rossif et Robert Chazal réalisée par Pierre Mignot, 9 mai 1977).

[10] *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *op. cit.*, pp. 21-22.

tétragramme des Juifs, cette tribu errante par excellence, semble être pour Duras le moteur secret qui agit sur les éléments. Sauf que la pureté ineffable de ce nom, sa vérité, « la voix du Ciel » fut supprimée au nom de la pureté de la race, d'où l'errance moderne de ceux en recherche de vérité. Comme Ernesto condamné à présent à ne plus lire qu'un livre brûlé à présent que la Shoah a brûlé IHVH, hier, les inquisiteurs avaient brûlé Jeanne (Jeanne d'Arc qui est, bien sûr, l'âme-sœur d'Ernesto)[11].

Si les hommes ne vont plus aujourd'hui à la guerre, ils ne sont pas quittes pour autant, l'errance les habite encore. Cette errance a été qualifiée d' « errance moderne » par Marguerite Duras concernant celui qu'elle appelle encore Yann Lemée, conformément à son état civil, quand il entre à son service, comme un chevalier des temps anciens, renonçant à tout pour sa Dame[12]. Tout – et c'est là la modernité de la chose – jusqu'à son nom, puisque dès le début de leur relation, dès que Marguerite Duras lui confia le rôle de l'amant d'Agatha, elle en fit son homme au féminin, Andréa, son Lemée (L'aimée) à elle. Moderne, ou postmoderne ? La question, peu anodine, fait sens. Car, si elle en fit l'amant d'Agatha, elle en fit aussi son chevalier servant, ce qui astreignit Yann Andréa à passer par les étapes d'une dure initiation, ou, plus communément dit, à subir les affronts publics et les humiliations répétées de Duras. Un quart de siècle après, il se souvenait en termes sobres mais néanmoins révélateurs de cette épreuve : « C'était dur pour moi ! Parce que j'avais un rôle de …de figurant : j'étais très mal traité »[13]. Une part de jeu littéraire entrait

[11] Deux paragraphes de son texte « Le nombre pur » disent bien le désir de vérité des uns et la volonté de puissance des autres : « Ces deux-là, Christ et Jeanne d'Arc, ils ont dit la vérité sur ce qu'ils croyaient entendre : la voix du Ciel. Lui, le Christ, a été assassiné comme un déporté politique. Et elle, la sorcière des forêts de Michelet, elle a dû être étripée, brulée vive. Violée. Assassinée » (*Écrire*, *op. cit.*, p. 133); et : « Le mot juif est « pur » partout mais c'est quand il est dit dans la vérité qu'il est reconnu comme étant le seul vocable à exprimer ce qu'on attend de lui. Et ce qu'on attend de lui, on ne le sait plus parce que le passé des juifs, les Allemands l'ont brûlé » (*op. cit.*, p. 134). On ne le sait plus mais il est encore là, à l'état de traces auxquelles Duras donne toute son importance quand elles sont chiffrées. Ainsi, elle donne à Véra Baxter l'âge de 37 au moment de l'action : « nombre pur » à sa manière, car son addition théosophique (3+7) donne 10, chiffre de la perfection (1 représentant l'homme, et 0 la femme).

[12] Dans un entretien donné par Marguerite Duras à son fils Jean Mascolo dans *Duras filme*, le documentaire tourné en marge du film *Agatha ou les lectures illimitées*, elle lâche : « Pourquoi j'ai pris Yann Lemée pour représenter l'homme d'Agatha ? Ça, c'est très mystérieux… C'est que pour moi, il est l'homme d'Agatha, que si en septembre 80 il ne s'était pas amené ici, dans ma maison, à Trouville, et puis ensuite qu'il y soit resté, je ne l'aurais sans doute pas pris pour faire l'amant d'Agatha. Si je n'avais pas rencontré cette espèce, comment dirais-je ? … d'errant, cet homme en proie à l'errance moderne, qui du jour au lendemain, comme ça, est resté chez moi, a plaqué son travail, son appartement, ses amis…il est probable que je n'aurais pas écrit Agatha. C'est drôle de voir quelqu'un s'amener chez vous, comme ça, qui est prêt à tout plaquer, son travail, sa maison. Qu'est-ce que tu veux lui faire après sinon le rôle de l'amant …d'Agatha ? » (*Duras filme*, vidéo, 50 min., système PAL ¾ pouce, couleur, produit et réalisé par Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, 1981 / éditions Benoît Jacob vidéo pour le reprints en DVD, 2009)

[13] Propos rapportés à Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras,* t. 2, *op. cit.*, p. 773. On peut juger de cette « maltraitance » dans la manière dont Marguerite Duras a dirigé Yann Andréa dans *Agatha ou les lectures illimitées*, dont le documentaire *Duras filme* offre des effets saisissants de cruauté en contraste avec la

dans ce rapport de force : Marguerite Duras se devait de jouer les sorcières devant ce prince charmant pour l'éprouver comme dans les épopées d'antan. Ce postmodernisme s'inscrit dans une vieille tradition narrative dont le prototype se retrouve dans Perceval.

Le chevalier errant et la sorcière, ces deux archétypes de la littérature courtoise hérités d'un vieux fonds de mythologie celtique, croisent leurs chemins dans bien des narrations. Ces deux figures offrent un contraste à ce point saisissant, aussi opposées que la vie et la mort, qu'un conteur tel que Gerbert de Montreuil n'a pu résister, dans sa « Continuation » (1ère moitié du XIIIe s.) aux aventures de Perceval, d'exploiter ce motif ambivalent. Un vieillard ayant prophétisé à ce chevalier errant que le Graal lui serait révélé à l'issue de longues épreuves, Perceval se met en chasse d'aventures. Sur un champ de bataille, il assiste à la scène d'un combattant mort remis en selle par le pouvoir d'une sorcière. Séduit par le pouvoir de ce baume, il entreprend de ressusciter à son tour un corps gisant sur le terrain. Mal lui en prend, il a redonné vie à un ennemi acharné. Aussi, remis de son attrait pour les sorcières, il en combattra une jusqu'à la tuer. Ce motif du faux-semblant de la sorcière jongle avec et réinterprète un épisode du texte fondateur de Chrétien de Troyes, le *Conte du Graal*, quand Guingambresil, la « Demoiselle hideuse », se présente au roi Arthur pour lui rendre compte que Perceval a failli dans la première mission qui lui a été confiée (vv. 4610 sqq. et 4747 sqq.). Cette défaite ne va pas sans conséquences : alors que le roi aurait pu être guéri, il faut encore qu'il souffre le calvaire et que son royaume endure la pénurie. Cette demoiselle hideuse a été identifiée par Jean Marx, à la suite d'Arthur Brown, comme la « sorcière hideuse » que bien des traditions celtes disent la patronne du royaume d'Irlande[14]. Cette sorcière est la Dame à conquérir, la fée Fortune qui sourit aux audacieux : qu'un chevalier daigne lui accorder un baiser, alors elle se transmutera en « fée radieuse » propre à régénérer le royaume.

Ce détour par la littérature médiévale nous semble éclairant pour restituer une perspective que les biographies de Duras appréhendent à mon sens, du mauvais côté. Parce qu'écrire l'histoire d'une vie nourrit toujours, plus ou moins implicitement et même chez les biographes qui se défendent d'être positivistes, le dessein de mieux comprendre les productions de cette vie, ceux qui se livrent à cet exercice méconnaissent qu'on peut consacrer – et ce fut le cas de Duras – sa vie à la littérature. Si bien qu'il nous paraît préférable de voir comment des archétypes littéraires ont pu influencer la vie de cette

délicatesse mise par la réalisatrice à guider le jeu de Bulle Ogier.

[14] Jean Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, Genève, Slatkine, 1996, p. 273.

dernière à côté de ses livres, plutôt que de chercher des influences dans une existence qu'elle a placée au second plan. Ou, pour mieux dire, sur un plan consécutif en ce sens qu'elle crut qu'écrire apportait un sens à sa vie, la modulait, au point qu'on pourrait parler dans son cas de littérature appliquée à la vie. Son acte d'écrire relevait d'une œuvre de création si intense qu'elle ressentait le besoin, comme tout démiurge de se reposer tantôt. Ce repos eut pour nom le cinéma. Parce qu'on ne peut pas écrire tout le temps, comme disait Duras, elle se repliait alors, de son propre aveu, sur des activités plus ludiques, telles que le cinéma[15]. Or la première existence que Yann Andréa eut fut filmique.

Andréa fut l'amant d'Agatha, une Agatha partiellement Duras puisque celle-ci donnait sa voix au personnage, muet à l'écran, qu'incarnait Bulle Ogier. En d'autres termes, Andréa l'errant n'avait alors conquis que partiellement la sorcière bien aimée. Elle se montrait à lui sous de faux-semblants en donnant une image autre que sa voix, la voix inimitable de Duras. Dans le mois de juin qui suivit le tournage du film, Marguerite Duras dicta au chevalier errant devenu son chevalier servant, en l'occurrence son secrétaire, une lettre dont il fut aussi le destinataire, via un livre dont elle lui annonçait la publication dès les premières lignes de cette même missive. Elle y disait, comme un défi jeté : « Je ne serai jamais ce que vous souhaitez. C'est dans cette résistance à vous que vous m'aimez »[16]. Pas de meilleure formule pour énoncer la règle du jeu : le chevalier errant parviendra-t-il à mettre bas le masque de la sorcière ? Duras multipliera à dessein les obstacles, les invites à les briser, et Andréa, se mettant à écrire, mais sans très bien comprendre, lui, le jeu littéraire qu'il y a dessous, témoignera de cette lutte entre la sorcière et son bourreau.

Commençons par son témoignage, dont les codes sont plus faciles à percer que la prose de Duras où la part d'autofiction est plus littérairement travaillée. Sous le tableau du rituel de la toilette, il pressent que se joue une comédie plus relevée. La transmutation dans l'eau lustrale de la sorcière en sirène est un possible contre lequel elle se débat et en faveur duquel lui se bat, stoïque, tâchant de réanimer le corps de « la petite » sous l'épaisseur du temps :

[15] Vivre une histoire d'amour est une hypothèse que Duras vit sur le mode du conditionnel passé. À faire l'amour, elle préfère « faire un film », activité définitivement moins prenante qu'écrire : « Je me suis dit que je vous aurais aimé. Je croyais qu'il ne me restait déjà de vous qu'un souvenir hésitant, mais non, je me trompais (…) C'est alors que je me suis dit pourquoi pas. Pourquoi pas faire un film. Écrire serait trop dorénavant. Pourquoi pas un film » (Marguerite Duras, *L'Homme atlantique*, *op. cit.*, pp. 20-21).

[16] Dossier : *L'Homme atlantique* (l'IMEC) consulté et cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. 2, *op. cit.*, p. 774. Dans le dossier « Autour de l'homme atlantique » constitué pour La Pléiade par Chloé Chouen-Ollier, cette même lettre à Yann Andréa de juin 1981 est retranscrite autrement, et le passage ici cité n'y figure pas (*Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1169 et suiv.).

> Je vous porte dans la baignoire. Vous criez : vous voulez m'assassiner ou quoi. C'est votre genre de tuer les vieilles dames. Vous êtes dans l'eau. Je frotte le dos, les seins, les fesses, les pieds, je lave les cheveux, vous criez, assassin, je l'ai toujours su que je serai tuée par vous, je continue, je ne dis rien, je sens la peau, la maigreur de la peau, la maigreur de l'enfant au bord du Mékong, la maigreur vue et aimée par le jeune amant de la Chine du Nord[17].

Avec cette histoire de *L'Amant*, il y a quelque chose de fleur bleue qui rend le travail d'identification de Yann aisé. Aussi Duras, pour rendre l'épreuve plus complexe, imagine *Les Yeux bleus cheveux noirs*. En se projetant dans la peau de la jeune professeure cloîtrée, elle invite Yann Andréa à trouver de lui dans l'homosexuel qui s'exerce à aimer cette jeune femme. Une invite ? Bien plus, car elle lui dicte ce texte et sa voix lui impose un rapprochement qui finira par lui faire perdre les nerfs. Dans cette défaite de l'errant, la sorcière exulte :

> Il tape le livre à la machine, deux heures par jour. Dans le livre, j'ai dix-huit ans, j'aime un homme qui hait mon désir, mon corps. Yann tape sous dictée. Tandis qu'il tape, il ne crie pas. C'est après que ça survient. Il crie contre moi, il devient un homme un homme qui veut quelque chose…[18].

---

[17] Yann Andréa, *Cet amour-là, op. cit.*, pp. 78-79. Pour en arriver là, toute une ascèse fut nécessaire, un formatage par lequel Yann Lemée a perdu de sa réalité pour devenir le personnage littéraire de l'errant. Dans les scènes que nous avons décrites plus haut du documentaire sur le tournage d'*Agatha ou les lectures illimitées*, les cris de Duras s'en prenant à « l'amant d'Agatha » pour lui dire qu'il ne savait pas se mouvoir n'avaient qu'un but : le plus déstabiliser encore. Aussi mit-elle à exécution sa menace : si vous ne savez pas marcher, on vous placera dans le gros fauteuil. Et c'est ce qu'elle fait : « elle parle, elle écrit, elle me parle, elle me sort du noir, elle me laisse seul assis dans un fauteuil, seul dans le Hall des Roches Noires à Trouville, seul face à la mer, à l'Océan Atlantique ». Qui êtes-vous ? dit-elle. » (*ibid.*, p. 28). Il se perd, elle contribue à cette perdition en l'appelant l'homme pacifique alors que, depuis le fauteuil, son regard erre sur l'Atlantique. Cette perdition, elle la voulait, pour qu'il devienne le chevalier errant, ce thème littéraire dont elle voulait faire un film. À la sortie de ce dernier, sa joie explose : « Elle dit, c'est ce que j'ai écrit de plus beau. C'est mon plus beau film. Vous êtes magnifique. Il faut rester comme ça, ce regard perdu, ce regard qui ne sait pas, rien et pourtant, moi, je sais quelque chose » (*ibid.*, p. 29). Ce qu'elle sait tient au couple idéal que le chevalier errant forme avec la sorcière, et ce couple littéraire, elle va tâcher de lui donner vie dans la vie de tous les jours. Souvenons-nous de cette « soupe aux poireaux », la vraie, pas l'édulcorée qui mixe un peu de tout, mais celle « qui fait grandir », dont Marguerite Duras avait donné la recette dans une livraison de la revue *Sorcières* (1976), parce que « vulgaire comme le manger pauvre » et si proche de ce que Michelet sentait chez cette femme des temps jadis (Marguerite Duras, *Outside, op. cit.*, pp. 275-276). Yann Andréa, lui, s'en souvient peu et ne fait pas le rapprochement, quand il se plaint que « jamais un menu qui ne soit décidé par elle » et que « chaque fois ça recommence, c'est l'enchantement, c'est la chose la meilleur du monde, tous ceux qui n'aiment pas les poireaux ne méritent même pas d'exister » (Yann Andréa, *Cet amour-là, op. cit.*, p. 50). Alors, comme par magie, magie de la littérature, le lien entre la sorcière et l'errant devient indéfectible. Qu'importent les quelques mouvements de révolte de ce dernier qui se laisse à dire : « pourtant j'aurais envie parfois de ne pas manger les poireaux », il sait en son for intérieur qu' »on n'en finit pas. Ça ne cesse pas. C'est impossible. Tout recommence. Ce n'est jamais assez. Encore. Et de l'amour encore » (*ibid.*, p. 51).

[18] Marguerite Duras, *La Pute de la côte normande, op. cit.*, p. 11.

Ce qu'il veut, somme toute, c'est ce que tout homme désire, un terme à l'aventure et s'asseoir dans une vie de couple. Aussi, pour éviter cet écueil de la domination reprenant le dessus dans le cœur des mâles, Marguerite Duras fait flotter toujours Yann Andréa entre deux eaux. Elle préfère lui tenir la dragée haute que le combler de dons[19], ainsi que casser sa prétention à parader en lui montrant le dérisoire qu'il y a à aspirer à une vie modelée selon le vieux cliché patriarcal[20]. Ainsi s'assure-t-elle que ce personnage de Yann Andréa qu'elle a forgé, non seulement dans ses livres mais à ses côtés, reste fidèle à la définition donnée du « chevalier errant » dans la littérature médiévale. « Sans s'identifier absolument au mercenaire, le chevalier errant » dit de lui Philippe Ménard « serait peut-être un homme sans fortune, sans fief et sans femmes contraint à se déplacer pour vivre »[21].

Consciente qu'elle doit conformer Yann Andréa à ce modèle archétypique de l'errant pour pouvoir, elle la sorcière, former ce couple idéal avec lui, Duras a consenti à ses aventures, à ses escapades, courant après d'autres hommes[22], car cela fait partie du personnage au même titre que la non-possession de quoi que ce soit. Il faut impérativement qu'il reste ce rien, cette bulle de savon, sinon son errance courrait à sa fin, tournerait au placement. Aussi lui interdit-elle de croire tenir en elle une notable des lettres[23], un port d'attache, de même qu'elle lui interdisait de croire qu'il était devenu quelque chose. Philippe Ménard le signalait déjà : « L'errance serait-elle alors une

[19] Non, Marguerite Duras n'a pas offert comme il est d'usage une automobile à son jeune amant. Elle se sert de lui comme chauffeur, et lui de s'entendre dire : « Je n'ai jamais vu quelqu'un conduire aussi mal que vous », ou encore : « Je fais ce que je veux, c'est mon auto. C'est à moi. Vous pouvez retourner là d'où vous venez, on ne sait pas où. Foutez le camp. » (Yann Andréa, *Cet amour-là, op. cit*., p. 71).

[20] « J'en ai marre de vivre avec un retraité, il faut que je change de mec au plus vite, ce n'est plus possible une vie pareille, aussi nulle » (*Ibid.*, p. 76).

[21] Philippe Ménard, « Le chevalier errant dans la littérature arthurienne. Recherches sur les raisons du départ et de l'errance », *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, in *Senefiance* (Cahiers du CUER MA, Université de Provence), n°2, Paris, Honoré Champion, 1976, p. 295. Cet archétype littéraire, du Moyen Âge à Marguerite Duras, a souvent été revisité, et souvent avec décalage depuis le *Don Quichotte* de Cervantès. L'avatar le plus décalé de ce chevalier errant qu'il nous fut donné de lire, outre ce titre attaché à Yann Andréa, est bien ce que Dostoïevski en fit dans son personnage de *L'Idiot*. Ce dernier, secrètement épris d'une Dame qu'il a tôt fait d'idéaliser, est moqué par son entourage qui récite à ses dépens un poème de Pouchkine sur « le chevalier pauvre, silencieux et simple » (extrait de ses *Scènes des temps féodaux*, 1835). Ce dernier, pas aussi dupe que sa candeur peut le laisser croire, ne cessa dès lors de se demander : « Comment avait-on pu allier un sentiment aussi vrai et aussi beau à une ironie aussi peu voilée et aussi malveillante ?» (*L'Idiot, op. cit.*, p. 278). Cette question, celle de l'inadéquation entre chevalerie et temps moderne, on la retrouve au cœur de l'œuvre de Duras marquée par ses relations avec Yann Andréa. Un désir aussi abrahamique invite nécessairement à une sortie de l'histoire, à une dimension mythique, d'où le ton de la fable décalée qu'elle prit souvent alors.

[22] « Il va dans les grands hôtels, il cherche des hommes beaux. Il trouve quelques beaux barmen. Sur les terrains de golf aussi, il cherche » (Marguerite Duras, *La pute de la côte normande, op. cit*., p. 12).

[23] « Elle dit : si je n'étais pas Duras, jamais vous ne m'auriez regardée (…) C'est peut-être pour l'argent. Je vous préviens, vous n'aurez rien, je n'ai rien à vous donner » (Yann Andréa, *Cet amour-là, op. cit.*, pp. 34-35).

entreprise matrimoniale, une quête de l'épouse ? Il est bien vrai que le mariage met souvent un terme aux aventures du héros »[24]. Marguerite Duras veillera à ce que son héros reste aussi inconnu[25] qu'elle une sorcière décriée[26]. La magie ne marchera qu'à ce prix et les récits se succéderont les uns aux autres avec cette même problématique de l'errant (tantôt chevalier errant, tantôt Juif errant[27]) en prototype du nouveau mâle, en jumeau que la femme libérée (la sorcière enfin vue à sa juste valeur) s'est trouvé.

4.1.2 Avoir 27 ans

Où l'on voit que pour Marguerite Duras il n'y a de réalité que dans la fiction, jusqu'à l'âge de ses amants. Ce qui est éternellement vivant est le seul actuel où elle veuille se reconnaître.

Si Yann Andréa fut l'errant par excellence, s'il joua pour Duras plus une fonction d'archétype que de compagnon, s'il remplit si bien cette fonction de déclencheur littéraire, cela tient à cette qualité propre à l'errant, et que Michael Lonsdale lui reconnaissait, être un sauveur (cf. *supra*, cette partie, note 5). Un sauveur personnel. Et, comme très souvent chez Duras, ce lien personnel repose sur un rapport analogique et chiffré. Yann Andréa est né le 24 décembre 1952[28], ce qui lui donne l'âge de 27 ans quand il frappe à la porte de

[24] Philippe Ménard, « Le chevalier…. », *op. cit.*, p. 295.

[25] « Il ne faut pas se prendre pour un héros. Vous êtes rien. C'est ce qui me plaît. Restez comme ça. Ne changez pas » dit-elle à Yann Andréa selon son témoignage (Yann Andréa, *Cet amour-là, op. cit.*, p. 29).

[26] Être sorcière, comme être errant, relève d'un état contre lequel Marguerite Duras elle-même s'interdisait de lutter : « elle veut se cacher, s'enfermer dans la chambre, ne rien faire, elle se met à m'insulter, à me détester, elle dit : le monde est tellement injuste, tellement méchant qu'il faut que j'en passe par là, par cette forme de méchanceté à votre endroit. C'est comme ça. Je n'y peux rien. » (*Ibid.*, p. 56).

[27] M.D. à Y.A.S. selon le témoignage de ce dernier : « Yann Andréa Steiner, je vous appelle ainsi, breton et juif, c'est moi qui vous le dis, oui, allez, manger, il faut manger » et la sorcière de lui resservir un peu de soupe (*Ibid.*, p. 77). Marguerite Duras s'expliqua sur cette assimilation en termes plus élogieux à un tiers, un journaliste venu l'interroger auquel elle déclara : « Yann Andréa est quelqu'un de très douloureux, très intelligent, très silencieux, très enfantin, aussi, il aurait pu être juif et je l'ai fait juif » (France Soir, 25 juin 1992) (cité par Christiane Blot-Labarrère, « « Mon nom est dans ma peine et ma peine est dans mon nom » ou Marguerite Duras et la judaïté », *Thélème. Revista Complatense de Estudios Franceses*, n°22, 2007, p. 22).

[28] Il en fait lui-même grand cas en soulignant l'incidence christique de cette date : la messe approche et sa venue au monde est envisagée comme celle de l'annonciateur, Jean-Baptiste : « Je suis né le 24 décembre 1952 en Bretagne (…) Il est presque minuit et le médecin dit à ma mère, poussez, ça ne peut plus attendre, je dois aller à la messe de minuit. Et en effet je suis né avant minuit, le 24 donc et pas le 25. On me baptise Yann. C'est-à-dire Jean-Baptiste ». À ces lignes messianiques, Yann Andréa ajoute une considération sur les chiffres qui laisse à supposer que les indices kabbalistiques retrouvés chez Duras lui sont peut-être imputables : « On m'a appelé ainsi, parce que ça fait deux fois six et deux fois douze (…) Il me plaît de penser ça : je suis parfaitement divisé, je suis un + un (…) Je n'ai pas une place déterminée, je peux occuper toutes les places, tous les emplois qu'on veut bien me donner, tout me va, tout m'agrée. Je suis à qui veut de

chez Duras, à Trouville, le 29 juillet 1980. Pour les kabbalistes, ce chiffre n'est pas anodin : il est le cube du ternaire (3X3X3) que Platon célébrait déjà comme le chiffre de la manifestation de la lumière[29]. Cette manifestation et son lien avec le chiffre 27, Duras en prendra conscience avec l'arrivée de Yann dans sa vie. Sur le rôle de détonateur de ce dernier, et en sa présence, elle confia à son fils Jean Mascolo, alors en train de réaliser *Duras filme* avec Jérôme Beaujour, qu' « il est probable que je n'aurais pas écrit *Agatha* ». Cette confidence peut interpeller, car le rapport est loin d'être évident entre la relation incestueuse d'un frère et d'une sœur (le thème d'*Agatha*) et sa liaison avec un jeune homme de 27 ans. Duras tendra à lever le voile, le 8 avril 1981, devant un parterre de journalistes canadiens, et encore en présence de Yann Andréa, discrètement assis à ses côtés, quand elle dira avoir perdu un frère : « il avait 27 ans », et que sans « l'histoire avec mon frère, je n'aurais pas écrit *Agatha* »[30].

Attention, ce voile ne découvre rien de biographique, il feint juste d'imiter la vie, comme la littérature s'y emploie. Pour preuve, ce « petit frère », Paul Donnadieu, qui est mort en 1942[31], à l'âge de trente ans. Les analogies mensongères ne s'arrêtent pas là. Lisons cet aveu qui n'en est pas un dans *L'Amant* : « Il a douze ans de plus que moi et cela lui fait peur »[32]. La narratrice ayant à l'époque quinze ans[33], le compte est facile à établir, cela lui fait vingt-sept ans, mais ce serait une erreur que croire tenir ici une indication biographiquement fiable, même si elle se trouve reproduite dans *L'Amant de la Chine du Nord*[34]. Il suffit de consulter l'état civil pour s'apercevoir que Hyunh Thoai Lê (1898-

---

moi, sans préférence, dans l'absolu d'un non-choix. Je suis aussi bien l'homme atlantique que l'homme de la maladie de la mort, je suis capable de vous aimer » (Yann Andréa, *Cet amour-là, op. cit.*, pp. 142-143).

[29] Cette formule fait florès depuis qu'en 1586, Blaise de Vigenère écrivit dans son *Traicté des chiffres, secrètes manieres d'escrire* que : « Les quatre lettres du grand nom de YHWE, qui sont circulaires toutes, jointes ensemble fesans 26 par le mesme adjoustement de l'aleph ou d'UN arrivent à 27, le cube du ternaire, tant magnifié de Platon dans son Timée, en la première production du monde ». En d'autres termes, la valeur numérique du nom de Dieu est 26 (de même qu'il y a 26 lettres dans l'alphabet hébreu) et son ouverture sur le 27 par l'addition de l'unité représente dieu et sa création. Pour Duras, comme nous le verrons, c'est l'amour et la mort que le 27 synthétise.

[30] Suzanne Lamy et André Roy (textes présentés et réunis par), *Marguerite Duras à Montréal, op. cit.*, pp. 19-20. Dans le procès d'identification entre Yann Andréa et le petit-frère fait par Marguerite Duras, tout concorde, jusqu'à une description de « ce jeune frère » (qui fut en fait son aîné, mais vivre avec Yann Andréa brouille cette notion) qui fait se chevaucher son premier amour avec le dernier : « un petit garçon très silencieux, pas apprivoisé, très beau en même temps, un peu scolairement retardé, adorable » (*ibid.*, p. 20). C'est la description de l'Errant.

[31] Date que Duras n'avait pas oubliée, puisqu'elle en fait état dans *L'Amant* à deux reprises : « C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt » (*op. cit.*, p. 38) et : « Le petit frère est mort en décembre 1942 » (*op. cit.*, p. 71)

[32] Marguerite Duras, *L'Amant, op. cit.*, p. 62.

[33] « Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve » (*Ibid.*, p. 16). Voilà les mots par lesquels commence la scène où la petite va rencontrer le Chinois.

[34] « Elle demande comment il est. L'enfant dit qu'il a vingt-sept ans. » (Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord, op. cit.*, p. 91). L'identification avec Yann Andréa se poursuit, sans jamais le nommer mais

1970) avait alors trente-deux ans. Tous, l'amant chinois comme le petit frère, sont des épigones de Yann Andréa, pas celui de chair et de sang, mais celui qui incarne éternellement aux yeux de Marguerite Duras un l'idéal chevaleresque. Cet idéal, l'Errant ne l'est pas en soi. Il est d'abord le double nécessaire à la sorcière pour se révéler, un jumeau spirituel qui arrive à point nommé, messie à sa manière[35]. Dans *Roma*, une date est donnée : « le 27 avril 1982 à onze heures du soir », avec cette précision : « Vous n'étiez pas encore arrivé à l'hôtel »[36].

Telle est la réponse de « la femme » (Duras) à « l'homme » timide (Andréa) qui vient d'arriver à hôtel de la Piazza Navona. Cette réponse renvoie au jour où le tournage du film commença. Ce film, bien sûr, est métaphorique : c'est l'histoire de leur amour se dévidant de la même manière archétypique que dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*[37]. En plus de la métaphore, il y va aussi de ce que Yann Andréa qualifiait : « le paradoxe de vos films », à savoir « filmer ce qui n'est pas possible d'être filmé ». Duras précisait qu'il en va ainsi du « désir » avec sa « pulsion » irréductible à sa « consommation » parce que le « complètement là » n'est jamais aussi fort que dans le « non vécu »[38]. De la même manière, et c'est l'objet de leur discussion dans le hall de l'hôtel, le dialogue avait précédé l'image, comme toute écriture anticipe la réalisation de quoi que ce soit, à commencer par *Fiat* antérieur à *Lux*. Toutefois, l'Errant, et quel meilleur lieu qu'un hôtel pour l'accueillir ?, vient d'entrer dans la vie réelle de la romancière provisoirement reconvertie dans le cinéma.

---

en l'évoquant indirectement, par une autre analogie. Quand, quelques lignes plus loin, Hélène Lagonelle (qu'une note dans le même livre dit être « morte de tuberculose » alors qu' « elle avait vingt-sept ans », *ibid.*, p. 53) demande comment est beau le corps du Chinois, la réponse est : « Comme celui de Paulo dans quelques années » (*ibid.*, p. 91). Une certaine beauté est liée au chiffre 27 pour les Kabbalistes qui lui attribuent la sephira *Chesed* (Grâce).

[35] « Duras, parlant de Yann à Bulle Ogier, déclare dès le lendemain de la première rencontre : « Je viens de rencontrer un ange ». Yann serait donc le substitut d'un ange, le messager d'un monde d'ailleurs, mais dont elle a depuis la prescience, qu'elle veut décoder, et dont elle veut rejoindre les rives. Yann alors lui apparaît nécessaire, envoyé mystique qui sera son guide vers des sphères inconnues, encore « illisibles » » (Alain Vircondelet, *Des amours de légende. Dix couples mythiques su XXe siècle*, Paris, Plon, 2013, p. 415.

[36] Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit*., p. 106.

[37] Outre un même dispositif, une terrasse d'hôtel et son hall que traverse une femme, la métaphore cinématographique est également de mise dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, livre qui s'ouvre en montrant le dispositif scénographique de cette fiction : « Une soirée d'été, dit l'acteur, serait au cœur de l'histoire » (*op. cit.*, p. 9).

[38] Marguerite Duras, *Le Livre dit. Entretiens de Duras filme*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 48-49-50. Bien sûr, ces précisions apportées par Duras ne vont pas sans quelques récriminations injustes contre Yann Andréa (« Non, non ! », « Non, vous confondez », « Non, non, non, pas pour ça ! », …), histoire de démontrer devant la caméra que le film qui se tourne d'un amour en train de se réaliser n'a pas la consistance qu'elle lui trouve sur un plan plus archétypique, celui de l'Abraham de Kierkegaard dans *Crainte et tremblement* qu'elle se donne comme modèle « au plus près de ce qu'on peut nommer désir » (*ibid.*, p. 50).

La vie réelle de notre romancière ne se plie à aucune réalité sociale, elle participe d'un imaginaire plus fort, se fait création à l'état pur. Afin de rendre sensible cette réalité supérieure, Marguerite Duras use dans *Dialogue de Rome* (1982), le film dont est tiré *Roma*, du procédé qu'elle affectionne alors : le recours aux voix off. Il s'agit en l'occurrence de la sienne et de celle de Yann Andréa qui, de plus, n'apparaissent jamais dans le champ visuel[39]. Mieux encore : Le 27 avril même, peu avant minuit, Marguerite Duras séjourne seule à Rome, Yann Andréa n'étant pas du voyage[40]. Mais cette non-présence est essentielle car, non identifiable à l'absence pure et simple, elle signe tout au contraire la réalité de l'être, pas la fugacité de l'existence. La voix off de Marguerite Duras rend présent ce paradoxe : « J'ai peur que Rome ait existé… », ce à quoi Yann Andréa réplique : « Rome a existé ». Leur dialogue se poursuit sur cette note : « -Vous êtes sûr… -Oui et les fleuves de même. Et le reste de même. -Comment supportez-vous cela… »[41], puis Andréa suggère : « Vous avez comme une peur du visible des choses ». Non, lui oppose Duras : « Il m'arrive d'être constamment détournée de Rome par une autre pensée que la sienne »[42]. C'est ce qui est derrière Rome qui l'intéresse, de même que c'est ce qui est derrière Yann Andréa, la réalité noétique.

Yann Andréa, qui glisse sur les apparences sans bien se rendre compte qu'il éveille des échos, déchire des voiles, déclenche des références, ouvre des plans supérieurs chez son interlocutrice, lui demande si son film traite d' « un amour actuel ». Comme bien souvent, la confusion s'empare de Duras qui maugrée un « je ne sais plus » avant d'être saisie par une illumination : « un amour vivant »[43]. Il n'y a que l'éternité qui vit, sans cesse reproduite par des archétypes et donnant à Rome son épaisseur. Derrière l'archétype que lui-même est devenu dans les yeux de Duras, Yann Andréa pressent le rôle auquel elle le rattache, et elle avec : « Vous parlez des amants du Temple »[44]. Allusion est faite à la Reine de Césarée[45] dans laquelle Duras voit l'une des anciennes figures emblématiques de

[39] Le champ visuel est occupé par un couple épisodique, selon le même procédé scénographique auquel l'écrivain-cinéaste avait recouru dans *Agatha* où Bulle Ogier incarnait l'apparence visuelle de la voix de Duras.

[40] « Je rappellerai que Yann Andréa, entré dans la vie de Duras en 1980, ne l'accompagne pas en Italie pour le tournage de *Dialogue de Rome*, alors que l'on reconnaît en voix 1 Duras, en voix 2, Yann Andréa. Ce fait n'est pas à écarter » (Christine Blot-Labarrère, « De Césarée à « Roma », Marguerite Duras dans les forêts de Racine », Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (textes réunis par), *Les lectures de Marguerite Duras*, *op. cit*., p. 22.

[41] Marguerite Duras, « Roma », *Écrire*, *op. cit*., p. 108.

[42] *Ibid.*, p. 109 et 110.

[43] *Ibid.*, p. 120.

[44] *Ibid.*

[45] *Césarée* est, par ailleurs, le nom que Duras, au printemps 1979, donna à des rushes non utilisés dans le montage final de *Navire Night*. Un long travelling longe le jardin des Tuileries avec des plans rapprochés sur

la Sorcière, ou Déesse-mère, parce qu'elle participe de la « fonction royale » et aussi par « la disposition commune qu'elle a avec les femmes des Evangiles »[46]. En cela, elle est un mythe innommable, et pas seulement la Bérénice de Racine, même si Duras s'avoue redevable de ce dernier pour lui avoir fait connaître une figure dans laquelle elle soulignera l'Etrangère bafouée, la Reine moquée, l'alter ego de Jésus faite femme[47].

Bérénice a été éconduite par Titus, bien malgré lui. À cause de tout ce qu'il y a « derrière lui, depuis toujours, la garde noire »[48], toute cette cohorte des bien-pensants qui n'aime pas l'amour quand il se joue des barrières. Alors que, tout à rebours, cette impossibilité apparente est génitrice d'une fusion incontrôlable :

> Elle ne parlait pas le romain. Il ne parlait pas la langue de la Samarie. C'est dans cet enfer de silence que le désir est venu. Il a été souverain. Sans appel[49].

---

tout ce qui fait antiquisant dans ce paysage (les nus de Maillol, l'Obélisque), comme une tentative de remémoration de son voyage, l'année précédente, en Israël. Duras met déjà à l'œuvre son principe selon lequel c'est dans l'absence que la présence se révèle le mieux. Mieux encore, le commentaire en voix off de ce film qui a donné matière à un court texte du même nom, presque un poème en prose, témoigne d' « un silence marqué par le blanc de la page, qui envahit le noir de l'écrit ». Ajoutons au constat dressé par Myriem El Maïzi (*Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Oxford, Peter Lang, coll. « Moderne French Identities », 77, 2009, p. 160) que le blanc de l'absence sublimée, de la parole à bout de mots, de l'hébétude de la passion, ne laisse place qu'à quelques « répétitions, telles « Tout détruit / Tout a été détruit » »qui rappellent le « Tout est vanité » d'un autre roman sur la consommation d'un amour dans le silence absolu, *La Pluie d'été*.

[46] Marguerite Duras, « Roma », *Écrire*, *op. cit*., p. 123.

[47] C'est dans *La Couleur des mots* (Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 170-172) que Marguerite Duras évoque sa dette à Racine, déjà évoquée dans *La Vie matérielle* : « le vent du divin souffle dans les grandes forêts de Racine » (*op. cit.*, p. 82). Subtile, cette influence s'estompe ici devant celle exercée par Robert Brasillach, tué pour des convenances politiques, mais dont Marguerite Duras n'était pas dans l'ignorance. En témoigne ce cri du cœur poussé en 1984 dans la célèbre émission de Bernard Pivot : « Pourquoi me blanchir moi et puis salir Brasillach ? » (Entretien transcrit par Sophie Bogaert, in *Marguerite Duras, Le dernier des métiers*, (Entretiens 1962-1991 réunis par Sophie Bogaert), Paris, Seuil, 2016, p. 318). Parallèlement, Christiane Blot-Labarrère avait rappelé que Marguerite Duras, en fréquentant le salon de Ramon Fernandez pendant la guerre, côtoya le poète fusillé à la Libération. Mieux, la future romancière « admire son *Procès de Jeanne d'Arc* » (« De Césarée à « Roma », Marguerite Duras dans les forêts de Racine », Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice (textes réunis par), *Les lectures de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 18), écrit par le poète alors que, prisonnier de guerre à la Défaite de 40, il était interné dans un camp allemand. À la même époque, il écrivit aussi une tragédie en cinq actes, *La reine de Césarée*, que Christine Blot-Labarrère cite pour mémoire sans bien réaliser le parallèle entre ce que Brasillach soulignait dans sa tragédie et ce que semble suggérer Duras : un amour fou rendu impossible par le fossé que la société désigne aux amants entre Titus le jeune romain promis à un avenir de conquérant (le chevalier) et Bérénice, plusieurs fois mariée, son aînée de surcroit et de loin, outre jouir de la condition peu enviable d'être Juive (la sorcière, terme utilisée même par la Bérénice de Brasillach à son amant : « Je sais qu'ils te mépriseraient de donner ton nom et le pouvoir à la vieille étrangère malfaisante, à la sorcière libidineuse », *La Reine de Césarée*, Paris, Plon, 1973, p. 96). Ces éléments (différence d'âge, origine ethnique) ne sont mis en évidence que chez Brasillach. Le seul legs de Racine pris par Duras, ce sont les accents lyriques de la douleur de la séparation, peu emphatisés chez Brasillach qui inclinait plus pour un théâtre à la Corneille (noblesse d'attitude) qu'à la Racine (épanchement des sentiments).

[48] Marguerite Duras, « Roma », *Écrire*, *op. cit*., p. 124.

[49] *Ibid.*, pp. 120-121

L'enfer de ce silence est à comprendre comme une invitation à la jouissance dans ce qu'elle a de plus libre et d'animal, alors que le langage, quand il interviendra dans leur relation, sera de l'ordre de la dénégation de ce désir, de la bienséance du Sénat, de la cité, comme une mise à mort de leur bestialité fondatrice. Cruauté d'autant plus grande que, Bérénice, fait remarquer l'homme, « elle ne comprend pas le romain ». Mais, s'interpose-t-elle, le langage de l'amour reste le plus fort : « Elle voit qu'il pleure. Elle pleure parce qu'il pleure »[50].

Cette tragédie est une défaite de l'amour, mais seulement dans l'ordre de l'apparence. La pompe romaine a certes gagné quand « la tentative romaine de régner sur le monde de la pensée et des corps » s'est réalisée[51], mais sa victoire s'est faite au prix d'une guerre meurtrière. Les terres de Samarie furent conquises da main de maître, mais l'éclat de Bérénice gagna en puissance auprès des déshérités. Elle attira à elle tout ce que Rome avait rejeté dans son idéal vain d'unité : « les fuyards de l'Empire, les déserteurs, les errants de Dieu »[52]. Tous ces démunis, privé de leur richesse, en avait trouvé une nouvelle dans la contemplation : « la seule occupation de ces hommes avait trait à Dieu. Les mains vides, ils regardaient le dehors. Les étés. Les hivers. Le ciel. La mer. Et le vent »[53]. Ils constituèrent ainsi le peuple des sorcières et des errants, le peuple dont les deux figures de proue seront Titus et Bérénice, dès lors que « réunis par leur séparation même, ils auraient enfin pleuré »[54].

C'est une relecture médiumnique de l'histoire à laquelle Duras se livre ici. Son partenaire joue le jeu et accepte tout naturellement que cette femme croisée dans un hôtel, nouvelle Pythie, sache cet amour plus grand que ne le dit l'histoire. Lui-même le pressentait, et qu'il soit « plus ignoré aussi »[55]. Il faut bien admettre, et il l'admet, que la chronique, cet appareil des grands de la Rome officielle, reste muette sur la rareté de cette étreinte se nouant dans un désir non consommé : « Pas un mot n'est resté des amants du Temple, pas une confidence, pas une image, n'est-ce pas.. »[56]. Comment alors autant de certitude ? Duras tranche : « Je ne sais pas de qui je parle. Aussi bien je parle de ceux-là »[57]. Toutes les grandes amours se chevauchent et peuvent être ainsi perçus par ceux qui

[50] *Ibid.*, p. 122.
[51] *Ibid.*, p. 118.
[52] *Ibid.*, p. 119.
[53] *Ibid.*
[54] *Ibid.*, p. 120.
[55] *Ibid.*, p. 118.
[56] *Ibid.*, p. 120.
[57] *Ibid.*

les vivent : voilà le message que celle que Yann Andréa par son absence-présence vient de révéler à elle-même comme une parfaite coreligionnaire des « hommes de la lande »[58], en un mot une sorcière, veut lui signifier. Et il l'entend. Si l'un et l'autre sont si bien à l'écoute de leurs cœurs, cela tient à ce qu'ils perçoivent de Rome la même musique, pas la fanfare militaire, mais le chœur plus discret de ce qui « est très près de la mer » : « - Il y a des guitares aussi…, non ? On chante, on dirait… - Oui, avec le bruit des fontaines… tout se confond. Mais ils chantent en effet »[59].

