



HAL
open science

Le vieillissement dans l'oeuvre de Marguerite Duras

Xiaolin Chen

► **To cite this version:**

Xiaolin Chen. Le vieillissement dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2020. Français. NNT : 2020BOR30034 . tel-03205313

HAL Id: tel-03205313

<https://theses.hal.science/tel-03205313>

Submitted on 22 Apr 2021

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 Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURES FRANÇAISE,
FRANCOPHONE ET COMPARÉE

Le vieillissement dans l'œuvre de Marguerite Duras

Présentée et soutenue publiquement le 16 janvier 2020 par

Xiaolin CHEN

Sous la direction de Monsieur le Professeur Éric BENOIT

Membres du jury

M. Éric BENOIT, Professeur à l'Université Bordeaux Montaigne

M. Bruno BLANCKEMAN, Professeur à l'université Paris3 Sorbonne Nouvelle

Mme Béatrice BLOCH, Professeure à l'Université de Poitiers

Mme Martine BOYER-WEINMANN, Professeure à l'Université Lumière Lyon2

Mme Florence DE CHALONGE, Professeure à l'Université de Lille

Mme Hong HUANG, Professeure à l'Université de Nankin

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier grandement mon directeur de thèse Monsieur Éric Benoit, Professeur de l'Université de Bordeaux Montaigne, qui m'a encadrée tout au long de cette thèse pendant quatre ans et demi. Qu'il soit aussi remercié pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente et pour les nombreux encouragements qu'il m'a prodigués.

J'aimerais remercier également les membres du comité de suivi de thèse, Madame Béatrice Bloch, Madame Isabelle Poulin et Monsieur Jean-Michel Gouvard, d'avoir écouté le compte-rendu de l'avancement de mon travail lors de l'entretien annuel, et d'avoir donné les recommandations très constructives sur ma recherche.

J'adresse des remerciements chaleureux à Madame Che Lin, Professeure de langue française de l'Université des Langues étrangères de Pékin, qui m'a initiée dans la voie de la recherche de la littérature française ; et à Xu Xiaofan, Maître de conférences de littérature anglaise à l'Université des Langues étrangères de Pékin, dont le soutien psychologique et l'encouragement m'ont été indispensables pendant le doctorat.

Merci aussi à mes amies, Laurie Bourgeois, Cao Yang et Alessandra Gayle, qui ont accepté de relire une partie de ma thèse.

Liste d'abréviation

Pour l'essentiel, les références aux œuvres de Marguerite Duras, qui renvoient toutes à l'édition de la Pléiade (Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, 4 vol., Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 2011-2014.), seront données dans le cours du texte, les chiffres romains renvoyant au volume, les chiffres arabes à la page.

<i>L'Amour</i>	A
<i>L'Amant</i>	Am
<i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	ACN
<i>L'après-midi de Monsieur Andesmas</i>	And
<i>L'Amante anglaise</i>	AA
<i>Agatha</i>	Ag
<i>Un Barrage contre le Pacifique</i>	BCP
<i>Le Camion</i>	C
<i>C'est tout</i>	CT
<i>Détruire, dit-elle</i>	D
<i>Emily L.</i>	EL
<i>Écrire</i>	É
<i>La Femme du Gange</i>	FG
<i>Hiroshima mon amour</i>	HMA
<i>L'Homme atlantique</i>	HA
<i>Les Impudents</i>	Im
<i>Les Journées entières dans les arbres</i>	JEDA
<i>Les Lieux de Marguerite Duras</i>	LMD
<i>La maladie de la mort</i>	MM

<i>Le Monde extérieur (Outside 2)</i>	ME
<i>Nathalie Granger</i>	NG
<i>Le Navire Night</i>	NN
<i>Outside</i>	Ou
<i>La Pluie d'été</i>	PE
<i>Les Parleuses</i>	P
<i>Le Ravissement de Lol V. Stein</i>	LVS
<i>Le Shaga</i>	Sh
<i>Savannah Bay</i>	SB
<i>La Vie matérielle</i>	V M
<i>La Vie tranquille</i>	VT
<i>Le Vice-consul</i>	VC
<i>Véra Baxter ou les Plages de l'Atlantique</i>	VB
<i>Les Yeux verts</i>	Y V
<i>Yann Andréa Steiner</i>	YAS

INTRODUCTION

Aujourd'hui, à la suite de l'accélération du vieillissement démographique mondial¹, les conséquences dues à l'âge avancé deviennent assez prégnantes pour capter de plus en plus d'attention. Malgré le développement technique et social, le vieillissement reste un champ préoccupant et plein de mystères. Dans l'édition 2017 du Petit Robert, le mot « vieillissement » est défini en trois sens principaux : « Fait de devenir vieux, ou de s'affaiblir par l'effet de l'âge ; fait de vieillir, de se démoder ; processus naturel ou provoqué, par lequel les vins se modifient, acquièrent leur bouquet ». Ces définitions élucident les principaux enjeux du vieillissement : il s'agit d'une série de modifications et de changements, souvent négatifs, provoquée par le passage du temps ; tout être, l'homme comme l'objet, se voit soumis à ce sort commun de devenir vieux ; les facteurs qui entraînent la décadence due à l'âge pourraient être automatiques ou artificiels. D'ailleurs, de ces trois sens principaux se dégage un point sous-jacent propre au mot « vieillissement » par rapport à son groupe étymologique, à l'instar du terme « vieillesse » : d'après la définition psychopathologique, « La vieillesse correspond à une étape de l'existence et à l'état de l'organisme qui la vit ; le vieillissement est le processus de changement qui accompagne l'individu dans son devenir. La vieillesse correspond à un phénomène biologique, existentiel [...]. Le vieillissement est un processus hétérogène² ». Le fait que le sujet se transforme perpétuellement au fil du temps entraîne le concept du « devenir » et du mouvement d'où résulte l'instabilité de ce phénomène lié au temps. La notion du *changement* et du *dynamisme* est par conséquent intrinsèque au « vieillissement », puisqu'il s'agit, avant tout, d'un *processus*, au lieu d'un état figé. C'est pourquoi le présent travail s'intitule « le vieillissement dans l'œuvre de Marguerite Duras » : contrairement à la « vieillesse », terme qui désigne un état et renvoie plutôt au fait et aux symptômes statiques dus au grand âge, le mot « vieillissement » incline à considérer la sénilité comme un processus, un devenir au

¹ Selon les statistiques de l'Organisation mondiale de la Santé, « Entre 2000 et 2050, la proportion de la population mondiale de plus de 60 ans doublera pour passer d'environ 11% à 22%. Le nombre absolu de personnes âgées de 60 ans et plus devrait augmenter pour passer de 605 millions à deux milliards au cours de la même période ». Organisation mondiale de la Santé, « Vieillissement et qualité de la vie », [En Ligne] URL : <http://www.who.int/ageing/about/facts/fr/> (dernière consultation décembre 2016).

² Agnès Bonnet et Lydia Fernandez, *23 grandes notions de psychopathologie*, Paris, Dunod, 2015, p. 197.

cours duquel les transformations ne cessent de se produire. C'est en effet cette idée du mouvement riche de métamorphoses et de virtualité que nous tenterons de déchiffrer dans les œuvres de Marguerite Duras en abordant le thème du vieillissement.

Comme toutes les situations humaines, le vieillissement a sa dimension existentielle : il modifie le rapport de l'être au temps, ainsi que son rapport au monde extérieur et à lui-même. Pourtant le temps ne produit pas exactement le même effet sur les individus ; d'autre part, tous les individus n'éprouvent pas les méfaits du temps d'une manière identique. Le rapport de l'homme au temps se détermine par de multiples facteurs physiologiques et psychiques. L'homme ne vit jamais dans son état de nature ; dans sa vieillesse comme dans tout âge au cours de sa vie, son statut est imposé par la société à laquelle il appartient. Il ne faut pas oublier la dimension historique dans le vieillissement : dans l'Antiquité, en raison de conditions de vie précaire, la longévité de l'être humain était beaucoup plus courte que de nos jours. Ainsi l'âge de la sénescence ne serait-il pas le même selon l'époque où l'on vit. D'où provient la complexité du thème du vieillissement : il est non seulement régi par différentes facettes de l'individu lui-même, mais également par des myriades d'éléments extérieurs. Il est, pour ainsi dire, à la fois ontologique et phénoménologique. Le vieillissement, étant la période crépusculaire de l'être humain, semble en quelque sorte un creuset qui se rapporte à différentes disciplines (histoire, sociologie, biologie, psychologie, etc.), ce qui en fait un thème complexe, riche et digne d'être discuté, d'autant plus qu'il est en même temps pluridisciplinaire et interdisciplinaire. C'est la raison pour laquelle Simone de Beauvoir³, dans son étude consacrée à la vieillesse, réclame une « exhaustivité » vis-à-vis de cette question, afin de pouvoir mettre en lumière d'une façon plus complète le sort des vieillards de son époque.

Comme notre travail s'inscrit dans le domaine littéraire, nous ne saurions atteindre cet objectif d'« exhaustivité » en abordant toute discipline ; la présente étude n'est aucunement une investigation socio-historique de la condition de vieillards dans une époque quelconque, ni une analyse psychosomatique de la vieillesse. Elle est une recherche littéraire (qui pour autant ne se détache pas complètement des autres domaines) fondée sur la production artistique de Marguerite Duras, notamment sur ses textes écrits. Pour reprendre la notion « champ littéraire » de Pierre Bourdieu, « Le

³ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970, p. 15-16.

champ littéraire [...] est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...], en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces⁴ ». Les différents éléments se définissent l'un par rapport à l'autre et engendrent un rapport de forces au sein de l'ensemble du système. Si le mécanisme du vieillissement peut être considéré comme un « champ », il ne saurait être appréhendé isolément en dehors des agents divers qui structurent notre thème en vue, quand bien même notre travail s'inscrit profondément dans la discipline littéraire.