4.1.3 Un art maladroit ou du sacré gauche ?

Comment Véra Baxter réapprend toute seule dans sa villégiature normande le sabbat des sorcières.

La confusion sonore entre l'eau qui coule et la musique qui se déploie est un élément déterminant dans l'univers de Duras : il indique une rupture possible, une faille à explorer, avec le monde solide. Rome, aussi solides que semblent ses fondations, est bâtie sur des marais impossibles à endiguer. Sur le même modèle, Duras a construit des villes imaginaires. L'une d'entre elles donne sur l'Atlantique, ce littoral naguère forestier et peuplé de sorcières, ainsi que cette lectrice de Michelet aimait à le répéter. Elle s'appelle Thionville-sur-Mer. C'est la station balnéaire par excellence, telle que les Romains en bâtissaient pour leurs notables. Maintenant encore, les villas ne s'y louent pas à moins d'un million le temps d'une villégiature estivale. Tel est le prix réclamé à Véra Baxter, l'héroïne éponyme du film tourné en 1976 par Marguerite Duras et dont elle tira un récit en 1980, publié quelques mois avant l'arrivée de Yann Andréa dans sa vie. Véra Baxter, extérieurement, campe la femme bourgeoise élevée dans des principes catholiques, mariée à un mari ressemblant à un de ses frères, mère de trois enfants[60] et prospectant, seule en hiver, dans cette cité balnéaire huppée, quelque maison à louer pour leurs prochaines

[58] *Ibid.*, p. 118.
[59] *Ibid.*, p. 107.
[60] « Elle a dû être élevée dans un pensionnat (…) et elle a dû se marier très tôt » précise en outre Duras dans un entretien ajouté au film, *Baxter, Véra Baxter* (couleur, 90', Stella Quef (Sunchild) et I.N.A. prod, 1976). L'adaptation théâtrale à laquelle le film a donné lieu en 1983 fut encore plus radicale dans cette filiation de Véra Baxter à une forme du sacré qui fait d'elle une amoureuse sur le modèle des dames du temps jadis. À preuve cette déclaration de Marguerite Duras faite alors à un journaliste du *Matin* : « Elle vient de Dieu, Véra Baxter, elle a dû en entendre parler, elle connaît l'inexprimable, la connaissance du désir » (texte cité par Marie-Hélène Boblet dans sa notice à *Véra Baxter*, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1689).

grandes vacances. Mais il y a des fissures en elle, fissures dont le film rend compte par une mise en scène sonore distillant sans cesse en arrière-fond des notes reprises à la flute de pan. C'est comme un vent qui soufflerait en elle, l'âme habitée de Véra Baxter, à tel point d'ailleurs que cette musique inquiétante au sens propre est déclenchée au nom de « Baxter…Véra Baxter » prononcé en début de film par le barman[61].

La musique, c'est encore une manière d'accorder la primauté au Verbe tout en faisant du Verbe un agent de désordre. La sociabilité sereine de cette villégiature balnéaire, face à cette musique séismique, se déchire, ne résiste pas à son assaut redoublant les ressacs de la mer. C'est une musique de nomades, de gitans, de gens du voyage, de gens portés par le vent. Ces gitans occupent une villa voisine, vraisemblablement hors les contraintes d'une location et plus par effraction. Ils lui insufflent cette étrangeté que Véra Baxter perçoit d'un coup comme un écho de ce qu'elle a de plus profond en elle, le souffle[62]. Ce souffle soulève en elle quelque chose de maladroit qui tranche avec son ordonnance de femme bourgeoise ; une nouvelle femme s'esquisse au détour de la bourrasque qu'elle se met à mimer ; une harmonie se crée entre le dehors et le dedans, même si timidement. Le sabbat des sorcières n'est pas loin quand Véra Baxter

> danse sur l'air de la turbulence extérieure. Machinalement, de son corps, elle la scande. Cette turbulence qui se répand dans Thionville et qui atteint tout, a atteint Véra Baxter. Au contraire de la trouver abattue, isolée, calfeutrée contre le monde extérieur, nous trouvons Véra Baxter dans l'écoute intense de ce monde extérieur. Comme aveuglée, profondément distraite, elle essaye – non sans une certaine gaucherie – de danser sur l'air de la turbulence extérieure[63].

[61] L'effet avait été étudié par Marguerite Duras à en croire un dactylogramme d'elle déposée par Jean Mascolo aux archives de l'IMEC en juillet 2006 : « C'est lorsque le nom [de Véra Baxter] est prononcé que la musique de Carlos d'Alesio entre. Brutalement, comme si le nom prononcé la déclenchait » (texte cité par Marie-Hélène Boblet, *ibid.*, p. 1687). Christian Doumet a commenté avec justesse : « dans les films comme dans les romans, la musique *inquiète* constamment l'image : au sens propre du terme, elle lève en elle cette *tranquillité* » que l'on pourrait croire inhérente au « visible », mais dont la « bande-son viendra perturber l'ordre » (« La musique, mon amour… », *Lire Duras*, sous la direction de Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, *op. cit.*, p. 84).

[62] Duras, à la fin, commentait ainsi son film : « « Le lien avec l'extérieur est établi par une musique absolument continue qui ne quitte jamais le film et qui est supposée venir d'une fête dans les parcs de Thionville. Des étrangers seraient rentrés dans une villa avec des instruments de musique et auraient joué, auraient fait une fête, voyez. Et le bruit de cette fête, c'est la seule relation de Véra Baxter avec l'extérieur. C'est à la fois ce qui l'empêche de se tuer parce qu'elle était très au bord de mourir, très au bord de vouloir mourir, et c'est cette musique (ce que j'appelle la turbulence extérieure comme on appelle l'orage ou le vent) qui maintient Véra Baxter en vie (…) En réalité, cette musique qui sort de Thionville, c'est la musique de Véra Baxter. Cette turbulence extérieure, ce bruit d'orage et de vent, ce bruit primitif, c'est le bruit que fait la vie de cette femme par moments. Cette femme fidèle, cette femme des premiers âges, car c'est ça Véra Baxter. C'est comme une de ces sorcières qui habitaient les forêts au bord de l'Atlantique » (*Baxter, Véra Baxter*, couleur, 90', *op. cit.*, 1976).

[63] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique, op. cit.*, p. 21

De nombreuses expressions dans ces quelques lignes renvoient au sacré tel que l'entendait Roger Caillois. La plus évidente est cette « gaucherie » de la femme expérimentant le nouveau pouvoir qu'elle tient d'une nature tourmentée. Cette fausse maladresse ne va pas sans évoquer toute la littérature inspirée, bien plus que sociologique, que Caillois a consacrée aux forces de destruction sous le terme de « sacré gauche »[64]. L'impureté de ce sacré fait qu'il prend le contre-pied de toutes les formes d'expériences spirituelles plus solaires : là où un mystique, ce dévot du « sacré droit », médite replié sur lui-même et se concentre sur ses visions pour accéder au sacré par son monde intérieur, la sorcière (fût-elle une sorcière inexpérimentée des temps modernes !) s'ouvre tout entière à l'âpreté de la nature et se coule en réceptacle des éléments pour accéder à l'énergie du monde extérieur. Ce contre-pied, Roger Caillois l'avait déjà emprunté quand il nomma le triumvirat poétique qu'il formait avec Michel Leiris et Georges Bataille : le Collège de Sociologie. Cette contre-institution subvertissait l'école de Durkheim qui tenait la sociologie pour auxiliaire d'un ordre républicain toujours en mouvement. Aux antipodes de cette idéologie, Roger Caillois écrivit « Le Vent d'hiver », texte qui promeut « un vent froid, rigoureux, arctique »[65]: autant d'adjectifs à mettre en relation avec « la métaphore hivernale et glaciaire que Caillois emploie de manière récurrente à propos de l'activisme du Collège »[66]. Ce même vent d'hiver, cet esprit contre-solaire, Marguerite Duras n'en fait pas un élément de décor, mais le souffle inspirateur du « sacré gauche ». C'est lui qui éveille Véra Baxter à sa féminité millénaire.

Féminité millénaire ? Le mot peut prêter à rire, et il a bien fallu toute la naïveté d'un Michelet au XIXe s. pour en dégager la poétique. Telle est la vertu troublante que Georges Bataille prêta à *La Sorcière*, notant que : « c'est l'honneur de Michelet d'avoir accordé à ces fêtes du non-sens la valeur qui leur est due »[67]. Il faisait allusion ici aux cérémonies carnavalesques d'inversion des valeurs dont le parangon fut, au Moyen Âge, le sabbat des sorcières. L'important est l'effet d'inversion obtenu. S'attarder sur les moyens relèverait du pur folklore, et Michelet veut si bien en saisir le mécanisme qu'il laisse par devers lui tout l'apparat critique de l'historien et préfère souligner « la recherche de l'intensité » jusqu' « au-devant du malaise, aux limites de la défaillance » quand, « cherchée par les

[64] Roger Caillois, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1950, p. 48.
[65] Roger Caillois, « Le Vent d'hiver » [*NRF*, n°298, juillet 1938], repris in *Le Collège de Sociologie* (1937-1939) sous la direction de Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1995, p. 339 (1ère éd., 1977).
[66] Guillaume Bridet, « Roger Caillois dans les impasses du Collège de Sociologie », *Littérature*, vol. 2, n°146, 2007.
[67] Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Idées nrf », 1957, p. 81.

minorités, ou les individus, elle peut l'être sans espoir, au-delà du désir de durer »[68]. C'est le charivari du monde qui bouleverse alors jusqu'au plus intime. Peu importe la couleur de ce vacarme, il provoque un renversement en soi donnant à celle qui n'a jamais pu s'exprimer (la femme soumise, telle que Véra Baxter) la conscience trouble que son désir est irréductible aux catégories de la durée, et elle l'exprime.

> La réponse de Véra Baxter est longue à venir. Elle se produit lorsqu'elles ont disparu du champ : elle exprime la déraison de Véra Baxter. VÉRA BAXTER, *off* : Je pensais que ça durerait toujours (*Temps long – deuxième fois :*) ça n'aura pas été possible. La forêt. Fixe. La turbulence recommence.[69]

Quand Duras met en scène cette turbulence en la restreignant à un registre sonore dont la source n'est jamais montrée dans le film, ni décrite dans le livre, elle s'inscrit dans cette filiation de Michelet relu par Bataille. « L'angoisse évidemment le guidait – même l'égarait – tandis qu'il écrivit un livre où brûle une troublante passion » dit Bataille de *La Sorcière*[70]. Cette même appréciation pourrait s'appliquer à *Véra Baxter*. L'angoisse devant une troublante passion est le sort de Véra Baxter, certes, mais aussi de tout spectateur ou lecteur, pour peu qu'il se laisse submerger par cette musique tropicale en rupture avec le froid décor d'une bourgeoise esseulée. L'effet esthétique de cette distorsion entre une image fixe et glacée parallèle à une bande-son colorée jusqu'à la nausée n'est pas très heureux, mais il cultive cette voix délibérément, pas par coquetterie, mais pour donner force et vigueur au sacré gauche.

4.1.4 Bataille dans le couple

Comment la magie de Véra la rapproche et l'éloigne tout à la fois d'un mari pratiquant des dépenses somptuaires dignes des temps anciens.

Ce sacré gauche, devenu un motif littéraire sous la plume de Duras, s'émancipe du même coup de la stricte définition sociologique. Pas plus chez elle de sociologie appliquée à la littérature qu'on ne peut la soupçonner d'avoir illustré par ailleurs des

[68] *Ibid.*, p. 83.
[69] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 53.
[70] Georges Bataille, *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 84.

thèses de psychanalyse. L'écriture romanesque bouleverse de fond en comble le monde des idées. Ainsi, le sacré gauche, comme « rites de souillure, dont le sens est une nostalgie de souillure infinie »[71], trouve-t-il son aboutissement chez Bataille dans le personnage de Don Juan qu'il tenait pour une « une incarnation personnelle de la fête, de l'orgie heureuse, qui nie et divinement renverse les obstacles »[72], alors que Duras fait incarner par Véra Baxter cette expérience limite. Il n'y va pas seulement d'un contre-pied dans le genre, mais quant au caractère aussi. Le donjuanisme masculin semble à Duras limité, alors que la capacité de désir de Véra Baxter est illimitée. Est-on bien sûr que l'athéisme de Don Juan soit aussi définitif que le dit Bataille, jusqu'à meubler de sa personne le trône de Dieu désormais vaquant [73]? Duras en doute.

Ce doute, elle l'exprime par le Don Juan qu'elle met en scène, Jean, le mari de Véra Baxter. Lui ne connaît pas le désir illimité, il ne connaît que des désirs successifs, en éprouve une frustration et voudrait que sa femme lui inspire de nouveau le même désir qu'au premier soir. Dieu à sa façon, il orchestre tout ce plan en vendant sa femme un prix si cher que le désir du candidat potentiel, ainsi attisé, le portera à se conduire en véritable amant et, pense le mari, à exciter en lui une flamme nouvelle[74]. Une idée aussi

[71] *Ibid.*, p. 80.

[72] Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 92.

[73]« Dans *L'expérience intérieure*, Bataille définit l'expérience que Don Giovani représente à ses yeux comme l'expérience moderne de l'homme qui n'est plus capable de croire en Dieu – il le provoque avec Giovani, puis le tue avec Nietzsche – mais qui, dans cette incapacité même, se trouve désormais face à face avec la place vide de Dieu » (Laurens ten Kate, « Paroles de contrainte, paroles de contagion », in *Georges Bataille et la fiction*, textes réunis par Henk Hillemar et Jan Versteeg, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 12)

[74] Notre résumé reprend ici celui donné par Pierre Piret où l'achat et la vente sont deux termes qui se chevauchent et renvoient à un échange des richesses : « Si elle trompe son mari avec Michel Cayre, c'est parce que Jean Baxter a payé celui-ci à cette fin. Il tente moins, ce faisant, de la leurrer pour avoir la paix avec ses maîtresses que de la transformer en un signifiant monnayable : en vendant – littéralement – sa femme, il la fait entrer dans une série signifiante – pour la rendre « désirable » » (« Revivre pour la première fois. La logique de la répétition dans le théâtre de Marguerite Duras », Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 87. Depuis quand le sens littéral de « vendre » serait acheter quelqu'un pour qu'il vous prenne quelque chose (en l'occurrence votre femme) ? C'est Duras elle-même qui impose cette fluctuation des termes, comme dans un tourbillon de circulation des richesses. Ainsi, en postface à *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, elle écrit que Jean Baxter se résout à « en passer par la vente de sa femme afin qu'elle lui soit adultère. Il a les moyens de le faire. Il le fait. Il la vend très cher (…) Le prix intrigue. Pourquoi vaut-elle si cher cette femme qu'on ne voit pas ? Donc, cela est opérant » (« Baxter Véra Baxter », *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *op. cit.*, pp. 114-115). La contradiction dans les termes est patente. Que viendrait faire ici cette indication que Jean a les moyens si c'était une vente de sa femme comme un objet de consommation ? Non, qui lit l'œuvre comprend qu'il consume en fait son argent en une perte symbolique qui double celle de sa femme pour mieux retrouver cette dernière. Marguerite Duras joue ici avec les mots pour inviter le lecteur à sortir du cadre utilitariste de l'économie et renouer avec la vieille économie du don somptuaire. En ceci encore, Duras épouse plus le champ sémantique de la langue traditionnelle comme le persan que la lexicologie classique du français. En persan, *kharid-o-foruch* que l'on traduit par « vente, transaction » renvoie littéralement à l'acte de « vendre et acheter » avec des manières de faire dont les « coutumes, en particulier l'échange par le don, sont aux antipodes de pratiques commerciales actuelles », ainsi que l'écrivait en 1949 Georges Bataille, un

déterministe des causes et des effets trahit juste la difficulté à s'émanciper de Dieu (dans sa représentation phallocrate) qu'on ne le croie. Est-il vraiment possible de se couper de la possibilité de s'émouvoir devant l'amour et de renoncer à ce bouleversement ? Monique Combès, qui fut l'amante de ce don juan tout en restant l'amie de Véra, en doute :

> C'est après… qu'on découvre chez Jean Baxter comme une sorte de… d'impossibilité à … à aimer… oui…on se demande si Jean Baxter ne croit pas en Dieu sans le dire. *(Temps long.)* Quelquefois on découvre la vérité[75].

Aux yeux de Duras, il n'y avait rien de pire que quelqu'un de faussement émancipé et qui cultive des airs libertins pour cacher sa capacité de s'émouvoir. La tolérance sexuelle à ses yeux avait bon dos, elle l'associait plutôt à une perte de sens des valeurs du désir : passion absolue, jalousie féroce[76]… Et que Jean Baxter soit contraint de recourir à un expédient aussi ancré dans la société marchande (la vente de ce qui ne s'achète pas : l'amour), et dérisoire, pour éveiller en lui un soupçon de jalousie, ne donne pas à ce Don Juan de pacotille le beau rôle[77].

---

auteur que Duras reconnut comme de ceux envers lesquels elle contracta une dette, dans *La Part maudite* (*Œuvres complètes*, t. VIII Paris, Gallimard, 1976, p. 69). La dette de Duras se retrouve notamment dans ce scénario : Jean Baxter pratique le don somptuaire quand il paie un tiers une somme colossale, outre sa femme offerte, certainement pas pour « investir » mais, comme les Anciens, pour être « agréable à Dieu » (*ibid.*, p. 115), c'est-à-dire lui-même et son bon plaisir.

[75] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 45.

[76] Notons cette confession très troublante de Duras à Andréa sous la caméra de Jean Mascolo en marge du tournage d'*Agatha ou les lectures illimitées* : « Maintenant, toutes les femmes peuvent à peu près faire tout ce qu'elles veulent ; les hommes à peu près tout ce qu'ils veulent. Il n'y a plus de jalousie ; il y a une compréhension universelle, voyez-vous, comme on dirait une dilution universelle (…) Je crois qu'il y a une perdition de l'individu à travers toute cette perdition fragmentée… de ses pulsions, de son désir, de son amour, de sa connaissance, de son entendement, de son imaginaire » (*Marguerite Duras, Le Livre dit, op. cit.*, p. 46). Voilà où arrive le point de rupture avec Georges Bataille, figure à sa manière donjuanesque, du moins à en croire son ami Michel Leiris : « Que Georges Bataille, engagé pourtant dans un autre chemin que celui de la rouerie désinvolte, soit à sa manière un don Juan, j'en suis convaincu » (« Le donjuanisme de Georges Bataille », in *Georges Bataille et Michel Leiris, Echanges et correspondances*, Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2004, p. 12). Et la raison centrale que Leiris en donnait était la suivante : « S'attaquer dès le départ au plus fondamental des interdits (celui qui règle et humanise le commerce animal des sexes), n'est-ce pas aussi proclamer qu'on n'atteint à la vraie morale que dans un au-delà de la morale et qu'il n'est de démarche valable qui ne soit une rupture de limite ? » (*Ibid*, pp. 11-12). Cette notion de commercer les sexes dans un désordre qui fait fi d'un sentiment que Duras tient comme au cœur du désir, la jalousie, paraissait à cette dernière non pas une transgression mais une déviation : « Peut-être la chose la plus grave pour quelqu'un – je parle d'un homme ou d'une femme –, c'est de ne plus souffrir de jalousie par exemple. C'est-à-dire ne plus connaître le désir… » (Marguerite Duras, *Le Livre dit, op. cit.*, pp. 46-47). Pour Duras, la jalousie ne relevait pas d'une morale obsolète à bannir, elle était constitutionnelle de l'instinct amoureux et intrinsèque au désir.

[77] Celui qui se croit détaché des passions, le Don Juan tel que le perçoit Duras, s'apparente en quelque façon à la figure du pseudo-Jésus, ou ce Jésus humaniste contre lequel la sorcière se rebelle au nom de la vraie Passion dont on ne peut pas se couper au risque de se perdre (cf. *supra* 2.3.4). Dans son ancienne vie, c'est à Robert Antelme que Duras fait allusion pour typifier ce genre d'homme indifférent à la présence d'un tiers sous le même toit conjugal parce qu'ayant sa vie sexuelle à-côté et associant cette autonomie (« dilution » pour Duras) à la liberté. Dans sa nouvelle vie, Duras ne veut pas de ce poète renonçant, mais d'un errant

Jean Baxter conçoit la relation avec sa femme seulement scellée par l'argent, non pour se donner l'illusion d'une vie confortable, mais parce que l'argent joue pour lui le rôle d'un dieu de substitution. Véra Baxter, la première, en convient : « Il n'a rien, que ça, justement, l'argent… c'est même pas un riche… il a de l'argent… c'est tout… »[78]. Autant dire que cet Argent-Dieu en lequel il croit détermine toute sa grille des valeurs, qu'il est même le maître-étalon du désir, comme cela était le cas dans les sociétés archaïques sur lesquelles Mauss et, à sa suite, le trio du Collège de Sociologie, Georges Bataille en tête, se sont appesantis jusqu'à forger la notion de dépense sacrificielle. Bataille lui donna un nom, il l'appela *La Part maudite,* une idée et un livre qui ne laissèrent pas indifférente Marguerite Duras[79]. Cette part se dépense dans des banquets célébrés avec luxe par un amphitryon qui, dans la vie ordinaire, ne connaît pas le luxe. Le désir seul motive son attitude, selon Bataille, assez nostalgique de ces sociétés traditionnelles dont il retrouva l'archétype chez Don Juan renouant avec cette « orgie heureuse ». Mais le bonheur en participe-t-il vraiment, ou non ?

La question est résolue par le narrateur/ la narratrice quelques lignes après le constat de Véra Baxter sur le rôle de l'argent pour son mari :

> Jean Baxter vient d'être évoqué dans ce qu'il a d'essentiel : son humilité, sa « pauvreté » -cela, au-delà de l'épaisseur, de la crasse qui le cache : l'argent[80].

Cette humilité devant le Dieu-Argent auquel il faut sacrifier cette fameuse part maudite se lit dans le curieux pari qu'il fait avec lui-même concernant sa femme. Il la « vend » cher, avons-nous dit, mais pas dans l'esprit d'un profit, plutôt d'une consumation gratuite du désir qu'elle lui inspire auprès d'autres partenaires que lui.

> Un jour, Jean Baxter désire que d'autres que lui abordent le corps de sa femme, que celui-ci soit partagé, jeté hors du mariage, à la rue, livré aux autres, connu, afin que d'autres en prennent connaissance, comme lui, par la seule voix de ce corps, le désir. Il veut que le désir de Véra Baxter s'étende, déborde le couple et qu'il revienne vers ce couple chargé d'une expérience adventice[81].

---

battant, d'un ange soufflant le chaud et le froid. Elle projettera ses qualités littéraires sur Yann Andréa.

[78] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique, op. cit.*, p. 74.

[79] « Et Georges Bataille ? » lui demande Michèle Manceau, ce à quoi Marguerite Duras, plus admirative qu'à l'ordinaire, répond : « Oui, c'était un ami. Je n'aimais pas Sade comme lui. Mais *La Part maudite* est un livre majeur » (Michèle Manceaux, *L'Amie, op. cit.*, pp. 55-56).

[80] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique, op. cit.*, p. 75.

[81] *Ibid.*, p. 114.

Bataille est encore ici la référence implicite, avec Mauss en arrière-fonds, car la circulation du désir décrite par Duras s'apparente réellement à la théorie du don et du contre-don.

Cette théorie, Jean Baxter l'incarne, comme il incarne le prototype du Don Juan, cet ancien type d'homme à dépasser pour une relation digne de la sorcière. Un homme le comprend : c'est « l'Inconnu ». Selon les conventions du théâtre, il s'apparente au personnage du confident. Mais il est plus aussi. À telle enseigne que Duras, ayant dans son film fait incarner cet inconnu par une femme, fût-elle une grande actrice (Delphine Seyrig), regretta ce choix déséquilibrant le triangle amoureux tel qu'elle le conçoit. Car l' « Inconnu » peut s'avérer plus pour Véra Baxter qu'un confident. Si l'élu de son cœur, le texte n'en dit mot mais laisse à le suggérer par la perspicacité que développe cet homme. Il rapporte ce propos tenu par l'amant rémunéré : « Michel Cayre dit : « Jean Baxter a cette grâce que donne l'argent » »[82], et en donne une explication définitive : « Tout ce qu'il gagne, il le dépense »[83]. Cette grâce octroyée par la dépense renvoie irrésistiblement à ce que Bataille disait du « rayonnement du soleil » : il « donne sans jamais rien recevoir », et « les hommes en eurent un sentiment » si fort que « jadis la valeur était donnée à la gloire improductive »[84], aussi vaine que, plus contemporaine, la dépense de Jean Baxter avec les femmes et le jeu. Notons qu'il va jusqu'à parier avec des amis la réussite de son plan pour étendre le désir que lui inspire Véra Baxter, bien que pas très belle, auprès d'autres hommes. Ultimement, il regrettera l'erreur de son attitude.

Ce regret tient sans doute à avoir associé la valeur de sa femme à une cote immobilière. L'horreur du procédé est démasquée par Véra Baxter qui le résume sans fioritures, avec une douleur qui lui rend les « paroles difficiles » : « Il avait payé Michel Cayre. Un million. Le même prix que la villa »[85]. Ce million est plus à comprendre comme un chiffre astronomique que la somme acquittée. Le mot «énorme » en souligne l'excès dans la bouche de l'inconnu. Il le tient d'une conversation entendue au bar de l'Hôtel de Paris : « Enorme, paraît-il. C'est le mot de Monique Combès » répète-t-il à Véra Baxter [86]. Monique Combès, sans savoir qu'un tiers prêtait l'oreille, avait cédé à Michel Cayre la pressant pour savoir si Jean Baxter se donnait des limites à ses débordements :

[82] *Ibid.*, p. 90.
[83] *Ibid.*, p. 82.
[84] Georges Bataille, *La Part maudite* in *Œuvres complètes*, t. *VIII*, *op. cit.*, p. 35.
[85] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 82.
[86] *Ibid.*, p. 102.

> Combien, en réalité ? MONIQUE COMBÈS, *temps* : Pourquoi voulez-vous le savoir ? MICHEL CAYRE, *temps* : Pour savoir jusqu'où irait Jean Baxter pour… (*il se reprend*) par pure curiosité. MONIQUE COMBÈS : Je n'ai pas demandé le prix. (*Temps*) Énorme, je crois[87].

Un prix aussi énorme scandalise Véra Baxter parce que, « femme des premiers âges », elle a hérité le sens de l'économie « des femmes de paysans »[88]. Ce même esprit de parcimonie que Marguerite Duras faisait tout entier tenir dans sa métonymie de la soupe aux poireaux, un concentré de la médecine des simples, le propre des sorcières, parce que ne coûtant rien, contrairement à ce qu'il en va dans le sacré ostentatoire des clercs. Les vertus économes de Véra Baxter sont assez bien devinées des autres protagonistes pour qu'ils s'emploient à lui taire le vrai prix de location de la villa, ainsi que l'explique Monique Combès :

> Celui donné par l'agence est faux. (*Sourires-temps.*) Elle doit trouver que c'est encore trop cher… Elle est restée économe… (*Arrêt.*)[89].

Véra Baxter ne se cache d'ailleurs pas de ce sentiment. Ce sont les premières paroles qu'elle tient à son mari quand il lui passe un coup de fil : « C'était pour la villa, elle est chère…un million… J'ai préféré t'en parler avant de louer… C'est beaucoup, je trouve »[90]. Son mari, qui n'en a cure et qui base sur cet excès même son économie du désir, lui rétorque : « Qu'est-ce que ça fait ? » et elle, qui se méprend, ou feint de se méprendre, lui répond : « C'est grand. Huit chambres »[91]. Oui, trop grand pour eux deux, pour qu'ils réapprennent à se retrouver, mais pas aussi « énorme » que l'est leur « château de Chantilly »[92].

Énorme, cela ne suffit pas pour Véra Baxter, car on est encore dans l'ordre du quantitatif. Or les sentiments ne peuvent se compter quand on pense aussi purement qu'elle. Tout son être est aspiré par le « cérémonial gigantesque de cette histoire d'amour, hors de toute légende »[93], et quand l'amour est vécu avec une telle intensité, la dimension matérielle devient vétilles. On est loin aussi de « ces coutumes glorieuses » célébrées jadis

---

[87] *Ibid.*, p. 16.
[88] Ces deux expressions sont les mots mêmes de Marguerite Duras tels qu'elle les a formulés devant la caméra de Frédéric Rossif en 1977. Les propos complets sont rapportés plus haut dans ce chapitre à la note 9.
[89] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 15.
[90] *Ibid.*, p. 56.
[91] *Ibid.*, p. 57.
[92] *Ibid.*, p. 54.
[93] *Ibid.*

« dans les cérémonies qui marquent le changement d'état des personnes, lors des initiations, des mariages, des funérailles », autant de prétextes à faire la « fête » par « le don solennel de richesses considérables »[94]. La tragédie de sa romance avec Jean Baxter tient à justement à ce que ce dernier participe de cette dépense de soi par l'oblation d'un objet qui lui est cher, en l'occurrence sa femme. Se mêle ici la romance de deux anachronismes, l'anachronisme extra-légendaire de Véra et l'anachronisme coutumier de Jean dans une romance que Duras dit « celle, moyenâgeuse, de Véra et Jean Baxter, nos contemporains »[95].

Parce qu'ils sont nos contemporains, ils commettent l'irréparable et feignent l'indifférence moderne des couples aux idées larges mais sourds à « l'unicité » du véritable amour[96]. Au tout début de cette communication téléphonique : « Elle est allée se promener dans la forêt », répond Jean Baxter à sa femme lui demandant s'il est seul[97]. Puis, à la fin de la communication, quand Jean Baxter lui propose de la rejoindre au plus vite en avion, elle lui répond qu'entretemps « je l'aurai rejoint, nous serons partis de Thionville »[98]. Lui évoque une maîtresse dont Duras nous épargne l'identité. Elle parle de Michel Cayre rémunéré pour la séduire, et dont elle a accepté les avances par horreur d'une dépense vaine. Ayant « regardé le carnet de chèques » de son mari, « la nuit dans son bureau »[99], Véra réalisa la transaction dont elle avait été l'objet. Sa conception de la circulation des richesses n'étant pas la même, pure consumation, il fallait que l'acte soit consommé au sens le plus banal du terme pour lui retirer ce côté sacrificiel dégradant[100].

En fait, sous ces faux-semblants d'aventures vécues au loin, « Véra et Jean

---

[94] Georges Bataille, *La Part maudite, op. cit.*, p. 70.

[95] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique, op. cit.*, p. 54. Le Moyen Âge pour Duras, en ce sens encore très postmoderne (à comprendre comme néo-archaïque dans la filiation de Michelet), ne revêt pas la négativité qu'il recouvre pour Bataille. Ce dernier, n'arrivant pas à se départir de la théorie lue chez Marx, ne tient pas le Moyen Âge en modèle de son économie du désir : « La nécessité de supprimer en premier lieu les valeurs du passé doit d'ailleurs être précisée. Dans le système économique du Moyen Âge, la richesse était inégalement partagée entre ceux qui manifestaient les valeurs admises » (Georges Bataille, *La Part maudite, op. cit.*, p. 133). Ces « survivances de la féodalité », poursuit-il, par sa disproportion entre le possédant et le possédé, seraient, dans les esprits modernes la cause de notre « inconsciente volonté de faire une *chose* de l'ouvrier » (*Ibid*). Le roman de Duras montre que le don, avec tout son faste et dans toute son ampleur (jusqu'à sacrifier les siens), n'est jamais réalisé que par de très gros possédants. De plus, ce que ces derniers chosifient le plus volontiers sont leurs femmes.

[96] « On ne peut pas éviter l'unicité, la fidélité, comme si on était à soi seul son propre cosmos. Aimer tout le monde comme proclament certains et les chrétiens, quelle blague. Ces choses-là c'est mensonge. On n'aime jamais qu'une personne à la fois. Jamais deux à la fois » (Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2, op. cit.*, p. 23).

[97] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique, op. cit.*, p. 55.

[98] *Ibid.*, p. 61.

[99] *Ibid.*, p. 82.

[100] « Je suis allée chez Michel Cayre parce que c'était payé. (Temps) C'est l'argent qui a permis…enfin… » (*Ibid.*, p. 83)

Baxter » (priorité ici encore donnée à l'élément féminin dans ce couple faisant figure de mythe, cf. *supra*, partie III, note 184) s'aiment. Le narrateur le confirme : « Il n'y a pas de doute : ces voix sont celles de l'amour »[101], seulement l'amour s'y exprime avec deux accents différents. La voix féminine épanche l'abondance de ses sentiments et les déversent avec le même luxe que les larmes d'un enfant :

> Véra Baxter. Des yeux qui pleurent. Pleurs inépuisables. Comme si elle avait perdu toute autre identité que celle de la pleureuse de l'amour même, disparu du monde. Hoquètements très doux, d'enfant[102].

La voix masculine reste sur le quant-à-soi, la retenue, voire la rétention des émotions : « Jean Baxter s'empêche de pleurer »[103]. La sécheresse de la phrase elle-même exprime combien l'homme qui dépense libéralement son argent est moins prodigue de ses sentiments intérieurs. Il les comprime, et le contraste au téléphone va crescendo. Quand Véra laisse échapper d'un coup une « plainte violente » en retrouvant, sorcière, la métaphore primordiale entre la nature environnante et son corps, l'une comme l'autre devenus lande inculte, territoire délaissé[104], Jean ne trouve rien à lui opposer. « Silence. Pas de réponse de Jean Baxter »[105].

L'incident se reproduit pas moins de trois fois, et chaque fois, Véra entre plus avant que leurs habituels atermoiements (« *ces gens ne savent pas parler de leur amour* »[106]) dans le mal qui les ronge. Il aurait fallu, à l'écouter une première fois, qu'ils prennent leur distance avec les vieux réflexes qui les ont conditionné malgré eux. « Quitter la France », dit-elle la seconde fois. Enfin, devant Jean qui se recroqueville davantage sur lui-même (« Silence. Pas de réponse de Jean Baxter »[107]), elle finit par lâcher qu'il aurait fallu couper les ponts avec les enfants pour retrouver la magie du couple originel. « Avec tous ces enfants en plus », souffle-t-elle en recourant, pour toucher son mari à un argument d'ordre quantitatif. Peine perdue, rien n'arrache ce dernier à sa torpeur : « Silence. Pas de réponse de Jean Baxter »[108]. On aurait dû poser une distance entre nous deux et faire de cette distance un tremplin pour se mieux connaître (« Se perdre…et puis… *(se*

[101] *Ibid.*, p. 55.
[102] *Ibid.*, pp. 55-56.
[103] *Ibid.*, p. 56.
[104] « C'est sauvage, ici, l'hiver, on dirait qu'il y a dix ans que personne n'est venu » (*Ibid.*, p. 58)
[105] *Ibid.*
[106] *Ibid.*, p. 57 (Les italiques sont de Duras)
[107] *Ibid.*, p. 58.
[108] *Ibid.*, p. 59.

retrouver) »[109]), suggère-t-elle in fine. Dernière tentative avant que ses propos ne se perdent, décousus, comme pour donner le temps à Jean d'assimiler et de reconnaître implicitement la vérité de cette règle, tout larguer, pour se ressaisir du désir, et non pas tenter de l'attiser comme il l'a fait par des moyens cumulatifs. Il le reconnaît : « Il n'y a que toi qui dise la vérité »[110].

Cette reconnaissance de la supériorité de la femme sur lui, et de plus sur le seul plan qualitatif qui vaille : la vérité, suffit à déclencher chez Véra « le cri de Véra Baxter. Sourd. Terrible ». Ce cri reproduit par trois fois le mot jusqu'alors tu : « Jean…c'est fini…c'est fini…fini…Jean…tu le savais »[111]. C'est fini entre eux parce qu'une chose a été introduite et qu'elle n'en finit pas : le fameux million, cette somme astronomique, ce « luxe » qui « appelle la passion » selon l'expression de Bataille[112] pour définir la dilapidation gratuite des ressources, cette « exubérance de la vie » se donnant comme le soleil. On ne peut pas se défaire du soleil comme cela, le don et le contre-don préludent à un cycle inépuisable. Véra Baxter l'a expérimenté à la fin, et ce sont les dernières confidences qu'elle tient à l'Inconnu : « On ne devait plus se revoir avec Michel Cayre (*Temps.*) Puis il a téléphoné encore. (*Temps.*) Comme si ce million était inépuisable… (*Silence.*) »[113]. Il en redemande pour son argent. Elle en redonne.

« Un luxe authentique exige le mépris achevé des richesses », disait déjà Bataille, pour y trouver ce qu'il y a « d'explosif, de prodigue et de débordant »[114]. Véra Baxter débordera hors du couple, dans un adultère en série qui la perd à elle-même, et lui fait comprendre avec intensité que le véritable couple réside dans le double, et qu'hors lui pas de salut. Se perdre dans l'Inconnu, se perdre avec l'Inconnu, puisque le livre se finira sur cette note d'une nouvelle infidélité possible[115], lui restera, somme toute, la seule alternative possible pour redoubler Jean Baxter, celui qu'elle épousa à « vingt ans.

---

[109] *Ibid.*
[110] *Ibid.*
[111] *Ibid.*
[112] Georges Bataille, *La Part maudite, op. cit.*, p. 78.
[113] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique, op. cit.*, pp. 85-86.
[114] Georges Bataille, *La Part maudite, op. cit.*, p. 79.
[115] « Puis elle repart. L'Inconnu la suit » (Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique, op. cit.*, p. 110). Cette fin ne recouvre pas la même intensité dans le film où l'Inconnu, ayant adopté un sexe féminin pour les besoins du casting (interprété par la grande Delphine Seyrig), ne suggère pas cette consumation du désir, ce que Duras regretta après coup. Du film, elle disait : « Je l'ai raté. Je vais publier le script véritable de ce Véra Baxter, où l'inconnue qui arrive chez Véra Baxter est un homme. En raison d'une certaine conjoncture à laquelle je me suis laissé aller, j'ai remplacé l'homme par une femme » (Marguerite Duras, « Un acte contre tout pouvoir », *Cinéma 77*, juillet 1977, texte repris in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 616).

(*Temps.*) C'était l'ami de mes frères (*Temps.*) Je l'ai toujours connu »[116]. L'Inconnu et le connu seraient-ils les deux faces du même ?

4.1.5. L'amour comme un conte de fée

Où l'on voit qu'*Agatha ou les lectures illimitées* n'offre pour point de comparaison possible que les contes de fées : les seules narrations ouvertes à tous les possibles.

Pour répondre à cette question, revenons à un autre texte de Marguerite Duras, son *Agatha*. Il s'agit d'une villa balnéaire qui tient son nom de la fille des propriétaires, née l'année même de l'achat de cette bâtisse. La longue scène dialoguée à laquelle le lecteur / spectateur est invité entre « elle » et son frère, « lui », prend corps alors qu'Agatha annonce son départ à son frère aîné, quasi-jumeau (ils ont trente ans l'un et l'autre). Ce départ avait été de longtemps pressenti par eux deux, avec un inconnu, avec un homme dont on ne connaîtrait pas le nom, car le connaître aurait suffi à remettre ce voyage. Le début de ce texte s'inscrit comme un duplicata de la fin de Véra Baxter. Souvenons-nous de ce qu'il est dit de l'héroïne quand elle se détache de cette maison des bords de mer, où elle s'est perdue comme bourgeoise et trouvée comme sorcière, et attachant dans son sillage « l'Inconnu » :

> C'est fait. Elle sort. S'extrait des « Colonnades ». / Ils sortent. / La chose s'est faite insensiblement, elle n'a pas dû s'apercevoir qu'elle sortait[117].

Dans *Agatha*, « elle » ne sait plus, pas vraiment, quel type d'inconnu il peut être, hésite sur son âge, hors qu'il est comme le frère, comme son jumeau. Ainsi, cette première confidence : « C'est un homme très jeune. Il doit avoir l'âge que vous aviez sur cette plage. *(Temps)*. Vingt-trois ans, je crois me souvenir »[118] se trouve démentie, ou pour le moins atténuée, par une autre. Ce dernier aveu intervient, alors que le frère et la sœur ont adopté « une pose équivoque et décente » neutralisée par un regard porté ailleurs pour ne pas « courir le risque irrémédiable de devenir des amants ». Il est ainsi formulé :

[116] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 77.
[117] *Ibid.*, p. 110.
[118] Marguerite Duras, *Agatha*, *op. cit.*, p. 9.

> ELLE (*bas*) : Il a votre âge. (*Silence*.) Le corps pourrait être beau, je ne sais pas très bien. Comme le vôtre, il me semble, encore maladroit, comme non encore délié, vous voyez, comme encore faible on dirait, et devoir encore grandir, encore devenir[119].

Juvénile dans la première description, immature dans la seconde, le corps de l'Inconnu paraît le double du frère, un double ouvert à d'autres potentialités et enrichi de tout un pan virtuel. Comme si ce dernier serait un tout échappant aux aléas du temps, une répétition de sa première expérience amoureuse avec un proche de son frère. Ce dernier en a gardé une mémoire si subjective qu'il en parle comme si l'acte avait été consommé entre eux, alors qu'il le fut dans une chambre contigüe. Il fut seulement le témoin auditif des ébats: « LUI : C'était un ami de moi (*Temps.*) La jouissance était grande »[120]. Le rapprochement peut être encore fait avec Véra Baxter qui prit pour mari un ami de ses frères, avant de partir avec un Inconnu épris d'elle avec la même force de désir que, jadis, Jean Baxter. L'Inconnu ouvre ainsi à une inceste par procuration avec l'image conservée du frère. Objectivement, Agatha et son frère sont des quasi ou faux jumeaux. Telle est la donnée de base fournie en italiques dans le texte d'introduction du narrateur : « *Ils ont trente ans. On dirait qu'ils se ressemblent* »[121]. Cette réalité a peu de poids face à ce que l'un et l'autre croient se souvenir, notamment sur ce point qu' « elle » soulève, leur première complicité face à l'inceste, « pas loin de la villa Agatha » :

> C'était une longue maison grise sur la berge du fleuve. Vous avez dit qu'il s'agissait d'un château transformé en une maison de rendez-vous. Nous avons pénétré dans l'hôtel. J'avais vers quinze ans et vous dix-neuf ans, je crois, nous avions encore peur d'aller à l'aventure[122].