Dans l'univers littéraire souvent non-chronologique, voire fantasmatique, de Marguerite Duras, l'écrivaine travaille, de manière minutieuse et variée, sur le vieillissement de ses personnages, de son œuvre, ainsi que, pourquoi pas, de sa propre vie. Le thème du temps occupe une place prédominante dans son œuvre jusqu'à ce qu'elle déclare manifestement, dans l'émission *Apostrophes* animée par Bernard Pivot, qu'au lieu d'un « écrivain du désir », titre assigné par le public malgré elle, elle se considère comme « écrivain du temps⁵ ». Depuis son premier roman *Les Impudents* (1943) – hommage déguisé à des moments de son enfance passés dans le Sud-Ouest de la France – jusqu'à sa dernière publication *C'est tout* (1996), dans laquelle l'auteure nous dévoile un temps ouvert sur l'infini par le truchement de son intention d'écrire un « livre à disparaître⁶ » (CT, IV, 1159), durant sa longue vie littéraire la temporalité revêt souvent un voile énigmatique. Il est impossible de la résumer sous une forme unique : le temps chez Marguerite Duras nous paraît tantôt chronologique, inspiré de vraisemblables expériences vécues, tantôt intensément chimérique sans repère aucun. Épiphénomène du temps, le vieillissement dans ses œuvres n'en reste pas moins hétérogène. Nous y trouvons le vieillissement « classique », dont les personnages sont ravagés à cause de leur grand âge et la misère de la vie, telle que la Mère, figure incontournable dans une série d'œuvres ; mais également le vieillissement sous forme insolite sinon mystique, et qui pourrait foudroyer d'emblée des personnages sans préavis, à l'instar de la petite Blanche de quinze ans et demi qui

⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 323.

⁵ Marguerite Duras et Bernard Pivot, *Les grands entretiens de Bernard Pivot Marguerite Duras*, Paris, Gallimard /Ina, 2003.

⁶ Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 4 vol., 2011-2014. Pour l'essentiel, les références aux œuvres de Marguerite Duras, qui renvoient toutes à cette édition, seront données dans le cours du texte, les chiffres romains renvoyant au volume, les chiffres arabes à la page.

déplore son vieillissement soudain à la sortie de la garçonnière, ou les épargner étrangement à tout jamais, comme la fameuse Anne-Marie Stretter, séductrice éternelle qui semble ne pas vieillir. De ce point de vue, le vieillissement dépasse la question de l'âge, qui est pourtant l'un des agents principaux pour le déterminer. Somme toute, lire Marguerite Duras dans la mesure du vieillissement suscite de nombreuses mises en question vis-à-vis de ses personnages, de son style, et de sa vie.

Étant un processus naturel et irrémédiable, le vieillissement se donne en général une image lugubre liée à la déchéance et à la perte. Il se trouve aux antipodes de la jeunesse, symbole de puissance juvénile et de vitalité. De l'Antiquité jusqu'à nos jours, les hommes de toute époque n'ont cessé de faire tout leur possible pour retarder la vieillesse. Dans la mythologie grecque, Hébé, déesse de la Jeunesse et de la Vitalité a pour mission de verser la boisson de jeunesse éternelle aux dieux pour leur éviter de vieillir. Aujourd'hui il suffit de jeter un coup d'œil sur l'omniprésence des produits cosmétiques prétendument « anti-âge » pour percevoir combien les gens tiennent à leur physique juvénile. Dans toutes les cultures, en Occident comme en Orient, le vieillissement implique quasiment toujours l'idée de la régression qui entraîne inévitablement la perte de la Beauté, de l'Énergie, synonymes de la jeunesse. Selon Lévi-Strauss, la langue des Indiens Nambikwara n'a qu'un mot pour dire « jeune et beau » et un pour dire « vieux et laid⁷ ». Exemple parlant qui confirme le couple mal-aimé formé par le vieillissement et la laideur. Certes, le vieillissement n'est pas tout à fait dépourvu du bon sens : le Sage est souvent imaginé sous la forme d'un vieillard aux longs cheveux et barbe blanche, serein et affable, riche d'expérience et de paix. Cependant cette figure sublimée ne s'applique pas à tous les vieillards et ne saurait renverser l'image du vieillissement. Il ne jouit guère d'un statut favorable selon l'opinion générale. Dans la littérature, de nombreux passages en font un sujet exécré, voire une cause de malheur du personnage ; les exemples sont nombreux : l'infranchissable écart d'âge sépare finalement Chéri de Léa⁸ ; rongé par la répulsion de vieillir, Dorian Gray⁹ vend son âme en échange d'une beauté éternelle, ne fût-ce qu'illusoire, etc.

⁷ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 11.

⁸ Colette, *Chéri* et *La Fin de Chéri*, in Colette, *Œuvres complètes*, vol. II et III, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 1986 et 1991.

⁹ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduit de l'anglais par Jean Gattégno, Paris, Gallimard, 1991.

Marguerite Duras fait également s'affronter ses personnages à cette cruelle expérience du temps. *L'incipit* de *L'Amant*, roman le plus célèbre de l'écrivaine et qui lui doit sa renommée internationale, se déploie sur une admirable mise en scène d'un visage détruit par le vieillissement :

Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. [...] Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit (Am, III, 1455-1456).

De ce passage se dégagent plusieurs mises en question importantes à l'égard du vieillissement chez Marguerite Duras. Dans un premier temps, entre les lignes nous voyons clairement les traits d'un vieux visage « lacéré de rides », voire complètement « détruit » par l'usure du temps. Dans cette perspective, le vieillissement du personnage durassien correspond bien à l'image que dépeint le gérontologue américain Lansing, citée par Simone de Beauvoir dans son étude à ce sujet : « Un processus progressif de changement défavorable, ordinairement lié au passage du temps, devenant apparent après la maturité et aboutissant invariablement à la mort¹⁰ ». Phénomène odieux et dégradant qui génère la perte de la beauté et de la vitalité, il semble que le vieillissement chez l'auteure de *L'Amant* suit parfaitement le sillage du jugement du gérontologue américain. Mais d'un autre côté, l'image de ce « visage détruit » par la vieillesse s'arrête de s'assombrir jusqu'au bout, puisqu'au contraire de les repousser, la narratrice constate ces signes de l'âge sans terreur aucune, voire les observe « avec l'intérêt ». À cette ambiguïté de la narratrice s'ajoute la remarque de l'homme dans le hall qui fait l'éloge de ce visage « dévasté » par la vieillesse. De cette constatation équivoque nous nous demandons quel est le positionnement des personnages durassiens vis-à-vis de leur vieillissement.

L'autre genèse de la représentation du vieillissement chez Duras réside dans

¹⁰ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 17.

l'absence de détail. Quoique « détruit », le visage du vieillard sous la plume de l'écrivaine nous semble peu réaliste en comparaison avec certains portraits précis qui indiquent une vieillesse tourmentée, à l'instar de celui que fait Annie Ernaux dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, journal intime qui enregistre les détails parfois atroces des derniers jours de sa mère dans une maison de retraite transformée en une « cage¹¹ » infernale, distillée de l'odeur de « [n]ourriture, urine [et] merde [...]»¹² ». L'auteure des *Années* y note avec des détails frappants le déclin progressif de sa mère qui se dirige vers le tombeau. Rien n'échappe aux yeux des lecteurs à travers cette exactitude minutieuse de la description qui révèle d'emblée le pouvoir destructeur de l'usure du temps. Tandis que l'âge est dénoncé par des marques physiques ou mentales tellement détaillées afin de sonner le glas du personnage, chez Duras le vieillissement se voile d'un halo mystérieux derrière un visage « lacéré de rides » mais privé d'autres précisions, et qui, selon l'expression de l'auteure, s'oriente vers une « direction imprévue » (Am, III, 1455). Cette ambivalence nous incite à nous demander quels sont dans l'univers de Marguerite Duras les effets, ou les symptômes, du vieillissement. Vers où se dirigent les personnages atteints de ce phénomène ?

Certes, le vieillissement se caractérise par un processus de pertes incessantes jusqu'à la disparition définitive. Cependant dans l'*incipit* de *L'Amant* nous voyons que d'un visage « dévasté » et « détruit » en naît un « nouveau », qui est, à son tour, modifié par l'usure du temps. La perdition chez Duras n'annonce pas forcément le pur anéantissement. À la question de Dominique Noguez au sujet de la déclaration provocante de la vieille femme dans *La Camion* qui réclame « Que le monde aille à sa perte », l'auteure nie explicitement qu'il s'agit d'une mise à mort irrévocable :

M.D. Non. La perdition n'est pas la mort. C'est un brassement de population.

C'est un même magma, c'est retourner à l'origine des choses. Vous croyez que la perte du monde, c'est son malheur, sa mort ?

D.N. C'est ce que j'avais cru comprendre.

M.D. Non¹³.

La justification de l'écrivaine à cet égard atténue le pessimisme récurrent du thème de la perte, et offre un nouveau champ de possibilité à ce sujet. Le schéma de la

¹¹ Annie Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, 1997, p. 37.

¹² *Ibid.*, p. 36.

¹³ Dominique Noguez et Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, Paris, Éditions critique, 1984, p. 149.

résurrection à partir de sa démolition n'est pas rare chez Marguerite Duras, qui parvient même à en faire un *leitmotiv* de sa création littéraire. Dans son entretien avec Luce Perrot, l'écrivaine confirme que son livre s'est effectivement fondé sur la destruction : *Emily L.* est « bâti sur le poème brûlé, le crime. [...] c'est autour de cette difficulté atroce qu'elle a subie que la vie s'est faite, comme ma vie s'est faite, et mon livre » (EL, IV, 480). La mise en œuvre entre disparition et renaissance se réalise sans aucun doute à travers l'écriture qui fait resurgir le texte à partir de « trous » (terme employé à maintes reprises dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*) creusés par elle.

Le groupe paradoxal formé par la disparition et la renaissance nous incite à porter le regard vers un autre motif important chez Duras : le mouvement, qui d'ailleurs implique inéluctablement le sort du vieillissement. La mise en scène du visage dans l'*incipit* de *L'Amant* met clairement le vieillissement sous une évolution continue qui engendre constamment des modifications. Il n'existe pas de déclin ou progrès sans changement de situation. La figure nonchalante et molle du vieillard n'empêche pas les déplacements. Le vieillissement est avant tout un état en évolution et en mouvement, qui ne saurait être réduit à une simple démonstration stagnante de sénescence. Dans une étude thématique sur Marguerite Duras, Danielle Bajomée souligne que la représentation de la douleur chez Duras se réalise à travers « la volonté d'éloigner tout changement, [...] l'immobilisation du mouvement, [...] [et] la paralysie qui arrache l'objet à l'espace et au temps morcelé pour en faire un point de contemplation¹⁴ ». Il se peut que l'univers fantasmé de Duras se cristallise en un instant univoque, dont le monde métaphysique de S. Thala dans le *cycle indien* est un exemple parlant¹⁵. Malgré cette fausse apparence, l'écriture durassienne ne s'est jamais arrêtée à la pure stagnation. Il s'agit d'un « statisme » qui recèle la virtualité du changement, comme les voix brûlées dans *La Femme du Gange* qui « Oublient. Se souviennent. Deviennent. Sans répit, deviennent » (FG, II, 1433). C'est en effet ce cycle entre anéantissement et devenir qui stimule le mouvement du texte. Une partie de notre travail s'inscrit justement dans cette dialectique « *stase/mouvement* », pour

¹⁴ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1989, p. 93-94.