Ce frère au physique encore inachevé se voit transfiguré dans ce passage en un aîné entreprenant, et dont la différence d'âge est la même que Duras avait avec son grand frère. Cette très grande latéralité fait partie de la quête de l'Inconnu comme plus grand vecteur possible du Tout, à telle enseigne d'ailleurs que dans le film adapté de ce dialogue, *Agatha et les lectures illimitées* (1981), « elle » est vocalement interprétée par Marguerite Duras,

---

[119] *Ibid.*, p. 59.
[120] *Ibid.*, p. 50.
[121] *Ibid.*, p. 7.
[122] *Ibid.*, pp. 25-26. Ces quatre ans d'aînesse deviennent plus loin cinq ans. C'est toujours Agatha qui parle, mais imaginant ce qu'on dirait de leur histoire d'amour inachevé de son propre vouloir, malgré « lui » qui voudrait qu'elle reste encore un peu : « Ils diraient : « Il était l'aîné des enfants, son aîné à elle de cinq ans, Agatha était la deuxième, rappelez-vous, il avait donc cette habitude de décider pour les plus jeunes, il n'aurait pas pu prévoir qu'elle partirait de lui sans qu'elle le lui laisse au moins à deviner » (*Ibid.*, p. 34).

et « lui » par Yann Andréa, près de quarante ans son cadet, qu'elle vient de rencontrer.

Un indice supplémentaire de cette multiplicité de L'Inconnu comme amant idéal, car autre soi-même au sens plénier du terme[123], se trouve dans les désinences des noms romanesques que Marguerite Duras plaque à ces figures d'un nouveau désir régénéré. Le chevalier errant par excellence, Yann, celui que Michèle Manceaux tenait pour un « chevalier servant, mais pas servile »[124], est tout à la fois émissif et détaché. Son nom, du moins forgé par Duras, signe à lui seul la chose et de la manière la plus universelle possible, Yann Andréa Steiner : un prénom hellénique (André) avec une désinence féminine latine (a) suivi d'un patronyme juif (Stein) se terminant par la marque du masculin allemand (er). Toutes ces ambivalences donnent un beau condensé du mythe de l'androgyne[125]. Elles offrent aussi un parallélisme de construction avec ce double de Yann Andréa Steiner qu'est la Sorcière nommée, dans une même alternance vocalique a / er : Véra Baxter.

Cette alternance joue sciemment d'une grande musicalité, car la musique a le pouvoir, par sa ligne mélodique, d'ouvrir le couple binaire à un dépassement possible. Souvenons-nous des trois silences répétés de Jean Baxter au téléphone avant qu'il n'identifie sa femme à « la vérité » et provoque en elle « le cri de Véra Baxter. Sourd. Terrible », puis « la turbulence extérieure. Silence autour d'elle » et enfin son « cri », comme un fil qui casse, son être qui se dépasse : « Jean… c'est fini… c'est fini… fini…»[126]. Elle hurle trois fois ce mot qui prélude à sa naissance difficile comme sorcière, comme femme reliée aux éléments, à la Mer en l'occurrence, avec son ressac aussi obsédant qu'une musique, plus qu'à un mari. Un rite parallèle est à l'œuvre dans *Agatha*, même si le rapport est inverse. « Lui » n'est pas Jean Baxter, il n'est pas le mari dont

[123] Cette fonction de l'Inconnu (« il ») faisant renouer avec ce qu'il y a de plus profond en soi, ce tout tu, cet attachement indicible à l'autre soi-même qu'est le frère ou la sœur, est ramassé en une seule formule, aveu lourd d'implicites et lâché à ce frère par « ELLE : Je ne savais plus rien d'aimer depuis notre séparation. (*Temps*.) Il me redonne à vous » (*Ibid*., p. 42).

[124] Michèle Manceaux, *L'Amie, op. cit.*, p. 114.

[125] Le nom de Steiner était entendu par Marguerite Duras comme un patronyme, ainsi que Yann Andréa le révéla (cf, *supra*, note 27 de la présente partie) « Quant à la voyelle « a » qui vient remplacer la voyelle purement graphique du « e », elle constitue le sceau durassien qui inscrit Andréa dans la féconde lignée des héroïnes dont le nom se termine par cette voyelle : Anna, Sara, Maria, Véra (Baxter), Lol (a) Valérie Stein, Anna Maria (Guardi), Alissa, Sabana, Aurélia, Agatha, Diotima… Mais en ajoutant ce « a » à « André », Duras crée un nouveau signifiant dont la concentration symbolique est exceptionnelle : elle incarne dans Andréa le mythe platonicien de l'androgyne, à travers une création poétique où le miroitement des sens est infini » explique Joëlle Pagès-Pindon (*Marguerite Duras, L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012, p. 198). Cette explication est à moitié satisfaisante, car elle fait l'économie d'une approche structuraliste où le signifiant gagne en pertinence à être étudié dans des séries plus complexes (telle notre opposition a/er) pour offrir un sens plus riche.

[126] Marguerite Duras, *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 59.

« elle » doit se détacher pour se retrouver dans sa féminité, il est le frère dont elle doit se rapprocher pour se mieux connaître. Cela donne donc la scène suivante où, aux trois silences, suppléent trois appels du frère lancés depuis cette « maison de rendez-vous » dans laquelle les deux adolescents jouent, lui au piano :

> ELLE : Après, vous avez cessé de jouer. Vous m'avez appelée. Je n'ai pas répondu tout de suite. Vous avez encore appelé, cette fois avec une certaine frayeur. Puis une troisième fois vous avez crié. C'est alors que je vous ai répondu que j'étais là, que je venais. Je suis venue. J'ai traversé de nouveau les salons, je suis arrivée à vous, j'ai posé mes mains à côté des vôtres sur le clavier. Nous avons regardé nos mains, nous les avons mesurées pour savoir de combien les miennes étaient plus petites. Je t'ai demandé de lui dire à elle, notre mère, que je voulais abandonner le piano. Tu as accepté[127].

La musique créée par le frère a rappelé à sa sœur son identité féminine loin du cliché voulu par la division arbitraire des genres où le piano est dévolu au sexe féminin (cf. *supra,* 3.3.1). La seule domination qu' « elle » accepte est d'être emportée par la mélodie de son frère, une mélodie qui emporte si bien les barrières que la Mère se révèle à son tour une sorcière. La mère regardera en effet l'union entre le frère et sa sœur non pas comme une désobéissance à l'ordre établi, mais une perpétuation de la lumière qui brille en elle[128].

L'artifice du piano oublié, la véritable musique intérieure est recouvrée. La même opération se retrouve à l'œuvre dans *La Pluie d'été* où, du moment que la Mère retrouve le chant de ses origines (« ce soir-là, tout à coup, les paroles de *La Neva* étaient revenues à la mère sans qu'elle s'en rende compte [129]»), une magie joue, Ernesto se découvre « le fils de David », se sait habité d'une « incertitude » très proche de l'hébétude. « Rire ». « Baisers ». Inceste allégorique dans le silence de Jeanne, les yeux fermés, et encore ce triple cri où Duras fonde la prise de conscience : « L'amour, dit Ernesto, il regretta. / L'amour, répète Ernesto, il regretta au-delà de sa vie, au-delà de ses forces. / L'amour

[127] Marguerite Duras, *Agatha, op. cit.*, pp. 31-32.
[128] « ELLE : C'est alors qu'elle a dû arriver par la porte du parc de l'hôtel. Nous nous sommes aperçus tout à coup qu'elle était là, qu'elle nous regardait. Elle a souri, elle aussi, elle a dit qu'elle était inquiète, que nous étions partis depuis une heure déjà. Nous nous sommes étonnés, une heure déjà ? Oui. On l'a découverte ainsi nous regardant tous les deux dans la lumière du fleuve » (*Ibid.*, p. 32). La mère a présidé à cette relation hiérogamique entre ses deux enfants. Elle en fut le déclencheur magique. Duras, précise comme à son habitude dans le choix des mots, n'emploie pas à la légère l'adjectif « charmante ». Pas de mièvrerie chez elle, mais un retour aux sources : le charme de la Mère opère, ouvrant les siens à s'aimer et à l'aimer. L'oraison funèbre du fils ne trompe pas : « cette mère charmante maintenant morte… cette femme… notre amour ». D'autant que sa sœur renchérit : « Je voulais vous dire, elle a parlé le jour de sa mort. Elle a dit ce jour-là : « Mon enfant, ne te sépare jamais de lui, ce frère que je te donne » (*Temps*) » (*Ibid.*, p. 66).
[129] Marguerite Duras, *La Pluie d'été, op. cit.*, p. 147.

d'elle. »[130]. Ce regret sera fondateur de sa qualité de chevalier errant moderne : chercheur courant la planète « aux dires de certaines gens »[131]. Le chiffre trois est un invariant dans ces variations que Duras donne autour de l'émergence du nouveau couple. Outre la répétition trois fois de certaines formules (ou sa non répétition qui oblitère toute magie, comme dans le cas de Jean Baxter), trois éléments interviennent pour satisfaire à cette nouveauté. Cet amour inédit requiert une musique (produite par la mer comme dans *Véra Baxter*, ou la mère comme la Néva chantée par Hanka Lissovskaïa dans *La Pluie d'été*, ou le piano que la mère inculque à ses enfants dans *Agatha* et que redouble le ressac de la mer) et la présence de deux amants se révélant l'un à l'autre âme sœur nonobstant les barrières de l'âge.

Duras expose cette éthique idéale de l'amour comme s'il y allait d'un conte de fée. Là encore, le procédé s'inscrit pleinement dans les stratégies d'énonciation des récits postmodernes tentant de renouer avec un semblant de merveilleux pour réenchanter des notions par trop galvaudées et salies (ainsi le couple, le désir). Tel que Duras s'y prend, le lecteur se trouve projeté dans l'univers des contes, un univers littéraire qui fut très fréquemment l'œuvre de femmes. Souvenons-nous du « Rameau d'or » avec lequel, dans le conte du même nom, une fée touche par trois fois un prince. Cela suffit à le rendre charmant et invulnérable. La magie opérante peut être plus discrète, ainsi qu'il en va dans l' « Histoire du Prince Titi » de Madame d'Aulnoy. Là, la Fée vient souper trois fois auprès du Chevalier qu'elle a élu. Mais que le bénéficiaire d'un tel don soit tenté par trois fois de percer le secret des fées, aussitôt le charme se lève. C'est ce que la Comtesse de Ségur développe dans « La fée détestable ».

4.1.6 L'amour dans/ de la chambre noire

Quand l'actualité de *L'été 80* se trouve débordée par l'intrusion d'un « enfant aux yeux gris ». Enfant de la Mer/Mère, il influe toute l'Histoire qui s'écrit.

Autre constat, et non des moindres, pour établir la filiation entre ce type de récits et le récit que Marguerite Duras tentera de bâtir entre son œuvre et sa vie depuis sa rencontre avec Yann Andréa, il s'agit du rapport mi-amante mi-mère que la Fée bienfaitrice (et

[130] *Ibid.*, p. 150.
[131] *Ibid.*, p. 151.

malfaisante pour qui se rebiffe) développe avec l'élu, qu'il soit Chevalier, Prince Titi ou Prince tout court. Ce rapport de domination tient à la différence de pouvoir entre la femme singulière et son protégé, lui est ordinaire, elle est extraordinaire. L'âge aussi joue, mais pas contre elle, plutôt dans la fascination qu'elle peut exercer par l'ascendant magique émanant de sa supériorité. L'homme devant ce type d'initiatrice redevient volontiers un enfant et se laisse séduire. C'est exactement le texte, une commande de feuilleton estival pour le journal *Libération* brusquement détachée de l'actualité immédiate pour entrer dans cette fable, que produisit Marguerite Duras.

Elle en était à la huitième livraison, à paraître le 3 septembre et expédiée le 1er septembre, écrite pendant la dernière nuit du mois d'août et tapée dans la foulée par Yann Andréa qui venait tout juste de débouler dans sa vie, quand elle broda un conte à sa façon. Il met en scène une monitrice et un enfant. Pas de doute sur l'identité de ce couple. Elle, c'est Duras, la sorcière capable de plier les éléments à sa démesure : « Comme au premier jour elle portait à la plage les brassées blanches de sa colère »[132], et de les si bien plier qu'il se produit, cette nuit, « un déferlement d'une énorme blancheur »[133]. Lui, Yann Andréa, c'est « l'enfant aux yeux gris »[134], et cet « enfant n'avait jamais vu une tempête aussi forte, il n'avait aucun souvenir d'une pareille violence et sans doute avait-il peur. Alors la jeune fille l'a pris dans ses bras et ils sont entrés ensemble dans l'écume des vagues »[135]. Comme dans un baptême païen, la fée initiatrice (plus connue sous le nom de Dame blanche) introduit l'élu (dit un enfant, comme dans les Evangiles) à la blancheur de la mer /mère tandis que le Vent, l'élément spirituel par excellence, veille sur eux.

L'un des aspects les plus remarquables de cette fable est sa narration fractionnée, conçue de telle manière que cette histoire d'amour idyllique s'insère comme un entrelacs dans l'histoire événementiel de cet été 80. Subtilement, Duras relie la magie de son expérience intime, la rencontre avec l'élu, quelque chose qui relève d'une histoire indicible, comme une résurrection à l'amour mais parce qu'amour défendu tout à la fois assomption de la douleur, pleine et assumée, au sort, alors, de la Pologne. Car, pour la Pologne aussi, il se tisse une dialectique particulière entre le miracle et l'errance à travers Solidarnosk de Lech Walesa, le héros chevaleresque des grèves montant alors des chantiers navals de Gdansk. « Je crois que Gdansk porte avant tout sur le silence, que le

[132] Marguerite Duras, *L'Été 80, op. cit.*, p. 72.
[133] *Ibid.*, p. 71.
[134] *Ibid.*, p. 72.
[135] *Ibid.*, p. 79.

silence est le contenant du tout de Gdansk, sa miraculeuse nouveauté », prophétise Duras dont on sait la valeur qu'elle accorde au silence dans la tempête.

Ce silence marque le franchissement d'une étape, l'accès de l'homme à un état spirituel alors inédit, une maturation qui ne se fait pas sans douleur et qui le recentre sur ce qu'il y a de plus essentiel. De même, cette grève ne se nourrissait pas de la misère sociale, mais d'une insatisfaction plus profonde invitant l'homme « à la pensée de lui-même, à sa solitude essentielle, à son malheur, à son intelligence‑ celle-ci comprenant aussi la nostalgie de sa faim légendaire, de ses échecs, de son errance initiale »[136]. Le socialiste qui a pris ce chemin est lui aussi un errant[137], semble vouloir dire Duras revenant alors sur le conte de l'enfant pris dans les bras de la jeune fille pour mieux le jeter dans les bras de la Mer/Mère, ce grand Tout. Il suffit juste que l'homme accepte d'être pris en toute innocence, en toute ignorance, ce qu'accepta Yann Andréa : « L'enfant ne le savait pas, il ne savait plus rien de lui mais seulement de ce chaos des eaux et la résolution tranquille de leur violence dans leur étalement sur le sable »[138].

Le flot déchaîné des vagues venant laisser ses sillons sur le marbre de la plage se lit bien évidemment comme une métaphore de l'écriture. Marguerite Duras, en acceptant en 1980 ce pari lancé par Serge July de renouer avec l'écriture après plus d'une décennie consacrée davantage au cinéma et au théâtre, sait qu'elle doit renouer avec ses vieux démons et les canaliser. Le 15 décembre 1966, alors qu'elle était au faîte de son art littéraire (*Le Vice-Consul* venant de paraître), elle avait confié à Jean Schuster que pour écrire il fallait être habité d'une « ombre interne »[139]. À quelques décennies de là, en 1990, Marguerite Duras aura le souvenir d'avoir lors de cet entretien « parlé pour la première fois de chambre noire »[140]. Mémoire rétrospective et défaillante, cette couleur noire, détachement du chatoiement du monde, conscience de l'illusion que nous sommes, ne

---

[136] *Ibid.*, p. 78.

[137] Duras, plus romancière que journaliste, plus voyante que rapporteur, se risque même à un dialogue imaginaire entre elle et un syndicaliste de Gdansk qui l'interpelle sur son peu de foi quant aux lendemains chantants : « Vous croyez que l'optimisme, une des données principales du socialisme, est la plus imbécile ? Oui, je le crois » (*Ibid.*, p. 77). La désillusion comme seul moteur fécond de l'histoire et ressort de l'amour, mais si fragile, voilà ce qui fait lien pour elle entre Gdansk et Yann : « Gdansk est mortelle, elle est l'enfant aux yeux gris, elle est ça. Comme vous, ça » (*Ibid.*, p. 89). Mais cette fragilité, Marguerite Duras fait le pari qu'elle peut être plus forte que tous les opiums, parce que décillée : « Je crois qu'il n'y a rien de plus pessimiste que Gdansk. Sauf cet amour que j'ai pour vous et dont je sais qu'il est illusoire » (*Ibid.*, p. 84).

[138] *Ibid.*, p. 80.

[139]« Entretien de Marguerite Duras avec Jean Schuster », *L'Archibras* 2, octobre 1967, reproduit par Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, coll. « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », 1972, pp. 171-184.

[140] « J'ai vécu le réel comme un mythe » (entretien de Marguerite Duras avec Aliette Armel), *Le Magazine littéraire*, *op. cit.*, pp. 18-24.

prend de réalité physique que dans cette chronique de *L'Été 80* mettant en scène la jeune fille et l'enfant. Il s'agit de la chambre située face à la mer et qu'elle a dévolue à l'écriture dans son hôtel des roches noires, la maison de Trouville qu'elle avait désertée depuis quelques années et dans laquelle elle a donné rendez-vous à Yann Andréa, son correspondant depuis cinq ans, et qu'elle découvre alors comme un « enfant aux yeux gris ».

Ces yeux gris sont l'effet d'un mélange entre l'écume de la mer où l'enfant s'avance, guidée par la monitrice et l'obscurité de la chambre où Marguerite Duras a placé Yann, l'attablant devant une machine à écrire où l'encre et le papier redouble le contraste entre le noir et le blanc, entre l'amer (connaître sa finitude) et la mer/mère (aspiration à l'infini)[141]. Cette poétique semble déterminante chez Marguerite Duras :

> Je vous regarde. Vous ne savez pas. Dans la chambre noire je vous ai à votre tour enfermé. Dans l'espace illimité de la mer je vous ai enfermé avec l'enfant. C'est fait. Cette couleur noire de mes yeux fermés, ces coups au cœur, votre similitude définitive[142].

Le noir des yeux de la narratrice jouant à l'apprentie sorcière (auxquels se substitueront des « yeux bleus » dans un récit à venir dont l'action oscille entre « l'Hôtel des Roches » et une « chambre » quand viendra le tour à Yann Andréa, du moins son double romanesque[143]) redouble un peu le personnage du Barbe Bleue des contes, mais dans une version féminisée. D'ailleurs, cet enfermement fut bien vécu comme tel par Yann Andréa qui témoigna : « Je tape les chroniques pour *Libé*. Vous dictez »[144].

---

[141] « Le gris des yeux de l'enfant se fond dans celui de la mer, puis de la pluie, pour venir s'inscrire sur la page blanche de l'écrivain qui observe de sa chambre noire : il devient l'encre qui colore le monde à écrire », commente Anne Cousseau (*Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op. cit.*, p. 79). Il me semble bien plutôt que le gris soit la résultante du noir et sain désespoir mêlé au blanc laiteux de la mer/mère. Il y a comme un effet photographique qui se produit ici, ce pourquoi la *camera obscura* semble être un incontournable dans cette nouvelle alchimie de l'amour et union des contraires.

[142] Marguerite Duras, *L'Été 80, op. cit.*, p. 95.

[143]Il s'agit, bien sûr, de *Les Yeux bleus cheveux noirs* sur lequel nous nous sommes largement attardés en 1.1. Cette similitude ici relevée se base sur le fait que ce récit de 1986 et *L'Été 80* sont les deux seules œuvres de Marguerite Duras dédiées à Yann Andréa. Outre un livre posthume, *C'est tout*, des soliloques tenus les dernières années de sa vie (1994-1996), où on lit cette adresse : « Pour Yann mon amant de la nuit ». Nuit est un terme ici très polysémique : il s'y entremêle le désespoir d'être arrivé à la nuit de sa vie, le bonheur aussi de connaître des nuits d'amour tout en en faisant un don expiatoire qui ne va pas rappeler l'holocauste qualifié par son ami Alain Resnais de « nuit et brouillard ».

[144] Yann Andréa, *Cet amour-là, op. cit.*, p. 22. Sous ce simple verbe « dicter », alors qu'il ne jouit pas du statut de secrétaire particulier, perce toute une entreprise dictatoriale. Mais que Yann Andréa semble assumer sur le mode : il n'y a d'amour qu'invivable. Invivable est à prendre au sens le plus fort du terme, ainsi que Duras elle-même y recourra dans *Yann Andréa Steiner*, récit qui poursuit les amours impossibles de la jeune fille et de l'enfant désormais judaïsés / judéisés sous les noms de Johanna Goldberg et Samuel Steiner. De

Pour qu'il y ait dictée, il faut une maîtresse et un élève. Duras est alors prête pour être la première protagoniste. « L'amour est toujours là, même si on n'a pas d'amant. L'important, c'est d'avoir cette propension à l'amour », confie-t-elle alors à une amie[145]. Cette propension semble circonscrite à l'endroit d'hommes bien plus jeunes[146] auxquels elle écrit des invites à venir la rejoindre dans sa « citadelle de la chambre noire »[147]. Quel chevalier errant saura se montrer à la hauteur ? « Elle a dû m'aimer comme un amant qu'elle aurait pu avoir »[148]. Benoît Jacquot, l'assistant-réalisateur de Duras le temps de trois films tournés entre 1972 et 1974 alors qu'il a vingt-cinq, vingt-sept ans, s'est depuis ainsi confié. Michèle Manceaux suppose que Marguerite Duras, dans l'attente d'une nouvelle rencontre courant 1979-1980, fit de lui le dédicataire épistolaire d'une correspondance amoureuse tirée d'Aurélia Steiner[149]. Cet homme ne lui répondant pas, ce

---

plus, la « chambre noire » prendra une identité plus définitive de « Chambre des Juifs ». Et, de nouveau le verbe « enfermer » reviendra à l'égard de ce souple double du sien : « Et je les ai ramenés comme je le fais de vous, de la mer et du vent, je les ai enfermés dans cette chambre noire égarée au-dessus du temps. Celle que j'appelle La Chambre des Juifs. Ma chambre. Et celle de Yann Andréa Steiner » (*Yann Andréa Steiner*, *op. cit*., p. 114). L'Amour comme solution finale et subir sa noirceur jusqu'à en être exterminé, est une parabole qu'il ne faut surtout pas rapprocher de l'enfermement à la mode sadienne pour lequel Duras n'avait aucune sympathie. Il y va plutôt chez elle d'une mystique de l'anéantissement.

[145] Michelle Manceaux, *L'Amie*, *op. cit*., p. 74.

[146] Mais elle aussi a su rester jeune, veut rester jeune ! À preuve cette volonté délibérée de prêter sa voix, que d'aucuns critiques (comme Michel Cournot quand il chroniquait l'actualité cinématographique dans les colonnes du *Monde*) tenaient pour une voix « jeune », aux actrices interprétant ses doubles romanesques. Elle-même d'ailleurs ne se campait dans ses romans que sous des allures d'adolescentes, de jeunes femmes, ou de femmes mariées s'émancipant. « La vieillesse ? Ça ne m'intéresse pas » répondit Marguerite Duras à Michèle Manceaux qui lui faisait cette même remarque (*Ibid*, p. 92).

[147] Le mot est de Marguerite Duras elle-même dans *Les entretiens avec Marguerite Duras* recueillis par Jean Pierre Ceton (Paris, François Bourin, 2012, p. 32). Et Marguerite de préciser que « seule dans sa citadelle de chambre noire, on peut se permettre des adultères. En fait j'écrivais à deux hommes ».

[148] « Jacquot filme Duras. Entretien avec Benoît Jacquot », *Les Cahiers du cinéma*, n°467-468, mai 1993.

[149] « Comment nous faire nous rapprocher ensemble de cet amour, annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l'un l'autre », lit-on dans les premières lignes d'*Aurélia Steiner* (Marguerite Duras, Paris, Mercure de France, 1979, p. 118). Effectivement, trente-cinq années séparaient la romancière du cinéaste. Aussi, ce que croit déceler Michèle Manceaux n'est pas à négliger : « Marguerite me laisse percevoir l'identité du destinataire réel des lettres d'Aurélia : « Benoît, j'aurais pu l'aimer ». Elle vit avec lui : « l'histoire d'amour toujours possible même si elle paraît impossible à ceux qui sont loin de l'écriture ». Elle lui écrit par l'intermédiaire d'Aurélia » (*L'Amie*, *op. cit*., p. 100). Cette hypothèse, au vu de ce que Duras noua très peu de temps après avec Yann Andréa, paraît plus recevable que retenir le seul Michel Cournot pour destinataire de cette littérature amoureuse appliquée à la vie. Rappelons que Michel Cournot n'était que de huit ans son cadet, bien qu'effectivement éditeur au Mercure de France, il fut en position de recevoir à double titre, littéraire et intime, cette correspondance. Cette dernière version, moins sulfureuse, est celle que Marguerite Duras a tenté de faire accréditer, et reprise dans les commentaires de l'édition de la Pléiade, une lettre du 3 juillet 1979 de Marguerite Duras à l'appui (« Autour des *Yeux verts* [Lettre à Michel Cournot] », in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit*., pp. 797-799). Quant à Jean Vallier, il cite la seule lettre conservée dans le fonds Jean Mascolo de l'Imec que Michel Cournot a écrite le 23 juin 1980 (*C'était Marguerite Duras*, t. 2, *op. cit*., note 95). Dans le premier cas (« Je relis souvent vos lettres – je les garde ») comme dans le second (« Je pense à vous ces jours-ci plus que d'habitude encore »), on y lit une sorte de flirt littéraire tout à fait coutumier dans le monde éditorial. Rappelons que Michel Cournot, au nom des éditions du Mercure de France qui avaient alors publié un seul livre de Marguerite Duras (*Eden cinéma* commandé par Suzanne Gallimard qui dirigeait alors ces éditions), fut demandeur et initia cette correspondance au tout début de 1979 pour avoir tout son cinéma dans leur catalogue. Il me semble abusif de

serait-elle alors décidée d'entreprendre Yann Andréa auquel elle n'avait jamais donné signe de vie depuis sept ans qu'il lui écrivait ? Marguerite Duras conserva le souvenir d'une sorte d' « adultère » (pour reprendre son mot !) épistolaire qu'elle se plut à présenter comme une correspondance avec deux prétendants, ainsi qu'il en allait dans les cours d'amour du Moyen Âge. « Puis Yann est arrivé. Il a remplacé les lettres»[150].

Yann s'est plus exactement fondu dans les lettres. Il s'est conformé au caractère littéraire qui lui fut assigné, et ce jusque dans la date de son arrivée. Dans la quatrième de ses chroniques pour *Libé*, Marguerite Duras, par l'intermédiaire de la monitrice, avait fait promettre à l'enfant (Yann Andréa) « que lorsqu'il aura dix-huit ans, s'il se souvient de la date et de l'heure du 30 juillet, minuit, il pourra venir, qu'elle y sera »[151]. Dans les faits, Yann Andréa arrivera un mois plus tard, le 30 août, mais primat donné à la littérature, le mythe convenu donnant le 30 juillet comme date de cette union entre le jeune prince émancipé et son initiatrice, elle prévaudra presque dans tous les écrits. Cette date apocryphe fut ainsi maintenue par Yann Andréa lui-même dans *Cet amour-là*, véritable hymne à son défunt amour[152], alors que dans *M.D*, écrit en pleine guerre des sexes entre eux deux, alors qu'il n'avait pas encore saisi l'effet hiérophanique de la littérature pour sublimer une histoire d'amour et la pérenniser comme on le fait pour une légende, le factuel et le règlement de compte l'emportait chez lui[153].

4.1.7 L'amour entre une jeune fille et un enfant

Actualité du mythe de la vierge et de l'Enfant dans les amours romanesques de Marguerite Duras et de Yann Andréa.

Cet amour entre une jeune fille et un enfant est avant tout un amour décalé. Il tranche du ressac des habitudes, se distingue de la marée humaine du quinze août. Ce jour-là, il y a foule sur la plage. « La plage comble » à cette période de l'année renvoie notre chroniqueuse improvisée à une méditation sur « le passage du temps ». Elle la renvoie aussi à elle-même, si distante dans sa tour d'ivoire, si différente, si détachée, plus

confondre cette correspondance avec celle imaginaire nouée du propre chef de Marguerite avec un chevalier errant secrètement attendu.

[150]Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, *op. cit*., p. 148.

[151] Marguerite Duras, *L'Été 80*, *op. cit*., pp. 36-37.

[152] « Le 29 juillet 1980 je prends l'autocar pour Trouville. […]. Je frappe à la porte. Elle ouvre la porte. […]. Je suis ici. Avec elle. Je reste ».Yann Andréa, *Cet amour-là*, *op. cit*., pp. 19 et 22.

[153] « Depuis le 30 août 1980 nous buvons. Depuis le premier regard quand la porte s'est ouverte, depuis le premier baiser ». Yann Andréa, *M.D.*, *op. cit*., p. 9.

substantielle. Aussi, Marguerite Duras en vient à s'identifier à cette « jeune fille » quand elle n'est pas « dans le groupe des monitrices » parce qu' « arrivée plus tard » avec « le pain du déjeuner » alors que « la colonie s'est perdue dans le nombre de la plage »[154]. Que fera-t-elle de son pain ? Choisira-t-elle un élu avec qui communier ? Y'aura-t-il quelqu'un pour le rompre avec elle et rompre avec l'illusion du temps qui passe, rompre le temps tout simplement et en finir avec l'illusion que le temps peut apporter quelque chose ?

Tout indique que oui depuis cette sentence lancée en prélude à cette longue digression :

> Le judaïsme devrait être seul à vivre l'Histoire comme un temps sans devenir, sans aménagement, piétinant, sans illusion de progrès, d'éternel, de sens[155].

Les lignes téléphoniques sont coupées avec Gdansk, et les lignes aériennes saturées. Une rupture tragique se dessine, imperceptible au commun pris dans ses processions balnéaires. Ne pas croire en une eschatologie et fonder tout espoir possible sur cette seule incroyance, voilà qui trahit le caractère trempé de ceux qui se refusent à jouer aux moutons de Panurge. Ils sont deux seulement à relever ce défi et à en tirer du bonheur :

> Après que la colonie est passé, la jeune fille et l'enfant arrivent, loin derrière, toujours très lentement. Elle a la main posée autour du cou de l'enfant, elle lui parle. Il marche la tête légèrement levée vers elle, il l'écoute avec attention, parfois il sourit[156].

Cette connivence secrète de deux âmes sœurs, voila le sens dont Marguerite Duras charge l'expression ambigüe d'amours incestueuses. Aux badauds de se récrier, elle n'en a cure et poursuit, indifférente, la reproduction dans sa vie, elle l'éternelle « jeune fille », de ce tableau inspiré des scènes de la Vierge et l'Enfant. Lointain écho d'une judaïté / judéité dont elle a la nostalgie et qu'elle rêve tout à la fois…

L'inceste, oui, parce que la jeune fille et l'enfant, dans leur désespoir fondateur, dans leur soif absolue de vivre leur désir sur le mode du néant, la jeune fille et l'enfant sont si différents du troupeau humain qu'ils se rapprochent au plus intime : « Ils se taisent longtemps. Ils marchent comme des étrangers dans la ville »[157]. L'inceste, oui, car ils n'ont besoin de rien se dire pour se comprendre :

---

[154] Marguerite Duras, *L'été 80, op. cit.*, p. 55.
[155] *Ibid*.
[156] *Ibid*, p. 56
[157] *Ibid*, p. 58

> Puis la jeune fille a chanté qu'à la claire fontaine elle s'était reposée, et que sur la plus haute branche d'un chêne, un rossignol avait chanté et que jamais, jamais elle ne l'oublierait. (Temps). L'enfant ne lui avait jamais dit, mais elle savait, elle savait que l'enfant aimait cette chanson. Lorsqu'elle la chantait, l'enfant ne regardait plus rien et sa main dans la sienne devenait comme privée de vie[158].

L'extase gagne l'enfant comme un charme opéré par l'intuition de la jeune fille, sorcière à sa façon, et sorcière si intraitable qu'elle exige de son protégé un abandon absolu afin que son double s'annihile en elle.

Cette exigence de l'amour, ce pouvoir de la Femme de sublimer en l'Autre le signe de l'Un, ce fut l'exigence même de Marguerite Duras à l'endroit de Yann Andréa. Elle ne s'en cachait pas. Un texte le révèle : le long monologue de *L'Homme atlantique* où, sous prétexte de diriger l'acteur Yann Andréa pour guider ses premiers pas dans le tournage d'*Agatha et les lectures illimitées*, elle lui dicte une ligne de vie :

> Vous penserez que c'est moi qui vous ai choisi. Moi. Vous. Vous qui êtes à chaque instant le tout de vous-même auprès de moi, cela, quoi que vous fassiez, si loin ou si près que vous soyez de mon espérance[159].

La prétention de cette tirade qu'on croirait de la bouche de Dieu parlant à Abraham peut prêter à sourire, surtout au rappel de l'insistance épistolaire mise par Yann Andréa à nouer des relations avec son idole. N'empêche, oui, c'est l'idole qui l'a choisi. Et tellement sorcière, presque substitut de Dieu, que les premières ébauches de ce qui devint *L'Homme atlantique* devaient s'appeler : « Le Vent atlantique », « Dieu », « Le Cinéma ou Dieu »[160]. Marguerite Duras était, comme toute sorcière, inspiré par ce Vent qui transporta à son tour Yann Andréa jusqu'à le rendre errant à lui-même. Qu'est-il au juste ? Un symbole, un déclencheur, la pierre angulaire d'un édifice mémoriel, le miroir faisant ressurgir à l'auteur son passé familial, un sujet de scandale, une résolution subliminale ? Ouvre-t-il à une tension insoluble ou à une résolution des conflits ? La question reste pendante tant que

---

[158] Marguerite Duras, « La jeune fille et l'enfant », *Les Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 165. Cette citation est tirée de la retranscription, faite par Yann Andréa, d'une version sonore lue par lui-même et Marguerite Duras pour le compte de « La Bibliothèque des voix » des éditions des Femmes (1982). Il s'agissait à l'origine d'un projet de film qui, par manque de moyens, s'est réduit à une bande audio commercialisée sous forme de cassette.

[159] Marguerite Duras, *L'Homme atlantique, op. cit.*, p. 10.

[160] Chloé Chouen-Ollier ajoute parmi les titres non retenus d'autres plus surprenants, mais révélateurs d'un retour à des amours galantes, comme « Versailles » ou « La rose de Versailles » mais qui n'ont pas donné suite « dans les dossiers conservés » (« *L'Homme atlantique*. Notice », in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1788).

nous n'avons pas parcouru toute l'œuvre écrite par Duras autour d'un hypothétique nouveau couple (autant de déclinaisons d'elle-même et de Yann Andréa) cherchant à ramasser les morceaux épars des désirs inassouvis, des amours contrariées et à sublimer cette désolation.

4.2 LA DIALECTIQUE DE L'ABSENCE ET DE LA PRÉSENCE

4.2.1 Comment combler l'absence ?

Où l'on voit Marguerite Duras toujours à la recherche du « petit frère ».

L'absence, on l'a vue[161], est constitutive de la sorcière. C'est dans l'absence du mari parti à la guerre que la femme trouve sa dimension plénière. Ce mari, quant à lui, pour être ainsi parti à la recherche de quelque exploit, appartenait à la classe de ces chevaliers errants ayant tout à gagner à illustrer leur nom. Car le chevalier errant devient tel par absence de statut et de reconnaissance, un peu comme ces cadets de Gascogne dont les aînés avaient hérité du vieux château de famille, leur laissant juste de quoi payer leur équipement. Aussi rien d'étonnant à ce que ce couple de la sorcière et du chevalier errant (autrement dit : la femme et son chevalier servant) ait été au cœur de la littérature courtoise, ce creuset du roman occidental. Michel Clouscard, Professeur honoraire de sociologie à l'Université de Poitiers, est arrivé à cette même conclusion en observant comment se gère la famille nucléaire dans nos sociétés occidentales : « L'amour courtois sera l'alliance des subalternes de la famille et des subalternes de la praxis »[162]. Par « subalternes de la famille », il entendait les filles, et par « subalternes de la praxis » les cadets, car ladite famille « repose sur une dualité constitutive. Le père et le fils aîné sont les propriétaires de l'exploitation. Le cadet et la femme ne disposent que de l'usufruit »[163]. Ce système de domination, ajoutait Michel Clouscard, fut possible grâce à une « exogamie

[161] Cf, *supra*, note 9 de la présente partie.
[162] Michel Clouscard, *Néo-fascisme et idéologie du désir*, Paris, Delga, 2007, p. 107. (1ère édition, 1973)
[163] *Ibid.*

monogamique » où « c'est l'ordre du désir qui est en jeu, l'Œdipe, l'interdit »[164]. Cet interdit de l'inceste, Marguerite Duras entend y mettre fin, du moins en ce qui la concerne, en mariant la petite fille qu'elle a été, privée d'amour au détriment de son aîné, au petit frère qu'elle s'est donné, Yann Andréa, et qu'elle contribue à rendre errant à coups de rebuffades. L'inceste devient ainsi la conjugaison de deux absences qui, conjuguées, redécouvrent le désir.

Ce désir dont elle aurait été privé, spolié par un aîné, c'est en la présence de Yann Andréa que pour la première fois Marguerite Duras en prend conscience, ce qui lui donne le poids de la sorcière, de celle qui comprend que, petite, dans la cellule familiale, elle fut une marchandise au même titre que Véra Baxter, une marchandise à laquelle l'amour a été dénié. Cette réminiscence d'une privation, et pour tout dire de la non-consommation d'un attrait incestueux pour son petit frère, cette blessure exercée par l'interdit du système exogamique patrilinéaire, elles sont avivées par un « je ne sais pas » / je ne sais quoi que Marguerite Duras avoue à Yann Andréa sous l'œil vigilant de Jean Mascolo dont la caméra tourne *Agatha ou les lectures illimitées*[165]. Nul n'est dupe, sous ce « je ne sais pas » très durassien, de « la richesse de la symbolique que concentre, à ses yeux, celui qu'elle a choisi pour « représenter l'homme d'*Agatha* » », telle Joëlle Pagès-Pindon commentant ce passage[166]. Il y va là de la dialectique chère à Duras entre le vide et le plein, l'absence et la présence, tout ce jeu d'aller-retour qu'elle cherche à fondre en un seul espace-temps entre la présence de Yann Andréa qui éveille l'absence de Paul Donnadieu et le désir comblé qui ravive le désir insatisfait.

Par cette fusion savamment ordonnée pour troubler la dialectique d'un je ne sais quoi, Duras la sorcière se fait « démiurge » présidant à « la création d'une mythologie familiale » pour reprendre le titre d'un article de Sandrine Rabosseau. Cette dernière

[164] *Ibid.*

[165] Duras, dans cette séquence du film, parle ainsi de ce qui la tracassait « l'été dernier », c'est-à-dire ce fameux été 80 où Yann Andréa entra dans sa vie, et la tracassait jusqu'à vouloir se tuer : « Je voulais me tuer parce que mon frère était mort – ce qui était quand même un peu étonnant… » (En effet, ce deuil remontait à près de quarante ans.) «…et tout à coup, j'ai compris que ce jeune frère avait été pour moi un amour très… très grand, immense. Mais pourquoi y ai-je pensé cet été-ci ? Je ne sais pas. À cause de cette autre imagination de la jeune fille et de l'enfant; parce que, dans *La Jeune Fille et l'enfant*, de *L'Été 80*, il y a déjà quelque chose d'incestueux (…) Alors il y a une sorte de parallélisme entre ces deux sujets qui m'a beaucoup frappé, quand même ; qui aurait fait que j'aurais voulu beaucoup les tourner dans le même temps, dans le même lieu, avec le même manque de moyens… » (Marguerite Duras, *Le Livre dit, op. cit.*, pp. 41-42). Duras, elle-même, rapproche ici le manque de moyen de l'idée d'inceste, comprenant que le désir incestueux se tisse entre ceux laissés pour compte : une jeune fille, un petit frère… et cet étrange déclencheur qu'est Yann (âgé de 27-28 ans, et non pas le petit frère à son décès) confronté à son descendant mâle, Jean Mascolo, qui tient la caméra et le fait sentir quand il « prévient sa mère que la caméra vidéo va tourner sans coupure » (*Ibid.*, p. 42).

[166]Joëlle Pagès-Pindon, « Préface » in *Marguerite Duras, Le Livre dit, op. cit.*, p. 29.

résume ainsi le drame cosmique et personnel que Duras a ressenti en écrivant *L'Amant* : « Trop aimé par la mère, le frère aîné a lésé les deux autres enfants de leur part légitime d'amour »[167]. Dans l'absence du père, la mère devenue chef d'entreprise a poursuivi l'idéologie patrilinéaire en accordant richesses foncières et symboliques à Pierre Donnadieu. Pour Sandrine Rabosseau, le schéma ainsi perpétué s'enfonce bien au-delà des âges féodaux. Elle le fait remonter à « la Faute originelle », non la tentation d'Ève que nous avons vue comme une mauvaise publicité faite aux femmes et un faux sens biblique[168], mais « la rivalité fraternelle de Caïn et d'Abel telle qu'elle est vue et interprétée par la psychanalyse, ayant mis en exergue l'existence d'un « complexe de Caïn » » et telle qu'elle se retrouve, chez Duras, dans « cette lutte pour l'amour de la mère »[169]. Caïn, c'est Pierre, l'aîné, l'héritier, le possédant quand même jaloux du peu d'amour jeté en pâture à son cadet au plus grand effroi de la sœur, Marguerite, réduite à rien dans cette querelle, à un statut d'enfant qui la rend spontanément solidaire du plus démuni d'entre eux :

> L'enfant, elle, c'est de Pierre qu'elle a peur. Qu'il tue Paulo. Qu'il le tue, elle dit, peut-être même sans savoir qu'il tue[170].

Il le tue en effet en contraignant par la loi des choses le cadet à remplir sa fonction de pasteur nomade dans la lignée d'Abel, de chevalier errant, de soldat mort à Saïgon pendant la guerre d'une maladie infectieuse alors que le pays était envahi par les Japonais et que son aîné, Pierre, prospérait dans le Paris occupé grâce au marché noir.

Ce petit frère perdu, c'est une absence, certes, mais qui pour être révélée a besoin d'une présence rappelant en creux le vide dont Duras n'avait jusqu'alors pas vraiment eu conscience. Paulo ne devient un personnage littéraire de sa saga que quand sa vie est marquée par la présence de Yann Andréa à ses côtés. Une présence dotée de multiples absences qui attisent d'autant mieux l'absence première. Duras ne comble donc pas une absence comme un esprit trivial en ferait le deuil, mais elle tâche de vivre la nouvelle présence qui lui est donnée comme le comble de l'absence. En poète, elle sait qu'un désir pour se survivre à lui-même ne doit jamais être assouvi. Il y va encore et toujours de cette économie du manque.

---

[167] Sandrine Rabosseau, « Duras démiurge ou la création d'une mythologie familiale », *Les lectures de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 245.
[168] Cf, *supra*, Part III, note 161.
[169] Sandrine Rabosseau, « Duras démiurge ou la création d'une mythologie familiale », *Les lectures de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 249.
[170] Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du Nord, op. cit.*, p. 25.

4.2.2 L'économie du manque

Où l'on voit le soleil noir de Duras éclipser l'économie solaire de Georges Bataille.

« Le récit chez Marguerite Duras est une étrange « machine à faire voir » puisqu'il fait voir le manque à voir », écrivait Sylvie Loignon[171]. Oui, s'il y a bien un mot que Duras aime à marteler, c'est le mot « manque ». Il hante ce monologue à propos d'*Agatha* jusqu'à neuf occurrences :

> C'est par le manque qu'on dit les choses, le manque à vivre, le manque à voir. C'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière, et par le manque à vivre qu'on dit la vie, le manque du désir qu'on dit le désir, le manque de l'amour qu'on dit l'amour; je crois que c'est une règle absolue. Je crois que la plénitude du désir, de l'amour, de la chaleur, de l'aise à vivre… ne comporte en soi aucun manque à être - d'être dans le désir, dans l'amour, dans l'été -, qu'on peut dire l'amour, le désir, l'été et … l'inceste, c'est-à-dire le crime[172].

Mais plus encore que le mot « manque » (d'ailleurs, la répétition singulière de la préposition « par » en offre la signature), c'est la récurrence de ce « par » qui est le véritable déclencheur de ce que Duras entend suggérer. Le dialogue d'*Agatha* est significatif à cet égard, avec une euphonie telle, jusqu'à la maladresse syntaxique entretenue, qu'il y a matière à s'interroger sur ce que ce « par » veut dire :

> Elle : Quel vertige laissé **par** votre sommeil.
> Lui : Ton odeur Agatha, ce vide.
> *Long silence.*
> Lui : Et vous, que diriez-vous de ce manque à **part**ir de ma **part** ?
> Elle : Je le **part**age avec vous, je ne le nomme pas.
> Lui : Je vous en prie, aidez-moi.
> Elle : Je vous aide. Je **par**s, je vous aide[173].

S'il y a de l'innommable autour de ces tirades, il semble être la part maudite inspirée par Bataille à Duras (cf. *supra* 4.1.4). Le sacré gauche est inséparable d'une

[171]Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 130.
[172] Joëlle Pagès-Pindon, « Préface » in *Marguerite Duras, Le Livre dit, op. cit.*, pp. 40-41.
[173] Marguerite Duras, *Agatha, op. cit.*, 38.

certaine gaucherie stylistique pour certains mais une irrégularité vraiment littéraire pour d'autres. « L'usage irrégulier du langage peut être une forme irrégulière de silence », écrivait Bataille : phrase placée par Philippe Sollers à l'hommage qu'il a rendu à l'auteur « de *Haine de la poésie* (rebaptisé pour finir, et comme pour donner congé, *L'impossible*, de la manière la plus tranchante) »[174], un auteur dont Duras s'est nourrie pour cette singularité. Il représentait pour elle l'écrivain de la perte, de la part de soi dont on se sépare librement, du don sans rien attendre en retour, non par philanthropie ou charité chrétienne, mais parce que le manque est ce qu'il y a de plus irrégulier en soi. Dans l'irrégularité, Duras rompra avec les usages du monde moderne toujours plus avant. Jean Piel a rappelé, fort à propos, que l'origine de cette rupture est à chercher du côté des ethnographes fascinés par l'activité rituelle dans des sociétés archaïques. Citons, en premier chef, les observations de Mauss sur les institutions économiques primitives où « l'échange est traité comme une perte somptuaire des objets cédés »[175].

Ce manque, Bataille lui ajouta une notion solaire, en fit une énergie dépensée en pure perte comme il doit en être pour toute littérature et tout amour véritable. « Phénomène cosmique » que commente ainsi Jean Piel :

> Il y a toujours excès, parce que le rayonnement solaire, qui est la source de toute croissance, est donné sans contrepartie : « Le soleil donne sans jamais recevoir »; alors il y a nécessairement accumulation d'une énergie qui ne peut être que gaspillée dans l'exubérance et l'ébullition[176].

Puis Duras amplifia encore le mouvement tout en supprimant l'idée de gaspillage, incompatible avec son économie de sorcière, mais sans ne rien toucher à l'analogie avec le soleil. Seulement le soleil, chez elle, n'est pas comme chez Bataille « le soleil dans toute sa gloire »[177], il est un soleil dont la gloire est déjà éteinte et qui tire gloire de cette

---

[174] Philippe Sollers, « De grandes irrégularités de langage », double numéro spécial : « Hommage à Georges Bataille », *Critique*, n°195-196, août-septembre 1963, p. 795. Cette singularité stylistique – pour tout dire : ce manque de style – chez Bataille avait déjà été souligné par Jacques Réda : « Préoccupé de la seule totalité humaine, tout son effort aura porté sur la réhabilitation de la *part maudite* de l'être qui, dans la poésie, se déclare et culmine à la faveur d'une transgression des lois communes du langage » (« Georges Bataille », *Cahiers du Sud*, n°369, 1962, p. 281).

[175] Jean Piel, « Bataille et le monde : de la *Notion de dépense* à *La part maudite* », *Critique*, n°195-196, p. 726.

[176] *Ibid.*, p. 729.

[177] Bataille, à deux reprises, a écrit sous le même intitulé *Le Bleu du ciel*. Il y a bien sûr son roman éponyme paru chez Jean-Jacques Pauvert paru en 1957 mais, moins connue aussi (et c'est le texte que nous citons ici), une digression datée d'août 1934 et reprise en volume en 1943 dans *L'expérience intérieure*. On y trouve cette description du don de soi comme un éclat qui s'épuise à n'en plus finir : « Cet œil qui, pour le contempler, dans sa nudité, seul à seul, s'ouvre sur le soleil dans toute sa gloire, n'est pas le fait de ma raison : c'est un cri qui m'échappe. Car au moment où la fulguration m'aveugle, je suis l'éclat d'une vie brisée, et

extinction. Il est ce qu'il y a de plus métaphysiquement oriental chez Marguerite Duras, ce qui en elle parle le plus à notre iranité. Il est, ainsi que nous l'avions annoncé en Introduction (cf. *supra*, 0.2), le soleil de minuit[178]. La dialectique que Duras opère en Bataille et son approfondissement de l'extase, non plus conçue comme donner de sa richesse mais se donner comme rien, sont des différences de degrés bien connues des maîtres du soufisme iranien. Ces derniers y voient le passage « entre la Nuit lumineuse de la surconscience et la Nuit ténébreuse de l'inconscience », comme le dit d'un mot leur savant commentateur, Henry Corbin[179]. Les ténèbres et l'inconscience sont ce que Bataille prône à travers son image du soleil libérant son énergie en pure perte. L'illumination de la conscience en pleine nuit noire est ce que Duras favorise via à son idéal du manque révélateur[180].

Mais comment conserver ce manque, potentiellement si riche, une fois qu'il

---

cette vie –angoisse et vertige – s'ouvrant sur un vide infini, se déchire et s'épuise d'un seul coup dans ce vide » (Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit*., p. 92).

[178] Le mot est du mystique iranien Najmoddîn Kobrâ (13ème s.) qui employait aussi l'expression « noir lumineux », deux termes qui ne sont pas à ravaler au sens de la Ténèbre ou de l'Obscurité dans ce qu'elle a de plus radicale. Ce soleil de minuit est, tout au contraire, la Non-Manifestation précédant la Manifestation, ou, pour parler en termes plus durassiens, l'inconnaissance dans ce qu'elle a de nécessaire à l'apparition de la Lumière. Il y va d'une métaphysique aux antipodes du « gouffre de tristesse » de Julia Kristeva dans son *Soleil noir* (Paris, Gallimard, 1987, p. 13). D'ailleurs, cette dernière, dans l'essai en question, qualifiera de « messages et méditations idéologiques ou métaphysiques », le « néoromantisme » de Duras autour du « thème de l'amour mort » (*ibid*., p. 237). Elle lui reprochera aussi de cacher sous ce manteau occultisant un déni de la parole libératrice telle qu'entendue par les psychanalystes : « Le silence inscrit tel quel, l'insistance sur le « rien » à dire comme manifestation ultime de la douleur, conduisent Duras à une blancheur du sens. Joints à une maladresse rhétorique, ils constituent un univers de malaise troublant et contagieux. Moderne historiquement et psychologiquement, cette écriture se trouve aujourd'hui confrontée au défi postmoderne » (*ibid*., p. 264). Kristeva n'entrevoit aucunement la postmodernité comme le moment épiphanique du soleil de minuit. Pour elle, « l'éternel retour des cycles historiques et mentaux » n'offre aucune perspective lumineuse, bien au contraire : « à l'hiver du souci succède l'artifice du semblant » dans lequel la comédie humaine de Duras jouerait le rôle d'un nouveau marivaudage (*ibid*., p. 265).

[179] Henry Corbin, *L'Homme de Lumière dans le soufisme iranien*, Paris, Présence, coll. « Le Soleil dans le cœur », 1984, p. 17. Auparavant (*Ibid*, p. 15), le célèbre iranisant avait donné cette liste de mots employés parallèlement à « soleil de minuit » : « Nuit de lumière, Midi obscur, Lumière noire ». Il ajoute également plus loin : « Lumière du nord, lumière-origine, pure lumière intérieure qui n'est ni de l'orient ni de l'occident : les symboles du nord font éclosion spontanément autour de cette intuition centrale qui est intuition du centre » (*Ibid*, p. 54). À cette liste, on peut ajouter « l'ombre interne » ou encore « la chambre noire » chère à Marguerite Duras (cf. *supra*, 4.1.6) et tout à l'opposé de l'image du rien et de la vacuité que Georges Bataille décrivit ainsi dans *La Scissiparité* (1971) : « Un soleil de fête inondait la chambre » (*Romans et récits*, Paris, nrf Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004, p. 598).

[180] Trouver la lumière dans l'obscurité, se plonger dans l'ombre intérieure, faire sien le soleil noir, s'absorber dans le non-être, entrapercevoir Dieu dans la radicalité de son absence, telle est la théologie négative de Duras dont la finalité est un mieux voir comme voie de salut. L'ontologie représentait en revanche pour Bataille « l'extrême du possible » sur le mode de « méditations » conditionnées par le « désespoir », ainsi qu'il s'en expliqua dans l'Avant-propos de *L'expérience intérieure* (*op. cit*., p. 11), livre qui porte pour devise cet aphorisme attribué par Nietzsche à Zarathoustra : « La nuit est aussi un soleil ». Aussi quand Bataille parle de l'œil intérieur, il le fait d'un point de vue athéologique où la perte de soi est vécue comme l'extase nihiliste d'une fin en soi, pas l'ouverture sur une illumination ainsi qu'il en va chez Duras. « Ce qui se dévoile à cet œil qui en pivotant se voile pour toujours, c'est l'être de la limite », écrivait Michel Foucault de cette « expérience de la transgression » chez Bataille « dans le mouvement qui l'emporte vers toute nuit » (« Préface à la transgression », *Critique*, n°195-196, *op. cit*., p. 766).

serait rempli d'une lumière risquant d'en masquer le noir ? Si la surconscience est la Présence idéalisée de l'Autre, Duras opte pour l'absence physique du partenaire afin de mieux s'élever. Ce passage d'*Agatha*, où l'allitération « par » foisonne encore, témoigne combien sa pensée s'apparente à une mystique :

> Lui (*très bas*) : Tandis que tu pars tu m'aimes toujours ?
> *Pas de réponse.*
> Lui : Tu pars pour aimer toujours ?
> Elle (*lent*) : Je pars pour aimer toujours dans cette douleur adorable de ne jamais te tenir, de ne jamais pouvoir faire que cet amour nous laisse pour morts[181].

Il y a, ici, chez Duras quelque chose s'apparentant au chant (*cancione*) de l'âme intitulé *Nuit Obscure* (*Noche Oscura*) tel que le 13 décembre 1591, sur les coups de minuit, Jean de La Croix en eut la révélation. Son âme chanta : « Dans une nuit obscure, / Anxieuse, en flamme d'amour, / Oh, l'heureuse aventure !/ Je sortis sans que l'on me vît, / Quand fut apaisée ma demeure »[182]. L'analogie de leurs pensées transparaît surtout au détour du commentaire donné par Jean de la Croix à sa poésie. Lorsqu'il a à expliquer cette notion d'âme qui part sans qu'on la voie, profitant de la nuit pour s'éclipser comme pour mieux cultiver en elle une absence de lumière physique, il la décrit « se tirant de la sujétion qu'elle avait à la partie sensitive » au profit de « cette nuit amortissant tous les goûts d'en haut et d'en bas »[183]. On peut parler ici de crise où on s'absente à soi-même pour goûter ce manque comme le signe d'une présence. On peut presque parler d'un renversement mystique ; il guète tous les grands repentis, Jean Baxter en tête. Quand, au téléphone avec sa femme vendue, il comprend intimement les limites de son donjuanisme, la faillite de ce qu'il fut et l'assomption du nouvel homme en lui, celui dont le désir redevient qualitatif et en finit avec le dispersement, cette dialectique de la rupture apert dans tout son comportement. Sa voix se fait « sourde » tout en scandant « Véra…Véra », puis, purifié par les larmes, il « s'empêche de pleurer »[184]. Il devient à son tour un adepte du rien. Il se néantise dans ce que sa femme a commis de plus sublime : se donner pour rien. Son silence épouse une compréhension intime de la valeur intrinsèquement féminine de l'absence, ce que Freud avait pointé comme un manque, et qu'il réalise être le summum du don.

---

[181] Marguerite Duras, *Agatha, op. cit.*, p. 19.
[182] Nous donnons ici le texte dans la traduction de Bernard Sisé in Jean de la Croix, *Poésies complètes*, Paris, Les Cahiers obsidianes, 1983, p. 19
[183] Jean de la Croix, *Les Œuvres spirituelles : La montée du Carmel. La nuit obscure*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1942, p. 523.
[184] Marguerite Duras, *Véra Baxter, op. cit.*, p. 56.

4.2.3 Le manque, forme suprême du don

Et si Rome n'avait jamais existé, il ne faudrait surtout pas l'inventer ou, alors, la réinventer au féminin. Introduction à une archéologie de l'invisible.

« J'ai peur que Rome ait existé… », avoue la « femme assise » dans le « hall de l'hôtel vide » d'une plazza de Rome à un « client de l'hôtel », et lui de répondre : « Rome a existé »[185]. Cette femme (l'écrivaine Marguerite Duras) cultive le vide à ne faire quand l'homme en question survient. Il s'approche d'elle, cherche à créer un lien. Dans un premier temps, « elle ne répond pas »[186] puis finira par lâcher : « Moi je n'ai jamais su »[187]. Elle doute tellement de l'existence de Rome qu'elle cherche son approbation : « Vous êtes sûr… ». Il confirme d'un « oui »[188]. La scénographie est posée : le personnage féminin actualise le lâcher-prise et le presque rien là où le personnage masculin, plus émissif, est porteur d'un discours positif. Ce semblant de raison lui permet de bannir la peur, là où la femme la pratique comme un lien ténu au monde :

> Je ne sais pas quoi est cette peur, ce qu'elle est d'autre que ce qu'on voit dans les yeux de ces femmes des stèles de la via Appia. On n'en voit que ce qu'elles montrent d'elles, que ce qu'elles nous cachent d'elles en se montrant à nous. Où elles nous mènent, vers quelle nuit ?[189]

Cette monstration suggérée d'une Rome ancienne luxuriante dans le regard éteint d'une statue, Duras le vit comme un manque de Rome, et un manque supérieur à Rome même. Car la Rome antique (ville au féminin et que Duras pointe bien ainsi dans son genre en lui rétablissant son nom latin de Roma) qui ne se déchiffrerait pas à travers les yeux de ces femmes-stèles muettes, mais apparaitrait telle qu'elle fut dans sa gloire militaire passée, redeviendrait Rome dans tout l'éclat viril de ses rivalités de pouvoir, de ses intrigues de palais, de ses coups d'état : « – J'ai peur comme si de Rome j'étais atteinte. – De perfection ? – Non… de ses crimes »[190]. Et Duras de préciser : « Elle dit : (…) Rome ne

[185] Marguerite Duras, « Roma », *Écrire, op. cit.*, 108.
[186] *Ibid.*, p. 104.
[187] *Ibid.*, p. 106.
[188] *Ibid.*, p. 108.
[189] *Ibid.*, pp. 108-109.
[190] *Ibid.*, p.109.

devait être que le lieu de la guerre et du vol de cette pensée et celui où elle s'édictait »[191].

Rome se nourrit donc de deux aspects. Un aspect éminemment glorifié par les hommes tels qu'ils écrivent l'histoire des conquérants, c'est Rome « lieu de la guerre », auquel s'ajoute, en creux, en marge, connue des seuls initiés (dont la narratrice qui en aurait reçu le choc encore « enfant » au détour d' « une excursion scolaire »), la Rome de la pensée telle qu'elle appert dans « les couleurs de la via Appia »[192]. Cette Rome-là se nourrit d'art toscan, d'un esprit qui souffle du Nord et qui habite Rome sans être Rome, ou pour mieux dire qui est du non-être habillant Rome, un presque rien qui vient heureusement occulter son tout trop solaire et pompeux : « Il m'arrive d'être constamment détournée de Rome par une autre pensée que la sienne »[193]. Ce détournement par rien la remplit bien plus d'aise que la contemplation du tout en face, car ce manque tangible de Rome évoque *une* Rome bien plus prégnante qu'il n'y paraît. C'est pourtant une Rome qu'on ne voit pas, une Rome tout en creux, une Rome qui se confond aussi bien avec les alvéoles naturelles du relief qu'avec le bleu infini du ciel, comme le presque rien d'une femme qui conjoint au sublime. Un sublime auquel, naguère, une institutrice initia la femme seule de l'hôtel et brusquement habitée de remémoration :

> L'institutrice a dit que bien qu'on n'en voie rien – une civilisation s'était produite là. À cet endroit de la terre. Et qu'elle devait être encore là, enfouie sous la plaine. – Cette plaine sans fin. – Oui. Elle s'arrêtait avec le ciel. De cette civilisation il ne restait rien : seulement des trous, des cavités dans la terre, invisibles de l'extérieur (…) L'institutrice disait que parfois ces trous étaient grands comme des chambres, parfois grands comme des palais; que parfois ils devenaient comme de couloirs, des passages, des développements secrets[194].

Invisibles, secrets, tous ces adjectifs renvoient à une connaissance subtile que les femmes se partagent entre elles, loin du savoir officiel des archéologues férus d'histoire ancienne riche en batailles donnant au Romain un semblant de gloire. Cette connaissance participe de l'essence de la femme ou, pour mieux dire, de son non-être : rien, trous, cavités, toutes ces négations de grandeur que Freud lisait chez la femme comme autant d'indices d'un complexe de castration, et dans lesquelles Duras retrouve quelque grandeur tue : chambres, palais, passages. Quand elle fit cette expérience de la noblesse de la cavité, la

[191] *Ibid.*, p. 111.
[192] *Ibid.*, p. 110.
[193] *Ibid.*, p. 110.
[194] *Ibid.*, p. 113.

narratrice avait « douze ans et demi », l'âge de la puberté. Sa découverte de la sexualité dans la nature d'une Rome invisible, n'a rien du constat négatif de la petite fille face au phallus que se complaît à décrire la psychanalyse. Au contraire, ce fut une expérience vécue entre jeunes femmes, comme une initiation collective à un monde définitivement fermé aux petits garçons latinistes et ouvert qu'aux seules « petites filles de l'autocar scolaire »[195].

Sans doute parce que les petites filles ne sont pas scolaires à la manière des petits garçons. On éduque chez ces derniers tout ce qu'il y a de plus positif, on leur inculque le goût du réel, on leur rend toute chose palpable, le toucher comme fin dernière de la connaissance, on leur apprend enfin à filer droit et à cultiver la référence à Rome comme point d'origine. La petite fille, tout au moins Duras, se conforte en revanche dans un non-savoir plein de pénétration, dans un espace physique fragmenté par le rêve, dans la sinuosité d'un être au monde tortu, dans une communion avec des forces invisibles. Si tous les chemins mènent à Rome, Duras emprunte bien le chemin de traverse le plus reculé, celui auquel le commun n'accorde aucune valeur. « Au plan de l'espace, cette fois, la grande mythologie de l'errance qui marque si fortement cette œuvre renvoie, elle aussi, à une avidité incessante et à une insatisfaction par rapport au monde « réel ». L'errance commence là où le commencement fait défaut », disait Danielle Bajomée de ce qu'elle percevait chez Duras comme un « désir d'éternité »[196].

La Rome éternelle contre la Rome des origines, la Rome en filigrane des femmes statufiées contre la Rome tonitruante des légions en arme, la Rome de l'infini contre la Rome à l'esprit étroit, c'est la fragilité du manque de confiance en soi contre l'arrogance guerrière se donnant pour tout, c'est une absence subtile plaidant contre une reconstitution historique qui se donne pour Rome : une absence qui fait le vide des formes déifiées, le don de l'imaginaire au réel. Ce don est une grâce, il ouvre à la connaissance, celle qui habitait Ernesto, une connaissance subtile tout à l'opposé du scepticisme d'un Thomas. Le seul indice palpable de cette anti-Rome fut que le « trou » laissé dans le sol et les mémoires fut jadis recouvert d'une forêt près de la mer (toujours le mythe celtique chère à Duras, Normande par adoption) :

[195] *Ibid.*, p. 114.
[196] Danielle Bajomée, « Duras et le désir d'éternité » in *Marguerite Duras*, [actes du colloque de Cerisy intitulé *Duras : tenter l'infini* tenu du 23 au 30 juillet 1993], sous la direction de Alain Vircondelet, Paris, Écriture, 1994, p. 255.

> La forêt a disparu (…) On le sait. Mais on ne peut plus la voir, la toucher. C'est fini (…) Comment on le sait, on ne le saura jamais… On sait. Sans doute parce que toujours on l'a su... [197]

Le toujours su est indicible tant sa filiation reste indéchiffrable, mais de ce manque de reconnaissance Duras tire son principe de connaissance. Elle ne veut connaître que ce qui est communément tu et qu'une voix en elle affirme comme vrai. L'imaginaire tel qu'il se représente à elle offre plus de certitude que le tableau du réel, et les ombres du passé plus de solidité que la figure des passants. Prenons le cas du « client de l'hôtel » : on ne sait rien de lui sinon que c'est un « homme », dont le dialogue avec « elle », « la femme », va offrir un prétexte pour une mise en abyme sur la relation du couple archétypique, Titus et Bérénice, deux errants des temps jadis, de la Rome éternelle (celle non établie dans les manuels), deux errants que prolongent ces deux clients d'hôtel. Ne rien donner à voir de ces deux clients, « la femme » qu'on devine comme étant Duras et « l'homme » dont on ne devine rien, participe d'une stratégie littéraire que Sylvie Loignon dit « fondée sur le manque à voir ». « Ce rapport étroit entre visuel et narratif » trouve à ses yeux son apogée dans *Roma* pour la manière dont « le manque à voir » devient « de façon paradoxale » un marqueur de « l'importance de l'événement advenu mais non-évoqué, impossible à décrire ou à faire sortir de l'oubli »[198], car ainsi en va-t-il de la répudiation de la reine de Césarée, cette « annonce que le bateau viendra vite ». Et cette force de l'imaginaire se répercute jusque sur le réel de la relation tissée entre un couple se croisant dans un hôtel de Rome, jusqu'au même dénouement : « On aurait pu parler vous et moi de ce qui serait arrivé après, quand il lui aurait dit que le bateau allait venir pour la prendre », mais non, cet homme comme Titus avant lui s' « était éloigné d'elle »[199]. Connaître le manque à son tour…

4.2.4 Le don de l'imaginaire au réel

Fin de « l'errance moderne » avec la mort du shah d'Iran, et fusion dans la mer cosmique.

Comment pour un écrivain imprégner le réel d'imaginaire ? Peut-être en écrivant une « chronique régulière » mais qui traitât d'une « actualité parallèle », une chronique où

[197] Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 115.
[198] Sylvie Loignon, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir, op. cit.*, p. 141.
[199] Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, pp. 125 et 128.

les choses en creux seraient systématiquement pointées du doigt comme décisives[200]. Pari lancé par Serge July à Marguerite Duras pour les colonnes de *Libération* d'autant plus jouable que ces chroniques lui furent commandées pour la période estivale, période connue comme une trêve dans l'actualité politique, aussi pari relevé par Marguerite Duras pour appliquer son idée littéraire de l'absence comme mode de révélation d'un vrai autrement indéchiffrable. L'été serait-t-il révélateur d'une éternité autrement invisible ? La scène se passe le 27 juillet 1980, le shah d'Iran, le dernier souverain d'un empire réputé immortel, vient de s'éteindre au Caire après une errance de plus de six mois, rejeté par la plupart des pays du monde. Deux jours après, des funérailles officielles lui sont faites au Caire, et le chef de l'état égyptien décrète un deuil national d'une semaine. Duras commente :

> L'été est venu trop tard. Anouar el Sadate a enterré l'empereur d'Iran avec une pompe égale à celle à laquelle il aurait eu droit s'il avait été en pleine gloire, régnant et pur (…) Sadate a conduit le deuil du shah d'Iran seul sur la scène mondiale (…) Ça doit être très rare de ne faire qu'un avec sa fonction, d'oser, d'être le même individu face à l'État et face à sa vie. Sadate est sans doute le seul au monde. Oui, la chaleur est là, de nuit, de jour, de nuit moins oppressante[201].

Les temps étaient mûrs pour que la royauté tombe, mais ce n'est pas là l'essentiel aux yeux de Duras. L'alternance de l'ombre et du jour est une donnée immédiate qu'elle récuse dans son économie du don. À celui qui finit bafoué par tous, balloté de toutes parts et réduit à rien, on doit plus d'égard qu'à ce même individu quand il était auréolé de lumière[202]. Servir avec loyauté un roi est une preuve de chaleur, frisant peut-être l'oppression quand cette obédience se fait au zénith d'un règne, mais chaleur vraiment rare et bienfaisante quand le roi n'est plus qu'une ombre errante. Duras, amoureuse de toutes les errances, a sans doute eu quelque compassion pour la tragédie du shah: « En Iran, le gouvernement de la mort a pris définitivement le pouvoir », écrit-elle[203] pour mieux

[200] Marguerite Duras, *L'Été 80, op. cit,* p. 7.
[201] *Ibid*, pp. 33-34
[202] Bruno Frappat, alors éditorialiste au *Monde*, eut le même éclair de lucidité que Duras quand il intitula sa chronique du 29 juillet 1980. Elle se finissait sur ces mots : « À ses obsèques, l'Occident déléguera les quelques nostalgiques qui ne se seront pas contentés de messages gênés. Les absents seront innombrables : il aura un franc-succès, ce boycotage-là. On se bouscule déjà sur le podium de l'hypocrisie ». (« In memoriam », *Le Monde*, n°11039, p. 1). Plutôt que l'hypocrisie sur laquelle le chroniqueur s'arrête complaisamment, Duras, en moraliste, profite de l'événement pour tisser un hymne à la fidélité, même si le camp des fidèles est peuplé de gens qu'elle a détesté comme Nixon. L'hypocrisie, Duras la voit bien plus dans la sarabande des pétroliers venus du Golfe et que, de sa petite fenêtre donnant sur la mer, elle voit toujours alimenter l'Europe ingrate en or noir.
[203] Marguerite Duras, *L'Été 80, op. cit.*, p. 26.

« punir les homos et les femmes »[204].

La mort, à son sens, c'est la négation de la complémentarité des sexes, de la différence, de ce qui fait la vie. Et la vie, c'est la mer, dont les flux et reflux apportent à Duras, tel un condensé du livre de la nature, toute la connaissance qu'elle sent en elle, un silence loin de l'anecdotique tourbillon des rotatives et de l'encre des journaux :

> Et tandis que je regarde voici que la plage me porte vers la lecture brûlante d'un livre passé. Cette lecture se referme, c'est une plaie douloureuse, encore, presque insupportable. Toujours cette ligne droite des pétroliers dans l'axe d'Antifer[205].

Certes, ce livre peut adopter une forme scripturaire connue et s'appeler *L'Homme sans qualités* de Musil, comme cela est vrai jusqu'à un certain point[206], il n'en reste pas moins que cette opposition entre la nature et la culture est fondatrice de sa méthode anti-journalistique au possible. Là où les journalistes construisent de l'événement, de l'actualité « brûlante » selon leur mot, à partir d'un fait divers monté en épingle, Duras se sert de

---

[204] *Ibid.*

[205] *Ibid.*, p. 35. Parce que journaliste de formation, Laure Adler semble prêter les spécificités de l'écriture journalistique, à savoir un goût pour la dispersion brillante, à Marguerite Duras. Aussi, dit-elle de *L'Été 80* que c'est « un texte d'humeur » où, suite à Perec, elle s'emploierait « un inventaire ». Au sein de ce dernier, Adler croit relever « sa fixation brutale sur certains mots qu'elle sépare, comme ça, du reste de la langue et qui, tout d'un coup, parce que c'est son bon plaisir, deviennent poétiques : Antifer, par exemple, le mot Antifer ; peu importe qu'il désigne un port, Antifer le mot, par sa sonorité, nous fait voyager » (Laure Adler, *Marguerite Duras, op. cit.*, pp. 731-732). Nous ne faisons pas nôtre cette lecture fragmentaire de Duras qui va jusqu'à récuser la recherche du sens. Structurellement, ce mot d' « Antifer » lâché par Duras à la suite d'un long développement sur le cynisme des grands de ce monde à traiter les affaires de l'Iran pour rester en de bons termes avec un état pétrolier, renvoie à une entité habitée par l'or noir, un port où le Léviathan aurait mouillé, une usine à gaz pour quelque société rappelant l'enseigne Antar, une cité digne de l'âge de fer et de l'antéchrist, bref un imaginaire hanté par les questions métaphysique. Ce côté non anecdotique de *L'Été 80* a, en revanche, bien été souligné par Alain Vircondelet quand il qualifiait cet ouvrage d' « inside » parce qu'écrit depuis une chambre noire captant toute la lumière du monde. Et aussi sa noirceur en ce qui concerne Antifer : « Des hautes fenêtres qui donnent sur la mer, à l'infini, sauf à gauche, bornées par les immenses fûts de pétrole d'Antifer, la ville mythologique féroce crachant ses fumées, elle voit peut-être encore mieux que si elle marchait, que si elle était au cœur du monde » (« L'actualité imaginaire », *La Magazine littéraire*, n°278, 1990, p. 55).

[206] « Bien que, dans *L'Été 80*, cette lecture, qualifiée de « brûlante », ne soit pas identifiée, c'est du livre de Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, qu'il s'agit » (Florence de Chalonge, « *L'Été 80*. Notice », in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1728). L'argument apporté par cette critique ne tient pas. Le livre de Musil a en effet été entamé le 21 décembre 1979 par Duras qui, voulant en faire « une lecture pour l'hiver », mit quatre mois à le lire. Ce qui renvoie à avril 1980, soit quatre mois avant l'écriture de cette chronique. De même que le livre brûlé d'Ernesto était la métaphore de l'arbre, de même cette « lecture brûlante » est la métaphore de la mer. Cette métaphore désigne le flux de l'infini contre l'illusion du temps arrêté par l'actualité dite « brûlante », ce que Florence de Chalonge elle-même reconnaît implicitement quand elle souligne que *L'Été 80* fut un « journal de la mer et du temps » (*Ibid.*), un journal à contre-courant. Certes, des livres écrits de main d'homme peuvent réveiller cette appétence de l'infini et suggérer, pour reprendre les termes de Marguerite Duras, quelques lignes plus bas, « les ombres glissantes du soir, bleues » pour qu'elles « pénètrent dans la chambre ». Et ce fut le cas pour elle du couple incestueux, comme un prolongement des Jumeaux archétypiques, décrits par Musil alors qu' « enfermés dans cette maison de Vienne après la mort du père » (*L'Été 80, op. cit.*, p. 35). C'est en l'absence du père que les amants interdits réinventent l'amour.

cette vague creuse de l'actualité qu'est l'été pour, justement, scruter la mer dans ce qu'elle a de plus brûlant, une connaissance éternelle des choses, et relire à l'aune cette connaissance des événements dédaignés, telles les funérailles du shah, à cause des œillères idéologiques qu'on s'impose dans les rédactions[207]. Serait-ce en l'absence des idées reçues de la presse que l'on pénétrerait le mieux le réel ? Et, plus encore, en l'absence de sources telles que les entendent les journalistes, qu'on écrirait le mieux sur ce qui se passe vraiment ? Duras assène ici la preuve que le littérateur habité d'une vision sait se montrer plus profond que tout spécialiste des temps présents. Sa vision, dit-elle, se nourrit du passé, d'un « livre passé » charrié par la mer, autrement dit un mythe fondateur à ses yeux, une histoire secrète de femme, le roman des origines de l'errance.

4.2.5 Être réuni dans la séparation

La fusion dans la mer cosmique revient à « une connaissance aveuglée de larmes ».

Quand la reine du désert se met à être aimée par l'empereur de Rome, rien, pas même cette folie où le dominant se jette aux pieds de la dominée, ne peut abolir la différence de statut entre le sédentaire et la nomade. D'autant que cette nomade, Bérénice, est Juive, autrement dit l'errante par excellence, celle par qui la tragédie arrive, car fidèle à ses valeurs bien que ballotée par l'histoire. « On ne peut nier le fait que le peuple juif a connu l'exil à partir du début de l'ère chrétienne, mais qu'il a gardé sa culture jusqu'au moment où il a retrouvé la terre et la langue sans lesquelles elle n'aurait pu se maintenir indéfiniment. Ceci, on le trouve dans *Abahn, Sabana, David* et dans *Césarée* », commente Claire Cerasi[208]. Cet exil, le souverain romain a beau s'y opposer, il est inscrit aux yeux des patriciens et magistrats dans la judaïté de cette femme condamnée à rester une étrangère.

Elle, elle sait qu'elle devra porter le deuil de ce roi qui daigna la regarder en reine, et c'est de cette connaissance même que se nourrit son amour. La prescience de l'exil donne de la valeur à la liaison qui se forme entre eux, comme par anticipation des affres qu'elle ouvrira : « C'est d'une connaissance aveuglée de larmes qu'elle dit aimer cet

[207] Claire Brière-Blanchet qui fut l'envoyée spéciale de *Libération* durant les premiers mois de la Révolution d'Iran eut bien des choses à redire contre le parti-pris de Serge July. (Claire Brière-Blanchet, « 1978-1979 : Un voile s'abat sur l'Iran », *Le meilleur des mondes*, Paris, Denoël, n°7, été 2008).
[208] Claire Cesari, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz, op. cit.*, p. 119.

homme de Rome »[209]. Elle est vaincue, elle sera rejetée, et ses deux épreuves suffisent pour l'ouvrir à l'amour, un amour qui se saisit de l'autre que pour mieux renouer « à sa solitude essentielle, à son malheur, à son intelligence – celle-ci comprenant aussi la nostalgie de sa faim légendaire, de ses échecs, de son errance initiale »[210]. La passion où l'on pleure est la seule vraie passion, car elle exprime un manque, manque qui se trouve être le moteur de la passion.

En 1982, Marguerite Duras tient suffisamment bien ce paradoxe en mains pour s'en expliquer avec la jeune thésarde Susan D. Cohen. Alors que cette dernière ne sollicitait qu'un bref entretien, les conversations se succédèrent ici et là, riches en confidences à tu et à toi : « Je crois que dans la passion il y a un manque essentiel. On peut dire que le sentiment est constitué par des données psychologiques, par exemple le désir d'avoir, le désir de possession, le désir tout court, physique, etc., le désir de perpétuer, etc., et dans la passion il manque quelque chose ». Ce « désir de perpétuer » encadré de deux « etc. » est si riche d'implicites qu'à la fin de l'entretien, plutôt que d'en sembler la dupe, Duras livre la clef de ce soulignement. Il la concerne :

> Par exemple, entre Yann et moi il y a une passion. Il y a sans doute ce manque total que je puisse lui faire des enfants, que c'est fini, et que je mourrai beaucoup plus tôt que lui[211].

Ce même drame, cette même absence de postérité au plan physique invitant le désir des corps, c'étaient déjà les liens paradoxaux qui unissaient Bérénice et Titus, elle étant son aînée, ainsi que Brasillach le signalait, détail que Duras retint même si elle prit le contre-pied du point de vue formel[212].

L'analogie entre cet amour antique et la passion qu'elle vivait n'avait pas échappé à Duras. Son interlocuteur de l'hôtel lui lance la balle : « - Vous aviez parlé d'un amour actuel, dans ce film ? », et elle de rebondir : « - Je ne sais plus. J'ai parlé d'un amour vivant il me semble, mais seulement de ça »[213]. Vivant, cela veut dire éternel parce qu'il

---

[209] Marguerite Duras, *Écrire, op. cit*., p. 123.

[210] Marguerite Duras, *L'Été 80, op. cit.*, p. 78. L'état de manque qui fait l'intelligence du Juif dans la métaphysique durassienne s'oppose à « l'homme suffisant », ce « bien nourri » se complaisant dans un « état sans intérêt ». Derrière cette opposition, on reconnaît le modèle biblique emprunté par Duras : c'est Moïse considérant comme peuple élu ceux des Juifs qui ont accepté la sortie d'Egypte et la traversée du désert sans maugréer contre la qualité de la manne céleste à laquelle certains avaient préféré les viandes de Pharaon.

[211] Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, (Entretiens 1962-1991 réunis par Sophie Bogaert), *op. cit*., pp. 244-245.

[212] « Elle a vingt ans. Il l'emporte pour l'épouser. Pour toujours » (Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p. 126). Auparavant, dans *Césarée*, elle avait écrit, histoire d'illustrer ce « toujours » d'une manière moins ambigüe et de l'ancrer dans l'intemporel des mythes : « Elle était très jeune, dix-huit, trente ans, deux mille ans. Il l'a emmenée » (Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit*., p. 489.

[213] Marguerite Duras, *Écrire, op. cit*., p. 120.

s'oppose à la mort, conforme à la complémentarité des sexes. Le manque en elle de la faculté d'être mère invite à un amour désespéré, à un désir insatiable, à la passion. Pour être aussi sensible à ce manque, il fallait que Yann Lemée fût un juif et elle en fit ce Breton rebaptisé Yann Andréa, patronyme oscillant entre l'Homme et la Femme. Et Yann Andréa, ce non-Juif, deviendra si bien la figure archétypique du Juif dans l'œuvre de Marguerite Duras qu'on peut même se demander, appliquant son paradoxe jusqu'au bout, si ce n'est pas en l'absence du Juif qu'on parle le mieux du Juif ?

Déjà, en ce qui concernait Titus, c'est en l'absence de la Juive qu'il comprend le mieux la douleur qu'elle lui a imprimée. Sa présence lui échappe et il pleure : « Souvent la douleur est insupportable lorsque de nuit il se réveille, la sachant là encore et encore pour un temps si court »[214]. Les pleurs enfantins de la séparation, tel le nourrisson séparé du sein de la mère, témoignent la passion à son summum, spiritualisent une relation amoureuse charriant quelque chose « d'un amour bestial, cruel »[215]. La rupture aussi est consommée de manière cavalière :

> C'est le soir. C'est très rapide. Il vient dans ses appartements et dans une brutalité inouïe il lui annonce que le bateau viendra vite [216].

Cette brutalité est le signe de la passion : elle œuvre avec la fulgurance de la révélation. Il faut accepter ce dépassement de l'amour dans sa dimension physique, ou mourir à soi, rester dans l'ordre ancien des choses, rendre son cœur inaccessible à cette douleur de la séparation qui en est pourtant le sceau.