¹⁵ « LE VOYAGEUR : Où est-on ? LA FEMME : Ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière. (Geste.) LE VOYAGEUR : Et après la rivière ? LA FEMME : Après la rivière, c'est encore S. Thala » (A, II, 1446). L'univers de *L'Amour* est condensé dans la ville de Lol V. Stein dont le paysage semble se plonger dans une immobilisation à jamais.

emprunter l'expression de Myriem El Maïzi¹⁶, dans l'objectif de décrypter les procédés durassiens pour transformer une écriture du passé, du recueillement en celle du mouvement, d'un « passage, orienté vers l'avenir¹⁷ ».

La conjugaison entre passé et avenir dans les écrits de Marguerite Duras met forcément en cause la problématique du *temps*. Le temps constitue une préoccupation récurrente de l'écrivain. Ainsi Duras déplore-t-elle dans *La vie matérielle* : « Toujours ce passage du temps dans toute ma vie. Dans toute l'étendue de ma vie » (« L'odeur chimique », VM, IV, 310). Dans *Les Yeux verts*, elle s'entretient pareillement de « l'épaisseur et la lourdeur des jours » (« La lettre », YV, III, 645) qui lui pèsent. Or le poids du temps ne se valorise pas par son écoulement linéaire. D'un statisme simulé de l'atmosphère identique naît une dimension du temps mouvementée, où manquent tous les repères possibles :

Où est-ce ?

Quand ?

Avant le bal ? Après le bal ? Avant le bal, toujours ? Après le bal encore ? Le bal, feu central du désir, n'a duré qu'une nuit. Les voix l'évoquent par fragment, lézardé. Elles reconstruisent la ruine (FM, II, 1448).

L'interrogation des Voix dans *La Femme du Gange* révèle nettement l'imprécision fondamentale de la temporalité mêlée de confusion de lieu. Si le monde de S. Thala est intensément fantasmé et voué au flou, le temps ne saurait être épargné. Cette absence de frontière temporelle s'étend jusque dans les écrits consacrés au passé et à la remémoration, dans lesquels l'auteure n'hésite pas à marquer l'abolition des traces temporelles : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne » (Am, III, 1458). Si le passé est indétectable, le présent et l'avenir n'en restent pas moins brouillés. Au cours d'un entretien avec la journaliste italien Leopoldina Pallotta della Torre, Duras atteste sa tendance à bouleverser la chronologie traditionnelle : « On pense souvent que la vie est chronologiquement scandée par des événements : en réalité, on ignore leur portée¹⁸ ». Les événements de la vie se bousculent, quitte à s'abandonner à la libre interprétation de la conscience, car dans l'univers durassien ils « ne sont jamais uniques et ils ne se

¹⁶ Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 16.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Marguerite Duras, *La passion suspendue*, Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, Paris, Seuil, 2013, p. 72.

succèdent pas non plus de façon univoque, comme nous le souhaiterons. Multiples, irréductibles, ils se répercutent à l'infini dans la conscience, ils vont et viennent de notre passé à l'avenir, en se répandant comme l'écho, comme les ronds dans l'eau, et en s'entre-changeant chaque fois¹⁹ ». La désorganisation des épisodes du vécu efface les frontières passé/présent/avenir, et fait du temps chez Marguerite Duras un temps à la fois « intemporel » et « multi-temporel » ouvert sur l'infini.

Cet effacement des indices temporels compromet inévitablement l'écriture du vieillissement. Étroitement lié à la dimension du temps, il est considéré comme le point charnière entre la mort et la vie, l'élargissement du passé et le rétrécissement de l'avenir. Par conséquent, nous nous demandons si, dans un monde où le cloisonnement passé/présent/avenir n'est plus clair, le vieillissement reste descriptible. Quels sont les moyens pour déceler les changements d'un passage du temps qui ne peut plus être évalué par des procédés temporels ?

Enfin, du fait que toute créature terrestre est sujette à l'usure du temps, la réflexion sur le vieillissement ne doit pas se limiter uniquement au sort du personnage. Dans le champ littéraire où s'inscrit notre travail, il est incontournable d'analyser le vieillissement de l'auteure elle-même et de son œuvre. Ce regard sur le vieillissement à l'extérieur du texte mérite d'autant plus d'attention, que, d'un côté, une part des œuvres durassiennes est marquée fortement par des empreintes autobiographiques (quelle que soit leur authenticité souvent mise en doute), et il y a sûrement une certaine projection du vécu de l'écrivaine vers ses livres fictionnels ; et de l'autre côté, le long parcours littéraire de Marguerite Duras²⁰ qui donne naissance à l'abondance de ses publications, à sa renommée internationale et plus tard à sa consécration par le prix Goncourt, ainsi qu'à son entrée dans la Pléiade, offre un champ fécond d'interprétation sur le « vieillissement littéraire²¹ » de l'écrivaine et de ses œuvres. Dans son étude consacrée au vieillissement littéraire, Marie-Odile André emploie

¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁰ Depuis son premier roman signé sous le pseudonyme « Duras » *Les Impudents* publié en 1943, jusqu'à *C'est tout* (propos de Marguerite Duras enregistrés et recueillis par Yann Andréa, et qui est censé être la dernière publication de l'écrivaine) sorti en 1996, l'année de son décès, sa carrière d'écrivaine compte au total cinquante-trois ans, au cours de laquelle de très nombreuses œuvres de genres divers ont été mis au jour.

²¹ Concernant la question du « vieillissement littéraire » d'un écrivain, voir l'introduction de l'étude de Marie-Odile André intitulée *Pour un sociopoétique du vieillissement littéraire Figures du vieil escargot* (Paris, Éditions Champion, 2015, p. 10-18), dans laquelle l'auteur définit la notion de l'« âge littéraire » en trois critères principaux : la durée de l'activité littéraire de l'écrivain depuis ses premières publications ; l'évaluation critique du caractère novateur de son œuvre ; le processus de reconnaissance de l'écrivain.

l'« ajustement²² » comme l'une des méthodes principales pour concevoir les différentes couches caractérisées par la mobilité et le dynamisme inhérent au vieillissement. Il implique plusieurs strates dont les plus manifestées dans le cas de Marguerite Duras sont l'interaction entre le personnage fictionnel, la personne de l'écrivaine et la figure auctoriale construite par les textes aux yeux du public. Chez Duras, les ambiguïtés entre fiction et vécu se révèlent aussi prégnantes que les propos contradictoires qu'elle tient au cours des interviews et entretiens. La manipulation délibérée de l'écrivaine à l'égard de sa vie et de ses œuvres sème de multiples mises en doute dans sa trajectoire littéraire jusqu'à en faire une « auto-mythographie », pour reprendre l'expression de Joëlle Pagès-Pindon²³. Cette indécision entre personnage et personne, vérité et fiction, nous incite à nous demander, si l'écrivaine tente d'effacer consciemment les pistes de vérification de sa trajectoire littéraire : comment pourrait-on établir un portrait légitime de son « vieillissement littéraire » ?

Ce chapelet de mises en question issues de notre réflexion sur le sujet du vieillissement peut tout d'abord être traité respectivement de manière autonome sans pour autant porter atteinte à leur corrélation au sein de notre sujet central : le vieillissement. Car, par rapport à la prépondérance de figures de vieillards surgies chez certains écrivains comme Samuel Beckett, la préoccupation de Marguerite Duras à ce sujet se révèle plutôt discrète. À l'exception de certains passages (comme l'*incipit* de *L'Amant* cité tout à l'heure) et des archétypes récurrents dans l'œuvre (dont la figure de la Mère est un exemple parlant), le thème du vieillissement ne semble pas capable de capter l'attention des lecteurs de Duras dans un premier temps, puisqu'il est représenté de façon plus ou moins indirecte et éparpillé, recelé derrière d'autres phénomènes plus observables, tels que le sommeil, la mort, le désir, etc. Nous pouvons même dire que, pour Marguerite Duras, parler « du » vieillissement revient de prime abord à parler « autour du » vieillissement. Il n'est pas possible d'analyser le vieillissement tel quel sans glisser vers d'autres thèmes contigus. La qualité plurielle²⁴

²² Voir Marie-Odile André, Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire Figures du vieil escargot, op.cit., p. 25-28.

²³ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012, p. 204.

²⁴ Dans une étude d'Udris intitulée « Réception et production du sens dans le texte durassien », l'auteur préconise de prendre un « positionnement critique qui respecte la textualité plurielle du texte durassien » (Udris, « Réception et production du sens dans le texte durassien », in Catherine Rodgers & Udris (dir.), *Lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 192., cité dans Miriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, op.cit., p. 16.). Cet appel agit

du texte durassien rend nécessaire d'éplucher les différentes strates qui s'enveloppent autour du vieillissement ; il est, par conséquent, naturel de procéder par la méthode thématique afin de dévoiler préalablement les signes voisins, ou les dérives originaires de la vieillesse, et d'analyser, par la suite, le dispositif scriptural de sa mise en scène par détournements, avant d'analyser les aboutissements ultimes (qui sont, eux aussi, révélés par le truchement de méthode thématique) du vieillissement dans l'écriture durassienne.

Comme nous l'avons énoncé dans l'une de nos problématiques, le mot *vieillesse* renvoie davantage à la notion du mouvement et à la durée par rapport à d'autres vocables de la même famille étymologique. L'évolution entraîne le changement, ainsi qu'une série de conséquences.

Considérée comme une érosion physique et mentale, la vieillesse se représente avant tout comme un cours naturel de la vie qui entraîne une série de modifications en soi sous tous aspects existentiels, et également dans son rapport avec autrui. La romancière dépeint des personnages confrontés au passage du temps et conscients de leur impuissance devant cette loi. C'est à partir d'une incarnation de la souffrance dans l'individualité de ses personnages, dans leur sensibilité, qu'elle est en mesure d'atteindre l'universel. Ainsi, l'écrivaine invite le lecteur à assister au « jeu » de ses personnages et décrit avec finesse « les effets de vieillesse » chez eux. Dans notre première partie, nous allons dresser un récapitulatif des manifestations du vieillissement sur le plan physique et mental chez les personnages durassiens.