La question que Duras pose là, question propre au corpus sur lequel nous travaillons, celui des dernières années consacrées de nouveau à l'écriture, est la possibilité d'une judéité au-delà d'un sentiment d'appartenance identitaire juif stricto sensu. Souvenons-nous d'Ernesto qui, s'appuyant sur des fragments du Qohélet, redécouvre en lui une ipséité à la Connaissance que l'on peut considérer comme une forme universelle de judéité. La Reine de Césarée va encore plus loin : elle-même, comme la mère d'Ernesto, est la compagne d'un non-juif, ce à quoi elle ajoute une dimension passionnelle proprement christique. Duras multiplie les allusions pour inviter le lecteur à se remémorer un épisode évoqué par les quatre Evangiles synoptiques (Mt 28. 1-9; Mc 16. 1-8; Lc 24. 1-12; Jn 20. 1-2) pour expliquer le « génie en elle cachée ». L'hypothèse ne manque pas d'audace : « Peut-être d'une disposition qu'elle a, commune avec les femmes des

[214] *Ibid.*, p. 125.
[215] *Ibid.*, p. 121.
[216] *Ibid.*

Evangiles, celles des vallées de Jérusalem, de pressentir la mort »[217]. Ces femmes, ce sont Marie de Magdala (d'après Jean) et Marie mère de Jacques (d'après Mathieu) plus Salomé (d'après Marc). Seul, Luc parle de « femmes » sans d'autres précisions qu'elles « se rendirent au tombeau emportant les huiles aromatiques qu'elles avaient préparées ». La suite de cet épisode avait déjà été évoqué par la romancière quelques pages plus haut avec un décalage entretenu à dessein pour ne pas tomber dans la littérature chrétienne : «Comme ailleurs on dit : « Regardez les pierres plates de Jérusalem, c'est là que les mères se reposaient à la veille de la crucifixion de leurs fils, ces fous de Dieu de la Judée que Rome jugeait criminels »[218]. Oui, les femmes témoins du tombeau vide sont bien toutes des mères juives : Salomé, qui nous est connue aussi sous le nom de « mère des enfants de Zébédée »; Marie mère de Jacques, par ailleurs dite la mère de Joset; et Marie de Magdala, la pécheresse repentante, qui par la fonction de pleureuse qu'elle occupe sur le tombeau du Christ, témoigne d'une maternité naissante en elle qui porte le deuil de ce dernier. Le décalage, cette maladresse entretenue à dessein par Duras, comme pour se poser en apocryphe sulfureux, en avatar du sacré gauche, concerne la nature de la pierre. Elle n'était pas plate, mais ronde et les femmes la trouvèrent déplacées alors qu'elle obstruait le caveau de Jésus. Elles y entrèrent et n'y trouvèrent rien. Ce rien qui signifie tout pour Duras, ce corps enlevé d'un homme tenu par ces femmes comme leur maître et qui, par cette disparition même, n'en est que mieux leur maître. Une fois de plus, on retrouve dans cette réécriture de la Bible par Duras l'idée-force de sa théologie négative : c'est par l'absence de dieu que Dieu (à comprendre, la Passion) s'affirme le mieux. Ce Dieu-Passion n'a plus à voir avec le dieu légaliste des Juifs de l'Ancien Testament qu'avec la sacrosainte loi romaine. Il y aurait même eu opposition constante entre eux d'après la hiérohistoire que Duras reconstruit autour de ces deux entités. D'un côté, il y a Rome habitée de la volonté de puissance, et de l'autre les réprouvés vivant dans des « landes souterraines »[219] : grottes, cavernes, enclaves, conservatoires occultes préservant la connaissance et accueillant, comme dans un ghetto[220], les bannis d'un Ordre exotérique

[217] *Ibid.*, pp. 123-124.
[218] *Ibid.*, p. 115.
[219] *Ibid.*, p. 119.
[220] Exactement comme dans un ghetto. Pour preuve, se souvenant d'un propos tenu par Goldman sur « la seule patrie » des « juifs » comme étant « le verbe », Marguerite Duras confirma : « Cette patrie des juifs, sans terre, sans nation, est à la fois la plus solide du monde, la plus indestructible. Peut-être que la persécution des juifs vient, elle aussi, de là » (Marguerite Duras, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, *op. cit.*, p. 194). Le monde souterrain des sectateurs du Livre brûlé est donc bien le royaume invisible et la patrie spirituelle du peuple resté fidèle à sa notion révolutionnaire du prophétisme.

strict. Bien plus tard, Un Titus, le représentant de cet Ordre, ne pouvait que tomber amoureux de la Reine de Césarée, mais sans pouvoir identifier en lui ce sentiment (« Il ne savait pas qu'il l'aimait du moment qu'il n'en avait pas le droit »[221]), puis trouvant enfin l'amour à renoncer à ce pouvoir.

Tout passe par la renonciation. Pour preuve, de qui se composaient ces populations troglodytes ? Duras de répondre : des « errants de Dieu », ceux-là même dont « la seule occupation avait trait à Dieu » qu'ils adoraient hors des formes prescrites parce qu' « ils ne connaissaient pas comment écrire, ni comment lire »[222], et dont Rome fit des martyrs, à commencer par Bérénice. Tous, bien sûr, vivent sous l'empreinte de Jésus, celui supplicié sur le bois en portant la mention « Roi des Juifs », car il s'était laissé à dire que si «vous ne devenez pas comme des petits enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des cieux » (Mt, 18. 2). Duras, rendue vieille, partagea si bien cette folie de la croix qu'elle a dit de ces « errants de Dieu » qu' « ils parlaient avec Dieu comme joue les enfants ». Et, mère juive à son tour, elle trouva son Messie, son enfant lui réapprenant à jouer en la personne de Yann Andréa.

4.2.6 Le jeu de l'amour et de la mort avec Yann Andréa

Si Yann Andréa est une fiction, on peut bien imaginer qu'il soit juif.

Yann Andréa, avant d'être un personnage réel, c'est une fiction, une fiction qui

[221] Marguerite Duras, *Écrire*., *op. cit.*, p. 118.
[222] *Ibid.*, p. 119. L'errance, comme chevalerie spirituelle, se confond chez Duras à la hiérohistoire du peuple juif, comme en témoigne à ses yeux le sort d'Aurélia Steiner : « Elle sera dans l'errance comme tous les juifs » (Marguerite Duras, *La couleur des mots, op. cit.*, p. 182). Comme afin de ne pas réduire ce vocable de juif à une entité communautaire, Duras se plait dans ce court texte « Roma » de donner pour auteurs de ces « landes souterraines » : « les hommes venus du Nord » (Marguerite Duras, *Écrire, op. cit.*, p. 115). Ultime provocation, et tentative aussi de conciliation, Duras dit cet autre peuple mythique des Aryens, peuple qui a toujours revendiqué une origine polaire, être l'auteur des « trous » donnant une bulle d'air dans une humanité encavée dans son juridisme.

permet de mieux comprendre la réalité une fois que ce réel est épuisé. « L'histoire ici racontée », voici les mots par lesquels Marguerite Duras commençait *Yann Andréa Steiner*. Cette histoire a pour seule prétention de parler d'un « manuscrit abandonné », d'une panne sèche que Duras éprouva une seule fois dans sa vie, ou plutôt d'une dissolution de son énergie, comme un refus de franchir un obstacle en courant après d'autres lièvres. Cette dispersion intellectuelle indisposait Duras, jusqu'à ce que l'amour ne vienne à la toucher et à lui ouvrir les yeux[223]. Le reconnaissant, elle s'adresse ainsi à Yann Andréa : « Et puis après l'amour vous m'avez parlé de Théodora Katz. De ces mots : Théodora Katz. Même le nom, vous avez dit est foudroyant ». Alors, l'effet fut foudroyant.

Le soleil de minuit frappe Duras qui, fidèle à sa méthode gnoséologique du non-savoir, lui répond : « Je ne sais pas » pourquoi cette panne, avant de réaliser que Théodora Katz avait ceci de particulier qu'elle périt internée dans un camp quand les fours crématoires n'étaient pas encore de mise. Parce qu'elle représente une victime antérieure à la barbarie de la solution finale : pas de mémoire collective mobilisée autour, pas de mémorial à son honneur dressé par le peuple allemand rétrospectivement pénétré d'horreur. Rien que l'oubli qui s'est emparé « de tous, même de moi sans doute », souffle Duras. Elle réalise alors que si l'oubli fut si facile, c'est qu' « après la guerre, le temps a commencé à se remettre en marche » mais « pour eux, les Juifs, jamais ». Le sort d'une déportée, toute jeune et anonyme qu'elle fût, les concerne curieusement encore, et, fait plus étrange, Yann Andréa, petit Breton né après guerre, aussi : « Vous m'avez demandé de vous parler encore de Théodora Katz, même si vous ne saviez que très peu sur elle »[224]. Aussi cette empathie le désigne pour Juif d'adoption, pour Juif dans l'âme, car, lui, l'errant, est d'instinct en symbiose avec une déportée. Il scelle avec elle une relation anhistorique, quasi-spirituelle, ce que Laurent Camerini résume en conclusion de sa thèse d'un trait :

> La judéité, aux yeux de Marguerite Duras, ne s'inscrit pas dans du « décisif », mais bien dans du flottement, de l'errance, de l'indéfinissable. Mais aussi dans de l'incommensurable, du cosmique… [225].

[223] Le texte de Théodora Katz, égaré durant des années, a été retrouvé à point nommé par Duras dans la fameuse armoire bleue (dont on peut se demander si elle n'est pas une métonymie de son inconscient). Sur cette redécouverte, presque une co-naissance avec Yann Andréa, de ce roman inachevé, voir *supra* 0.2.
[224] Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 33.
[225] Laurent Camerini, *La Judéité dans l'œuvre de Marguerite Duras. Un imaginaire entre éthique et poétique*, *op. cit.*, p. 389.

À l'issue de notre propre travail, il est temps de qualifier cette relation cosmique – relation qui détermine à son tour ce que peut être un couple vivant dans le désir – et de la nommer d'un nom : christique. Qu'en est-il en effet d'une Juive morte en camp avant que ne sonne le glas de la Shoah ? Qu'en est-il d'un jeune admirateur transis venant écouter « Capri, c'est fini » chez Duras, alors septuagénaire, et se faire incendier par elle comme si l'amant d'une adolescente capricieuse ? Voilà deux sacrifices à contretemps, deux humilités qui, transcendant l'ordre de l'humain, renvoient à tout ce qu'il y a de plus absurde et de plus divin dans le mystère de la croix. Ils renouent à leur manière avec la mascarade qui sacre à sa manière le roi des Juifs. Ce retour au Christ par le biais d'une épreuve imméritée et, de ce fait, dépouillant ce qu'il y a de plus humain en celui ou celle qui en est la victime, constitue un trait littéraire qu'Annette Wieviorka rattache à une sensibilité née d'une sublimation portée par la littérature des camps et qui trouvait des accents avant-coureurs dès le début du XXème s. comme « un des grands thèmes de la littérature juive »[226]. Avec son jeu de l'amour et de la mort, Duras s'inscrit dans cette sensibilité juive aux antipodes de tout marivaudage.

Cette sensibilité juive pénétrée par le sens du drame christique, ainsi que l'ouverture que ce drame laisse à l'amour, ne relève d'aucune chapelle, Duras l'a fait sienne. Elle qui appelait à « fuir ces gens (…) qui, tandis qu'on parle de Dieu, parlent de religion »[227] put trouver dans ce mélange apparemment incompatible un dépassement des querelles théologiques au profit d'une mystique de l'Amour. Yann Andréa représenta le pôle chrétien dans cette fusion. Lui, le chevalier errant, figure moderne des gestes chrétiennes médiévales, se voit sans cesse offert par Marguerite Duras des âmes sœurs juives nées de l'imagination de cette dernière. Outre Théodora Katz, Marguerite Duras, dans l'échange épistolaire qui préluda à leur relation, fit don à Yann Andréa d'une autre petite Juive dont elle le dit avoir été très épris : « Je vous ai envoyé les lettres d'Aurélia Steiner, d'elle, écrites par moi et vous m'avez téléphoné pour me dire l'amour que vous aviez pour elle, Aurélia »[228]. Aurélia Steiner, dans sa première mouture (qu'on peut distinguer par le nom d'Aurélia Melbourne), est une sorte d'Anne Frank dont le journal devient un roman épistolaire, mais écrit pareillement depuis le lieu fermé d'une chambre

[226] Annette Wieviorka, *Déportation et génocide entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 289. Et l'auteur de préciser en note : « L'image du Juif crucifié apparaît dans la littérature yiddish dès 1907 » outre le fait que ce « thème apparaît aussi dans la peinture, notamment chez Chagall, *La Crucifixion blanche*, 1938 » (*Ibid.*, note 93).
[227] Marguerite Duras, *L'Été 80*, *op. cit.*, p. 46.
[228] *Ibid.*, p. 63.

où la jeune fille se terre pour échapper à la déportation, lot qui fut celui de ses parents et dont ils ont voulu la garer. Aurélia Steiner est aussi un double idéalisée de Marguerite Duras pour créer un lien douloureux (sa conception à elle de l'amour courtois revisité par l'amour fou) avec le jeune homme auquel elle adresse ses lettres, anonyme dans le roman épistolaire, et encore inconnu dans la vraie vie : « Après, j'ai écrit d'autres lettres pour vous entendre parler d'elle, de moi qui la recèle et qui vous la livre comme je l'aurais fait dans la folie meurtrière qui nous aurait unis »[229].

4.2.7 Tout finit dans le sans

De l'art d'appliquer la notion de dépense au discours amoureux.

Meurtrière ? Il y a bien une mort expiatoire dans ce genre d'amour absolu, une mort expiatoire qui lui sert de préliminaire, une mort à soi si improbable que Duras en est à recourir au conditionnel passé. Cette mort expiatoire est double. Elle survient à celle qui a donné vie à Aurélia, sa mère écrivaine, quand elle en fait don à l'homme avec qui elle rêve une nouvelle vie. Elle survient aussi au destinataire ému jusqu'aux larmes par ce destin de juive errante, ému jusqu'à changer radicalement, à se muer en Autre, à se convertir au sens le plus fort et se faire juif à son tour en acceptant le nom de Steiner par esprit de contre-don envers la romancière. Toute cette opération de transfert aide à une union métonymique, certes, mais aussi absolue que la notion de dépense décrite par Bataille et Mauss. Chez Duras, le potlatch est appliqué à l'économie de l'amour[230]. C'est dans la perte de tout ce qu'on a que le plus grand amour se réalise, car cette perte épargne tout ce qu'il y a d'ordinaire dans la concrétisation d'une relation. Se consumer est la clef de tout amour fou, clef déjà donnée par Gérard de Nerval dans son *Aurélia* (1855), un livre phare pour qui considère que « le Rêve est une seconde vie » (première phrase du roman)

[229] *Ibid.*

[230] Hélène Merlin-Kajman, à partir des mêmes textes de *l'Eté 80*, parle d' « opérations eucharistiques » visant à faire de Marguerite Duras une hostie « ouvrant une communion d'un nouveau type » dans lequel – se demande-t-elle – « le judaïsme de Marguerite Duras ne fonderait-il pas une sorte de nouveau catholicisme ? » (« La communauté judaïsée de Marguerite Duras », *Cahiers de l'Herne, op. cit.*, p. 61). De cette hypothèse, nous retiendrons surtout le terme de « nouveau » où judaïsme et christianisme sont tout ensemble dépassés vers ce que, de conserve avec Laurent Camerini, nous avons appelé « judéité » (cf. *supra*, partie III, note 146). À la recherche de Dieu plus que du discours des religions, Marguerite Duras a répudié l'ancienne conception christique, cette conception souffrante du Christ doloriste, qui fut celle de son mari Antelme de retour des camps (cf. *supra*, 2.3.1), et elle a ouvert à une autre poétique. Son Yann Andréa littéraire fut l'incarnation de cette poétique du chevalier errant des temps modernes comme archétype du héros gauche, perdu et égaré, un Christ pauvre d'esprit, tout ce que ne fut pas Antelme.

et que, vraisemblablement, Duras avait en vue à marteler ainsi le nom de ses héroïnes martyres du même nom d'Aurélia[231].

« Transcrire les impressions d'une longue maladie », tel est le prétexte donné par Nerval à son *Aurélia*[232] et telle est la vocation qu'il assigne à l'écriture romanesque : « analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie » quitte à « décrire une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement maladives… »[233]. Cette maladie hallucinatoire, ce moteur à la création, commença par le sentiment d'une perte : « Une dame que j'avais aimée longtemps et que j'appellerai du nom d'Aurélia, était perdue pour moi »[234]. Et puis, quand versa « l'épanchement du songe dans la vie réelle » faisant que « tout prenait parfois un aspect double »[235], le troubla « une grande perplexité. Que signifiait ce rêve ? Je ne le sus que plus tard. Aurélia était morte »[236]. Rêver que l'Autre soi-même qu'on aime autant que soi vient chercher auprès de soi la mort est un rêve éveillé auquel Duras est familière en ce qui concerne sa relation avec Yann. Elle lui ouvre la porte (« J'ai ouvert »), règle son compte à Roland Barthes d'une réplique bien

[231] Jean Vallier en avait déjà eu l'intuition quand il disait de l'*Aurélia Steiner* de Duras : « L'imagination prend le large, vogue telle celle de Gérard de Nerval, auquel le prénom de la jeune fille en mal d'aimer fait songer – aux frontières de l'amour et de la mort, du rêve et de la folie… » (*C'était Marguerite Duras,* t. II, *op. cit*., p. 721). Lacan, de son côté, tentant de théoriser les fulgurances de ces deux auteurs, tenait Duras pour l'auteur du *ravissement* et le Nerval d'*Aurélia* pour le précurseur du *stade du miroir*. Un de ses disciples, Alexandre Stevens, a réuni ces deux auteurs dans une conférence tenue en 2001 et faisant d'eux des romanciers cliniques de la psychose. Nous retiendrons de son intervention « Désarroi et inventions dans la psychose » consultable en ligne (ponfreudien.org/content/alexandre-stevens-désarroi-et-inventions-dans-la-psychose) le parallèle entre *Le ravissement de Lol V. Stein* décrivant le vide chez une femme dont l'amour a été aspiré et Aurélia, femme dont le narrateur se remplit d'un amour platonique pour combler le vide d'une absence. Cela posé, notons que notre approche entrevoit le vide en rien comme un néant psychologique mais comme un « sans » fondateur.

[232] Gérard de Nerval, *Œuvres*, Paris, Alpina, 1966, p. 248. Il reste une étude à mener sur la confluence des thématiques de Nerval, « l'Illuminé », et de Duras, « l'Illuminante ». Nous ne mentionnerons ici que le goût par chiffrer de manière cabalistique leurs écrits jusqu'à l'âge de leurs personnages (dans *Aurélia*, Nerval prête une grande attention à la coïncidence entre son âge et le numéro de la plaque d'une maison qu'un réverbère lui révèle dans le noir de la nuit), ou le nombre de leurs personnages (dans ce même récit, Nerval glose sur les trois Elohim qui, détenteurs des arcanes de « la divine cabale », s'entourèrent de femmes pour être sûrs de perpétuer leur race parmi les hommes et inscrivirent ainsi un de leur rejeton parmi les sept descendants de Noé : scénario qu'on peut retrouver dans *La Pluie d'été*).

[233] *Ibid.*, p. 252. Cette « maladie » chez Nerval s'apparente à celle suggérée par Duras dans *La Maladie de la mort* : on ne peut rien en dire. « Vous ne sauriez jamais rien non plus, ni vous ni personne, jamais, de comment elle voit, de comment elle pense et du monde et de vous, et de votre corps et de votre esprit, et de cette maladie dont elle dit que vous êtes atteint. Elle ne sait pas elle-même. Elle ne saurait pas vous le dire, vous ne pourriez rien en apprendre d'elle » (Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, *op. cit*., 1982, pp. 19-20).

[234] Gérard de Nerval, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 248.

[235] *Ibid*., p. 252. « Chaque homme a un *double* », insiste Nerval (*Ibid.*, p. 253) qui invoque aussi bien sur ce point une vieille tradition allemande qu'un Père de l'Eglise : « Je sens deux hommes en moi » (*Ibid.*, p. 268). Pour justifier sa notion de double, Nerval aurait pu comme Duras évoquer Platon. D'autant que ces deux romanciers partage un même fatalisme : l'Autre qui nous est destiné, le *double*, est condamné à nous échapper à jamais pour ne rien aliéner de l'Amour.

[236] *Ibid.*, p. 262.

sentie, requiert l'assentiment de Yann, invite ce dernier « à parler des livres » quand, sous la raison aimable des propos, elle fut « frappée par une sorte d'urgence », le non dit d'un désir violent et de :

> Tout ce que vous vouliez me dire avant que tout à coup apparaisse l'évidence, la chose, terrible, illuminante, cette décision que vous aviez prise : me connaître avant de vous tuer[237].

Puisque l'Autre renvoie à l'Un quand l'amour est vraiment double, plus Duras avance dans son récit, plus la confusion se fait, et la mort, subie sur l'autre, devient réflexive, comme imposée par un tiers dont on découvre alors la véritable nature et ignorée de celui-là même. « Moi, votre douceur, elle me ramène à la mort que vous devez rêver de me donner sans le savoir du tout », convient Duras arrivée à moitié de son récit[238]. Elle n'en est pas horrifiée. Elle prend toutefois quelque distance et écrit à la troisième personne, en la faisant dire par « elle », son double idéalisé :

> Elle vous regarde à travers le vert filtré de ses prunelles. Elle dit : Vous annoncez le règne de la mort. On ne peut pas aimer la mort si elle vous est imposée du dehors. Vous croyez pleurer de ne pas aimer. Vous pleurez de ne pas imposer la mort[239].

Fort heureusement, conclut Duras que ce genre de mort ne dérange pas[240], cette mort nous est présente par cette petite mort qu'on connaît par le sommeil[241]. La présence en soi de la mort signe une absence de soi qui est le premier échelon vers un amour absolu de l'autre. Yann, la tête pleine des propos qu'il tient sur les livres de Duras en sa présence, n'a plus qu'à mourir pour faire de cette présence une éternité. Et ce même Yann, partageant la vie de Duras, n'a plus qu'à la tuer pour rendre cet instant éternel.

Ce romantisme serait assez vain si ne s'y ajoutait la réciprocité. Duras poursuit

---

[237] Duras, Marguerite, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit*., p. 22.
[238] *Ibid.*, p. 75.
[239] Duras, Marguerite, *La Maladie de la mort*, *op. cit.*, p. 48.
[240] Bien au contraire de la déranger, l'idée d'un règne de la Mort qui lui soit annoncé satisfait en elle son christianisme paradoxal. « Laisse les morts enterrer leurs morts et, toi, va annoncer le règne de Dieu », dit l'apôtre Luc (9, 60). Duras, en faisant de Dieu le synonyme de la Mort montre tout ce qu'il peut y avoir de béatitude dans une Mort consentie et, de ce fait, sublimant les morts que l'on connait au quotidien. Un quotidien auquel Duras échappe par son onirisme éveillé.
[241] « Elle est déjà dans le sommeil. Elle vous dit d'une façon à peine intelligible : Vous allez mourir de mort. Votre mort a déjà commencé » (*Ibid.*). Cette idée, éminemment platonicienne, fit aussi les délices de Nerval : « Un soir, vers minuit, je remontais un faubourg » quand « en baissant les yeux, je vis devant moi une femme au teint blême, aux yeux caves, qui me semblait avoir les traits d'Aurélia. Je me dis : « C'est sa mort ou la mienne qui m'est annoncée ! » Mais je ne sais pourquoi j'en restai à la dernière supposition, et je me frappai de cette idée, que ce devait être le lendemain à la même heure. Cette nuit-là, je fis un rêve qui me confirma dans ma pensée » (Gérard de Nerval, *Œuvres*, *op. cit*., p. 250).

ainsi l'analyse romanesque de cette maladie : « Insensiblement la chambre s'éclaire d'une lumière solaire, encore sombre. Elle ouvre les yeux, elle les referme »[242]. Résolution des polarités, lumière qui se fait dans la nuit, rêve illuminateur, voilà comment Duras, d'un coup, résout la guerre des sexes et idéalise le nouveau couple, rêve en un mot son dernier amour : si c'est en l'absence de Duras que Yann aime le mieux Duras, pourquoi ne pas faire le pari que ce serait en l'absence de Yann que Duras serait la plus amoureuse de Yann ? Elle va donc s'appliquer à écrire du sans Yann pour le rendre plus présent en elle. La recette n'est pas nouvelle, elle l'emprunte à *Aurélia*. Autant la maladie est sublime, autant son remède est banal. Il consiste à se « jeter dans les enivrements vulgaires », dont « l'étourdissement d'un joyeux carnaval dans une ville d'Italie » est à coup sûr le plus propice à se soulager de toutes « idées mélancoliques »[243].

Souvenons-nous du voyage en Italie fait à son tour par Marguerite Duras. Elle se retrouva seule à Rome le 27 avril dans un hôtel[244] qu'elle peuple aussitôt de ses chimères : « un client de l'hôtel » qui la « voit chaque jour traverser le hall »[245]. Ce dernier l'accoste, de même que, dans un autre hôtel, « un jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs rejoint la jeune femme (…) plein de la joie de l'avoir retrouvée, et dans le désespoir d'avoir encore à la perdre »[246]. Yann Andréa, dans la version filmique, prêtera sa voix à l'inconnu du hall d'hôtel de Rome, comme s'il s'agissait d'un Yann désincarné. Et ce même Yann Andréa sera le dédicataire de *Yeux bleus cheveux noirs*, comme si Duras voulait lui prouver qu'elle est aussi hantée par lui que Nerval le fut par Aurélia dont il crut voir le double, lors de son périple italien chez une dame pour laquelle il s'enflamma par un phénomène de déplacement. Jamais Aurélia n'est mieux portraiturée que dans ce récit dont elle brille par son absence. Artifice littéraire que Marguerite Duras fera sien autour de Théodora et la panne sèche à l'écriture de ce récit qu'elle attribue à l'indicible mort de son héroïne (gazée ? cancer ?). Vérité métaphysique du *sans* Yann dont elle fera sa devise pour vivre, enfin, un amour *plein*.

[242] Duras, Marguerite, *La Maladie de la mort, op. cit*., p. 49. On rejoint là ce qu'on a dit du noir lumineux dans la mystique persane partagée par Duras et incomprise par Kristeva (cf. *supra*, note 178 in 4. 2. 2).
[243] Gérard de Nerval, *Œuvres, op. cit.*, p. 249.
[244] Cf . *supra*, 4. 1. 2.
[245] Marguerite Duras, « Roma », *Écrire, op. cit.*, p. 104
[246] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, pp. 11-12.

CONCLUSION

5.1 TOUT DÉPASSER POUR MIEUX RECRÉER LE MONDE

La question du genre dans les dernières œuvres de Duras, question que nous avons fait notre, débouche sur une apologie du non-genre. Pas plus la psychologie que la sociologie n'avaient envisagé le débat ainsi tranché. Si Duras a pu de la sorte orienter la question du genre vers le non-genre, c'est grâce à l'évolution de son œuvre littéraire qu'elle a orienté d'un travail sur le verbe à une exploration du non-dit. Le non-dit constitue le dépassement formel qui lui a permis de franchir d'autres frontières, comme un féminisme trop étroit dans sa militance. En conclusion, les recherches littéraires de Duras dans sa dernière période peuvent se décliner en sept points:

1/ Recherche chez les femmes des causes premières du traumatisme, là où Freud n'envisageait de manière très générale et théorique qu'un complexe dû à l'absence de phallus. En outre, Duras « en recherche » ne prétend pas à définir chez ses personnages tout un caractère ni à le percer par les moyens tenus comme opératoires dans les milieux psychologiques. Bien au contraire, très peu positiviste et ne croyant pas au pouvoir de l'argent dont la dépense déclencherait un flux de confessions (selon le postulat que la science psychanalytique a adopté), Duras mise sur le non-dit de la littérature comme source d'apaisement, pas de guérison (Cf. 1.1.2).

2/ Recherche des troubles dans les relations interpersonnelles en les étendant à des triades, la où la psychanalyse se contente de considérer la névrose à l'aune d'un couple. En intégrant de manière romanesque la figure de l'amant à ce complexe, ainsi que de la trahison, Duras apporte une connaissance inédite sur les imbrications troubles entre douleur et plaisir, entre jouissance et souffrance (Cf. 1.1.4).

3/ Recherche des effets conjugués d'Eros et de Thanatos ailleurs que dans un affect dématérialisé. Duras s'appesantit plus concrètement sur le dispositif scénique qu'un couple s'ingénie à meubler ou à dépouiller pour se faire, se défaire, se retrouver, se quitter. Là où d'aucuns limitent l'attrait pour Thanatos à une forme de perversité liée à une maladie du langage, la littérature de Duras focalise surtout sur le lieu où le discours amoureux prend corps, ainsi que sa forme la plus éloquente qui est le discours tu. Le divan

ne représente pas aux yeux de Duras un simple instrument opératoire, il est la métaphore de la chambre close comme huis clos expérimental du métalangage (Cf. 1.2.3).

4/ Recherche des causes de l'écriture poétique ailleurs que dans une frustration finalement apaisée, alors que la psychanalyse est assez prompte à poser une adéquation entre la création littéraire d'une poète et son attente sexuelle comblée. Afin de montrer que cette théorie ne repose sur rien d'autre qu'un préjugé tenace (le mythe d'une vie équilibrée), Duras met en scène le personnage d'une poète qui n'écrit que quand sa vie amoureuse est réduite à zéro (Cf. 2.1.3)

5/ Recherche sur le silence comme la création poétique suprême qu'une femme puisse produire, là où le discours psychanalytique s'attache plutôt à la reproduction du langage et de ses codes comme un instrument de domination masculine. Face au Dieu mâle qui est un dieu où le Verbe l'emporte, Duras décline toute une série d'anti-héroïnes, généralement des Mères, presque des Déesses communément appelées « sorcières», qui (se) révèlent (en elles) coexistantes aux Non-verbe (Cf. 3.1.5).

6/ Recherche sur une filiation où le Fils soit celui de sa mère plus que de son père. Du père, le fils a tout à craindre. En effet, loin de poser le complexe d'Œdipe comme la clef à l'œuvre dans l'inconscient, Duras approuve l'idée qu'un père (ou un grand-frère, qu'importe son nom : il est celui campant dans son milieu l'archétype du Verbe, du moins s'en veut la représentation) soit le meurtrier de son Père. Je dis « approuve » là où j'aurais même pu écrire « retrouve », car ce thème de l'infanticide est véhiculé dans les épopées persanes à travers l'épisode de Sohrab et Rostam : analogie qui donne sens à ma lecture « iranienne » de Duras tout son poids. Duras considère comme destructeur le message organique que le Dieu mâle veut imposer à sa progéniture. Le Fils, enfin en communion avec le silence de la Mère, développera une sensibilité plus en accord avec la musique (forme de littérature sublimée) qu'avec les autres sciences, elles plus analytiques (Cf. 3.1.6).

7/ Recherche autour (comme il en va d'une série de variations) du postulat de Dolto selon laquelle la musique serait acquise par l'enfant dès le ventre de la mère. Si tel est bien le cas, s'ingénie à penser Duras, alors imaginons la fable littéraire d'un enfant enfin rendu à cette écoute intérieure dès le jour où l'école ne serait plus obligatoire. Alors, cet enfant (Ernesto), nous indique Duras dans sa fable/variation (*La Pluie d'été*), referait un avec le ventre de la mère comprenant enfin – ô harmonie suprême – que tout le savoir du monde tient en ce ventre. L'indifférenciation originelle explique alors l'inceste (même

si consommée avec la sœur, image dupliquée de la Mère) non comme une tentation, mais comme une tentative allégorique d'épouser une Unité non inféodée au Verbe (Cf. 3.3.5).

5.1.1 À la recherche de son identité dans le miroir de l'autre

La passion de Duras est si prégnante pour son besoin d'unité libérée des contraintes du genre et ses conventions de l'âge qu'elle n'hésitera pas à faire Yann, encore jouvenceau et bisexuel, un personnage romanesque tiré tout droit des romans courtois. Il deviendra en littérature le chevalier errant, archétype en osmose avec une femme si au fait de sa féminité qu'on l'appelle « sorcière », nom dont Duras elle-même se prévaut.

Il faut revenir à *Emily L.* pour trouver la proposition de ce parallèle[1]. La scène se passe dans le bar de la Marine du port pétrolier de Quillebeuf sur Seine, un bar « au bout du marais ». On arrive dans ce pays balayé par « le vent » et où « le cimetière » occupe « à lui seul la moitié du village », « à la fin du dernier voyage, à la fin de la vie »[2]. De passage dans ce bar, Duras (« je ») et Yann (« vous ») vont s'intéresser à un couple d'habitués périodiques, des voyageurs anglais. Le Captain (« lui ») et sa femme («elle ») sont habillés pour le premier en véritable chevalier servant et homme errant de mer en mer avec « tenue blanche de yachtman » outre « le caban et la casquette », et la seconde en sorcière, selon une mode affectée par Duras elle-même se vêtant des « nippes usées de la jeunesse, avec, aux doigts, les diamants et l'or des parents du Devon »[3]. L'effet de miroir n'échappe pas à Duras, et elle s'en confie à son partenaire : « Je les regarde. Je vous dis:- Vivre l'amour comme le désespoir. Vous souriez et je vous souris à mon tour »[4].

Une complicité s'établit, et cette complicité a pour commun dénominateur la douleur. Seulement autant cette douleur semble stérile dans le cas du couple des vieux Anglais, s'abandonnant à l'alcool plutôt que l'un à l'autre, autant Duras cherche à sublimer cette douleur en ce qui concerne sa propre relation. C'est ce que nous avons appelé la dynamique du masculin et du féminin, où une inversion doit opérer pour repolariser cette douleur, la tirer de sa passivité et en faire une vertu active. L'effet de

[1] Roman étudié *supra* de 2.1 à 2.3.
[2] Marguerite Duras, *Emily L.*, *op. cit.*, pp. 30-31.
[3] *Ibid.*, p. 32.
[4] *Ibid.*, p. 40.

miroir a cette grâce d'inverser. Car, si pour l'extérieur, Emily L. porte les attributs de Duras, son caractère intime est marqué du même sceau du sacrifice que chez Yann. Emily L. est une femme qui n'écrit plus parce qu'entrée au service de son mari. Elle a préféré l'utile à l'agréable, un quotidien sans heurts à la recherche du beau, mais de cette rupture est né un désespoir qui les paralyse. Ils vivent un drame creux au lieu de connaître la tragédie pleine de l'écriture.

Cette tragédie, faite à la fois de douleur active et de sexualité dynamique, Duras la veut sienne car, seul, aller jusqu'au bout de ce malheur peut permettre à un couple de ne pas connaître l'errance de port en port des deux voyageurs anglais. On peut vivre ensemble et écrire, du moins essayer, à condition de concevoir l'écriture précisément comme un essai, une acceptation de ses imperfections, un sismographe de ses humeurs, et non pas une recherche idéale de la beauté absolue. À la poésie pure, le roman est privilégié, ainsi que le dialogue. Aussi ce récit s'achève-t-il sur cette tirade de Duras à Andréa, une apologie à être soi le plus naturellement :

> Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, (…) jeter l'écriture au dehors, la maltraiter presque, (…) ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition[5].

Il n'y a donc de sublime que ce qui se voit dans le miroir, que l'esquisse qui redouble un monde archétypique, que les amours qui reproduisent quelque chose d'ancré en nous, qu'un arrêt sur l'image, que l'observation du monde extérieur comme la contemplation d'une vérité innée. Et « je » de regarder « vous » rien que « pour le plaisir » et lui glisser : «‑ Je ne sais pas si l'amour est un sentiment. Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir »[6].

---

[5] *Ibid.*, pp. 153-154. « Apparition » dans le vocabulaire de Duras est aussi fort qu'épiphanie, hors que ce mot n'est pas théologiquement connoté. Il s'agit d'une révélation tout aussi sacrée, mais d'un sacré gauche, d'un sacré ressortant des sorcières. Yann, en chevalier errant, est sensible à ce charme et sait le percevoir : « Vous dites que cette femme du Captain porte en elle la force de la clairvoyance ». Duras, en femme participant de cette même surnature, lui précise aussitôt qu'une telle clairvoyance aiguisée au fil de la douleur et de la conscience du rien : « - Ce qui n'est jamais revenu c'est la croyance en Dieu ». À cause de la domination exercée sur elle en sa jeunesse, la sorcière ne peut plus être une petite fille innocente.

[6] *Ibid.*, p. 139. « Voir » les gens et se voir en eux est une activité que Yann, encore immature et fermé à la douleur, méconnaît. Homme mal polarisé, il préfère se perdre dans les éléments et rêver au grand large en prenant pour monnaie comptant les divagations d'un couple porté au gré des vagues : « Vous regardez le fleuve. Le couchant est entré dans la salle du café. Il est dans vos yeux rieurs. Vous dites : « - Ils sont les voyageurs des plus longues distances de la terre. Ils habitent le monde dans son voyage le plus long ». Les mots vous enchantent » (*Ibid.*, p. 67). Parce que fou de langage, le poète voit tout de travers, à commencer par lui-même qui se vit en inverti. C'est Barthes, auquel Duras reprochait de ne pas savoir écrire à cause de cette inversion, et qui poussait le refus de voir au profit du culte du verbe en priant Duras de cesser d'écrire

Faire de la vue l'étalon de la connaissance, tenir le miroir pour source de l'être, voilà une activité que les sorcières ne dénient pas. La clairvoyance qu'on leur prête est une forme de double-vue et la recherche des contraires qu'elles poursuivent, le fondement même de leur magie sympathique transparaît dans le titre d'un roman de Duras dédié « à Yann Andréa » : *Les Yeux bleus cheveux noirs*[7]. La complémentarité œuvre dès les premières pages, dès que les yeux du couple dans la chambre s'ouvrent et dépassent la barrière des mots : « Ils se surprennent tout à coup à se regarder l'un l'autre. Et à tout à coup se voir. Ils se voient jusqu'à la suspension du mot sur la page, jusqu'à ce coup dans les yeux qui fuient et se ferment »[8]. Il y a une différence entre voir et regarder : bien souvent, le regard ne sait pas voir.

Tel fut le cas quand l'héroïne de ce livre posa la première fois les yeux sur celui qui devait l'entraîner dans sa chambre :

> Elle le regarde. C'est inévitable qu'on le fasse. Il est seul et beau et exténué d'être seul, aussi seul et beau que n'importe qui au moment de mourir. Il pleure. Pour elle il est aussi inconnu que s'il n'était pas né. [9]

Elle ne le reconnaîtra qu'à le voir vraiment. Ce sera aussi fulgurant qu'un éclair, comme une analogie qui s'opère en l'esprit, et si spontanément qu'elle échappe aux grilles des conventions, s'émancipe de l'ordre des choses et ouvre à une délicieuse épouvante :

> Il demande quoi l'épouvante. Elle dit : «- Notre histoire particulière ». Il lui demande ce qui lui est arrivé. Elle dit que c'était son visage à lui qu'elle caressait, mais que, sans doute sans s'en rendre compte, sans qu'elle le sache, elle avait cherché un autre visage que le sien. Que tout à coup cet autre visage avait été sous ses mains. Les raisons qu'elle donne, il ne les retient pas. Elle dit : «- Je ne comprends pas, c'était comme une apparition, c'est pourquoi j'ai eu si peur »[10].

---

ses romans comme dans sa dernière manière, celle-là même étudiée dans notre thèse, et de renouer avec sa première façon plus conforme aux critères de l'écriture. Barthes, auquel Duras veut si peu voir Yann finir par lui ressembler en tant qu'homme qu'elle le lui martèle bien : « Vous avez parlé de Roland Barthes. Je vous ai rappelé mon sentiment quant à lui. Je vous ai dit que je donnais tous les livres de Roland Barthes pour mes routes du thé dans les forêts de la Birmanie, le soleil rouge et les enfants morts des pauvresses du Gange. Vous le saviez déjà. Je vous ai dit que je n'arrivais pas du tout à le lire, que Roland Barthes pour moi c'était le faux de l'écrit et que c'était de cette fausseté qu'il était mort. Je vous ai dit plus tard que Roland Barthes, un jour, chez moi, m'avait gentiment conseillé de « revenir » au genre de mes premiers romans « si simples et si charmants » comme *Un Barrage contre le Pacifique, Les petits chevaux de Tarquinia, Le Marin de Gibraltar*. J'ai ri » (Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner, op. cit*., p. 21).

[7] Roman ici analysé *supra* en 1.1.

[8] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit*., p. 34.

[9] *Ibid*., p. 14.

[10] *Ibid*., pp. 84-85.

Peur d'avoir vu un double, peur d'avoir vu au-delà du masque de la beauté de son partenaire et d'avoir déchiffré en lui l'intimité qu'il partage avec le « jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs » croisé subrepticement dans un hall d'hôtel, au début du roman, et objet de tout son désir.

Un désir sans doute un peu narcissique, car elle est grande comme lui, s'habille de blanc comme lui, respire la jeunesse comme lui. Une identité que la narratrice ne nous tait pas. Une identité qui ne se donne pas toutefois si facilement. Elle s'élabore plutôt au détour d'une recherche inconsciente ou, pour le moins, en état de veille. À telle enseigne que l'homme de la chambre, témoin lui aussi de l'apparition de ce jeune étranger et pareillement subjugué, tâtonne encore pour saisir que celle qu'il tient dans sa chambre est de même essence que cette vision. Tout se mêle néanmoins en lui et la vérité se dévoilera :

> Il dit qu'il commence à oublier les yeux du jeune étranger aux yeux bleus cheveux noirs. Au réveil, quelquefois, il doute même que l'histoire ait existé. Comme ce visage qu'elle, elle cherchait sans le savoir, celui du jeune étranger doit en recouvrir un autre pour lui, mais à venir[11].

Quand ils découvriront qu'ils partagent le même idéal, alors l'amour entre eux sera scellé. Une transcendance pourra s'ouvrir à ce qui n'aurait été, sinon, qu'une banale histoire d'enfermement d'une femme par un homosexuel cherchant à vaincre ou mesurer, c'est selon, le dégoût que lui inspire ce qu'on tient communément pour le beau sexe. Cette transcendance particulière, Duras la tenait pour un désespoir quasi solaire :

> Dans la deuxième partie de *Les Yeux bleus cheveux noirs*, quand la chose a été vécue, le désespoir est beaucoup plus grand que dans *La Maladie de la mort*, seulement il est fécond. Il rejoint les désespoirs de l'amour, tandis que l'homosexualité de *La Maladie de la mort* reste aride, solitaire. Ce n'est pas du tout le même livre[12].