Nous allons ensuite porter le regard vers les différentes sortes de vieillards apparus dans ses œuvres. Étant donné que, sous la plume durassienne, ce phénomène du temps n'affecte pas uniquement les personnes d'âge avancé, ses « victimes » ne sauraient, de ce fait, être répertoriées dans un même contingent. Le but de cette entrée en matière sera d'établir un état des lieux général des *topoi* du vieillissement de personnages durassiens, afin d'analyser ensuite les procédés de leur mise en scène et leur impact sur l'élaboration artistique de l'écrivain.

L'analyse des « attributs » du vieillissement et des catégories du vieillard n'empêche que *vieillir* reste imperceptible et abstrait. Selon François Jullien, ces

sur toute notre étude, qui cherche à ne pas se laisser piégée dans une analyse unilatérale et figée qui risque de réduire le vieillissement dans l'écriture durassienne à une simple représentation d'images et de faits.

attributs ne sont que des « titre[s] d'indice d'une transformation qui, elle, est globale en même temps qu'elle est continue. [...] Voilà qui range à nouveau le vieillir dans l'ordre du *transitionnel progressif*²⁵ ». Si le vieillissement n'est pas analysable d'après le sinologue, c'est qu'il renvoie constamment au mouvement et au changement. Qui dit changement dit aussi le déplacement. Cette évolution continue inhérente au vieillissement implique incontestablement la conception du temps, la mesure vectorielle à l'origine de tout progrès, de toute dégénérescence au sein du vieillir. C'est la raison pour laquelle notre troisième chapitre constituera une analyse des représentations et des métaphores du temps qui structurent l'écriture durassienne. Comme nous l'avons évoqué tout à l'heure, la notion du temps chez l'écrivaine se présente souvent de manière intemporelle. Elle suit rarement la tradition linéaire, ce qui compromet profondément la représentation du vieillissement étroitement lié au temps. Cette section est issue de la dialectique très récurrente chez Marguerite Duras entre le rôle prépondérant de la durée temporelle dans la structure de ses œuvres, et l'absence, ou, du moins, l'effacement délibéré de la chronologie au sens traditionnel. Le concept du temps semble sujet à la conscience, errer sur un chemin cyclique émaillé d'amnésie et de réminiscence. Pour décrire « l'épaisseur et la lourdeur des jours » (« La lettre », YV, III, 645) à défaut de marques temporelles, il faut faire appel à d'autres repères qui ont pour tâche de mesurer l'écoulement du temps. C'est la raison pour laquelle nous allons dans le second volet de cette partie discerner les éventuels substituts chargés de cette mission de jalonnement, tels que l'espace, de l'eau, la photographie, etc. Ces dérives du temps seront d'importantes références qui structurent le mécanisme temporel dans l'œuvre durassienne.

Après les trois premières parties qui feront entrer de plain-pied dans l'étude des symptômes et des dérives phénoménologiques à l'origine du vieillissement, notre travail ne se limitera certes pas à un recensement de description du vieillissement statique, mais approfondira les implications dans la structure et le mécanisme de l'élaboration artistique de l'écrivaine. C'est pourquoi les deux parties suivantes mettront en marche le cortège des images typiquement durassiennes (ce qui ne signifie pas qu'elles soient toutes entièrement inaugurales chez Duras), résultant de l'écriture du vieillissement. Chacune de ces deux parties s'articulera par un couple de corrélations : la quatrième partie par la transgression de données autobiographiques et

²⁵ François Jullien, *Du « temps » Éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Grasset, 2001, p. 79.

la tendance à la réécriture, la partie suivante par le motif de la disparition et du devenir. Ces développements ont pour objectif de dégager de grands archétypes durassiens du vieillissement et d'ouvrir une perspective en devenir orienté vers l'illimité.

La quatrième partie aura pour ambition d'aborder la représentation du vieillissement de l'écrivaine et de son œuvre, inspirée de la notion du « vieillissement littéraire », empruntée de Marie-Odile Andrée. Après s'être concentré sur les personnages durassiens, notre regard ira au-delà des extraits précis de textes pour s'orienter vers le parcours de l'écrivaine elle-même, vers les éventuels apports de l'écoulement du temps dans l'ensemble de l'élaboration de ses livres, ainsi que dans la réception publique à l'égard de l'écrivaine et de ses œuvres. Le premier axe principal de cette section se tournera vers la question de l'autobiographie qui a fait beaucoup de polémiques auprès du monde critique. La figure du « je » est incontournable dans l'œuvre durassienne, à l'instar de son enfance inlassablement reprise et modulée sous sa plume au fil des années, et qui pourtant n'atteindra jamais sa version définitive. De même que certains de ses propos dans de nombreux entretiens radiophoniques et télévisés se révèlent parfois contradictoires l'un par rapport à l'autre. Malgré leur possible vraisemblance, ces sources sont des apports essentiels dans l'appréhension de la vie de l'écrivaine comme dans l'analyse de la conjugaison entre l'élaboration artistique et la vraie vie. Pourtant la mise en question de la véracité de ces données a pour conséquence une réception semée de malentendus pour les œuvres et pour l'image de l'écrivaine auprès du public. L'objectif de notre travail n'est pas de recenser les différentes versions de « quiproquo » à l'origine de ses œuvres et ses propos publics, mais de discerner leur possible reflet sur l'élaboration littéraire de l'écrivaine, dont l'une des conséquences principales est sa propension à la réécriture. La récurrence de certains motifs et la « reprise » de la même histoire dans une série de ses œuvres (comme l'image de la fille indigène mal-aimée par sa mère) ont été l'objet de mise en doute de la capacité de création de l'auteure. À la sortie d'*Emily L.*, certains critiques affichent leur circonspection, et ne tardent pas à contester une série d'« autopastiches » depuis *L'Amant* : « nous voilà dans un nouveau Duras ; ou dans un autopastiche, ce qui revient au même²⁶ ». Cette apparente « reproduction » littéraire se révèle particulièrement fréquente pendant les dernières décennies de la vie de l'écrivaine. Il se peut que ce goût pour la réécriture

²⁶ B. Poirot-Delpech, « N'y aurait-il de paradis que perdu ? », cité dans la « Notice d'*Emily L.* » de Florence de Chalonge, EL, IV, 1397.

résulte du vieillissement qui serait la cause de la « pénurie » de création artistique que prétendent certains critiques dans le cas de Marguerite Duras. Le présent travail tentera d'explorer les répercussions de la réécriture issue sans doute du vieillissement dans l'élaboration littéraire de l'écrivaine. Au lieu de nuire à la capacité créatrice de l'écrivaine, cette récurrence risquerait de devenir un stimulant dans la structure littéraire de l'ensemble de l'œuvre durassienne, qui renvoie à la notion du dynamisme et du *devenir*.

La dernière partie de notre étude sera consacrée à l'analyse de la tendance du mouvement dans l'écriture du vieillissement chez Marguerite Duras. Il s'agira dans cette partie de mettre en évidence comment l'écriture du vieillissement, qui oscille entre disparition et récurrence, réussit à articuler statisme et dynamisme, passé et avenir, jusqu'à se faire le porte-parole d'une poétique du devenir qui oriente le texte vers l'infini. Le point d'ancrage de cette partie réside dans l'analyse du *leitmotiv* de l'absence éminemment prégnante chez Marguerite Duras. La hantise du néant affecte non seulement le destin de ses personnages dont le regard se « fixe sur le même vide » (LVS, II, 336) et de l'écrivaine qui a « la tête trouée » (LMD, III, 241) devant ses livres, mais aussi résonne avec l'écriture elle-même, qui « n'est pas raconter des histoires. [...] C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence » (« Le bloc noir », VM, IV, 321-322). Ce penchant s'affiche de manière encore plus évidente vers la fin de sa vie. À une « écriture du non-écrit » (É, IV, 877) que préconise l'écrivaine dans ses essais réunis sous un petit livre intitulé justement *Écrire* parue en 1993, s'ajoute trois ans plus tard sa déclaration provocante de faire un « livre à disparaître » (CT, IV, 1159) dans sa dernière publication *C'est tout*. Correspondant au « livre à venir²⁷ » blanchotien, le « livre à disparaître » tend l'écriture vers un processus de glissement et d'évolution, lui confie une vitalité caractérisée par l'idée du *devenir* malgré l'imminence de la disparition ou de la mort. Dans cette perspective, nous pourrions dire que l'écriture du vieillissement menacé par la mort et l'évanescence serait aussi une écriture de la survie, qui lance dans un processus du devenir en dépit de la finitude de l'existence.

Bien que le thème du vieillissement n'apparaisse explicitement que dans certains textes durassiens (à l'instar de *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, *Des Journées*

²⁷ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986.

entières dans les arbres, L'Éden Cinéma, etc., soit que le mot « vieillissement » ou ceux de la même étymologie y soient clairement employés, soit que le protagoniste soit incarné par un vieillard), le choix de notre corpus s'étendra sur l'ensemble de l'œuvre de Marguerite Duras, quel que soit le genre romanesque, théâtral ou cinématographique, afin de pouvoir capter l'évolution et le mouvement recelé dans l'écriture du vieillissement ; à plus forte raison ce travail se veut-il être moins une analyse de la question du vieillissement à strictement parler qu'une étude des répercussions et des poétiques sur l'écriture de Marguerite Duras concernant le sujet en vue.

D'ailleurs, pour analyser le vieillissement de façons plus profonde et complète, notre thèse concentrée sur Duras n'exclut pas un glissement chez d'autres écrivains que nous pourrions mettre en parallèle avec l'auteure de *L'Amant*. Le choix du corpus de cette partie en dehors des œuvres durassiennes peut se diviser en deux catégories : soit des œuvres qui ont fait du vieillissement leur sujet central, par exemple, chez Colette (*Chéri* et *La Fin de Chéri*), Samuel Beckett (*La dernière Bande, Pas moi, Oh les beaux jours, et L'innommable*), ou Annie Ernaux (*Les Années, Je ne suis pas sortie de ma nuit*)²⁸ ; soit les idées ou les théories littéraires d'auteurs qui ont spécialement inspiré Marguerite Duras dans son élaboration littéraire, comme Maurice Blanchot, Georges Bataille, et notamment Marcel Proust, dont *A la recherche du temps perdu* s'avère particulièrement incontournable autant sur le plan thématique du vieillissement que dans la création littéraire de Duras.

Puisque le vieillissement relève avant tout d'un sujet pluridisciplinaire, les diverses études à son égard ont couvert la quasi-totalité des champs d'investigation : elles sont tour à tour sociologiques, médicales, psychologiques, historiques, etc. Dans le domaine littéraire, nous nous intéressons particulièrement à la collection sur le vieillir publié par les Presses universitaires Blaise Pascal entre 2004 et 2008. À ces volumes²⁹ du CRLMC (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines) s'ajoutent des livres – *Vieillir dit-elle* Martine Boyer-Weinmann et

²⁸ Étant donné l'ampleur des œuvres concernant le thème du vieillissement, nous ne saurions les inclure tous de manière exhaustive, pour trouver plus d'analogies avec Marguerite Duras, le choix de notre corpus glisse tout d'abord vers des écrivains contemporains, notamment les femmes-écrivains.

²⁹ Ceux qui nous ont singulièrement inspiré sont *Vieillir Féminin et écriture autobiographique, Écrire le vieillir, Les Morts du vieillir, Éros, blessure & folie. Détresses du Vieillir*. L'ensemble des travaux de cette collection sera répertorié dans notre bibliographie.

Le syndrome de Diogène, éloge des vieilles de Régine Detambel, – qui sont aussi exclusivement consacrés au vieillissement ou à la vieillesse dans la littérature. Ces ouvrages mettent en exergue la variété des représentations littéraires dans lesquelles s’inscrivent les expériences intimes et sensibles du vieillissement. L’autre étude importante qui éclaire en particulier notre travail s’intitule *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire* de Marie-Odile André. Récemment publié en 2015 et exclusivement consacré au vieillissement littéraire, l’ouvrage s’attache à une analyse stylistique sur les approches méthodologiques de la présence du vieillissement dans la construction textuelle, et se déploie dans le corps du livre les questions propres à la notion de « vieillissement littéraire ». Quoiqu’ils ne se rapportent pas précisément à Marguerite Duras, ces ouvrages sur le vieillissement dans le domaine de la littérature élargissent la perspective de notre recherche, dans la formation thématique comme stylistique.

Quelle que soit l’attitude parfois hostile de Marguerite Duras à l’encontre des critiques littéraires³⁰, elle se trouve sans doute parmi les écrivains contemporains les plus étudiés au monde. Parmi ces innombrables études consacrées à elle, nous avons répertorié celles qui ont trait à des questions autobiographiques, scripturales ou temporelles³¹. En dépit de l’abondance des recherches à son égard, les études sur le vieillissement dans ses œuvres sont rares, à l’exception de deux articles recueillis dans ladite collection du CRLMC sur le vieillir³². Bien que certains éléments incontournables concernant le vieillissement, tels que le temps, la mémoire, la mort, et d’autres questions stylistiques etc., aient fait l’objet de nombreuses analyses critiques, il semble que chacun de ces sujets est cloisonné dans un périmètre unique de recherche, sans aucune intention d’interagir auprès d’un centre qu’est le vieillissement dans l’œuvre durassienne. Cette myopie critique nous offre une occasion de rassembler les divers enjeux qui entourent la problématique du vieillissement, et d’étudier une série de dialectiques qui sous-tendent l’écriture durassienne, afin de

³⁰ « [...] la critique immobilise le livre, elle l’endort, le sépare d’elle et elle le tue [...] Toutes les critiques littéraires sont mortelles » (« La lecture dans le train », ME, IV, 1018-1019).

³¹ Voir en particulier Marguerite Duras et l’autobiographique d’Alette Amel, *Poétique de l’enfance chez Marguerite Duras* d’Anne Cousseau, Marguerite Duras *L’écriture illimitée* de Joëlle Pages-Pindon, Marguerite Duras ou l’écriture du devenir de Myriem EL Maïzi, ainsi que certains recueils collectifs. Toutes ces études seront répertoriées dans notre bibliographie.

³² Voir Daniela Veres, « *Des journées entières...* pour décrire le vieillissement chez Marguerite Duras » et Catherine Bouthors-Paillart, « Vieillir, lit-elle... Lecture du vieillissement dans l’incipit de *L’Amant* de Marguerite Duras », in Annette Keihauer (dir.), *Vieillir féminin et Écriture autobiographique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.

dégager une voie intelligible à l'égard de ce sujet aussi riche d'un point de vue qualitatif que quantitatif dans l'œuvre de Duras.

PREMIÈRE PARTIE

LES MANIFESTATIONS DU VIEILLISSEMENT

Dégradation, détérioration, décadence, déchéance, délabrement, démotivation... l'avancée en âge est en général liée à un champ linguistique de la perte, voire de la disparition. Plus on avance en âge, plus la vulnérabilité et la fragilité³³ se manifestent. Compte tenu de la diversité du vieillissement, les symptômes à ce propos sont également multiples. Vieillir confronte en effet à de nombreux dessaisissements physiques, psychiques, sociaux et cognitifs. Haïssable pour certains, cette expérience peut également être considérée comme l'occasion ultime de porter un regard rétrospectif sur soi, de s'interroger sur le sens de la vie, et de contempler les sources de plaisirs et de désenchantements. Le vieillissement se voit, de ce fait, riche d'analyses et d'interrogations, d'autant plus qu'il est associé à l'idée de modifications dues à l'âge.

Dans son cinquième entretien recueilli dans *Les Parleuses* de Xavière Gauthier, Marguerite Duras semble valider, ne serait-ce que de manière implicite, cette diversité liée au vieillissement et la considère comme un champ digne davantage d'investissement et d'attention par rapport à sa contrepartie, la jeunesse :

[...] ça m'ennuie de vivre avec des jeunes pendant trois semaines ; la jeunesse, c'est très gentil, mais il y a rien de plus uniforme, se plaint Duras à son interlocutrice, c'est à vingt-sept, vingt-huit ans que l'être commence à se différencier. Ça m'embête d'être toute la journée avec des étudiants qui vont me poser des questions, d'être sans solitude (P, III, 130).

L'auteure du *Camion* atteint sa cinquante-neuvième année lors de ses entrevues enregistrées par Gauthier, il paraît qu'elle est encore loin de déplorer l'éloignement de sa prime jeunesse. De ce mépris pour l'âge tendre prétendument monotone, voire stérile, se dégage une autre partie temporelle de la vie humaine, quel que soit l'âge adulte ou crépusculaire, plus diversifiée et prolifique.

Il n'est pas difficile de constater l'abondance de personnages âgés dans les œuvres durassiennes : la vieille auto-stoppeuse du *Camion*, Monsieur Andemas envahi par le souvenir et l'attente, la vieille mère maniaque cloîtrée dans son amour pour le fils aîné, etc. Outre ces personnages d'un véritable âge avancé, des

³³ Selon la définition psychopathologique, la fragilité renvoie à un état de faiblesse vu de l'intérieur, tandis que la vulnérabilité désigne un état de faiblesse vu de l'extérieur. L'âge fragile correspond à la personne de plus de 65 ans ne pouvant vivre sans l'aide des autres compte tenu de l'existence de pathologies multiples. Voir « La psychologie du sujet âgé », in *23 grandes notions de psychopathologie, op.cit.*, p. 199-202.

manifestations liées au vieillissement semblent également atteindre Lol V. Stein et la mystérieuse ravisseuse Anne Marie-Stretter épargnées par l'écoulement du temps, la petite blanche qui vieillit à quinze ans et demi, et Ernesto qui grandit trop vite pour jouir de son enfance, etc. Chez Marguerite Duras, le vieillissement n'est aucunement réservé à une simple question d'âge : quel que soit l'âge biologique ou de l'état-civil de ces personnages, nous pouvons toujours repérer en eux des empreintes ou des esquisses issues de ce phénomène souvent ravageur.

Puisque le vieillissement est qualifié de plus multiple que la jeunesse, il n'est pas possible de l'étudier sans empiéter sur d'autres champs, telles que les disciplines psychologique, sociologique, pathologique, etc. Cette partie inaugurale a tout d'abord pour objectif de recenser les principaux symptômes ou les effets du grand âge qui affectent couramment les personnages durassiens. Pour ne pas devenir un pur inventaire des éléments « classiques » de la sénilité humaine, il sera ici question de montrer comment l'écrivain procède à réformer, à remodeler ces manifestations dues au vieillissement, en les incarnant dans un cortège de figures multiples.

L'originalité de Marguerite Duras réside sans doute dans sa façon de réinvestir les thèmes classiques du vieillissement, par le truchement du travestissement et du détournement, ce qui évite de piéger ces personnages dans une démonstration statique des effets du temps. Nous nous attacherons donc ici à repérer les démonstrations qui font du vieillissement, malgré sa nature lugubre et sombre, un champ fécond d'interprétation où l'âge n'est pas un seul indicateur. Outre une analyse clinique d'expériences du vieillissement et une classification de ses victimes, il s'agit également, dans cette première, de rendre compte, sous formes littéraires, de multiples affectations de ce phénomène qui impliquent des choix narratifs particuliers.

Chapitre I

L'affaiblissement physique

De nos jours, malgré le grand progrès que fait la longévité moyenne, il n'est pas toujours bon d'être vieux. Certes, dans la culture occidentale comme orientale³⁴, l'image d'un vieux mentor aux cheveux blancs et à la barbe longue nous évoque souvent la sagesse et la sérénité. Le statut vénérable du vieux sage n'empêche pas que la vieillesse soit maltraitée, condamnée à des jugements de valeur peu favorables. La péjoration³⁵ que subit la vieillesse est omniprésente. Nous pouvons considérer que le visage moribond de la sénilité l'emporte largement sur son image rayonnante, puisque, de l'Antiquité à nos jours, l'être humain s'ingénie à éviter, ou du moins, à reporter son avènement, quoi que vainement.

Synonyme de déchéance biologique et physique, la sénilité évoque en général l'impuissance, l'incapacité qui réduit l'homme à la dépendance et à l'isolement, ce qui entraîne un chapelet de déclin. Les multiples décadences assombrissent son image qui devient si lugubre et morbide que l'on est tenu de le traiter d'une véritable maladie. La gériatrie formée progressivement depuis la seconde moitié du XX^e siècle corrobore l'inquiétude et le souci que nous apporte la vieillesse. Mais d'un autre côté, les symptômes du vieillissement se manifestent de manière latente³⁶. Dans l'univers durassien où les personnages âgés (quel que soit leur âge biologique) occupe un

³⁴ Nous pouvons trouver, dans notre langue, des preuves qui attestent la supériorité et le respect dont jouissent les personnes âgées. Dans l'Antiquité grecque et romaine, la vieillesse est en principe synonyme de savoir, expérience et sérénité. Le lexique montre que l'âge apporte crédit dans la vie sociale, à l'exemple du mot « sénat » qui tire son origine de *senex*, « vieillard ». L'institut politique signifie par définition « le conseil des Anciens », ce qui témoigne d'une supériorité indéniable des « seniors ». Il en est de même pour les dérivés français *sire*, *seigneur*, dont l'étymologie comparative *seniorem* signifie « plus âgé ». Voir l'article « Ambivalence des représentations de la vieillesse » de Serge Koster, in Fondation Eisai, *Le Grand âge de la vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 137-138.