Pas le même livre, certes, mais le même personnage d'Ève ainsi que nous l'avons relevé (cf. *supr*a, 1.1.2) de même que Maurice Blanchot l'avait remarqué à propos de *La Maladie de la mort*. Dans ce court récit (1982), un homme (« vous » que Blanchot identifie au « Vous biblique qui vient d'en haut et fixe prophétiquement les grands traits de

[11] *Ibid.*, pp. 85-86.
[12] Marguerite Duras, « J'ai vécu le réel comme un mythe », entretien avec Aliette Armel, in *Magazine littéraire*, *op. cit.*, p. 24.

l'intrigue dans laquelle nous avançons dans l'ignorance de ce qui nous est prescrit »[13]), de tendance invertie, séquestre une femme qu'il paie pour vaincre son impuissance[14]. « Vous » nous semble plutôt désigner ici, comme il en ira dans *Emily L.* (1986), l'amant dont elle veut faire son chevalier en l'honorant si galamment d'un pluriel de majesté. Il s'agit de Yann qu'elle sait réticent à l'endroit des femmes. Mais cela ne change rien au caractère biblique de la reconnaissance entre l'homme et la femme partageant le huis clos *de Les Yeux bleus cheveux noirs*. En effet, nous avons pu mettre en évidence que le jeune étranger apparu à l'un et l'autre des deux protagonistes, « oriental » de l'aveu de Duras, répondait au nom de Tal, un nom messianique, un nom juif, Agneau pour les uns, Rosée pour les autres, l'amant / l'amante attendu(e). Une espérance que Duras projeta sur Yann avec les accents d'une désespérée. Yann devient juif à ses yeux parce qu'il lui manque, ainsi que le suggérait déjà Dominique Carlat : « La judéité se manifeste dans les textes de Marguerite Duras sous la forme de l'insistance d'un manque »[15]. Outre que Duras, en tant que femme accomplie, femme s'étant enfin découverte sorcière, ne peut être qu'en rapport de similitude avec un homosexuel. Cette similitude tient à un désespoir ne demandant qu'à s'assouvir en l'autre, ainsi qu'elle s'en confiait elle-même à Xavière Gauthier : « ce qui fait qu'ils se joignent, qu'ils se rejoignent », les femmes et les homosexuels, « c'est un fond de peur et de désespoir, un fond commun »[16].

5.1.2 Deux minimalistes : Duras et Beckett

Les femmes et les homosexuels sont marqués du même sceau, du sceau de ceux passés par les camps de la mort, de ceux qui ont emprunté ce même couloir, qui ont franchi les mêmes chambres d'extermination. D'où la récurrence de ces termes sous la plume de Duras, du moins dans cette dernière période étudiée par nos soins, que ce soit *L'Homme assis dans le couloir* ou « l'homme de la chambre ». L'association entre la mort

[13] Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 59.
[14] « C'est la première femme pour lui et c'est, dès lors, la première femme pour tous, dans l'imaginaire qui la rend plus réelle qu'elle ne pourrait l'être en réalité, - celle qui est là, par-delà toutes les épithètes qu'on est tenté de lui attribuer pour fixer cet être-là. Reste cette affirmation (il est au conditionnel) : « *Le corps aurait été long, fait dans une seule coulée, en une seule fois, comme par Dieu lui-même, avec la perfection indélébile de l'accident personnel*. » « Comme par Dieu lui-même », ainsi Ève ou Lilith, mais sans nom, moins parce qu'elle est anonyme que parce qu'elle semble trop à part pour qu'aucun nom lui convienne » *Ibid*., pp. 62-63).
[15]Dominique Carlat, « Marguerite Duras, la recherche du texte perdu », in *Les lectures de Marguerite Duras, op. cit*., p. 115.
[16] Marguerite Duras & Xavière Gauthier, *Les Parleuses, op. cit.*, p. 154.

et l'amour avait déjà été à l'œuvre par le passé chez Duras, mais une association antagonique qui fit son effet sur le public quand le film sortit en 1959, rien que par son titre : *Hiroshima mon amour*. Titre que redoublait la sentence jetée d'entrée par son amant japonais (« Lui ») à la journaliste française (« Elle ») venue en militante pacifiste, quand leurs deux corps nus se touchaient dans la moiteur d'une chambre d'hôtel localisée précisément à Hiroshima, douze ans après que la bombe avait été larguée. Cette réplique, c'était qu' « elle n'a rien vu à Hiroshima »[17].

« Quand je fais dire au début « Tu n'as rien vu à Hiroshima », cela voulait dire, pour moi, « tu ne verras jamais rien, tu ne pourras jamais rien dire sur cet événement ». C'est vraiment à partir de l'impuissance dans laquelle j'étais de parler de la chose que j'ai fait le film », devait s'expliquer Duras à la radio, dix ans après la sortie du film[18]. Retenons les termes de « l'impuissance » et de « la chose » qui appartiennent d'ordinaire au registre de l'amour, du moins l'absence d'amour (jusqu'à ce terme de « chose » dont la pudeur a quelque chose de malsain), et que Duras accole à la bombe, annihilation de toute expression possible de l'amour. « L'impuissance » qui, plus tard, sera le propre du personnage tissé autour de Yann, pour l'heure, elle est sienne. Elle est une incapacité à écrire et à témoigner, une incapacité que Duras revivra à l'heure de la rédaction de son *Théodora Katz* sur la victime d'un camp de concentration. Cette femme éveilla l'intérêt de Yann, l'attira auprès de Marguerite Duras, le tira peut-être de son apathie envers les femmes, a nourri quoi qu'il en soit le feu de ses questions et de son amour.

Elle paralyse l'être en son entier à la perspective de la destruction possible de toute l'espèce humaine d'une simple bombe. Une nécessité anime l'écrivain : sortir de l'ère machiniste et tourner la page en faveur d'un post-modernisme qu'elle contribua à édifier dans sa dernière période romanesque dont les machines sont quasi absentes. Elle constate juste que la modernisation à outrance empêche Yann de goûter à la lumière de midi, à la sérénité :

> De la chambre de Yann, par l'ouverture d'une cour on pouvait lire l'heure au clocher de Saint-Germain-des-Prés. C'est fini. Depuis vendredi 18 décembre 1986, 11h55, un mur en parpaing cache l'ouverture vers l'horloge[19].

[17] Marguerite Duras (scénario et dialogues) & Gérard Jarlot (conseiller littéraire), *Hiroshima mon amour* (Synopsis), Paris, Gallimard, coll. « Folio», 1960, p. 10.
[18] Propos repris in *Duras : Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993, op. cit.*, p. 534.
[19] *Ibid.*, p. 125.

Peut-être Duras fut-elle tributaire de Jacques Ellul (grand lecteur de l'Ecclésiaste lui aussi, cf. *supra* 3.2.4) dans sa lecture paradoxale de *La notion de dépense* de Georges Bataille où le don le plus somptueux devint chez elle minimaliste, très peu ostentatoire, complètement dépouillé. Dépouillé le décor banlieusard de *La Pluie d'été* où les ersatz dont vit la famille d'Ernesto, une culture bricolée à partir de livres recueillis à droite et à gauche, ouvre ce gamin à la plus insoupçonnée des richesses. Et dépouillé le cadre de la chambre où se déroule le huis clos de *Les Yeux bleus cheveux noirs*.

Même si Duras n'eut pas conscience d'inaugurer le courant littéraire de l'art postmoderne, force est de reconnaître qu'elle épura ses romans des machines deshumanisantes. Ce dépouillement fut intentionnel, car il entrait dans son grand et dernier souci de littérature appliquée à la vie, à commencer par la sienne (cf. *supra* 4.1.1). Pourtant les machines n'étaient pas absentes de sa vie. Elles entraient juste au service de sa vie. Il y a de multiples témoignages comme quoi elle aimait se faire conduire par Yann, elle et ses amis, en escapade dans sa voiture et en route pour « des balades en banlieue, pour retrouver l'arbre de *La Pluie d'été* »[20]. Ce n'était qu'une Renault ordinaire, et bien qu'elle allât jusqu'à refuser à Yann de l'emprunter seul (et là, nous sortons du matérialisme pour entrer dans des questions de genre : elle le veut sa compagne, du moins à ce qu'en a perçu Yann), elle n'a jamais fétichisé cette marchandise (la voiture comme représentation suprême de la machine) dans son œuvre littéraire, contrairement à bien de ses contemporains[21].

Se sachant sorcière, créer des fictions dont la machine était absente s'apparentait chez elle à la préfiguration d'un monde ainsi conçu, à son enfantement par les mots sans qu'il n'y aille d'aucune utopie mais du rôle de l'écrivain. De plus, un tel dépouillement avait le mérite de recadrer au plus près ce qui fait l'essence de l'homme et de la femme.

Dès la première partie de notre étude (1.1.1 à 1.1.4), nous avions eu l'intuition de

---

[20] Paul Otchakovsky-Laurens, « Un jour, Marguerite Duras m'a téléphoné », in : *Les cahiers de l'Herne : Marguerite Duras, op. cit.*, p. 83.

[21] Cette fascination pour la machine associée à la vitesse fut très nette chez les Hussards qui pratiquaient eux-mêmes le sport automobile (on se souvient de la Bugatti dans *Le jeune homme vert* de Michel Déon ou l'accident de voiture à la fin de *Les enfants tristes* de Roger Nimier). On la retrouve aussi chez des auteurs dits de « gauche » qui s'attachèrent à la description lyrique de voitures plus ordinaires, comme ce fut le cas chez Jean Rouaud à l'égard d'une simple Citroën : « La 2 CV est une boite crânienne de type primate » (*Les champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1990, p. 30). Il y en a comme ça quatre pages ! Pareil chez Michel Tournier qui s'évertue sur autant de pages à rendre poétique la compétition entre « un vieux Dodge chargé de ballots de laine » et « une grosse Toyota tout terrain qui descendait vers l'oued » pour « prendre en remorque un camion Renault » (*La goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986, pp. 78-79). L'œuvre littéraire de Duras fut exempte de ce travers de l'ego se prolongeant dans sa machine, alors que dans sa vie de tous les jours ce culte fut peut-être le sien : « C'est mon auto. C'est à moi », s'exclamait-elle selon Yann Andréa (cf. *supra*, partie IV, note 19).

ce postmodernisme archaïsant comme mode d'enchantement d'une vie intérieure redécouverte. Par la suite, cette intuition s'est solidifiée quand on a vu que le recours à la Bible revenait sous la plume de Duras comme un coup de baguette magique. Aussi est-il temps à présent, pour bien étayer notre discours et montrer la singularité de Duras dans son pari fou de faire du neuf avec de l'ancien à l'heure où les ruptures sont la marchandise la plus appréciée, et dans son opposition à la modernité en mettant en scène sous nos yeux un remake du péché originel. La conscience du péché originel est très forte dans ce roman de Duras où elle définit très bien la condition de l'homme abandonné de son créateur comme le lieu idéal pour se frotter au désespoir le plus absolu :

> C'est le fait de l'homme indéfiniment présent à lui-même qui effraie. Mais ce doit être là qu'on est le mieux, le plus à l'aise pour vivre le désespoir, avec ces hommes sans descendance qui ignorent être désespérés[22].

Cette ignorance de l'homme moderne se croyant heureux là où il vit en plein nihilisme, en manque d'eschatologie, était un sentiment partagé par « elle » avant qu'elle ne se frotte à « lui ». Depuis, en elle, « une émotion se produit », comme « l'expression d'une attente qu'elle ignorait être en train de vivre ». Cette attente est une douleur vive, car concomitante à la conscience de la chute. Tout à la fois, « elle » connait Tal, paradigme durassien du messie, mais le sait quasi inaccessible, sauf à travers cette répétition sur un plan inférieur, avec cet « homme de la chambre », sorte d'Adam d'après la chute mais encore assez détaché du monde physique pour offrir une « union blanche et désespérée »[23].

Le désespoir chez Duras serait-il une forme de rédemption possible ? Laissons cette question morale en suspens. Constatons pour l'heure qu'il y a une magie du désespoir à laquelle la sorcière s'abandonne avec délice, car elle ressent en elle la douleur comme une énergie propice à l'écriture. Cette découverte du rôle moteur du désespoir, elle le doit à une crise générationnelle quand les trentenaires de l'après-guerre furent d'un coup décillés par ce que le rationalisme allemand avait voulu dire dans cette déclinaison de la modernité et de l'efficacité que fut le nazisme : la mécanisation d'une mort ciblée à grande échelle. Dans *La Douleur*, à la date du 28 avril 1945, (texte repris dans ce livre daté de 1984), la mort d'Hitler venant à être connue, on lit sous sa plume :

[22] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 31.
[23] *Ibid.*

> Ce nouveau visage de la mort organisée, rationalisée, découvert en Allemagne déconcerte avant que d'indigner. On est étonné. Comment être encore Allemand ? […] la capitale de la musique de tous les temps vient d'assassiner onze millions d'êtres humains à la façon méthodique, parfaite, d'une industrie d'état. Le monde entier regarde la montagne, la masse de mort donnée par la créature de Dieu à son prochain[24].

Ce champs de ruine invite l'écrivain en herbe à faire de la ruine – ruine des valeurs, ruine du langage – son champs d'expérimentation. Surtout à vaincre la stérilité, le découragement que de tels crimes à l'échelle industrielle peuvent induire chez celui ou celle qui croyait en l'homme, car cette croyance était un incontournable pour l'homme de lettres d'avant-guerre, celui qui écrivait des romans dans le désir de faire partager une expérience. Après cette rupture que représente Auschwitz, il n'y a plus d' « aime ton prochain » christique qui vaille, comme le dit Duras pour répudier toute tentation d'écriture idéaliste. Il faut chercher une autre voie.

Le cancer cérébral, tel fut le thème soulevé par Duras dans *La Douleur*, livre où elle avouait son échec à avoir soigné son mari de retour des camps d'une certaine complaisance au sordide qui deviendra le sceau de toute une littérature dite existentialiste. La critique par laquelle Duras vise Antelme et sa description des camps (cf. *supra*, 2.3.4) peut tout aussi bien embrasser Sartre, car cette outrance verbale affectionnant le quotidien dans sa lourdeur s'inscrit dans une modernité que Duras retourne de fond en comble en déstructurant les techniques du récit naturaliste subjugué par son mentir-vrai et jusqu'au langage qui intègre les silences pour exprimer au plus près la radicalité d'un désarroi.

Ce dépouillement verbal qui suivit le martèlement des bombes, cette réaction à la violence systématisée en refusant de se soumettre aux codes linguistiques, Duras ne fut pas seule à ainsi exprimer son décalage. Annette de La Motte a relevé un parallélisme entre elle et Beckett :

> Contemporains de la guerre, mais non pas victimes, Beckett et Duras abordent l'événement clé d'une autre manière. Face à l'insondable, à l'irrationnel et au barbare, ils rejettent un langage maîtrisé, dompté, civilisé et poussent le langage jusqu'à l'extrême, jusqu'au dénudement et à la diffraction les plus radicales[25].

Cette analogie ne manque pas de pertinence, hors qu'on peut s'interroger sur le mode de perception de l'horreur nazie par l'un et l'autre de ces deux auteurs. Concernant

---

[24] Marguerite Duras, *La Douleur, op. cit.*, p. 60.
[25] Annette de La Motte, *Une 'écriture du silence' dans la littérature française du vingtième siècle, op. cit* ., p. 138.

Duras, il est bien clair que ce n'est pas l'irrationnel de ce régime qui a motivé ses choix littéraires, mais bien son rationalisme poussé jusqu'au déraisonnable, son positivisme devenu titanesque, en un mot, sa volonté d'empire total qui a suscité en elle un besoin d'écrire libre des contraintes syntaxiques et exempt des règles du discours comme de la logique. Grâce à ce démarquage avec la banalité nazie, Duras s'est hissée à la parabole au sens que Roland Meynet lui prêtait (cf. *supra* 3.1.8) et tel que l'illustra Duras dans *La Pluie d'été*, récit où le quotidien vire à l'onirique. Quant à Beckett, si *En attendant Godot* participe bien du genre parabolique, la critique en est encore à se demander ce que cette pièce vise.

5.1.3 Peut-on ne rien attendre ?

Ne rien attendre est le constat que le philosophe Günther Anders a pu proférer à la suite de sa lecture d'*En attendant Godot*[26], tout en se désespérant que « la controverse sur l'interprétation de cette parabole continue à faire rage »[27]. Günther Anders est un philosophe qui, occupé à des écrits de circonstance tout s'appliquant à une hauteur de vue qui tranche avec l'ordinaire, recourt à la même fougue verbale pour tâcher d'endiguer la guerre et les séquelles qu'elle laisse. Chez Günther Anders, sentiment d'urgence a prédominé avec des dates charnières parallèles qui l'arrachèrent à l'académisme. Il évolua dans un sens où son esprit polémique prit pour cible ceux qui ne peuvent s'empêcher de lire une parabole sans y projeter derrière une quelconque eschatologie.

Cet auteur nous intéresse ici car tout aussi remonté contre les dérives du progrès, semble nourrir plus d'affinité avec l'univers de Duras (il fut le mari de Hannah Harendt et un Juif si conscient de l'étrangeté de son identité qu'il se fit appeler Anders, *L'Autre*). Il semble à même de nous fournir un appareil conceptuel plus à même de la comprendre, via notamment ce qu'il a pu dire de Beckett partageant avec elle un même langage de l'extrême.

Pour bien montrer cette communauté de pensée liée à des questions historiques, dressons pour commencer le portait intellectuel de Günther Anders en reprenant dans les

[26] Cette critique est initialement parue en janvier 1954 dans la revue *Neue Schweizer Runschau*. La première traduction française est le fait de Christophe David sous le titre « Être sans temps » dans un recueil intitulé *L'Obsolescence de l'homme* reprenant des écrits de ce philosophe allemand parus en Allemagne en 1956 et en France seulement en 2002. C'est cette traduction que nous citerons.

[27] Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme*, Paris, éditions de l'encyclopédie des nuisances & éditions Ivréa, 2002, p. 243.

grandes lignes celui que donna de lui Enzo Traverso dans un article intitulé « Auschwitz et Hiroshima », par allusion aux deux dates charnières qui influèrent le cours de la pensée de ce philosophe, de même qu'ils furent aussi deux événements majeurs chez Duras. Plus européen que Duras et d'une décennie son aîné, Günther Anders connut en fait « quatre tournants majeurs » :

> La Première Guerre mondiale, qu'il vécut en adolescent mais qui lui permit d'avoir une première perception des massacres de masse lorsqu'il vit, en Alsace, « les soldats mutilés » et les humiliations infligées au civil; la montée au pouvoir du national-socialisme, en 1933, qui l'obligea à s'exiler; le génocide des Juifs d'Europe pendant la Deuxième guerre mondiale; enfin la bombe atomique sur Hiroshima, en 1945[28].

L'ordre chronologique donné par Anders correspond aussi à une montée en puissance du progrès technologique mis au service de la mort. Ce constat, il le livra dans un texte, *Mein Judentum*, rédigé à la fin des années 70, à l'époque où Duras entrait quant à elle dans sa dernière période littéraire placée sous le pôle de la féminité.

Le prophète de malheur des derniers temps prophétise le rien, la vacuité, l'absence radicale d'espoir à placer en l'homme tant qu'il tient en main l'engin de sa destruction. Ce même esprit prophétique, Anders s'attache à le déceler dans l'œuvre de Beckett qu'il décrit comme « une fable négative »[29]. La négativité que le philosophe entend ici est la même qu'en photographie quand la pellicule, passant dans le révélateur, donne une image inverse de ce que l'on voie mais plus propre à en saisir les contrastes. Cette négativité se retrouve dans *En attendant Godot*, fable urbaine qui met en scène les personnages les moins visibles, les plus cachés dans le tissu urbain, qui soient : deux clochards. Elle se retrouve aussi en ce que, fable urbaine encore, le décor planté ne recouvre aucun bâtiment mais une sorte de paysage allégorique concentré en un seul arbre, là où les bâtiments, s'ils avaient existé en toile de fond, auraient suggéré un tissu de sociabilité. Tout ce qu'on voit en premier plan dans une ville se retrouve ici nié dans cet arbre posé comme une parabole de la nudité. Et pour qui lit en creux cette parabole, cet arbre révèle au/en négatif la tentation d'en finir en se pendant haut et court, tentation que les deux clochards font tout

[28] Enzo Traverso, « Auschwitz et Hiroshima. Notes pour un portrait intellectuel de Günther Anders », *Lignes*, Paris, Hazan, 1995, n°26, p. 7. Ces quatre temps forts dans une vie intellectuelle ont été développé par Anders lui-même dans un entretien intitulé « Wenn ich verzweilfelt bin, was geht's mich an » (« Si je suis désespéré, qu'est-ce que cela peut bien faire ? »), in *Austriaca*, n°35, 1992. Nous aurons à revenir plus loin sur ce désespoir tel que le vivait Anders et ses analogies et dissemblances avec le désespoir de Duras.
[29] Günther Andres, *L'Obsolescence de l'homme, op. cit.*, p. 244.

pour éviter, en tournant autour, en s'inventant un monde de chimères, en voulant croire encore au paradis, en un mot : en attendant Godot, terme où l'on lit Dieu en anglais mais aussi le godelureau. Telle est du moins l'explication qu'en donne Anders[30].

Si cette explication est corroborée (voilà tout l'enjeu de notre conclusion), alors le rapprochement analogique esquissé par Annette de La Motte entre Beckett et Duras tomberait à plat. Nous avons vu plus haut en effet que, dans cette fable urbaine à sa manière que Duras a écrite, fable qui se lit comme un négatif dès son titre : *La Pluie d'été*, les personnages mis en scène ne sont pas des clochards mais presque, et d'une manière qui touche à l'archétype. On a vu aussi que l'arbre d'Ernesto n'est pas l'arbre d'un pendu mais bien un arbre qui prend ses racines dans l'imaginaire biblique, arbre kabbalistique (cf. *supra*, 3. 2. 9) d'une manière assez libre pour ouvrir à la postmodernité (cf. *supra*, 3. 1. 9).

Avant de récuser s'il y a lieu notre lecture de l'arbre chez Duras, étudions plus avant la lecture proposée par Anders. Voyons si ce qu'il entend par « rien » recouvre ou non à ce que nous avons identifié comme le « rien » durassien (cf. *supra*, 4.2.2). Ce rien s'opposait du tout au tout au nihilisme, sorte de désespoir solaire retournant comme un gant le désespoir purement désespéré du philosophe allemand. Rien à voir, non, avec ce désespoir qui, se nourrissant de son désespoir pour tout salut, se pique de lucidité dans son refus même de toute lumière. Pareille lucidité serait donnée à bien peu, dit le philosophe, assez content de son exigence éthique au vu des errements des clochards de Beckett, Vladimir et Estragon, ces deux condensés de l'espèce humaine dans sa volonté de croire en quelque eschatologie. Anders commente :

> S'ils sont si représentatifs, c'est seulement parce que, en dépit de leur inactivité et de l'absurdité de leur existence, ils veulent « continuer » et n'ont aucune vocation à être de tragiques candidats au suicide. Ils sont aussi éloignés du pathos déclamatoire des désespérés de la littérature du XIXe siècle que de l'hystérie des personnages de Strindberg. Ils sont plus vrais : aussi peu pathétiques, mais aussi inconséquent que la moyenne des hommes de masse[31].

[30] « N'ayant plus rien à chercher dans le monde puisqu'ils en ont été arrachés, ils n'y trouvent plus rien et, du coup, celui-ci leur semble abstrait. C'est la raison pour laquelle il n'y a plus rien sur la scène : rien, à l'exception de l'accessoire fabuleux indispensable pour donner son sens à la fable, en l'occurrence l'arbre situé au centre de la scène, sorte de pendant négatif de l' « arbre de vie » biblique, qui représente le monde tout en apparaissant comme l'instrument d'un suicide possible – à moins qu'il ne représente l'équation « vivre » = « ne pas se pendre » » (*Ibid.*, p. 245).
[31] *Ibid.*, p. 247.

Aussi, Anders corrige la notion généralement mal entendue de théâtre de l'absurde que d'aucun considère comme un théâtre mettant en scène l'absence de sens d'un monde dont on aurait épuisé les possibles. Faux, s'insurge Anders, « Beckett ne met pas en scène des nihilistes, mais l'inaptitude des hommes à être nihilistes »[32]. Ce dont quoi Anders, dans son radicalisme, fait le procès, c'est la tendance inhérente à l'homme d'enrichir de tout un réseau de signifiés un vide réel qu'il ne veut laisser pour tel. Cet homme si banalement humain dans son culte du « plein » se veut « métaphysicien » lors qu'il agit en « idéologue naïf et désespérément optimiste »[33]. Cette naïveté, Anders la voit chez le critique s'enferrant dans sa stupidité à vouloir répondre à une question que ne pose pas Beckett : « Qui est Godot ? », et surenchérissant d'explications plus éthérées les unes que les autres : « « la mort », le « sens de la vie » ou Dieu »[34]. Cette naïveté, en aurions-nous aussi été la victime dans notre manière de privilégier la recherche du sens dans des écrits de Duras, là où il aurait mieux valu ne pas en chercher ? Notre méthode, même si caricaturée, se voit ainsi dénoncée par Anders qui, dans sa logique du néant, ne peut pas accréditer l'idée d'une postmodernité et, tout au contraire, en démonte les présupposés :

> On voit aujourd'hui se démener ces ennemis des Lumières qui veulent nous faire croire qu'il serait plus sérieux de découvrir de la religion dans toute œuvre d'une certaine importance littéraire que de découvrir, comme le faisaient nos aïeux, de la littérature dans tout texte sacré [35].

Le point de vue d'Anders s'inscrit dans le droit fil du positivisme considérant qu'il y a du profane dans le sacré (un texte religieux étant à la base un texte littéraire) mais pas de sacré dans le profane excepté par un effet de projection de catégories religieuses là où l'on doit s'en passer. Ainsi, *En attendant Godot* « n'est certainement pas une pièce religieuse; tout au plus y est-il question de religion »[36]. Par « pièce religieuse », Beckett entend ici une fable allégorique, qualité qu'il nous a semblé devoir déceler dans bien des écrits de la dernière Duras. Seulement, et nous croyons ainsi échapper au travers de la naïveté, cette religiosité (ou mystique) durasienne échappe au piège ontologique de meubler le vide par du plein et l'absence par de la présence, car elle se donne pour fins dernières le « rien » et en accepte, comme dans les religions orientales, le non-être pour

[32] *Ibid.*, p. 249.
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*, p. 243.
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*, p. 251.

horizon. Nous avons donné un nom à cette posture d'écrivain travaillant sur la transcendance du non-dit : pratiquer la théologie négative, terme emprunté à Danielle Bajomée qui put d'autant mieux le conceptualiser qu'elle le mûrit à la lecture de Michel de Certeau et de sa *Fable mystique* (cf. *supra*, partie III, note 110).

Il se trouve que la « théologie négative », qu'Anders définit comme faire « de l'absence même de Dieu une preuve de son existence », est un concept qu'il utilise également pour décrire une série d'auteurs (Hölderlin, Rilke, Kafka, Heidegger). Nous pouvons y ajouter Duras, mais pas Beckett affirme Anders qui tient cet auteur pour lucide et distancié par rapport à ses personnages[37], ainsi que pratiquant un athéisme radical qu'il regrette de ne pas retrouver chez ses contemporains. Il serait, lui, le tenant d'un rien de rien, catégorie de pensée à laquelle appartiendrait Beckett et dont se distingueraient les apôtres du rien mystique, classe que Duras illustrerait. Certes, convenons-en avec Annette de La Motte, il y a du « dénudement » chez l'un et l'autre auteur, mais là où Duras était à la recherche d'un certain enchantement, Beckett aurait pratiqué le désenchantement. Telle est du moins la position rationnelle tenue par Anders, rationnelle en ce sens qu'il considère comme irrationnelle l'attente d'une parousie. Cela le distingue grandement de Duras qui s'oppose à Auschwitz plus encore qu'à Hiroshima pour la rationalité mise en œuvre dans ce souci de donner la mort. Rappelons que si Anders place Hiroshima, dans l'échelle de l'horreur, cela tient à sa monstruosité qui confère à l'homme le pouvoir de réaliser l'apocalypse, donc de répondre à son besoin secret d'attente irrationnelle. Mais en quoi ce besoin irrationnel, non plus mis au service de la destruction mais de la création, ne serait pas sublime ?

5.2 LE SUBLIME, ou L'ART DU « ON NE SAIT PAS QUOI »

Le texte de Beckett est-il une parabole faisant appel à notre intelligence pour être interprété, ou un texte remettant en cause toute intelligence ? Cette question, Anders non seulement l'a formulée, mais il y a répondu par la seconde option. La perte de sens inhérente au monde depuis les grandes tueries de masse du 20ème s. et, ô comble du non-

[37] « L'auteur occupe une place à part, dans la mesure où il ne reprend pas à son compte le raisonnement qu'il met dans la bouche de ses créatures – puisque Godot ne vient pas, on pourrait conclure qu'il existe – et où il va même jusqu'à le présenter comme absurde »(*Ibid*).

sens, cette épée de Damoclès que l'homme s'est suspendue au dessus de la tête en croyant qu'elle lui serait un bouclier nucléaire, se retrouve selon lui incarnée dans les personnages de Vladimir et d'Estragon. En tant qu'êtres exclus du plan du monde, ils sont les premiers à découvrir l'absence du monde et, face à cette abstraction, ils deviennent des êtres soustraits, arrachés, qui continuent à vivre absurdement car le pouvoir d'en finir est paralysé chez eux par l'habitude de l'inactivité. Cette absurdité au quotidien, cette absurdité du quotidien, va jusqu'à leur dérober toute aptitude à la révolte et à faire table rase, une aptitude qu'Anders appelle le nihilisme. Dès lors, incapables de cette révolte, voilà nos deux clowns dans l'attente d'un Godot imaginaire qui, non seulement, ne viendra jamais, mais fonde par cela-même le socle sur lequel la croyance en lui émerge jusqu'à fonder toute croyance sur l'attente. Telle est la critique radicale du messianisme qu'Anders a pointé en se servant de sa lecture de Beckett, attente eschatologique ou non qu'il associe à un désespoir puéril.

5.2.1 Ne rien attendre hors le sublime

Cette critique d'un désespoir puéril qu'Anders désigne comme un héritage de Kierkegaard[38], j'aimerais clairement montrer pour finir qu'elle tombe à plat sur Duras, et pour deux raisons. Avant d'en venir aux deux raisons invoquées, rappelons la définition du désespoir chez Kierkegaard et le jeu de variations (comme il en va en musique) à laquelle elle a donné lieu chez Duras. Pour Kierkegaard, « l'homme de l'immédiat », dans « l'illusoire apparence de comporter quelque chose d'éternel » et « dans une totale mystification », « devient, comme on dit, malheureux ». Il « appelle cela désespérer » parce que « la portion de la réalité à laquelle il tient particulièrement lui est ravie »[39]. Quel renversement des valeurs!, s'exclame Kierkegaard qui tenant un tel homme pour un malade se mourant de sa maladie à la manière du *Malade imaginaire,* lui rappelle que vraiment « désespérer, c'est perdre l'éternel » et que l'éternel est ailleurs. Platon n'est pas

[38] La mode autour du concept d' « angoisse » recouvre aussi pour Anders la même genèse (l'existentialisme de Saint-Germain des Près) et il n'a pas de mot trop dur contre ce pseudo-concept. Cette « référence à Kierkegaard » en devenant « une marchandise journalistique » fait qu' « aujourd'hui, à l'époque de la bombe, cette façon de parler n'est pas seulement fausse : elle manque aussi de sincérité ». L'angoisse et le désespoir sont devenus en effet des sentiments « impossibles » car, sous l'effroi de la bombe, l'homme est entré en plein déni et dans le refus de « se représenter *la possibilité* d'une menace si monstrueuse » (Günther Anders, « Sur la bombe et les causes de notre aveuglement face à l'apocalypse », *L'Obsolescence…*, *op. cit.*, pp. 294-295). Duras semble avoir une tout autre perception du monde : sa monstruosité n'est que trop apparente mais, face à elle, la littérature offre une arme d'exception : le sublime.

[39] Soren Kierkegaard, *La Maladie à la mort* (ou *Traité du désespoir*), *Œuvres complètes*, Paris, L'Orante, 1971, p. 209.

loin, ce que Duras a très bien compris dans *La Maladie de la mort* (habile démarquage de *La maladie à la mort*) où elle pointe la finitude du corps dans son immédiateté face aux possibilités infinies du regard ouvrant à la connaissance et à tous ces organes qui, rendus subtils, découvrent l'impalpabilité de la transcendance :

> Vous prenez le corps, vous regardez ses différents espaces, vous le retournez encore, vous le regardez, vous le regardez encore.
> Vous abandonnez.
> Vous abandonnez. Vous cessez de toucher le corps.
> Jusqu'à cette nuit-là vous n'aviez pas compris comment on pouvait ignorer ce que voient les yeux, ce que touchent les mains, ce que touche le corps. Vous découvrez cette ignorance.
> Vous dites : Je ne vois rien.[40]

Pour ce qui est du contenu du messianisme de Duras, loin d'être l'espoir vide de sens (et donc désespéré) que dénonce Anders, il offre une réalité présente en ce sens qu'on peut la nommer à défaut de la toucher. La description donnée et tue tout à la fois de Tal, l'archétype messianique chez Duras, confère toute son ampleur à cette croyance à la parole et en sa puissance : « On ne sait pas qui a crié ce mot qu'on ne connaissait pas sauf en ceci qu'on croyait avoir entendu qu'il venait des ténèbres de l'hôtel, des couloirs, des chambres »[41]. Quant à la forme, et cela est indissociable du contenu, elle privilégie chez Duras l'essence du non-dit comme la révélation d'une essence supérieure, conception – on le comprend bien – qui relève d'une poétique sur laquelle toute la philosophie d'Anders butte, ou pour le moins se tient en retrait. Comme une insaisissabilité qu'on ne saisit jamais autant que dans la musique des notes ou des mots qui s'envolent, ainsi que s'en confiait Mireille Calle-Gruber : « Insaisissable. Pour moi, c'est le sommet. C'est cela, le sublime »[42]. Et quand, dans le même entretien, on lui demandait un exemple de ce style sublime, Mireille Calle-Gruber lâchait : « Pour revenir à la littérature qui est mon domaine, voilà pourquoi j'aime l'œuvre de Marguerite Duras. L'écriture de Duras a une force incroyable qui vient du travail d'effacement qui la constitue »[43].

L'effacement pour entrer de plain-pied dans le sublime, tel est le petit rien qui opère toute la différence (comme un saut qualitatif) entre le désespoir absolu d'Anders

[40] Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, *op. cit* ., p. 22.
[41] Marguerite Duras, *Les Yeux bleu cheveux noirs*, *op. cit*., p.12.
[42] Anaïs Frantz et Sarah-Anaïs Crevier Goulet, « Entretien avec Mireille Calle-Gruber », in *Fictions des genres*, *op. cit*., p. 162.
[43] *Ibid.*, p. 160.

consistant à scander qu'il n'y a rien à attendre parce qu'il n'y a rien à attendre et le désespoir relatif hérité de Kierkegaard et selon lequel il y a tout à atteindre du moment qu'on a tout perdu. Cette dernière quête s'apparente à du sublime[44].

Le sublime tel que nous l'entendons ici a été conceptualisé à partir des écrits de Jean-François Lyotard et illustré des œuvres de Beckett et Duras dans une étude d'Andrew Slade. Ce professeur de littérature comparée formée à la philosophie à l'Université catholique de Louvain s'est fait la spécialité d'étudier le « sublime postmoderne ». Il s'agit là d'une catégorie empruntée à Lyotard, le philosophe des renversements possibles, le philosophe qui applaudit à la « force des faibles » et s'émerveille que « l'émergence du féminin » ait eu pour corollaire « le raté de la société politique, celle des hommes »[45], le philosophe, enfin, qui proclame une survivance possible à la bombe (elle aussi propre aux hommes et que les femmes rendront obsolète), grain de sable sur lequel nous nous étendrons plus loin.

Sans jamais citer Anders, Slade lève le dédain du philosophe polémiquant contre une forme de critique textuelle que nous avons fait notre dans ce travail sans pour autant se départir d'un esprit scientifique. Anders n'accordait aucun crédit autre qu'une posture antimoderne dans la lecture religieuse qu'on peut faire d'un auteur, et il le clamait, avons-nous vu, avec grande virulence. Le trait est outré, car personne n'est à généraliser cette méthode et aucun littéraire n'est près non plus à s'interdire une pluridisciplinarité ouvrant, pourquoi pas ?, sur la symbologie, si cette méthodologie ouvre à une meilleure herméneutique de l'œuvre étudiée[46]. Appliquer certaines clefs de la kabbale à Duras ne fut

[44] « Cheminement obscur mais promesse de lumière », voici les termes par lesquels Bernard Alazet définit ce qu'il appelle chez Marguerite Duras « la tentation du sublime ». Il s'agit plus exactement d'une croyance en la jonction des contraires où la quête de la lumière aurorale a pour préalable la nuit noire. Pressentant qu'une véritable métaphysique s'inscrit dans cette esthétique du sublime, esthétique dont le soufisme iranien a fait son miel avec la figure du soleil noir, Bernard Alazet emploie sciemment un vocabulaire spirituel pour décrire ce défi au sens chez Marguerite Duras. Il écrit ainsi que dans son art de l'écriture : « chaque phrase épouse les étapes et ritualise l'avancée, comme tendue vers une révélation » (Bernard Alazet, « La tentation du sublime », *Duras, Dieu et l'écrit*, *op. cit.*, p. 89).

[45] Jean-François Lyotard, « Sur la force des faibles », in *L'Arc*, collectif, Jean-François Lyotard, n°64, 1976, p. 33.

[46] Nous pensons ici à l'écrivaine iranienne Goli Taraghi qui inaugura à l'Université de Téhéran une chaire de symbologie (fermée à la Révolution de 1979) une fois revenue des États-Unis. Elle était en doctorat à Chicago pour étudier la philosophie de Russel quand une conférence de Mircea Eliade l'interpella. La symbologie, telle que pratiquée par Goli Taraghi dans la Faculté des Lettres, est une discipline née de cette hypothèse lancée par Eliade : « L'esthétique littéraire, la psychologie, l'anthropologie philosophique devraient tenir compte des résultats de l'histoire des religions, de l'ethnographie et du folklore. C'est à l'intention surtout des psychologies et des critiques littéraires que nous avons publié ce livre » (« Avant-Propos », *Images et symboles, op. cit.*, p. 24). Et il précisait que « c'est dans l'histoire des religions qu'on trouve les « archétypes »; les psychologues et les critiques littéraires ne feraient qu'avec des variantes approximatives » (*ibid.*). Plutôt que le terme de « variantes », nous préférerions celui de « variations » dont l'exemple le plus sublime d'exégèse romanesque du mythe d'Adam et Ève nous a été offert par Marguerite

pas un détour stérile, car Duras a réellement cherché à exprimer avec la poésie qu'on lui connaît une nouvelle mystique empreinte de féminisme et détachée de toute idéologie. Nous nous sommes appliqué dans notre travail à multiplier les exemples abondant dans ce sens afin de lever le soupçon qu'un philosophe comme Anders laisse peser sur ce type de démarche, savoir qu'il l'estime nourrie d'un présupposé réactionnaire et d'une dénégation du legs des Lumières. Ce retour du sublime qu'on retrouve sous la plume de nos meilleurs auteurs contemporains n'a pourtant rien de politique, il s'inscrit juste dans une remise en cause psychologique de la modernité, pas un parti-pris. Slade s'en est très bien expliqué.

Pour commencer, il relativise ce qu'Anders laissait dans le flou de l'expression : « nos aïeux ». Ce n'est pas la tradition qui est évoquée ici mais une manière de faire dont le rationalisme est hérité des pères fondateurs de la modernité. Il s'agit des philosophes des lumières, dont Voltaire offre un assez bon exemple d'une approche littéraire du Coran dans le dessein de montrer qu'il s'agit d'un texte politique. Anders, loin de remettre une méthode aussi européocentriste en question, la pose comme établie, oublieux qu'elle s'inscrit dans une culture qui monopolise la science et prétend à l'anhistoricité tandis qu'elle correspond à un certain stade de développement de la modernité européenne. Cette croyance dans les progrès de l'homme, Slade l'a ainsi définie : « European Modernity situates man at the center of progress in science, politics, art, and literature »[47]. Sur des rails aussi linéairement tracés, il n'y a plus de place pour le doute fondateur. La raison utilitaire prévaut, tout doit faire humainement sens et servir aux intérêts pratiques de l'homme. Dans cette manière bourgeoise de gérer l'intelligence, une étape de la pensée a été escamotée, pourtant la plus sublime dans son humanité et que Lyotard appelle le « dessaisissement de l'intelligence qui saisit »[48]. Mireille Calle-Gruber a renchéri sur Lyotard à propos de l'art de faire et de défaire de Marguerite Duras. Son écriture qui n'en est pas une, sa préhension subtile de « l'inconnaissable et l'inexprimable » et « son savoir ne pas savoir », dit-elle, ouvre au « principe du sublime par excellence » quand « le trope le plus efficace et le plus discret se donne pour un non trope »[49].

Ce détachement plus radical encore qu'un chemin buissonnier, Duras l'appelle « contre-savoir » en prenant grand soin de ne pas recourir au terme de « contre-culture », ce dernier étant nettement connoté comme « contre-révolutionnaire ». Cela montre qu'il y

Duras dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*.

[47] Andrew Slade, *Lyotard, Beckett, Duras and the Postmodern Sublime*, Peter Lang, New York, 2007, p. 2.

[48] Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde », in *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 104.

[49] Mireille Calle-Gruber, *Marguerite Duras, la noblesse de la banalité, op. cit.*, p. 29.

a chez elle un tout autre dessein que renier les Lumières, et qu'elle prêche plutôt une méthode informelle. Cette pensée au-delà de la pensée moderne relève d'un dépassement de ce qui fit le lit de la culture européenne jusqu'à la déflagration des grands conflits du 20ème siècle. Selon Anders, le traumatisme des deux guerres mondiales ébranla dans les consciences le mythe du progrès pour les bienfaits de l'homme à présent qu'il s'était embrigadé dans un développement des technologies de la mort » (*mechanisms of death*). Il en était fini de la possibilité de faire sienne la philosophie de Kant telle qu'exprimée dans son texte « Qu'est-ce que les Lumières ? ». Sa définition du progrès devenait obsolète en tant qu'effort coordonné de notre volonté et de notre raison dans le but du bien-être de l'homme. Confier la santé du corps aux médecins, de l'âme aux prédicateurs et de l'esprit aux professeurs ne faisait plus sens après deux guerres aussi meurtrières. Il faut pourtant se reconstruire, mais comment faire si l'on ne croit plus à ce schéma ?

Hors l'idéologie du progrès, une sensibilité s'éveilla à laquelle Duras participa; preuve en est cet autre rapport au Temps que ses romans suggèrent. Gardons présent à l'esprit le télescopage d'un conditionnel passé et d'un présent de l'indicatif dans les deux premières phrases de *L'Homme assis dans le couloir* comme l'exemple même que Duras donne d'une dimension échappant toujours au réel et ouvrant à une contiguïté possible entre les catégories du dedans et du dehors :

> L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors. Il regarde une femme qui est couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres[50].

À ce sujet, Andrew Slade parle de forme critique de la mémoire et renvoie à la notion d'anamnèse telle que développée par Lyotard comme souverain remède à la fixation mélancolique. Ce souverain remède passe par une représentation de l'inmontrable, ce qui n'est pas la pirouette élégante ou le sophisme vain que Anders voulut y voir en croyant affaire à un jeu d'esprit avec la transcendance et la religiosité, mais ce que Lyotard appelle un recours au sublime.

Ce recours au sublime ne se réduit pas à une figure de style mais révèle l'émergence d'une sensibilité postmoderne consécutive à Hiroshima et plus encore à Auschwitz de l'aveu même de Lyotard, sensibilité à fleur de peau dans la personnalité du survivant. Paraphrasant le travail de Lyotard, Slade décrit ce survivant comme : « one who has come into contact with death in some bodily or psychic fashion and has himself

[50] Marguerite Duras, *L'Homme assis dans le couloir, op. cit.*, 1980, p. 7.

remained alive »[51]. Si Hiroshima et Auschwitz sont invoqués comme exemplaires dans cette expérience de la mort, cela tient au cas-limite qu'ils offrent et qui ouvrent par excellence à l'inmontrable : « The terror of Hiroshima or the gaz chambers at Auschwitz remains beyond the limit of representation »[52]. Ces limites-là, Duras n'a cessé de jouer avec. Souvenons-nous, l'exemple est éloquent, de la phrase liminaire de sa postface à *La Maladie de la mort* : « La maladie de la mort pourrait être représenté au théâtre » et si Duras suggère que « la jeune femme des nuits payées » « pourrait être nue »[53], Fanny Ardant n'entra pas ainsi en scène, car il y va d'un registre conventionnellement inmontrable au théâtre.

Mais l'inmontrable éthique que Duras entendait souligner par cette nudité dévoilée, c'était le bourreau, l'homme payant la jeune femme pour assouvir ses pulsions de viol. Lui qui incarne la maladie de la mort à retenir une femme dans sa chambre échappe de ce fait à toute représentation: « Celui dont il est question dans l'histoire ne serait jamais représenté »[54]. Sa présence à elle, parce que sublime, rachète la douleur qu'il représente. Sa présence à elle se décline au conditionnel, comme la postmodernité qui en finit avec l'histoire et qu'on ne peut pas décrire, alors que les passions viles qu'il incarne s'ancrent dans le présent d'un temps très ordinaire :

> Elle n'aurait ressemblé en effet à personne. Le corps sans défense aucune, il est lisse depuis le visage jusqu'aux pieds. Il appelle l'étranglement, le viol, les mauvais traitements, les insultes, les cris de haine, le déchaînement des passions entières, mortelles. Vous la regardez[55].

Ces quelques exemples empruntés à Duras nous aident à mieux cerner ce que pourrait être l'esthétique postmoderne du sublime. Elle passe par un préalable qui n'est pas une rupture épistémologique avec les Lumières mais un dépassement des présupposés qui avaient circonscrit ces lumières à une dimension linéaire avec leur croyance en un progrès indéfini. Parallèlement à ce dépassement, une transcendance s'opère : le survivant ou la survivante, cet homme ou cette femme de la fin du 20ème siècle, ne reste pas à remâcher sa douleur (comme le faisait par trop dans une poétique faussement réaliste Robert Antelme de retour des camps, et jusqu'à indisposer Duras, cf. *supra*, 2.1.5 & 2.3)

[51] Andrew Slade, *Lyotard, Beckett, Duras and the Postmodern Sublime*, *op. cit.*, p. 9.
[52] *Ibid.*
[53] Marguerite Duras, *La Maladie de la mort, op. cit.*, p. 59.
[54] *Ibid.*
[55] *Ibid.*, p. 21.

mais il/elle revient sur ce passé douloureux sans en reproduire la douleur, du moins tâtonne dans ce sens « to find a way to present the events of terror and death that preserves their terror without reproducing it »[56]. Gunther Anders aurait souhaité que les alliés répondissent à Hitler et à son allié nippon autrement que par le bombardement d'une arme à destruction massive dont la technologie de mort était tout droit inspirée des travaux en cours alors sous le 3ème Reich. Si tel avait été le cas, toute l'histoire en aurait été changée.

Le sublime postmoderniste tente rien de moins que d'influer sur le réel de cette noble manière. Le sublime apparaît ainsi comme une sortie honorable que Duras a su s'aménager dans sa dernière période. Car c'est bien Duras dans sa dernière période qu'évoque Andrew Slade quand il définit sa postmodernité dans son art de créer de le non-représentable et de manifester ici et maintenant quelque chose qui défit les lois du réel[57]. En termes plus concis, c'est de l'art encore après que tout art ait pu sembler vain. Au détour de cette dernière définition, on rejoint la question qui a hanté la philosophie de Lyotard, la question de savoir « how can art continue when it seems that art cannot continue ?»[58].

5.2.2 L'art après l'art

L'art est mort avec la bombe lâchée sur Hiroshima. Non parce qu'Hiroshima nous a marqués à vie ainsi que semblait le croire Günther Anders par le nihilisme rétrospectif dont la bombe était chargée, pulvérisant jusqu'à la notion de vie et réduisant toute l'humanité, passée et future, à du non-être. Anders, dès lors, de trouver dérisoire le côté parménidien, ou cyclique, qu'on lit dans *Qohelet* : « La formule de Salomon « Ce qui a été, c'est ce qui sera »[59], a été aujourd'hui remplacée par celle : « Rien n'a été » »[60]. Non, le nihilisme n'est pas aussi absolu, il n'est que relatif pour Marguerite Duras, à telle enseigne qu'il n'est plus chargé de désespoir mais de lucidité, ainsi que le clame Ernesto quand il « ouvre les yeux » et les garde grand ouverts sur « le corps de Jeanne », sa Beatrix, son double, son corps éthérique, celle qui lui inspire cette révélation : « Et voici :

[56] Andrew Slade, *Lyotard, Beckett, Duras and the Postmodern Sublime*, *op. cit*., p. 14.
[57] « I will argue that Duras's texts (…) seek to invent that which cannot be presented; she seeks to invent the sublime as the presences presentation in the real » (*Ibid*., pp. 16-17).
[58] *Ibid.*, p. 46.
[59] Ecclésiaste, I, 9-10 cité par Günther Anders.
[60]Günther Anders, « Sur la bombe et las causes de notre aveuglement face à l'apocalypse », *L'Obsolescence de l'homme, op. cit*., p. 270.

j'ai compris que tout est vanité. Vanité des vanités. Et poursuite du Vent »[61].

Grande est la différence entre cette Duras de 1990 et la Duras de 1960. À l'époque, la figure de l'initiatrice n'existait pas encore dans son œuvre. La connaissance était proférée d'une bouche d'homme. C'est « lui » dans Hiroshima mon amour, campé comme un « ingénieur, ou architecte » japonais. Son amante française, « elle », incarne la figure ingénue d'une actrice qui dit « qu'elle a tout vu à HIROSHIMA »[62]. Il la reprend : « Non, tu n'es pas douée de mémoire »[63]. Cette faillibilité de la mémoire, cette déstructuration gnoséologique, cette accusation souvent faite à la femme d'être une petite tête, pas étonnant que Duras la mette dans la bouche d'un homme se piquant d'intellectualité. On retrouve en effet la même critique, elle lancée à l'homme au sens générique devenu déconnecté du réel, sous la plume de Günther Anders :

> Et comme il ne sait pas comment sa tâche se combine avec celle des autres, il ne peut prendre conscience du fait que la somme des tâches spécialisées et consciencieusement accomplies pourrait se révéler une monstrueuse absence de conscience morale[64].

Oui, il y a une absence de mémoire, oui les bons sentiments moraux ne durent qu'un temps, pas parce que tout passe dit la Duras de 1960 qui ne s'est pas encore frottée à la sagesse de Salomon, mais parce qu'on ne peut pas rester à vie inconsolable. Le pessimisme pur est une figure de style choyée par le poète (Antelme), ou une position intenable prônée par le philosophe (Anders), confie l'actrice à l'architecte :

> Comme toi, moi aussi, j'ai essayé de lutter de toutes mes forces contre l'oubli. Comme toi, j'ai oublié. Comme toi, j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire, une mémoire d'ombres et de pierre[65].

Même les savants regrettent leur enfance, ajouta la Duras de 1990, car Ernesto devenu « un brillant professeur de mathématiques et puis un savant »[66], bref un homme qui connaît, vécut avec la nostalgie du temps où il savait au mode platonicien du terme, du temps où il savait se remémorer les archétypes : « L'enfance, dit Ernesto, il regretta, beaucoup, beaucoup »[67]. Ce regret, loin d'être stérile, ouvre au bonheur, à la plénitude

[61] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit*., p. 56. Paraphrase d'Ecclésiaste I, 14.
[62] Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* (synopsis), *op. cit*., p. 10.
[63] *Ibid.*, p. 32.
[64] Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme, op. cit*., p. 274.
[65] Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour, op. cit.*, p. 32.
[66] Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, *op. cit*., p. 151
[67] *Ibid.*, p. 149.

d'avoir su du temps de son innocence. Il incite même à encourager les autres enfants à préserver ce coin de leur enfance. La phrase accolée immédiatement à ce regret le dit assez : « Ernesto se mit à rire et à faire des baisers en direction des brothers et sisters »[68].

Il y a loin entre ce rire sain et le non sens grinçant pointé par Anders dans *En attendant Godot*. La puérilité assumée par Duras au seuil de la mort n'a aucune commune mesure avec le désespoir infantile qu'Anders croit lire chez Beckett. Je dis bien « croit lire », car pour le philosophe et comparatiste Andrew Slade, Beckett comme Duras participent du même état d'esprit que Kierkegaard, c'est-à-dire une conception du désespoir comme un sentiment de perte de l'éternel, perte réduite à rien, et le désespoir avec, pour peu qu'on préserve en soi une âme d'enfant. Soit parce qu'on reste toute sa vie (cas du petit frère de Duras préservé dans cet état par une mort précoce, ou d'Emily L. qui, sur la fin, « met des petites sandales d'enfant »[69]), soit parce qu'on est à l'écoute d'une musique secrète renvoyant à cet âge d'or (cas de la Neva dans *La Pluie d'été*, ou de la musique des tziganes dans *Véra Baxter*), soit parce qu'on est en dehors du jeu social comme le furent « la sorcière » Duras et « le chevalier errant » Andréa qui apprirent à s'aimer en écoutant et réécoutant, ô nostalgie, *Capri, c'est fini* d'Hervé Villard[70]. Ces trois possibilités de perpétuer l'âge d'or en soi (l'enfance, la ritournelle, la marginalité) que Duras a explorées dans sa littérature de la dernière période, on les retrouve parfois additionnées les unes aux autres, comme dans ce passage : « Dans le vide laissé par l'enfant une troisième musique se produit, entrecoupée de rires fous, stridents, de cris. C'est la mendiante du Gange qui traverse le poste comme chaque nuit »[71].

Les mendiants, leur rire et l'enfance en arrière-plan, tel fut aussi le tableau composé par Beckett non pour moquer le sentiment d'eschatologie (ou alors sous sa forme sérieuse mais vaine qu'expriment les théologies), mais tenter de cerner sa simplicité, sa

---

[68] *Ibid.*

[69] Marguerite Duras, *Emily L.*, *op. cit.*, p. 105.

[70] (Cf. *supra*, 4.2.6.) Sur le pouvoir de la ritournelle comme déclencheur de nostalgie de l'Âge d'or, pouvoir d'autant plus grand qu'elle serait empruntée au tube le plus ringard de l'été, ou à la complainte la plus nationale (comme dans *La Pluie d'été*), Mircea Eliade a écrit une page qui ouvre à toute une sociologie littéraire de la culture : « On peut aussi bien analyser les images soudainement libérées par une musique quelconque, parfois la plus vulgaire romance : et l'on constatera que ces images avouent la nostalgie d'un passé mythisé, transformé en archétype, que ce « passé » comporte, outre le regret d'un temps aboli, mille autres sens : il exprime tout ce qui aurait pu être et n'a pas été, la tristesse de toute existence qui n'*est* qu'en cessant d'être autre chose, le regret de ne pas vivre dans le paysage et le temps évoqués par la romance (quelles qu'en soient les couleurs locales ou historiques : « bon vieux temps », Russie des balaïkas, Orient romantique, Haïti des films, millionnaire américain, prince exotique, etc.); en fin de compte, le désir de quelque chose de *tout à fait autre* que l'instant présent, en définitive, d'inaccessible ou d'irrémédiablement perdu: le « Paradis » » (*Images et symboles, op. cit.*, p. 19).

[71] Marguerite Duras, *L'Amant de la Chine du nord, op. cit.*, p. 22.

fragilité, car qu'y a-t-il de plus fragile et délicat que la musique, la joie et l'enfance ? Ces trois attributs de l'âge d'or ne peuvent être représentés au risque de périr. C'est pourquoi, selon Andrew Slade, « Beckett's creations attempt to attain to the height of the unpresentable, the un-imaginable, the unnameable »[72]. L'infini ne peut pas s'attraper autrement. S'attrape-t-il d'ailleurs, au risque, sinon, de perdre de son infini ? Ceux qui sont bien attrapés, ce sont les critiques qui veulent cerner l'œuvre de Beckett qui, comme un équilibriste, s'est penché sur l'infini. Autant Anders avait moqué ceux qui projettent de l'infini dans *En attendant Godot*, autant Slade retourne la critique contre ceux qui veulent le rationaliser et le circonscrire à tel ou tel champ idéologique :

> Many of Beckett's critics hope to accomplish what none of Beckett's works could-they hope to finish. Beckett expressed an overwhelming desire to be done with language, identity, being and to arrive at a « still point » that would erase all those stains on silence and nothingness that writing produces. This nearly maniacal drive which belongs to Beckett and his narrators is reproduced in the criticism of his work with a decisive difference. Beckett never finishes. He never arrives at the end. The texts barely begin and often they end in abandonnement more than resolution or conclusion [73].

Pour l'infini des possibles chez Duras, et par conséquent la multiplicité des lectures, il en va de même…et pourtant, il faut bien conclure à la manière académique. Depuis le regard critique jeté sur Hiroshima, et pour mieux dire sa critique du regard qui se ferme sur Hiroshima, Duras a évolué vers le statut de voyante. La vision ouvre à un champ plus large, elle dépasse la critique, elle transcende le réel, elle renoue avec la parole inspirée des anciens prophètes d'Israël si désabusés et pourtant si exaltés à la fois. Et Duras fait enfin sienne, pour paraphraser Lyotard, les trois dimensions qu'il décelait chez un artiste postmoderne : « l'impuissance de la faculté de présentation », « la nostalgie de la présence qu'éprouve le sujet humain », et « l'obscure et vaine volonté qui l'anime malgré tout »[74].

Ce rebond d'un désespoir relatif à la mythologie du soleil noir a été possible après Auschwitz. Le regard ne peut pas se poser sur Auschwitz comme il se pose sur Hiroshima. L'horreur des camps apparaît justement comme le reflet amplifié d'un art prophétique, elle annule toute possibilité de faire de l'art autrement que de l'art prophétique. Cet art après l'art, Duras l'a fait sien. Il lui a suffi de comprendre qu'il n'y avait rien d'irrationnel dans

[72] Andrew Slade, *Lyotard, Beckett, Duras and the Postmodern Sublime*, *op. cit*., p. 16.
[73] *Ibid.*, p.59.
[74] Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986 / cité dans l'édition du Livre de Poche, Paris, 1993, p. 24.

la volonté nazie d'éradiquer le peuple d'Israël, mais que ce régime fut comme la lettre (l'ordre) qui voulait tuer l'esprit (l'art), fut tout ce qui est haïssable se liguant contre ce qui est sublime.

5.2.3 Le messianisme de Duras

Chez Duras, la douleur devient celle de l'enfantement. La chambre à gaz s'est métamorphosée en chambre nuptiale dans un espace-temps qui transcende les catégories et baigne dans la lumière d'un soleil noir « cette chambre noire égarée au-dessus du temps. Celle que j'appelle La Chambre des Juifs. Ma chambre. Et celle de Yann Andréa Steiner »[75].

Ce désir d'enfantement, et qu'elle rendra patent dans la production littéraire de sa dernière période à travers des figures aussi attachantes que les sept sisters et brothers, la fratrie des trois Duras, l'enfant et la monitrice, les souvenirs de jeunesse d'Agatha, sans parler des éternels enfants (Véra Baxter, Emily L.), campe Duras dans la famille postmoderne des féministes, de celles qui, comme Fouque, en ont fini avec la lutte corporative pour entrer dans la cosmologie de la Déesse-Mère. Ce désir d'enfantement est aussi une manière de reprendre à la théologie une attente qu'elle s'était satellisée : le messianisme. Il n'y a pas à mon sens de postmodernisme possible sans messianisme implicite, un messianisme libéré de la dimension ethnique, un messianisme populaire auquel Duras, grande lectrice de Michelet, ne devait pas être insensible[76]. Ce n'est plus un messianisme où la reproduction sexuelle prime : d'ailleurs, dans pas un de ses livres le poncif du « miracle de la vie », l'accouchement en termes plus concrets, n'ouvre à description. Le messianisme intéresse Duras comme genre.

Même quand son messianisme se réalise à deux, quand il est la conjonction d'un pôle masculin et d'un pôle féminin, une tentative de perfection qui reste inachevée, même quand la chair y joue un rôle, le sexe et la guerre qu'il génère s'éclipse sous un genre

[75] Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner*, *op. cit.*, p. 114.

[76] C'est le Michelet de *La Bible de l'humanité* auquel, ici, je pense, le Michelet qui, dans l'introduction de ce livre, datée du 15 octobre 1864, dégage hors de la sphère des clercs un sentiment religieux universel (« L'humanité dépose incessamment son âme en une Bible commune. Chaque grand peuple y écrit son verset ») s'épanouissant en toute liberté (« Ces versets sont fort clairs, mais de forme diverse, d'une écriture très libre, - ici en grands poèmes, - ici en récits historiques, - là en pyramides, là en statues ») (Maurice Allem, *Pages littéraires choisies de Jules Michelet, annotées et précédées d'une Introduction*, Paris, Garnier, 1936, p. 393).

assumé par ses personnages et qui ne chevauche pas nécessairement leur sexuation. Le cas le plus exemplaire de cette indétermination assumée se trouve dans cette réplique entre « l'enfant aux yeux gris » et « la jeune fille » que « Je » (Duras) vient d'enfermer dans sa fameuse Chambre des Juifs :

> Elle a souri à l'enfant. Il lui a demandé :
> -Tu es juif toi aussi ?
> Elle a répondu qu'elle aussi était juif[77].

Laurent Camerini a relevé cette incongruité grammaticale apparente (et seulement apparente, car la grammaire définit des genres, non des sexes) dans une autre version du même livre, *Aurélia Steiner Paris*, qui se termine ainsi : « Juif, dit l'enfant » alors qu'il désigne une mouche traversant les affres de l'agonie et appréhendant l'expérience de l'inachèvement à travers « une existence confuse, brisée »[78]. Il l'a relevé et lu comme un « féminin « masculinisé » ou plutôt « neutralisé », dirons-nous pour l'instant, faute d'un autre moyen de le nommer ou de le qualifier, à tel point que Duras elle-même semble obligée d'emprunter sa forme masculine »[79].

Ce « neutralisé » est en fait ce qu'il y a de plus fort chez Duras. Il est, jusque dans sa grammaire, la marque de l'inachèvement, le genre privé de désinence (ni masculin, ni féminin, même si parfois masculin et neutre se recoupent phonétiquement). Il est donc l'assomption de ce qu'il y a de plus tragiquement littéraire. De ce tragique-là, il tire sa pureté qui, sur le plan morphologique, se traduit par cette absence de désinence. Cette pureté inédite permet à Duras de dire, non sans un clin d'œil vengeur à l'adresse des tenants d'une race pure : « le mot « juif » est pur »[80]. Le mot est pur, non la race ; et, de même, le genre peut être supérieur, non tel ou tel sexe. Le genre neutre par son

---

[77] Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner, op. cit*., p. 116.
[78] Marguerite Duras, « Aurélia Steiner Paris », *Le Navire Night et autres textes*, Paris, Mercure de France, 1979, p. 184.
[79] Laurent Camerini, « Forme (s) et déformation (s) du « JUIF » : trou, rond, cercle et autres membranes… », in *Fictions des genres*, sous la direction de Anaïs Frantz, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Mireille Calle-Gruber, *op. cit*., p. 80. Il existe une troisième occurrence de ce neutre du mot « juif », elle dans *La Douleur* : « Je suis juive, dit la petite fille, juif » (Marguerite Duras, *La Douleur, op. cit.*, p. 204). Dans cette dernière occurrence, il y a un point commun avec le passage cité de *Yann Andréa Steiner* (passage qui a échappé à la sagacité de Camerini), c'est la bonne humeur qui entoure ce mot lourd de tragédie. « La petite fille rit », lit-on dans le texte de 1985 et « Elle a souri à l'enfant » dans le texte de 1992, souris qui lui-même répondait à celui de l'enfant : « il a souri et il a dit : Tu disais pour rire… » (Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner, op. cit.*, p. 116). Duras procède donc à un double renversement, renversement de la tragédie juive au rire salvateur par le miracle de l'enfant, et renversement du tabou jeté sur le mot « juif » comme terme générique en un faisant un « juif » neutre, découplé du malheur qui lui était associé.
[80] Marguerite Duras, *Écrire, op. cit*., p. 134.

inachèvement est ce qu'il y a de plus relevé, de plus pur, de si insolite que Duras le dit être « un mot de la solitude »[81].

Seule la solitude n'est pas partagée. Il y a en elle quelque chose d'intrinsèquement propre au verbe, celui dont il est dit : « Au début était le Verbe », le concentré de toute littérature, le démarreur (au sens de Jakobson) du récit le plus biblique de Duras, celui « au cœur de l'histoire », *Les Yeux bleus cheveux noirs*, celui où il est dit d'entrée qu'il n'y a « pas un souffle de vent »[82]. Et puis, comme l'esprit souffle où il veut, le « on ne sait pas qui »[83] surgit, non physiquement, mais par une triade de lettres, triade aussi mystérieuse que le nom imprononçable de Yahve. Ce « On ne sait pas qui » est le neutre par excellence, si neutre que Duras lui a donné un nom épelé lettre après lettre que, si le lecteur le recompose, donne un nom propre hébreu qu'on peut aussi bien donner aux filles qu'aux garçons.

Ce nom est celui du Messie des nouvelles amours génériques, celui qui inspire non pas une simple histoire d'amour comme la littérature peut trop fréquemment en raconter, mais un amour transfigurant ce qu'il y a d'ordinaire dans une histoire en quelque chose qui se rattache à la cosmologie et projette d'un coup dans le sublime et le tragique. Cet amour est par ailleurs si foudroyant qu'il vous tombe dessus sans considération de votre nature. L'homme de la chambre dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, cet homme qui partage la même chambre/intimité que Yann Andréa, se révèle à lui-même genré de manière féminine quand il voit le ravage exercé sur ses sens par l'apparition, l'*imago*, de ce Messie grâce auquel il est libéré de ses passades pour s'ouvrir à la contemplation de l'objet aimé :

> Je suis allé le chercher sur la plage, je ne savais plus ce que je faisais. Puis je suis revenu dans le parc. J'ai attendu jusqu'à l'arrivée de la nuit. Je suis parti quand on a éteint le hall. Je suis allé à ce café au bord de la mer. D'habitude nos histoires sont courtes, je n'ai jamais connu ça. L'image est là – il montre sa tête, son cœur –, fixe. Je me suis enfermé avec vous dans cette maison pour ne pas l'oublier. Maintenant vous savez la vérité.
> Elle dit : C'est terrible, quelle histoire[84].

Le terrible de cette histoire pour deux héros modernes tient à leur prise de conscience qu'il y a après l'amour libre une relation de l'un à l'autre qui n'est pas un

[81] *Ibid.* p.131.
[82] Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs, op. cit.*, p. 9.
[83] *Ibid.*, p. 11.
[84] *Ibid.*, p. 36.

retour au mariage mais la répétition d'un amour pour une forme supérieure. Leur croyance dans la liberté de leurs actes en prend un rude coup. Ils reproduisent un plan cosmologique qui les dépassent mais qu'ils pressentent : « Il ne sait pas d'où leur vient cette faculté de subir tout ce qui se présente comme ordonné par Dieu »[85]. La vie que l'on croie vivre, serait-elle le double inversé d'une vie déjà vécue d'une manière archétypique ? Le sommeil et les songes, seraient-ils la seule réalité qui nous inspire ce que nous sommes au-delà de ce que nous paraissons ? Ces questions qui furent celles des sociétés traditionnelles, Duras les pose à sa manière. C'est la question du rattachement au Nom qui donne un sens tant à l'histoire qu'à l'individu :

> C'est elle qui d'habitude sombre d'abord dans le sommeil. Il la regarde s'éloigner, s'en aller dans l'oubli de la chambre, de lui, de l'histoire. De toute histoire.
> Cette nuit-là elle appelle encore, toujours avec ce mot, atteint, blessé, qui veut dire on ne sait pas quoi, qui est peut-être un nom, celui de quelqu'un dont elle ne parle[86].

Ce dépassement de l'histoire au sens d'un élan vital qui s'épuise et va à vau-l'eau s'il n'est régénéré par le verbe (pour employer le langage des croyants), par l'archétype (pour recourir à une catégorie vulgarisée par les historiens des religions), à moins de rester dans la forme indéterminée – la meilleure – optée par Duras : le « on ne sait pas quoi » du « on ne sait pas qui », ce dépassement de l'histoire revient à ce que Mircea Eliade appelait « répétition de la cosmogonie » en arguant que « toute création répète l'acte cosmogonique par excellence : la Création du Monde »[87]. Cette définition s'applique on ne peut mieux à ce que nous avons entendu dans tout ce travail sous le vocable de « postmoderne », tout comme elle décrit parfaitement l'architecture des romans cycliques car faisant un multiple usage de la répétition et du non-dit) de la dernière période de Duras.

Si tout est cyclique, à nous de finir ce travail comme il a commencé tout en le prolongeant. Notre regard iranien sur l'œuvre de Duras doit se retourner in fine en regard de Duras sur la cosmologie iranienne. Sa scénographie des jumeaux et des couples incestueux qui s'attirent l'un l'autre à la recherche d'un tiers absent montre ce dernier

[85] *Ibid.*, p. 44.
[86] *Ibid.*, p. 52.
[87] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, pp. 30-31. Ce livre a été traduit en persan par Goli Taraghi.

comme la personne aimée et inatteignable, d'où le genre neutre qui l'entoure et les articles indéfinis, ainsi que la source de toute nostalgie et de tout bonheur. Cette passion dévorante chez Duras de la recherche de l'unité dans l'éclatement des formes donne vie à ce qui était plus spéculatif et moins expérimental chez l'iranologue Henry Corbin quand il parlait des « Jumeaux célestes » en terme de « totalité » dont la « bi-unité » est donc « lumière sur lumière »[88]. La littérature postmoderne de Duras, mieux qu'une savante dissertation, m'a permise de pénétrer à nouveau de plain-pied dans une cosmogonie ancienne rendue presque indéchiffrable, parce qu'elle a su lui donner des mots d'aujourd'hui et la désocculter :

ELLE. – Comment étaient ses yeux ?
LUI. - Bleus.
ELLE. – Comme les siens à lui…
LUI. – Oui.
ELLE *(bonheur)*. – Ah… cette coïncidence…
LUI. - Ce bonheur…
Ils pleurent. Silence. Ils ferment les yeux. Nous entrons encore dans ce qui ne peut se voir[89].

[88] Henry Corbin, *L'Homme de Lumière dans le soufisme iranien, op. cit.*, p. 41.
[89] Marguerite Duras, *Agatha, op. cit.*, p. 39.

Bibliographie

ŒUVRES DE MARGUERITE DURAS

L'essentiel des œuvres de Marguerite Duras est publié chez trois éditeurs : Minuit, Gallimard et P.O.L., puis réédité en poche dans la collection Folio, en recueil dans la collection Quarto/Gallimard, puis dans la collection de La Pléiade. Sauf indication donnée, toutes les dates mentionnées renvoient aux éditions originales.

- *Hiroshima mon amour,* Paris, Gallimard, coll. « folio», 1960.
- *Le Navire Night*, suivi de *Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France, 1979.
- *Véra Baxter ou Les Plages de l'Atlantique*, Paris, Albatros, 1980, rééd. *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, 1999.
- *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1980.
- *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma, n°312-313, juin 1980.
- *L'Homme assis dans le couloir*, Paris, Minuit, 1980.
- *Agatha*, Paris, Minuit, 1981.
- *L'Homme atlantique*, Paris, Minuit, 1982.
- *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982.
- « *La jeune fille et l'enfant* », texte adapté par Yann Andréa et lu par l'auteur [cassette audio, édition des femmes, « La bibliothèques des voix », 1982]. Repris dans *Marguerite Duras*, collectif dirigé par Alazet Bernard et Blot-Labarrère Christiane, coll. « Les Cahiers de l'Herne», n°86, Paris, Éditions de l'Herne, 2005 (Cette édition comprend plusieurs textes inédits).
- *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.
- *Outside, papiers d'un jour*, Paris, P.O.L., 1984.
- *La Douleur*, Paris, P.O.L., 1985.
- *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986.
- *La Pute de la côte normande*, Paris, Minuit, 1986.
- *La Vie matérielle*, Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour, Paris, P.O.L., 1987.
- *Emily L.*, Paris, Minuit, 1987.
- *La Pluie d'été*, Paris, P.O.L., 1990.

- *L'Amant de la Chine du nord*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Yann Andréa Steiner*, Paris, P.O.L., 1992.
- *Le Monde extérieur, Outside II*, textes rassemblés par Christiane Blot-Labarrère, Paris, P.O.L., 1993.
- *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- « Pas mort en déportation », texte initialement sorti dans la revue *Sorcières* pour son numéro spécial sur la « Fidélité », n°8, Paris, Albatros, non daté.

Éditions posthumes:

- *C'est tout*, Paris, POL, 1999.
- « Lettre à Michel Cournot », le premier feuillet manuscrit de trouve dans les archives de Jean Mascolo, repris dans : « Autour des *Yeux verts* », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- *Romans, cinéma, théâtre, un parcours, 1943-1993*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997.
- *Marguerite Duras*, dirigé par Alazet Bernard et Blot-Labarrère Christiane, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°86, Paris, Éditions de l'Herne, 2005 (Cette édition comprend plusieurs textes inédits).
- *Œuvres complètes III*, sous la direction de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- *Œuvres complètes IV*, sous la direction de Gilles Philippe, sous la direction de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

ENTRETIENS

1. Livres :

- DURAS, Marguerite, GAUTHIER, Xavière, *Les Parleuses* (1974), Paris, Minuit, 2000.
- DURAS, Marguerite, PORTE, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), Paris, Minuit, 1987.
- *Marguerite Duras à Montréal*, textes et entretiens réunis par Suzanne Lamy et André Roy, Québec, Éditions Spirale, 1981.

- DURAS, Marguerite, *La Couleur des mots*, entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films, Paris, Benoît Jacob, 2001.
- CETON, Jean Pierre, *Entretiens avec Marguerite Duras*, Paris, François Bourin Éditeur, 2012.
- *La Passion suspendue*, entretiens avec Léopoldina Pallotta della Torre, Paris, Seuil, 2013.
- *Marguerite Duras. Le livre dit. Entretiens de Duras filme*, édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, 2014.
- *Marguerite Duras, Le dernier des métiers*, (Entretiens 1962-1991 réunis par Sophie Bogaert), Paris, Seuil, 2016.

2. Périodiques:

- « Entretien avec Jean Schuster », *Archibras* n°2, octobre 1967, reproduit dans Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, coll. « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », 1972.
- GRANT Jacques, FRESNAY Jacques, « Marguerite Duras : un acte contre tout pouvoir », Cinéma, n°223, juillet 1977, reproduit in « Autour de *Véra Baxter* », *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- « ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois », entretien avec Gilles Costaz. In « *Le matin* », 28 septembre 1984.
- « Dans les jardins d'Israël il ne faisait jamais nuit », entretien réalisé par Pascal Bonitzer, Charles Tesson et Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma*, n° 374, juillet-août 1985.
- « Duras dans les régions claires de l'écriture », entretien avec Colette Fellous, décembre 1987-janvier1988, reproduit dans *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- « J'ai vécu le réel comme un mythe », propos recueillis par Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n°278, juin 1990.
- « Entretien avec Patricia Martin et Gérard Courchelles », Émission Radio *France Inter* le 20 juin 1991, reproduit dans *Marguerite Duras, Œuvres Complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- « Jacquot filme Duras. Entretien avec Benoît Jacquot », *Les Cahiers du cinéma*, n°467-468, mai 1993.

Documents Audiovisuels:

- « Marguerite Duras à propos de "Baxter Véra Baxter" », *Pour le cinéma*, une émission de Frédéric Rossif et Robert Chazal réalisée par Pierre Mignot, 9 mai 1977.
- *Duras filme*, produit et réalisé par Jean Mascolo et Jérôme Beaujour, 1981, aujourd'hui disponible sur le DVD d'*Agatha et les lectures illimitées*, Benoît Jacob vidéo, 2009. La fiche technique du documentaire indique : « Film vidéo de 50 minutes, système PAL ¾ pouce, couleur. Produit et réalisé par Jean Mascolo et Jérome Beaujour avec Marguerite Duras, Bulle Ogier, Yann Andréa et l'équipe de tournage du film d'*Agatha et les lectures illimitées* » (Dossier de présentation, archives Jean Mascolo).
- *Agatha et les lectures illimitées* (1981), écrit et réalisé par Marguerite Duras. Production: Berthemont et INA « Des femmes fiment » (82 minutes). Avec Bulle Ogier, Yann Andréa et la voix de Margerite Duras. Image : Dominique Le Rigoleur et Jean-Pierre Meurisse. Son: Michel Vionnet. Montage : Françoise Belleville.
- *Grande travée : Marguerite Duras*, une émission de Radio France Culture, août 2009 / émission rediffusée dans *Hors Champs*, France Culture, 29 septembre 2012.

Ouvrages biographiques et témoignages sur Marguerite Duras:

-ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Folio Gallimard, 1998.
- ANDRÉA, Yann, *M. D.*, Paris, Minuit, 1983.
-ANDRÉA, Yann, *Cet amour-là*, Paris, Pauvert, 1999.
- BLOT-LABARRÈRE, Christian, *Album Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Albums de la Pléiade », 2014.
- LONSDALE, Michael, « Michael Lonsdale raconte Marguerite Duras », *Le Figaro*, 27 octobre 2011.
- MANCEAUX, Michèle, *L'Amie*, (1997), Paris, Le livre de poche, 1999.
- VALLIER, Jean, *C'était Marguerite Duras, Tome II, 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010.
- VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, coll. «Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », 1972.
- VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras. La traversée d'un siècle*, Paris, Plon, 1991.
- VIRCONDELET, Alain, *Des amours de légende. Dix couples mythiques au XXe siècle*,

Paris, Plon, 2013.

ÉTUDES SUR MARGUERITE DURAS

1. Ouvrages ou chapitres d'ouvrages :

- ALLEINS, Madeleine, *Marguerite Duras médium du réel*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1984.
- ANDERSON, Stephanie, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Paris, Droz, 1995.
- ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bègles, Editions Le castor astral, 1991.
- BAJOMÉE, Danielle, *Marguerite Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck Université, 1989.
- BARBÉ-PETIT, Françoise, *Marguerite Duras, au risque de la philosophie*, Paris, Éditions Kimé, 2010.
- BLANCHOT Maurice, « La Maladie de la mort », *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.
- CALLE- GRUBER, Mireille, *Marguerite Duras, La noblesse de la banalité*, Saint Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2014.
- CAMERINI, Laurent, *La Judéité dans l'œuvre de Marguerite Duras. Un imaginaire entre éthique et poétique*, Paris, Garnier, « Etudes de littérature des XXe et XXIe siècles », 57, 2015.
- CERASI, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, coll. « Bibliothèque de littérature moderne », 1993.
- COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999.
- FERRIERES-PESTUREAU, Suzanne, *Une étude psychanalytique de la figure du ravissement dans l'œuvre de M. Duras. Naissance d'une œuvre, origine d'un style*, Paris, L'Harmatan, coll. « psychanalyse et civilisation », 2005.
- FRANTZ DE SPOT, Anaïs, *La pudeur au secret de la littérature : pour une autre lecture du « péché originel » : Marguerite Duras, Violette Leduc*, thèse soutenue sous la dir. de Mireille Calle-Gruber, Sorbonne nouvelle - Paris 3, le 23 septembre 2010 et consultée sur le site de paris-sorbonne.fr le 03/02/2015.
- ALAZET, Bernard, HARVEY, Robert, VOLAT, Hélène, *Les Écrits de Marguerite Duras, bibliographie des œuvres et de la critique 1940-2006*, Paris, IMEC, coll. « Inventaires »,

2009.

- HORER, Suzanne, SOCQUET, Jeanne, *La création étouffée*, Paris, Pierre Horay, coll. « femmes en mouvement », 1973.
- ISRAEL, Lucien, *Marguerite D. au risque de la psychanalyse*, Strasbourg, ERES, coll. «Hypothèses », 2004.
- LAGUIAN, Jean-françois, *La Douleur du chaos et de la subversion dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Publibook-EPU, coll. « Universitaire », 2012.
- LA MOTTE (de), Annette, « Marguerite Duras : carrefour esthètique et historique », *Au delà du Mot : Une « écriture du Silence dans la littérature française au vingtième siècle »*, Münster, Lit Verlag, 2004 .
- LOIGNON, Sylvie, *Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras. Circulez, y'a rien à voir*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- MAÏZI, Myriem (El), *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Peter Lang, coll. « Modern French identitie », vol. 77, 2009.
- MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, coll. « Autrement dites », 1977.
- MASCOLO, Dionys, *Autour d'un effort de mémoire : sur une lettre de Robert Antelme,* Paris, Maurice Nadeau, 1987.
- NADEAU, Maurice, *Journal en public*, Paris, Maurice Nadeau, 2006.
- PAGÈS-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras : L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, coll. « Hors collection », 2012.
- SAEMMER, Alexandra, *Duras et Musil : Drôle de couple ? Drôle d'inceste ?*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.
- SELOUS, Trista, *The Other Woman. Feminism and Feminity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven & London, Yale University Press, 1988.
- VAN DE BIEZENBOS, Lia, *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dialogue entre Duras et Freud*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.

Articles :

- ALAZET, Bernard, « Les voix souterraines de l'écriture », *Marguerite Duras*, dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°86, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.

- ALAZET, Bernard, « « Elle marcherait, et la phrase avec elle » La phrase, le neutre, l'androgyne chez Marguerite Duras », *Marguerite Duras I. Le récit des différences sexuelles*, textes réunis et présentés par Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2005.

- ALAZET, Bernard, « La tentation du sublime », *Duras, Dieu et l'écrit*, actes du colloque de la faculté des lettres de l'Institut catholique de Paris, 20-21 mars 1997, sous la direction d'Alain Vircondelet, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.

- ARMEL, Aliette, « Une solitude essentielle », entretien avec Yann Andréa, *Le Magazine Littéraire*, n°452, avril 2006.

- BAJOMÉE, Danielle, « Amour spéculaire et inceste dans l'œuvre de Marguerite Duras », *Le récit amoureux,* actes du colloque du centre culturel international de Cerisy- la- salle, sous la direction de Didier Coste et Michel Zéraffa, Paris, Champ Vallon, 1984.

- BAJOMÉE, Danielle, « Duras et le désir d'éternité », *Marguerite Duras*, actes du colloque du centre culturel international de Cerisy- la- salle, intitulé *Duras : tenter l'infini* tenu du 23 au 30 juillet 1993, sous la direction de Alain Vircondelet, Paris, Écriture, 1994.

- BARDÈCHE, Marie-Laure, « ''C'est la faute aux pronoms'' : poétique du personnage romanesque dans Aurélia Steiner », *Marguerite Duras : La tentation du poétique*, sous la direction de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

BLOT-LABARÈRRE Christiane, « Le livre brûlé et les rois d'Israël dans La Pluie d'été », *Lire Duras*, actes du colloque de l'Université Lumière-Lyon 2, 13-15 novembre 1997, sous la direction de Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.

- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, « De Césarée à « Roma », Marguerite Duras dans les forêts de Racine », *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, P.U.L., 2005.

- BLOT-LABARRÈRE Christiane, « Mon nom est dans ma peine et ma peine est dans mon nom » ou Marguerite Duras et la judaïté », *Revue scientifique d'études critiques de l'Université compluteuse de Madrid Thélème. Revista Complatense de Estudios Franceses*, [En ligne], n° 22, 2007.

- BOBLET, Marie-Hélène, notice à *Véra Baxter, Œuvres completes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

- BORGOMANO, Madeleine, « Les lectures sémiotiques du texte durassien, un barrage

contre la fascination », *Écrire, reécrire Marguerite Duras. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras,* vol. 1, textes réunis et présentés par Bernard Alazet, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2002.

- BORGOMANO, Madeleine, « Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis… », *Les lectures de Marguerite Duras,* textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, P.U.L., 2005.

- BOUTHORS-PAILLART Catherine, « Lol ou l'innommable », *Marguerite Duras,* dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°86, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.

- CALLE- GRUBER, Mireille, « L'amour fou, femme fatale. Marguerite Duras : une récriture sublime des archétypes les mieux établis en littérature », *Revue des lettres modernes, le nouveau roman en question*, sous la direction de Roger-Michel Allemand, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1992.