³⁵ Cette dépréciation se reflète directement dans notre langage : la plupart des doublets de « vieux » connotent un sens négatif, voire la raillerie et le mépris, comme « vieil imbécile », « vieille canaille », etc.

³⁶ En fonction des causes du déclin, le vieillissement est classifié en deux catégories principales : le vieillissement pathologique et le vieillissement normal. Le premier désigne toute évolution du sujet marquée par l'apparition de maladies ; le second caractérise les sujets qui vieillissent sans connaître de maladies spécifiques. Voir « 1.2 Vieillissement normal versus pathologique », in *23 grandes notions de psychopathologie, op.cit.*, p. 198.

contingent énorme, les manifestations de l'avancée de l'âge sont nombreuses, et souvent présentées par détournement. Les manifestations du vieillissement restent aussi indécises et confuses que la limite de l'âge à partir duquel nous pouvons être appelés « vieillard », comme ce dont atteste l'héroïne des *Journées entières dans les arbres* : « Je suis vieille mais c'est tout, je me porte très bien » (JEDA, I, 989) ; l'expérience de la vieille mère confirme bien que tous les symptômes de la sénilité ne sont pas perceptibles, encore moins maladroits. Ils peuvent être aussi latents que naturels, et envahissent le sujet affecté à son insu.

C'est la raison pour laquelle les analyses des altérations du vieillissement dans cette partie n'ont pas seulement vocation d'être un étalage pathologique exhaustif, nous tenterons également de dénicher les indices sous-jacents qui, à première vue, ne sont pas censés résulter directement du vieillissement, à l'exemple du sommeil, de la sédentarité, de la voracité, etc. D'ailleurs, parmi cette pléthore de manifestations décadentes, pathologiques ou naturelles, notre analyse privilégiera celles qui auront, à leur tour, des conséquences narratives dans l'élaboration artistique de l'écrivaine et de la cinéaste Duras. Ces signes de l'involution sénile joueront le rôle d'assise qui se répercuteront autant sur le destin des personnages fictifs que sur celui de l'élaboration artistique et de l'écrivaine elle-même, qui n'échappent aucunement à ce processus inexorable.

La gérontologie – terme forgé par le biologiste russe Metchnikoff en 1901 en combinant les éléments grecs *gerontos* (vieillard) et *logos* (science), s'est développée sur trois plans : biologique, psychologique et social³⁷. La définition déficitaire de la vieillesse est en premier lieu liée à son appréhension externe, car, parmi de multiples dégradations dues au vieillissement, le déclin physique est sans doute le plus palpable et le plus visible. Nous pourrions même dire que l'incompétence physique est à l'origine de toute une série de séquelles cognitives, psychiques et sociales. Selon des analyses psychologiques, la fragilisation physique et psychique donne lieu à l'émergence du sentiment de vulnérabilité qui se répercute ensuite sur le mécanisme du coping³⁸ de l'individu. Autrement dit, les « syndrome[s] de vulnérabilité³⁹ », à

³⁷ Simone de Beauvoir, *La vieillesse*, *op.cit.*, p. 30-31.

³⁸ « Le coping désigne l'ensemble des activités cognitives et des comportements à partir desquels l'individu répond aux pressions externes et/ou internes qui le mettent à l'épreuve et qui dépassent ses propres ressources. » (Lazarus et Folkman, *Stress, Appraisal and Coping*, New York, Springer, 1984, p.141., cité dans Jean Buisson, *Psychologie du vieillissement et vie*

l'instar de la sédentarité, de troubles mémoriels ou démentiels, de la routinisation de la vie, etc. que nous allons analyser dans ce chapitre, résultent de stratégies d'ajustement au cours de la vieillesse. Avant de nous lancer dans l'étude des stratégies de coping, nous allons d'abord porter notre regard sur le signe le plus manifestant du vieillissement qu'est la défaillance physique.

1. Le visage dévasté

L'organisme biologique demeure très souvent le premier à subir le choc du vieillissement. C'est dans le corps humain que les effets de la décrépitude se répercutent de manière la plus immédiate et la plus évidente, puisqu'il fait l'objet d'une « réification⁴⁰ » qui se voit appréhender directement à travers l'aliénation et la déformation. Des injures chroniques et progressives comme l'apparition des rides, la mobilité réduite des membres, à des attaques pathologiques à l'instar de multiples maladies et handicaps, le vieillissement fournit une occasion importante dans la découverte de notre enveloppe charnelle ; en contrepartie, les transformations du corps « extérioris[ent] le Temps », manifestent le vieillissement qui n'est pas toujours visible : « [...] le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique⁴¹. » Marcel Proust assigne au corps le rôle d'extériorisation du temps. A l'entrée du salon, le narrateur proustien a eu du mal à identifier les visages grimés de ses anciennes connaissances dont la figure tant modifiée par le vieillissement favorise la « révélation du Temps⁴² ». Les transformations physiques des participants révèlent au héros d'*A la recherche* leur vieillissement et l'écoulement du temps, l'incite ensuite à un travail d'identification du corps présent et d'antan.

quotidienne, Marseille, Solal, 2005, p. 51-52.)

³⁹ Ce terme utilisé par Buisson signifie « tout processus, qui va de l'émergence du sentiment de vulnérabilité à l'installation de stratégies défensives d'un genre particulier » (Jean Buisson, *Psychologie du vieillissement et vie quotidienne*, op.cit., p. 70.)

⁴⁰ Terme employé dans « Argumentaire » de Jean-Michel Devésa et Marc Saboya, in Jean-Michel Devésa (dir.), *Le corps, la structure Sémiotique et mise en scène*, Bordeaux, Pleine Page, 2004, p. 9.

⁴¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu IV*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 1989, p. 503.

⁴² Idem.

Pareille au héros proustien qui se rend compte de l'effet du temps à l'aune du visage défiguré de ses entourages, Marguerite Duras en appelle également à la représentation corporelle pour révéler le vieillissement de ses personnages : « Un matin, je me suis regardée dans la glace et je ne me suis pas reconnue » (JEDA, I, 989). Il suffit à la vieille mère délaissée de jeter un coup d'œil dans le miroir pour prendre connaissance de son vieillissement. Bien qu'elle ne nous offre pas une abondance de descriptions de têtes travesties qu'a connu Marcel dans *Le Temps retrouvé*, la mutation physique consiste chez Duras à être l'une des manières les plus manifestes et les plus efficaces dans l'appréhension du vieillissement. Pourtant, révélateur du vieillissement, la description des dégradations du corps chez l'écrivain ne réside pas dans des démonstrations de détails minutieux qui ont pour objectif une étude physionomique rigoureuse ; en revanche, beaucoup de passages à cet effet relèvent moins du physique que de la métaphysique. L'extrait le plus célèbre et le plus connu en cette matière s'inscrit dans l'*incipit* de *L'Amant* :

J'[ai] vu [le vieillissement] gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. [...] J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. [...] J'ai un visage détruit (Am, III, 1455-1456).

L'Amant se déploie sur une scène éminemment abstraite, voire de couleur mystique, dans laquelle cet autoportrait montre directement au lecteur une figure ravagée par le temps. Si la vieillesse est liée, avant tout, à une appréhension externe incarnée par des modifications physiques, alors de toutes les zones corporelles, le visage est celle où se condensent le mieux les maléfices du temps. Il apparaît ainsi comme « lieu fondateur du sentiment d'identité et de la reconnaissance mutuelle⁴³ », où le vieillissement intervient de manière troublante pour l'enlaidir et le déposséder. Le visage, en tant que première image du sujet, compromet naturellement l'ensemble du corps et de l'identité individuelle, ce qui engendre ensuite une série d'angoisses et des tourments. Or cela ne semble pas être le cas dans l'*incipit* de *L'Amant* : la narratrice se montre

⁴³ Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 974.

calme, insensible au vieillissement de ses traits, voire se réjouit de leurs dégradations. L'éloge fait par l'homme anonyme à l'égard de ce visage détruit atteste cette absence de douleur face à l'érosion corporelle :

Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté (Am, III, 1455).

Tandis que la beauté renvoie en général à ce qui est lisse, uni et intègre⁴⁴, l'appréciation de ce visage ridé et dévasté semble sortir du commun, complètement détaché de la situation temporaire, géographique et culturelle. L'enjeu ici ne réside pas dans le franchissement du canon esthétique, car l'auteure ne cherche absolument pas à embellir le visage décati, bien au contraire, elle tente tout son possible pour exposer ce ravage du temps ; mais dans l'absence de repérage chronologique, géographique et identitaire : « Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. [...] Je pense souvent à cette image que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. » (Am, III, 1455). Date et lieu imprécis, le roman s'ouvre dans une scène peu ou prou mystique et fantasmée, dont la protagoniste elle-même est l'unique témoin, seule à attester son visage détruit, submergé dans le temps et dans le silence. À défaut de tout repérage possible, le brouillard immanent dans cette atmosphère abstraite crée un effet de suspension et une mise à l'écart du reste du monde, afin de consigner à ce portrait du vieillissement un caractère quasiment absolu, dépourvu de tout jugement moral.

2. Le démantèlement somatique

L'autre élément important qui favorise cette image absolue de la vieillesse réside dans la décomposition du corps. Dans l'autoportrait de la narratrice, le visage se manifeste comme une part entière, une autonomie totale, complètement détaché du

⁴⁴ « Sur le plan imaginaire, tout ce qui dérange l'intégrité, tout ce qui ride la surface lisse, est jugé insupportable, intolérable et défini comme laid. », ainsi se caractérise le canon esthétique de nos jours (Michela Marzano (dir.), *Le Dictionnaire du corps, op.cit.*, p.955.).

reste du corps qui est pourtant constamment absent dans la description. Si le vieillissement humain se montre de prime abord par la chute du corps, ici dans ce passage, la « chute » se révèle plus complète et radicale, d'autant plus qu'elle annonce non seulement la dégradation, mais également la désintégration, la séparation du corps. De ce visage sans lien nécessaire à son propriétaire, le noyau de l'ouverture de ce roman réside moins dans le portrait de la protagoniste brisée par la vieillesse que dans celui d'un visage en déclin du temps. Au lieu d'une partie du corps, ce visage en suspens devient un tout. Cette mise à l'écart du visage crée un effet à double tranchant : d'un côté, le détachement d'une partie corporelle pourrait atténuer, en quelque sorte, le « démonisme féroce⁴⁵ », pour employer le terme de Julia Kristeva dans son étude sur Colette, du corps vieillissant, par rapport à une description « clinique » qui expose minutieusement le vieillissement du corps dans tous ses états. Car, le corps étant support d'identité individuelle⁴⁶, son fractionnement va de pair avec l'éclatement de l'identité de l'individu dont le corps entier n'est plus la victime du vieillissement. Il s'agit ici d'un transfert de fardeau d'un corps entier vers ses parties fragmentées. Dans cette perspective, nous pouvons constater une diminution, ne serait-ce qu'apparente, de la force destructrice du vieillissement, puisque, dans le cas de *L'Amant*, les méfaits du temps sur l'ensemble du corps humain se dissimulent derrière le visage, en tant que seul référent de la décrépitude. Ainsi l'image de la vieillesse se révèle-t-elle moins troublante qu'un ensemble du corps invalide aux membres déformés et bouche édentée, au point que l'individu affecté traverse une déshumanisation la plus profonde, comme constate Annie Ernaux à l'égard de sa mère en agonie, qui « n'était plus la femme qu'[elle] [avait] connue⁴⁷ », alors que, malgré le vieillissement, la protagoniste reconnaît parfaitement son propre visage (« [il] a été mon visage » (Am, III, 1456)), à l'aune duquel se réalisent les retrouvailles fantasmatiques de l'homme dans le hall. Nous pouvons dire qu'aux yeux de soi-même et d'autrui, en dépit de la destruction du visage, l'identité reste intacte. Le sujet

⁴⁵ Julia Kristeva, *Le génie féminin tome III Colette*, Paris, Fayard, 2002, p. 384.

⁴⁶ D'après l'étude menée par Dagognet, le corps peut être divisé en trois dimensions : corps en soi (biologique), corps pour soi (qui sous-tend son identité personnelle), et corps pour les autres (corps que je livre aux regards des autres, et le jugement qu'ils me renvoient) (Voir Raymonde Feillet, *Corps, vieillissement et identité : entre préservation et présentation de soi*, Toulouse, Éditions érès, p. 108.). Le morcellement du corps afin d'être condensé en une certaine partie entraîne indubitablement la modification de toutes ses trois dimensions, pour engendrer, par la suite, un changement de situation identitaire chez le sujet affecté.

⁴⁷ Annie Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, 1996, p. 13.

échappe ainsi à l'aliénation totale de chaque partie de son corps qu'éprouvent d'ordinaire des personnes âgées.

Or d'un autre côté, cette suppression de l'ensemble du corps n'amoindrit pas forcément les troubles physiques en raison du vieillissement ; elle pourrait, en même temps, redoubler le choc et ressusciter la mise en question de l'identité en confrontation avec la vieillesse, dans la mesure où la suppression donne l'impression de l'amputation, et que la focalisation sur un fragment corporel qui fait de lui un tout indépendant de sa substance originelle implique surnoisement un corps mutilé, tronqué, dont le reste s'éclipse dans l'obscur. L'objet étudié passe du corps entier à une de ses fractions qui détient désormais toute son autonomie. Certes, cette mutilation a un premier effet de simplifier le champ de recherche, mais les « séquelles » s'avèrent d'autant plus considérables que le détachement du fragment corporel engendre la mutilation de l'identité personnelle, efface partiellement des repérages qu'on aurait poursuivis dans un corps entier, ce qui par conséquent, conduit l'aliénation de l'être vers un autre degré. Étant donné que le corps est considéré comme « lieu de la résistance, lieu dynamique d'une recherche d'équilibre identitaire⁴⁸ », la dislocation corporelle perturbe inévitablement la stabilité identitaire. C'est la raison pour laquelle la narratrice affirme si catégoriquement que « [l]'histoire de [sa] vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. » (Am, III, 1458) Faute de la moindre trace environnante pour rétablir la jeunesse (localisation chronologique et géographique imprécise), la protagoniste se plonge dans l'impossibilité totale de la reconnaissance du moi, dont même le corps ne reste qu'à l'état de vestiges : un visage détruit, *en suspens* dans le temps et dans l'espace.

La propension à une présentation du morcellement du corps chez Duras n'est pas sans analogie avec Beckett, chez qui la démonstration physique se présente généralement par les morceaux : soit ils détiennent leur autonomie respective, entièrement séparés de leur organisme absent (à l'exemple de la bouche parlante dans *Pas moi*⁴⁹, et des trois têtes issues du rebord des jarres dans *Comédie*) ; soit les

⁴⁸ Raymonde Feillet, *Corps, vieillissement et identité : entre préservation et présentation de soi*, *op.cit.*, p. 18.

⁴⁹ Selon la didascalie, la scène de *Pas moi* se plonge dans une obscurité totale, où apparaît une bouche qui se trouve « vers le fond côté cour, environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène, faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité. » (Samuel

protagonistes effectuent un détachement volontaire, même affectueux avec leurs parties organiques (comme les héros de la trilogie romanesque⁵⁰). La dislocation du corps jusqu'à la disparition, chez Duras comme chez Beckett, révèle par excellence le ravage sans merci du vieillissement sur l'identité de l'être humain. Les répercussions peuvent s'entendre, *grosso modo*, sur deux degrés : la dégradation de la vie biologique, sociale, affective ; la désarticulation de la forme narrative.

Premièrement, le corps délabré compromet inévitablement la vie quotidienne du sujet, le plus atroce est qu'il ne puisse rien faire qu'accepter, malgré tout, cette dégradation, et d'ailleurs, vivre de cette incapacité. Comme le constate Molloy, malgré le dysfonctionnement de sa jambe : « Décomposer, c'est vivre aussi⁵¹ ». Or cette existence traînée par un corps délabré n'est plus vivable, étant donné qu'elle met en panne, paralyse la plupart des activités du sujet affecté, qui ne peut qu'accepter passivement son impuissance. La mobilité réduite, l'homme est dorénavant voué à l'inertie et à l'isolement. L'« indépendance » des fragments du corps donne lieu à la dépendance de la personne affectée. Ralentie et coincée, elle est désormais sujette à l'aide d'autrui pour compenser sa perte. Le détachement ne réside plus seulement dans la physique, mais se répand dans chaque recoin de son être. À la dislocation du corps s'ajoute celle de la vie sociale et affective, car le vieillissement est défini le plus souvent comme « un artefact de la domestication, ou de la civilisation, beaucoup plus qu'un produit de la nature⁵² ». Tel est ce que traversent la plupart des personnes âgées à l'exemple de M. Andesmas, dont le roman éponyme ne peint que l'immobilité et l'attente interminable de ce septuagénaire :

Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Éditions de Minuit, 1963[1974], p. 81.) ; dans *Comédie*, les soi-disant personnages ne sont qu'en réalité trois têtes, enfoncées respectivement dans trois jarres identiques : « Elles restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte. Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres. » (Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 9.)

⁵⁰ Molloy connaît, sans grande souffrance, un dysfonctionnement de ses jambes qui le réduit à un état de reptation (Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951.) ; ensuite dans *Malone meurt*, le protagoniste grabataire est condamné à l'immobilité (Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1951[2004].) ; dans *L'Innommable*, le dernier volume de cette trilogie, le héros beckettien, dépourvu de configuration corporelle, se soumet entièrement à la difformité (Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953[2004].).

⁵¹ Samuel Beckett, *Molloy*, *op.cit.*, p. 32.

⁵² André Klarsfeld et Frédéric Revah, *Biologie de la mort*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2000, p. 97, cité dans « Vieillir en politique ou vieillir de la politique : professionnalisation ou fin de carrière ? » de Nathalie Bayon, in Alain Montandon (dir.), *Figure du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 122.

Andemas ne fut plus entouré que par sa masse très grosse de soixante-dix-huit ans d'âge. Celle-ci s'ankylosait facilement dans l'immobilité, et de temps en temps, M. Andemas la déplaçait, la remuait un peu dans le fauteuil d'osier. Ainsi supportait-il attente (And, II, 223).

Le grand âge réduit le corps à une masse de ruine lourde et inhabile, sclérose toute la vie de ce vieux monsieur, dans une attente infinie d'un agent immobilier pour régler le compte de la terrasse achetée en faveur de sa fille Valérie dont le dynamisme juvénile et insouciant accentue davantage le sentiment d'abandon de son père agonisant :

Ayant repris sa place raisonnablement, prêt à admettre le retard de Michel Arc, réduit de son propre gré à une indulgence plénière pour tout manque à son égard, en même temps que lui revient le souvenir de Valérie pourtant si proche – son auto noir est là, sur le rectangle blanc de la place – M. Andemas connaît les affres de la mort (And, II, 233).

Tout au long du roman, cette enfant ne fait son apparition qu'à travers le souvenir de son père. Tout en dansant sur la place d'à côté et flirtant avec celui qui fait attendre son père, elle n'a jamais pensé à jeter un coup d'œil à celui dont la vie entière dépend d'elle. La récurrence du chantonement d'une Valérie dansante produit un contraste saisissant avec la stagnation de ce septuagénaire « [s]olitaire, et désormais impuissant à faire danser ce corps ruiné » (And, II, 227). Il ne lui reste qu'à écouter les airs dansants et à « remu[er] les pieds dans ses souliers noirs, en cadence » (And, II, 227) en songeant à sa jeunesse envolée, et en craignant pour son enfant Valérie, « dont l'amour règne impitoyablement sur sa destinée finissante » (And, II, 228). Le corps invalide mobilise davantage le besoin affectif, pour ne pas dire – la dépendance affective des personnes âgées. Des études attestent que « le resserrement du cadre spatial qui caractérise souvent la vie des personnes âgées dilate la qualité des perceptions des organes valides⁵³ ». Cette sensibilité due au vieillissement se traduit, chez Duras, par un attachement, parfois insensé, sinon maladif, des personnes âgées à leur enfant. Immobile et paralysé, M. Andemas ne peut maintenir son lien avec sa fille qu'à travers les airs de chansons émis de la place où dansait Valérie. Pourtant, le manque d'attention de cette enfant – l'unique mobile de son existence – n'empêche pas qu'il passe le reste de ses jours à attendre, en faveur de Valérie, un Godot qui ne

⁵³ Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir dit-elle : Une anthropologie littéraire de l'âge*, Paris, Éditions Champion Vallon, 2013, p. 139.

viendrait sans doute jamais ; la vieille mère des *Journées dans les Arbres* poursuit de longs trajets uniquement pour recevoir un peu d'affection de son fils et lui déléguer toute sa fortune, sans évoquer la fameuse figure de la mère dans *L'Amant*, qui a tout sacrifié, au détriment de ses autres enfants, pour son fils aîné⁵⁴... Nombreux sont des vieillards durassiens qui prennent leurs enfants pour le seul motif de leur existence. Cette dépendance plénière et cet attachement inconditionnel, quelle que soit biologique, social et affectif, se répandent au-delà des frontières de la vie individuelle de personnages, jusqu'à ce qu'ils troublent profondément la structure narrative qui les énonce.