- CALLE-GRUBER, Mireille, « La scène la Phrase ou qu'est-ce qu'un ton en littérature ? », *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, textes réunis par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Robert Harvey, Presse Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

- CALLE-GRUBER, Mireille, « La dérobée du récit chez Marguerite Duras », *Marguerite Duras I. Le récit des différences sexuelles*, textes réunis et présentés par Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2005.

- CALLE-GRUBER, Mireille, « La peine de la littérature », *Marguerite Duras,* dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°86, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.

- CARLAT, Dominique, « Marguerite Duras, la recherche du texte perdu », *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, P.U.L., 2005.

- CHALONGE (de), Florence « notice à L'été 80 », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

- CHOUEN-OLLIER, Chloé, « L'écriture, Admirable putain. Écriture et prostitution chez Marguerite Duras », *Marguerite Duras 1 Les récits des différences sexuelles,* textes réunis et présentés par Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005.

- CHOUEN-OLLIER, Chloé, « Autour de l'homme atlantique », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.

- CHOUEN-OLLIER, Chloé, « notice à *l'Homme atlantique* », *Œuvres complètes*, t. III,

Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2014.
- CONCARI, Sheila, « Le maniérisme de Duras », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n°921-922, spécial « Marguerite Duras », Paris, 2006.
- CRIPPA, Simona, « Marguerite Duras, Thérèse, Aurélia, Emily, Lol, elle, je et les autres », *Frontières des genres*, sous la direction de Christian Chaulet Achour, Cergy Pontoise Manuscrit Université, coll. « Féminin-Masculin », 2006.
- DAUSSAINT-DONEUX, Isabelle, « Le dialogue romanesque dans La Pluie d'été : une perspective conversationnelle », *Duras, femme du siècle*, Edited by Stella Harvey and Kate Ince, Amsterdam- New York, Éditions Rodopi, 2001.
- DEFROMONT, Françoise, « Faire la femme : différence sexuelle et énonciation », *Fabula*, n°5, numéro spécial Sur l'énonciation, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.
- DE GASQUET, Dominique, « De Donnadieu à Duras: le détour par un nom de lieu », *Duras, Dieu et l'écrit*, actes du colloque de la faculté des lettres de l'Institut catholique de Paris, 20-21 mars 1997, sous la direction d'Alain Vircondelet, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.
- DIET, Aurore, FINIDORI, Diane, SUCH, Arnaud, SULPICE Audrey, TIBAU Angélique, VERDURE Cédric, DE WARREN Soline, sous la (dir) Alain Vircondolet, « « L'Amant », un texte sacré », *Duras, Dieu et l'écrit*, actes du colloque de la faculté des lettres de l'Institut catholique de Paris, 20-21 mars 1997, sous la direction d'Alain Vircondelet, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.
- DOUMET, Christian, « La musique, mon amour », *Lire Duras*, actes du colloque de l'Université Lumière-Lyon 2, 13-15 novembre 1997, sous la direction de Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000.
- GAUTHIER, Xavière, « Témoignage : sur l'expérience de la revue Sorcières. Sorcières, nous tracerons d'autres chemins », *Sorcières et Sorcelleries, Cahiers Masculin/ Féminin de Lyon 2*, sous la direction de Christine Planté, Lyon, PUL, 2002.
- GAUTHIER, Xavière, « Lettre à Marguerite Duras », *Marguerite Duras*, dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°86, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.
- GELAS, Bruno, « L'effet Duras », *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, P.U.L., 2005.
- GOLDBLUM, Caroline, « Sorcières, 1976-1981. Étude d'une revue féministe », Master 1 soutenu à l'Université de Lille III sous la dir. de Florence Tamagne, 2009, *Genre & Histoire*, 8/ Printemps 2011, extrait du mémoire mis en ligne le 31 octobre 2011. [En ligne]. Disponible

sur : http://genrehistoire.revues.org/1217
- ISHAGHPOUR, Youssef, « La voix et le miroir », *Écrire dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, actes du Colloque Liège-Bruxelles 22,23 et 24 avril 1983, sous la direction de Danielle Bajomée et Ralph Heyndels, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1985.
- KSABI, François, « Duras : la bio qui sent le souffre », *L'événement du jeudi* du 25 juin 1998.
- LOIGNON, Sylvie, « La bêtise intertextuelle », *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, P.U.L., 2005.
- MANCERON, Anne, « Paroles de femmes », *L'Unité*, n°239, 25 février 1977.
- MARINI, Marcelle, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », *Duras lectures plurielles*, actes du colloque international à Londres en janvier 1996, sous la direction de Catherine Rodgers et Reynalle Udris, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- MERLIN-KAJMAN, Hélène, « La communauté judaïsée de Marguerite Duras », *Marguerite Duras*, dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°86, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.
- MICHELUCCI, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cri et silence dans Moderato cantabile et La douleur », *Revue des études françaises*, vol. 39, n°2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003.
- MISTACCO, Vicki, « Plus ça change… The critical reception of Emily L », *The French Review*, vol. 66, n°1, octobre 1992.
- MITRACHE, Laura-Grigorita, « La Féminité des personnages dans les œuvres de Marguerite Duras », Article tiré de sa thèse intitulée*: Liquidité et fluidité dans l`œuvre de Marguerite Duras - une approche bachelardienne*, article mis en ligne le 16 octobre 2010. [En ligne]. Disponible sur : http://www.agonia.net
- MONTEMONT, Véronique, « Après le désastre, Celan, Perec, Duras », *Les Grandes Peurs 2. L'Autre*, actes du colloque de Nancy 30 septembre-3octobre 2003, organisé par L'ADIREL avec la participation du Centre d'Etudes des Milieux Littéraires de l'Université Nancy 2 sous la direction de Madeleine Bertaud, Nancy, Adirel, coll. «Travaux de littérature », vol. XVII, 2004.
- OGAWA, Midori, « Présence de la Bible dans *La Pluie d'été* de Marguerite Duras », *L'information littéraire*, vol.52, n°2, avril-juin 2000, Paris, Les Belles Lettres.
- OTKACHOVSKY-LAURENS, Paul, « Un jour, Marguerite Duras m'a téléphoné », *Marguerite Duras*, dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, coll. « Les Cahiers de l'Herne », n°86, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.

- PALMIERI, David, « La Hurleuse discrète: Emily Dickinson in Francophone Europe and North America », *The International Reception of Emily Dickinson*, textes réunis et présentés par Domhnall MITCHELL et Maria STUART, Londres, Continuum, coll. « Reception Studies », 2009.
- PINTHON, Monique, « Les rumeurs indicibles des « espaces infinis » », *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, P.U.L., 2005.
- PIRET, Pierre, « Revivre pour la première fois. La logique de la répétition dans le théâtre de Marguerite Duras », *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, textes réunis et présentés par Christophe Meurée et Pierre Piret, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Marguerite Duras », 2009.
- RABOSSEAU, Sandrine, « Duras démiurge ou la création d'une mythologie familiale », *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, P.U.L., 2005.
- RODGERS, Catherine, « Lectures de la sorcière, ensorcellement de l'écriture », *Duras lectures plurielles*, actes du colloque international à Londres en janvier 1996, sous la direction de Catherine Rodgers et Reynalle Udris, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- SAEMMER, Alexandra, « Confidences, confessions, professions de foi », *Les Lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Lyon, P.U.L., 2005.
- SAFRANEK, Ingrid, « Texte des origines, origines du texte (de la recette de cuisine à l'art poétique) », *Duras lectures plurielles*, actes du colloque international à Londres en janvier 1996, sous la direction de Catherine Rodgers et Reynalle Udris, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- SAINT-AMANT, Pierre, « L'abîme et le secret », *Duras, Dieu et l'écrit*, actes du colloque de la faculté des lettres de l'Institut catholique de Paris, 20-21 mars 1997, sous la direction d'Alain Vircondelet, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.
- SARFATI, G.E, « Questionner la limite. Sur une lettre de Robert Antelme », *Tangence*, n°83, 2007.
- SAVIGNEAU, Josyane, « Mort de Yann Andréa, dernier compagnon de Marguerite Duras », *Le Monde*, 11 juillet 2014.
- SPOLJAR, Philippe, « Réécrire l'origine. Duras dans le champ analytique », *Écrire, reécrire Marguerite Duras. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras,* vol. 1, textes réunis et présentés par Bernard Alazet, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2002.

-ŠRAMEK, Jiři, « Le refus de la psychologie traditionnelle chez Marguerite Duras », *Scientiae Litterarum, t. 19, 1972, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, Brown.

- STEVENS, Alexandre, Désarroi et inventions dans la psychose », [en ligne]. Disponible sur: http://ponfreudien.org/content/alexandre-stevens-désarroi-et-inventions-dans-la-psychose.

- TALPIN, Jean-Marc, « Transmission et inceste dans la fratrie à partir de *La Pluie d'été* de M. Duras », *Adolescence, Revue de psychanalyse, psychopathologie et sciences humaines*, numéro coordonné par D. Marcelli, *Visages de la fratrie*, t. 11, n°2, automne 1993.

- THERY, Chantal, « Marguerite Duras à corps perdu : la vie au fil de l'écriture, entre androgynie et anorexie », *Études littéraires*, vol. 22, n°2, 1989.

- VIRCONDELET, Alain, « L'actualité imaginaire », *La Magazine littéraire*, n°278, 1990.

- VRAY, Jean-Bernard, « Les livres, le Livre dans La Pluie d'été », *Lire Duras*, actes du colloque de l'Université Lumière-Lyon 2, 13-15 novembre 1997, sous la direction de Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001.

Histoire littéraire et littérature:

-ALLEM, Maurice, *Pages littéraires choisies de Jules Michelet, annotées et précédées d'une Introduction*, Paris, Garnier, 1936.

- ANDRÉ, Serge, *L'épreuve d'Antonin Artaud et l'expérience de la psychanalyse*, Bruxelles, Éditions Luc Pire, coll. « Que / Essai », 2007.

- ANTELME, Robert, *L'Espèce humaine,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

- ARDITI, Metin, *La Confrérie des moines volants*, Paris, Grasset, coll. « Littérature Française », 2013.

- ARTAUD, Antonin, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979.

- BALLARD, James Graham, *Le Monde englouti* suivi de *Sécheresse*, Paris, Denoël, coll. « Lunes d'encre », 2007.

- BATAILLE, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, coll. « Idées nrf », 1957.

- BATAILLE, Georges, *La part maudite*, Paris, Gallimard, coll. « « Œuvres complètes», t. VIII, 1976.

- BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980.

- BATAILLE, Georges, « La Scissiparité », *Romans et récits*, Paris, nrf Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004.

- BAYARD, Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?* Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2000.
- BAYARD, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.

- BELFROID, Eric (de), « Simenon et la peur de son ombre », entretien avec Willy Szafrans, *La Libre Belgique*, 7 février 2003.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Essais »,1959.
- BLANCHOT, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- BLANCHOT, Maurice, « La cruelle raison poétique », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 22-23, mai 1958.
- BONAPARTE, Marie, *Edgar Poe : étude psychanalytique*, vol. 1, Paris, Denoël et Steele, 1933.
- CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1950.
- CAILLOIS, Roger, « Le Vent d'hiver », *NRF*, n°298, juillet 1938, texte repris dans *Le Collège de Sociologie* (1937-1939) sous la direction de Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1995.
- CALLE- GRUBER, Mireille, *L'effet-fiction: de l'illusion romanesque*, Paris, Nizet, 1989.
- CALLE- GRUBER, Mireille, *Assia Djebar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- CALLE- GRUBER, Mireille, « Il faut que ça cloche ou comment ne pas nommer », *Sens public*, revue international webjournal, article mis en ligne mars 2011. [En ligne]. Disponible sur: http://www.sens-public/spip.php?article804;
- CERTEAU, Michel de, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1982.
- COLLIN, Françoise, « Emma Santos. *J'ai tué Emma S.* », *Les Cahiers du GRIF*, n°112, 1976.
- DAMBRINE, Sylvain, DE LA PORT, Xavier, MANGEOT, Philippe, WAJEMAN, Lise, *L'ouvroir de théorie potentielle*, entretien avec Pierre Bayard, *Vacarme*, n° 58, version en ligne publiée le 23 janvier 2012.
- DOSTOÏEVSKI, *L'Idiot*, trad. Albert Mousset, Paris, nrf Gallimard, coll. « Les grands classiques russes », 1939.
- DEWEZ, Basile, « La philosophie française et les « juifs » », entretien avec Ivan Segré, *Labyrinthe*, n°35, 2010.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1952.

- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969.
- EMOULT, Roland, *Claude Seignolle et l'enchantement du monde*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.
- ERNOULD, Roland, *Claude Seignolle ou la puissance du désir*, Paris, Hesse, 2005.
- EVENSON, Brian, *La Confrérie des mutilés*, Paris, Le cherche midi, coll. « Lot49 », 2008.

- FOUCAULT, Michel, « Préface à la transgression », *Critique*, double numéro spécial : « Hommage à Georges Bataille », n°195-196, août-septembre 1963.
- GAIGNEBET, Claude, *A plus hault sens*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986.
- GAUTHIER, Xavière, « Héliogabale travestissement », *Artaud*, actes du colloque cerisy, 29 juin - 9 juillet 1972, sous la direction de philippe solers, et intitulé vers une révolution culturelle : Artaud, Bataille. t. I, consacré à Antonin Artaud, Paris, édition d'Union Générale, coll. 10/18 », 1973.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982.
- HASSUMANI, Sabrina, *Salman Rushdie: A Postmodern Reading of His Major Works*, Londres, Farleigh Dickinson University Press, 2002.
- HOFFMAN, Candy, « Le sacré chez Georges Bataille », *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 5, n°1, août 2011.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir*, Paris, Gallimard, 1987.
- La CROIX (de), Jean, *Poésies complètes*, Paris, Les Cahiers obsidianes, 1983.
- La CROIX (de), Jean, *Les Œuvres spirituelles : La montée du Carmel. La nuit obscure*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1942.
- LANZMANN, Claude, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 3 mars 1984.
- LEIRIS, Michel, « Le donjuanisme de Georges Bataille », *George Bataille et Michel Leiris, Echanges et correspondances*, Paris, Gallimard, coll. « Les inédits de Doucet », 2004.
- MABANKOU, Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006.
- MANN, Thomas, *L'Elu*, Paris, Albin Michel, 1951.
- MARKOVITCH, Milan L, *Jean-Jacques Rousseau et Tolstoï*, Genève, Slatkine reprints, 1975, coll.« Bibliothèque de la revue de littérature comparée », n° 54, 1975.
- MARX, Jean, *La légende arthurienne et le Graal*, Genève, Slatkine, 1996.
- MENARD, Philippe, « Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales », in *Senefiance*, [Cahiers du CUER MA, Université de Provence], n°2, Paris, Honoré Champion, 1976.

- MENDOZA, Eduardo, *Les aventures miraculeuses de Pomponius Flatus*, Paris, Seuil, 2009.
- MICHELET, Jules, *La Sorcière*, Paris, Flammarion, 1966.
- MIGRAINE-GEORGES, Thérèse, *From Francophonie to World Literature in French: Ethics, Poetics, and Politics*, Lincoln/ Londres, University of Nebraska Press, 2013.
- NADEAU, Maurice, *Sade L'insurrection permanente*, Paris, Maurice Nadeau, coll. «Essai », 2002.
- N'DIAYE, Marie, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2007.
- NERVAL (de), Gérard, « Aurélia », *Œuvres*, Paris, Alpina, 1966.
- POLVERES, Elsa, *De la coupure à la cicatrice. Répétition, nomination et sinthome. Lecture de l'œuvre d'Emma Santos*, thèse soutenue sous la dir. de Mireille Calle-Gruber, Sorbonne nouvelle - Paris 3, 2013.
- RABELAIS, François, *Deuxième Livre*, [chap.8 : *Comment Pantagruel, estant à Paris, receut letres de son père Gargantua, et la cope d'icelles*], Paris, Michel de L'Ormeraie, 1970-1971.
- REUMAUX, Patrick, « Préface » à sa traduction : Emily Dickinson, *Lieu-dit L'éternité*, Paris, Point, coll. « Poésie », 2007.
- REY, Jean-Michel, *Antonin Artaud. La naissance de la poésie*, Paris, Métailié, 1991.
- Armand Jean du Plessis, Cardinal Duc de Richelieu, *Mémoires*, t. 1, Paris, Jean de Bonnot, 1982.
- ROUAUD, Jean, *Les champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1990.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours*, Paris, Lequien, 1823.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Ecrits sur la musique*, Paris, Garnery, 1823.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *L'Origine et les Fondements de l'Inégalité parmi les Hommes*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1755.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emile ou de l'Education*, t. 1, Amsterdam, Jean Néaulme, 1765.
- SADE, Donatien Marquis (de), *Justine. Les malheurs de la vertu*, t. I, Paris, Le cercle poche, 2011.
- SANTOS, Emma, *La Malcastrée*, Paris, François Maspéro, 1973.
- SANTOS, Emma, *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, Paris, éd. Des Femmes, 1976.
- SANTOS, Emma, « Le désamour ou le désir de retrouver son nom », *Sorcière*, n°16, 1976.
- SANTOS, Emma, *Itinéraire psychiatrique*, Paris, éd. Des Femmes, 1977.
- SANTOS, Emma, *Ecris et tais-toi*, Paris, Stock, 1978.
- SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Denoël, coll. « Essai », 1939.
- SEIGNOLLE, Claude, *La Malvenue*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1952.

- SELF, Will, *Le livre de Dave*, Paris, Olivier, 2010.
- SIMENON, Georges, *Chemin sans issue, Les romans durs 1937-1938*, Paris, Gallimard, 2012.
- SIMON, Claude, *Le Palace*, Paris, Minuit, 1962.
- IMON, Claude, *La Bataille de Phrasale*, Paris, Minuit, 1969.
- SOLLERS, Philippe, « De grandes irrégularités de langage », *Critique*, double numéro spécial : « Hommage à Georges Bataille », n°195-196, août-septembre 1963.
- SOURISSEAU Mc CARTHY, Valérie, *La « déesse » au 20e siècle : écritures théoriques et poétiques : James Frazer, Jane Harrisson, Robert Graves, André Breton, Cesare Pavese, Sylvia Plath*, thèse soutenue en Sorbonne le 9 décembre 2014, thèse consultée 03/02/2015 sur le site de paris-sorbonne.fr.
- TEN KATE, Laurens, « Paroles de contrainte, paroles de contagion », *Georges Bataille et la fiction*, textes réunis par Henk Hillemar et Jan Versteeg, Amsterdam, Rodopi, 1992.
- TOURNIER, Michel, *La goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986.
- UPDIKE, John, *Les Sorcières d'Eastwick*, Paris, Gallimard, 1986.
- VOLTAIRE, *Précis de l'Ecclésiaste en vers*, Paris, 1759.
- VUILLET, Hélène, *Thomas Mann ou les métamorphoses d'Hermès*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2007.
- WIEVIORKA, Annette, *Déportation et génocide entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992.

Sciences humaines:

-ANDERS, Günther, *L'Obsolescence de l'homme*, Paris, éditions de l'encyclopédie des nuisances & éditions Ivréa, 2002.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.
- BARUCH, Daniel, *Au commencement était l'inceste*, Paris, Zulma, 2002.
- BEFU, Harumi, PLOTNICOV, Léonard, « Types of Corporate Unilineal Descent Group », *American Anthropologist*, n°64, 1962.
- BRIDET, Guillaume, « Roger Caillois dans les impasses du Collège de Sociologie », *Littérature*, vol. 2, n° 146, 2007.
- CARUSO, Igor A, *Psychanalyse pour la personne*, Paris, Seuil, coll. «Esprit », 1962.
- CLOUSCARD, Michel, *Néo-fascisme et idéologie du désir*, Paris, Delga, 2007.

- DERRIDA, Jacques, « La parole soufflée », *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.
- DEVEREUX, Georges, « Un schéma conceptuel de la société », *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliotheque scientifique »1972.
- DOLTO, Françoise, *Lorsque l'enfant paraît,* t. 3, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1979.
- GANDILLAC, Maurice (de), « Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgyne originel », *L'Androgyne dans la littérature*, Paris, Albin Michel, 1990.
- HILLMAN, James, *Le mythe de la psychanalyse*, Paris, Payot, 2006.
- JAMSON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Les éditions Beaux-arts de Paris, coll. « D'art en questions », 2007.
- KLEIN, Mélanie, « L'amour, la culpabilité et le besoin de réparation », *L'amour et la haine*, Préface de Joan Riviere, Paris, Payot, 1968.
- KRISTEVA, Julia, « Une étrangère », *La Nouvelle Revue Française*, n°542, mars 1998.
- LACAN, Jacques, *Séminaire XXIV*, Paris, Seuil, 1977.
- LACAN, Jacques, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005.
- LAFORGUE, René, *Psychopathologie de l'échec*, Paris, Guy Trédaniel, 1993.
- LEGENDRE, Pierre, *L'Amour du Censeur. Essai sur l'ordre dogmatique*, Paris Seuil, 2005.
- LYOTARD, Jean- François, « Le sublime et l'avant-garde », in *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988.
- LYOTARD, Jean- François, « Sur la force des faibles », in *L'Arc*, collectif, Jean-François Lyotard, n°64, 1976.
- LYOTARD, Jean- François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, 1988 / cité dans l'édition du Livre de Poche, Paris, 1993.
- MAFFESOLI, Michel, *Imaginaire et postmodernité*, Paris, Manucius, coll. « Modélisations des imaginaires », 2013.
- MAFFESOLI, Michel, *Matrimonium. Petit traité d'écosophie*, Paris, CNRS, 2010.
- MENDEL, Gérard, *La révolte contre le père*, Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque » 1968.
- ONFRAY, Michel, *Contre-histoire de la philosophie IV Les Ultras des Lumières*, Paris, Grasset, 2007.
- PIEL, Jean, « Bataille et le monde : de la *Notion de dépense* à *La part maudite* », *Critique*, double numéro spécial : « Hommage à Georges Bataille », n°195-196, août-septembre 1963.
- PORG, Eric, « Lacan, la poésie de l'inconscient », *Lacan et la littérature*, Textes rassemblés par Eric Marty, Houilles, Manucius, coll. « Le Marteau sans maître », 2005.

- REICH, Wilhelm, *Psychologie de masse du fascisme*, Sans lieu, 1970.
- ROUDINESCO, Elisabethe, *Histoire de la psychanalyse en France*, vol. 1et 2, Paris, Fayard, 1994.
- ROUDINESCO, Elisabeth, « La liste de Lacan. Inventaire de choses disparues », *Lacan et la littérature*, Textes rassemblés par Eric Marty, Houilles, Manucius, coll. « Le Marteau sans maître », 2005.
- ROUDINESCO, Elisabeth, *La part obscure de nous-mêmes*, Paris, Albin Michel, 2007.
- SLADE, Andrew, *Lyotard, Beckett, Duras and the Postmodern Sublime*, Peter Lang, New York, 2007.
- STOCKER, A, *L'amour interdit. Trois anges sur la route de Sodome*, Genève, Mont- Blanc, coll. « Action et pensée », 1945.
- TOURNIER, Paul, *Vraie ou fausse culpabilité*, Neuchatel, Dalachaux et Niestlé, 1958.
- TRAVERSO, Enzo, « Auschwitz et Hiroshima. Notes pour un portrait intellectuel de Günther Anders », *Lignes*, Paris, Hazan, 1995, n°26.

Autour du féminisme :

-AGRIPPA, Heinrich Cornelius, *De la supériorité des femmes*, Paris, Dervy- Livres, coll. « Théosophie chrétienne », 1986.
- BAYARD, Jean-Pierre, *Déesses mères et Vierges noires*, Paris, Dervy, coll. « Documents », 2001.
- BEAUZAMY, Brigitte, « L'action directe des sorcières wicca dans les mouvements anti-globalisation, un paradigme féministe », *Politica Hermetica, L'Esotérisme au féminin*, actes du colloque tenu à l'École Pratique des Hautes Etudes/ Sorbonne, Paris, décembre 2005, Lausanne, L'Âge d'Homme, n° 20, 2006.
- CAMERINI, Laurent, « Forme (s) et déformation (s) du « JUIF » : trou, rond, cercle et autres membranes… », in *Fictions des genres*, sous la direction de Anaïs Frantz, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Mireille Calle-Gruber, Dijon, éditions universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2013.
- CHOISY, Maryse, *Les systèmes de philosophie samkhya*, Paris, Alcan, 1926.
  - *Un mois chez les filles*, Paris, Montaigne, 1928.
  - *Un mois chez les hommes*, Paris, Les éditions de France, 1929.
  - *Delteil tout nu*, Paris, Aubier Montaigne, 1930.

- *Don Juan de Paris*, Paris, Flammarion, 1933.
- *Qu'est-ce que la psychanalyse*, Paris, L'ARCHE, 1950.
- *Le serpent*, Paris, Hautefeuille, coll. « Psyché », 1957.
- *Psychoanalysis of the prostitute*, New York, Philosophical Library, 1961.
- *L'être et le silence*, Genève, Mont-Blanc, 1964.
- *La Guerre des sexes*, Paris, Publications premières, 1970.
- *Mes enfances. Mémoires 1903-1924*, Genève, Mont-Blanc, 1971.
- *Sur le chemin de Dieu on rencontre d'abord le diable. Mémoires 1925-1939*, Paris, Emile-Paul, 1978.

Autour de Maryse Choisy :

- ALBERT, Nicole, « Maryse Choisy, Marcel Vertès : Dames seules », *Les Cahiers Question de genre*, n°23, Lille, Gai Kitsch Camp, 1993.
- ARON, Paul, « Les reportages de Maryse Choisy, ou le genre en question », *Nouveaux Cahiers François Mauriac*, n°18, 2010.
- CHAUCHARD, Paul, « La synthèse d'une expérience : La Guerre des Sexes », *Le Monde*, 13-14 décembre 1970.
- GIBELLO, Bernard, « Maryse Choisy 1903-1979 », *Encyclopedia Universalis*, 1980.
- LALOU, René, *La Quinzaine critique des livres et des revues*, 10 juin 1930.
- MASSIP, Renée, « Réception de Renée Massip par Louis Ducla », *Revue régionaliste des Pyrénées*, n°223-224, Juillet-décembre 1979.
- THÉRENTY, Marie-Ève, « Maryse Choisy chez les filles : Sur le reportage d'immersion », *Média 19* [en ligne], sous la dir. de Guillaume Pinson : Presse, prostitution, bas-fonds (1830-1930) Publications, Enquêtes dans les bas-fonds et le monde criminel, article mis à jour le 24 mars 2014, [En ligne]. Disponible sur : http : // www. Medias19. Org/ index.php ? id=13423
- FOUQUE, Antoinette, « Le Mouvement des Femmes : Féminisme et/ou MLF », *Gravidanza Féminologie II*, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2007.
- FRANTZ, Anaïs, CREVIER GOULET, Sarah- Anaïs, « Entretien avec Mireille Calle-Gruber », in *Fictions des genres*, texte imprimé sous la direction de Anaïs Frantz, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Mireille Calle-Gruber, Dijon, éditions universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2013.

- GEORGIN, Robert, *L'inceste et ses tabous. Essai sur le mythe de la déesse*, Paris, Cistre, coll. «Écrits », 1993.
- GIMBUTAS, Marija, *Le langage de la déesse*, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2005.
- GIROUD, Françoise, *Histoire d'une femme libre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013.
- GORDON, Linda, « Violence par inceste Etats-Unis XIXème siècle », *Projets féministes, Quels droits pour les femmes ?*, n°1, Mars1992.
- HORNEY, Karen, « The Flight from Womanhood. The Masculinity Complex in Women as viewed by Men and Women », *International Journal of Psycho-Analysis*, 1946.
- JONES, Ernest, « Early development of female sexuality », *International Journal of Psycho-Analysis*, 1927.
- MILLETT, Kate, *Sexual Politics La politique du mâle*, Paris, Édition des femmes, 2007.
- STEINMANN, Brigitte, « Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes* », *L'Homme*, revue française d'anthropologie, Paris, EHESS éditions, n°187-188, 2008.

Autour de Dieu:

-ABELLIO, Raymond, *La Bible document chiffré*, Paris, Gallimard, coll. « Les Éssais », 1950.
- ABDOU, I.D., *Musulmans andalous et judéo-espagnols*, Casablanca, Antar, 1953.
- Anonyme juif, [sans titre],Prague, édition clandestine, 1608.
- BAYLOT, Robert, *La Gloire des Rois ou l'histoire de Salomon et de la Reine de Saba*, Belgique, Apocryphes, 2008.
- BOWERSOCK, Glen W, *Le mentir-vrai dans l'Antiquité. La littérature païenne et les évangiles*, Paris, Bayard, coll. « Domaine biblique », 2007.
- CHOURAQUI, André, *La Bible traduite et commentée par André Chouraqui, Entête (La Genèse)*, Paris, JC Lattès, 1992.
- D'AQUIN, Philippe, *Interprétation de l'arbre de la cabale,* Paris, Les Cahiers astrologiques, 1946.
- ELLUL, Jacques, *La raison d'être. Méditation sur l'Ecclésiaste*, Paris, Point, coll. « Sagesses », 2007.
- ELLUL, Jacques, *La Parole humiliée*, Paris, La table ronde, coll. « La petite vermillon », 2014.
- KIERKEGAARD, Søren, *Crainte et tremblement. Lyrique-dialectique par Johannès de Silentio*, Paris, Aubier-Montaigne, Sans date.

- KIERKEGAARD, Søren, *Riens philosophiques*, Paris, Gallimard, 1937.
- KIERKEGAARD, Søren, *Le traité du désespoir*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1949.
- KIERKEGAARD, Søren, « Le reflet du tragique ancien dans le tragique moderne », *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Orante, 1970.
- KIERKEGAARD, Søren, « Les stades immédiats de l'éros ou l'éros et la musique suivi de silhouettes », *L'Alternative (1ère partie)*, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Orante, 1970.
- KIERKEGAARD, Søren, *Riens ou miettes philosophiques, l' « hypothèse fictive »*, Paris, Seuil, 1996.
- MAÏMONIDE (dit) Moise ben Maimoun, *Le Guide des Egarés*, Paris, Maisonneuve et Larose, t. I, 1981.
- MEYNET, Roland, *Tu vois cette femme. Parler en paraboles*, Paris, Cerf, 2001.
- SUPERVILLE, Daniel (de), *Sermons sur divers textes de l'Ecriture Sainte*, t.1, Rotterdam, Abraham Acher, 1724.

- VIRET, Pierre, *Dialogues du désordre qui est présent au monde*, Genève, Labor et fides, 2012.

Mon regard iranien:

-ADELKHAH, Fariba, « La République entre fauteuils et tapis: la société et le pouvoir », *Thermidor en Iran*, édité par Fariba Adelkhah, Jean-François, Bayart et Olivier Roy, Bruxelles, Complexe, coll. « Espace international », 1993.
- ARKOUN, Mohammed, « Jambet (Christian) *La Logique des Orientaux. Henry Corbin et la science des formes* », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 57, n°2, 1984.
- BRIÈRE-BLANCHET, Claire, « 1978-1979 : Un voile s'abat sur l'Iran », *Le meilleur des mondes*, Paris, Denoël, n°7, été 2008.
- CORBIN, Henry, *L'Homme de Lumière dans le soufisme iranien*, Paris, Présence, coll. « Le Soleil dans le cœur », 1984.
- CORBIN, Henry, *En Islam iranien*, vol. III, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.
- FERDOWSI, A.Q, *Le Livre des Rois*, trad. Jules Mohl, t. 2, Paris, Imprimerie nationale, 1876.
- FERDOWSI, A.Q, *Shâhnâmeh*, Texte persan du *Shâhnâmeh* édité par Jules Mohl, t. 1, Téhéran, Enteshârât-o-Amuzesh-e Enqelâb-e Eslâmi, 1370 sh (1991).
- FRAPPAT, Bruno, « In memoriam », *Le Monde*, n°11039.

- HERRENSCHMIDT, Clarisse, « Le xwêtôdas ou mariage incestueux en Iran ancien », in *Epouser au plus proche. Inceste, prohibitions et stratégies matrimoniales autour de la Méditerranée*, Paris, Pierre Bonte, 1994.

Table des matières

INTRODUCTION GÉNÉRALE……. ……....9

0.1 Pour une lecture iranienne de Marguerite Duras.…… 9
0.2 Marguerite Duras dans sa dernière période : un auteur postmoderne ?.....14

PARTIE I : DE *L'AMANT* (1984) À *L'AMANT DE LA CHINE DU NORD* (1991) : HISTOIRE D'UNE REPOLARISATION DES GENRES……..23

1.0 INTRODUCTION STYLISTIQUE…….24

1.0.1 Comment rendre familier l'indicible…….....24
1.0.2 Mêler le contemporain au mythologique……...29

1.1 *LES YEUX BLEUS CHEVEUX NOIRS* : ANALYSE DES CARACTÈRES…….....33

1.1.1 «L'homme de la chambre », ou le mâle pris au piège de la tentation angélique……...33
1.1.2 «Elle » devenue la « femme », ou la réification du féminin……42
1.1.3 Les « gens des masses de pierre », ou les hommes de l'ombre pris du démon de la séduction……..50
1.1.4 Un roman anti-freudien, ou l'enchantement de la psychanalyse…….54

1.2 *L'AMANT* : ANALYSE DES CARACTÈRES……..64

1.2.1 Le « frère aîné », ou le complexe de l'homosexuel passif……...64
1.2.2 L'Amant, ou l'homme idéal ravalé en homme faible……..69
1.2.3 Un roman anti-sadien, ou le boudoir dans la philosophie……73

1.3 *L'AMANT DE LA CHINE DU NORD* : LE ROMAN DE LA REPOLARISATION…….…...83

1.3.1 Une sérénité retrouvée…….…83
1.3.2 Marguerite Duras, l'héritière d'un certain féminisme ?.....88

PARTIE II : COMMENT SORTIR DE LA GUERRE DES SEXES ? ÉCRIRE, DIT-ELLE……....93

2.0 INTRODUCTION : POURQUOI MARYSE CHOISY……94

2.0.1 Ma découverte de Maryse Choisy…….....94
2.0.2 Maryse Choisy face à Marguerite Duras…….…99

2.1 S'EFFACER SOI-MÊME : LA TECHNIQUE DE LA POÈTE (EMILY L)…….....102

2.1.1 Qui est L ?.....102
2.1.2 Guerre des sexes et couples à la dérive……..104
2.1.3 Guerre à Freud par inversion…….…108
2.1.4 Détour par Ferdowsi ou le mythe d'Œdipe inversé……...112
2.1.5 Retour à Maryse Choisy ou le dépassement du poète……...117

2.2 EFFACER SA PRÉSENCE : LA TECHNIQUE DE L'ÉCRIVAIN QUI N'ÉCRIT PAS (YANN ANDRÉA)……..121

2.2.1 Crier au lieu d'écrire ou le complexe d'infériorité……..123
2.2.2 La peur face à celui qu'on a mis à nu……..126
2.2.3 Détour par Artaud ou l'écrivain psychotique……..…134
2.2.4 La théorie informulée sur l'art indéchiffrable……140

2.3 EFFACER EN RENDANT PLUS OBSCUR : LA TECHNIQUE DE LA ROMANCIÈRE (MARGUERITE DURAS)……....143

2.3.1 La guerre des sexes I : Choisy contre Delteil…….....148
2.3.2 La maternité de l'acte d'écrire……...150
2.3.3 Duras la sorcière……..…153
2.3.4 La guerre des sexes II : Antelme contre Duras……..…159
2.3.5 Duras, Simenon : un mariage impossible……..…..162

PARTIE III : LE MÊME QUI M'AIME, OU LE POURQUOI DE L'INCESTE……..….167

3.1 DÉSAPPRENDRE GRÂCE À LA DÉESSE-MÈRE……...168

3.1.1 La censure du Dieu-mâle…….…....168
3.1.2 L'ouverture de la Déesse-mère…….…...169
3.1.3 La féminologie de la *Pluie d'été*…….…172
3.1.4 L'éplucheuse de pommes de terre contre le géniteur de la parole……...175
3.1.5 La mère productrice d'un silence féconde……..176
3.1.6 Le « non » de Duras aux « Noms-du-père » de Lacan……..180
3.1.7 Exemple d'évolution de l'homme……...184
3.1.8 De la non-parole à la parabole……....187
3.1.9 L'arbre, ou le merveilleux postmoderne……....189

3.2 LE POSTMODERNISME DE DURAS, OU LA KABBALE REVISITÉE……193

3.2.1 L'Ecclésiaste chez Eduardo Mendoza……...193
3.2.2 L'Ecclésiaste chez Metin Arditi……195
3.2.3 L'Ecclésiaste chez Brian Evenson……197
3.2.4 Retour à Duras, à Vitry et à sa poésie……199
3.2.5 Un temps pour naître et un temps pour mourir……..204
3.2.6 La grammaire se perd et la mère se retrouve ……206
3.2.7 Entre mondes latin et eurasien……...210
3.2.8 La forêt et la sorcière……213
3.2.9 L'arbre et la kabbale……...…..215

3.3 JEANNE ET AGATHA, DES DOUBLES LUMINEUX…….....….220

3.3.1 La notion mathématique de couple……....220
3.3.2 La relation spéculaire de couple……224
3.3.3 De l'inceste chez Duras comme union hiérogamique……225
3.3.4 Elle et lui, ni je, ni toi……228
3.3.5 On connait la musique !.....230

PARTIE IV : VERS UN NOUVEAU COUPLE : LA SORCIÈRE ET L'ERRANT…….234

4.1 ON NE NAIT PAS SORCIÈRE, ON LE DEVIENT……...235

4.1.1 Comment la sorcière trouva l'errant…….....235
4.1.2 Avoir 27 ans…….....244
4.1.3 Un art maladroit ou du sacré gauche ?.....250
4.1.4 Bataille dans le couple……..…253
4.1.5 L'amour comme un conte de fée……..…262
4.1.6 L'amour dans/de la chambre noire……....266
4.1.7 L'amour entre la jeune fille et l'enfant…….....271

4.2 LA DIALECTIQUE DE L'ABSENCE ET DE LA PRÉSENCE……...274

4.2.1 Comment combler l'absence…….....274
4.2.2 L'économie du manque……...……277
4.2.3 Le manque, forme suprême du don…….....281
4.2.4 Le don de l'imaginaire au réel…….....284
4.2.5 Être réuni dans la séparation……...287
4.2.6 Le jeu de l'amour et de la mort avec Yann Andréa…….....292
4.2.7 Tout finit dans le sans……...….294

CONCLUSION……..299

5.1 TOUT DÉPASSER POUR MIEUX RECRÉER LE MONDE……..299

5.1.1 À la recherche de son identité dans le miroir de l'autre……...301
5.1.2 Deux minimalistes : Duras et Beckett……..305
5.1.3 Peut-on ne rien attendre ?.....310

5.2 DU SUBLIME OU L'ART DU « ON NE SAIT PAS QUOI »…….……314

5.2.1 Ne rien attendre hors le sublime……..315
5.2.2 L'art après l'art……321
5.2.3 Le messianisme de Duras……325

BIBLIOGRAPHIE……..330
TABLE DES MATIÈRES……..351

La dynamique masculin/féminin dans la dernière période de la création littéraire de Marguerite Duras (1980-1996) à travers ses romans et récits.

Résumé

Cette thèse est née d'un vide documentaire autour de tout un pan de l'œuvre de Duras : ses ultimes années (1980-1996), année parfois décriées, alors qu'elles nous paraissent sa période la plus aboutie. Duras, dans cette dernière période, a écarté toute velléité psychologisante et a préféré structurer ses récits autour de certains archétypes (comme l'archétype de l'homme idéal incarné par Andréa, le petit frère ou Ernesto) tout en décalage avec les modes et notre temps en général. Ce retour à une littérature archaïque participe à la recherche de Duras d'une « féminologie » plus radicale que chez Antoinette Fouque. Mais qui, comme chez cette dernière, a à voir avec la sorcière de Michelet.

Seule, la sorcière est capable de percevoir l'indicible et de le retranscrire, non par la magie du Verbe (schéma tout droit emprunté du logos du Dieu-mâle), mais la force du non-dit. Cette abdication devant la rhétorique, Duras l'a alors faite sienne. Ainsi, l'homme longtemps attendu, Yann Andréa, vient compléter la romancière. Cet archétype, en se faisant chair, insuffle en elle de la recréation littéraire, comme il en allait pour les dames du Moyen-Âge inspirées par leur jeune champion.

Notre approche inédite de Duras tente à montrer comment elle a traité de la manière archaïque/anachronique ce que d'autres considèrent comme les problèmes contemporains du couple. Il ressort de ce décalage sciemment cultivé par Duras une dialectique que nous appelons : « dynamique du masculin/ féminin dans la dernière période de la création littéraire de Marguerite Duras (1980-1996) à travers ses romans et récits ».

Mots clés : Marguerite Duras, littérature générale, postmodernisme, féminisme, archétypes, kabbale

Abstract

The idea for this thesis arose from a certain documentary void regarding a whole segment of Duras' work : her final years...despite being a period in which she often came in for harsh criticism, seem to us her most fruitful and accomplished, during which she avoided dwelling on the psychology of her protagonists, and opted for a narrative structure based more upon certain archetypes (such as that of the ideal man, epitomised by Andréa, the younger brother, or Ernesto) hence going against modern trends. This return to an archaic style of literature is symptomatic of Duras' quest for an even more radical "feminology" than that of Antoinette Fouque. But is similar in its connection with Michelet's witch.

Only the witch/sorcerer is capable of detecting the unspeakable and retranscribing it, not by the magic of the Word (directly borrowed from the male-God logos) but by the force of the unsaid. Thus Duras assumes this abdication in the face of rhetoric. So the long-awaited male, Yann Andrea, finally joins the novelist. This flesh and blood archetype inspires in her a new sense of literary ceativity like certains ladies in the Middle Ages inspired by their champions.

Our novel approach to Duras tries to show how she treated in an archaic/anachronistic way what others considered as the couple's contemporary problems. What emerges from this carefully crafted discrepancy is a form of dialectic we'll call "The dynamic of masculine/feminine in the last period of literary creativity of M.D. through her novels and narratives.

Keywords: Marguerite Duras, general literature, postmodernism, feminism, archetypes, Kabbalah

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 120 Littérature française et comparée

EA 4440 Écritures de la modernité / Centre de Recherches en Études Féminines & Genres

Paris 3 Centre Censier – 13 rue Santeuil 75231 Paris Cedex 05