3. Le corps investi dans l'écriture

Le corps dégradé et disloqué sonne le glas d'une existence uniforme, qui désormais vole en éclat, s'éparpille dans tous les sens. Dans son étude thématique sur la douleur chez Duras, Bajomée met en parallèle la désintégration du corps avec l'amputation du réel, qui est « [...] mutilé, de manière permanente, par le manque, la section, la scission⁵⁵ ». Le corps fractionné incarne des « fantasmés de manque⁵⁶ », à l'air, par conséquent, d'une fissure, d'un gouffre dans lequel se cache toute possibilité du devenir. Avec les fragments du corps, se pulvérise également l'énoncé, et l'énonciation narrative s'éparpille, se multiplie :

[I]ls thématisent tous, selon des étagements divers, la brisure, les difficiles rapports de la totalité du fragment, du fini et de l'inachevé. En optant tout d'abord pour le déni d'une idéologie du sujet définitivement organisé et unifié au profit d'un récit qui traduit les crevasses dans la continuité du perçu et de l'éprouvé, dans l'homogénéité de la présence. Partout, la décohésion.

⁵⁴ Concernant le dévouement absolu, voire insensé des parents vis-à-vis de leurs enfants, l'écrivaine semble se trouver dans le même sillon que ses personnages. Dans la biographie de Jean Vallier, l'auteur raconte que Duras a créé pour son fils un compte joint avec elle : « Je vais lui mettre en commun tout ce que j'ai... Je trouve ça très bien d'avoir fait ça. Je n'ai connu personne qui l'ait fait avec ses enfants » (Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome II 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010, p. 897.), alors nous sommes dans les années 80, où Duras est aux alentours de soixante-dix ans, et son fils Jean Mascolo a la trentaine.

⁵⁵ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 58.

Corps en état de dispersion, déchirures intérieures, mutilations affectives⁵⁷.

Les ruines du corps perturbent la continuité originelle narrative du récit, qui devient dorénavant poreux, exposé pleinement à toutes les attaques extérieures comme intérieures. D'après l'analyse de Danielle Bajomée, ce bouleversement à l'origine de la dispersion du corps est susceptible de transformer le récit en une démonstration constante de l'inconstance, de l'inachevé. D'où l'inexactitude éminente de l'« histoire » de *L'Amant*, qui n'est en réalité qu'une démonstration de son absence. Du point de vue psychanalytique, face à la finitude biologique et spirituelle grandissante, l'individu vieillissant ne peut recourir qu'à la décomposition du corps, en guise de l'allègement qui le débarrasse des parties en dysfonctionnement, afin de continuer leur aventure terrestre⁵⁸. Cet émiettement peut également être considéré comme une survivance, ne fût-ce que de second choix, à l'être affecté et au récit. Ainsi, au lieu de se focaliser sur un visage fané en quête de toute trace possible du vieillissement, *L'Amant* se métamorphose-t-il en une recherche fantasmatique de « l'histoire d'[une] vie qui n'existe pas », sur laquelle le sujet « n'[a] pas d'avis », car elle voit que « tous les champs sont ouverts, qu'ils n'y aurait plus de murs, que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher, se faire, se lire [...] » (Am, III, 1458). Ce champ libre gagné par le visage détruit n'est pas une nouveauté chez Duras : nous trouvons dans *Pas moi* de Beckett des affinités troublantes, dans lequel le dramaturge met en scène une bouche suspendue au milieu de la scène obscure, et depuis laquelle s'émettent des expressions incantatoires et morcelées, sans cohérence ni logique apparente :

BOUCHE. – monde... mis au monde... ce monde... petit bout de rien...
avant l'heure... loin de – ... quoi?... femelle?... oui... petit bout de
femelle... au monde... avant l'heure... loin de tout... au trou dit... dit...
n'importe... père mère fantômes... pas trace... lui filé... ni vu ni connu [...]
non... point d'amour... ni celui-là ni un autre... aucune sorte... ni alors ni
après... histoire banale donc⁵⁹...

L'omniprésence de points de suspensions et l'emploi fréquent de formes négatives renforce l'effet de suspension et de détachement. Le soliloque disloqué prononcé par

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ Voir « “Molloy, c'est nous !” Actualité du vieillir chez Beckett » de Marion Estorges-Mîrzea, in Alain Montandon (dir.), *Figures du vieillir*, op.cit., p. 202.

⁵⁹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, op.cit., p. 82.

cette bouche flottante sur scène envahit toute la pièce, de telle sorte que jusqu'à la fin, ni le spectateur ni le lecteur ne saurait détecter une moindre exactitude sur le protagoniste, incarné par un fragment corporel, condamné à monologuer perpétuellement pour compenser son infirmité. Le lien entre une physionomie fissurée du personnage et le style disloqué du récit n'est pas contingent. Il corrobore par excellence que le corps est si étroitement lié au mot que la décomposition de l'un compromet inévitablement l'autre, qui traverse, à son tour, un parcours de pulvérisation. Dans son essai *Petit éloge de la peau*, Régine Detambel met en parallèle les rides du visage avec l'écriture, puisque « la narration fait pli », et que le romancier exerce un « métier à plisser⁶⁰ ». De ce point de vue, le pli de la peau est analogue au « pli » de l'écriture, qui est consacrée à enrichir, à déchiffrer les sédimentations du temps à partir du visage décati. D'où la possibilité, chez Duras, de transcrire une histoire de vie inexistante, en fonction du visage flétri. Car au fond, l'écriture durassienne est immanquablement corporelle⁶¹, à tel point que « [l]es mots font corps, le corps fait mot⁶² », pour emprunter le terme de Sylvie Loignon dans son étude sur le rapport entre le corps et l'écriture chez l'auteur de *L'Amant*. Marguerite Duras elle-même confirme l'investissement du corps dans son écriture : « Le corps des écrivains participe de leurs écrits. Les écrivains provoquent la sexualité à leur endroit. » (« Le corps des écrivains », VM, IV, 349). L'homogénéité dans laquelle se fondent le corps et l'écriture annonce explicitement que leurs sorts ne font qu'un : si le visage était détruit, l'écriture ne saurait rester intacte. Ainsi à la dislocation du corps s'ajoute la dislocation de l'écriture. Ce qui résulte du caractère souvent boiteux et désaccordé du texte durassien et du texte beckettien. Afin de présenter « l'infigurable » de la figure, les mots se brisent à leur tour – ils consistent moins à décrypter les sédimentations du temps qu'à « défigurer » l'écriture, jusqu'à ce qu'elle devienne, à l'image du visage détruit chez Duras, et des corps décomposés chez

⁶⁰ Régine Detambel, *Petit éloge de la peau*, Paris, Gallimard, 2007, p. 69., cité dans Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir dit-elle, op.cit.*, p. 142.

⁶¹ Dans un entretien inédit de Yann Andréa réalisé en 2004, l'ancien compagnon de Marguerite Duras avoue qu'il est difficile de parler de son écriture, parce que « tout est mélangé, au fond » : « c'est une écriture du corps – j'ai l'impression moi – d'elle, enfin du corps et d'autre chose, mais elle passait par l'incarnation... Pour dire ça autrement, elle aimait beaucoup Beckett [...] » (Entretien de Catherine Rodgers avec Yann Andréa, in Anne Cousseau (dir.), *Duras 5 Marguerite Duras, paysages*, Paris, Lettres modernes minard, 2017, p. 22.). Ce témoignage fait preuve de l'homogénéité entre l'écriture et le corps, ainsi que l'influence de Beckett sur Duras.

⁶² Sylvie Loignon, « “à corps” et désaccords de l'écriture désaccordée a corps comme lieu de l'écriture chez Marguerite Duras », in Myriem El Maïzi et Brian Stimpson (dir.), *Duras 2 écriture, écritures*, Caen, Lettres modernes minard, 2007, p. 114.

Beckett, un lieu homogène dans lequel s'engloutit toute (im)possibilité de restituer le passé. Tandis que la « part peaucière » dont parle Detambel est consacrée à déchiffrer l'héraldique du temps à l'aide des plis de la peau, le caractère corporel dans la pratique scripturale de Duras, comme de Beckett, consiste à s'effondrer, au lieu de le restaurer avec les mots, ensemble avec le corps, de telle sorte que l'écriture tente inlassablement de rejoindre, de rattraper la chute du corps, comme l'appel de l'écrivain lancé dans sa dernière publication *C'est tout* : « Viens vite. Je n'ai plus de bouche, plus de visage. » (CT, IV, 1176). Le recueil se clôt sur cette injonction qui invite à saisir dans l'immédiat l'évanescence du corps par les mots. Paru en 1995, un an avant le décès de Duras, ce propos illustre par excellence l'inéluctable défiguration et l'« urgence du texte [...] dans l'appel constant à rejoindre le visage de l'instance énonciatrice⁶³ ». Il faut remarquer que les dernières pages de ces propos enregistrés sont comblées de l'impératif comme « viens » et « venez », en particulier une formule étrange « Venez/Viens dans mon visage » (CT, IV, 1168, 1170, 1174) qui réitère à maintes reprises avant l'annonce de sa disparition définitive dans la dernière phrase. Expression hors du commun qui semble transformer le visage synonyme de l'écriture. Sa difformité, sinon sa disparition, donne lieu à un « texte écorché », qui transforme le visage à la fois en lieu de l'énonciation et celui de la « dénudation⁶⁴ », pour reprendre l'expression de Sylvie Loignon.

L'écriture en quête d'un visage dénudé implique immanquablement le caractère érotique, immanent au corps. Le témoignage cité précédemment de Duras dans son essai *La Vie matérielle* suggère la présence de la sexualité dans l'élaboration littéraire. Dans *La Femme du Gange*, la femme, probablement un avatar d'Anne-Marie Stretter, possède un visage « aux yeux morts [et] déchirés » (FG, II, 1481). Duras écrit que « [s]on visage détruit, c'est la plaie toujours ouverte du désir. » (FG, II, 1481). Une pareille évocation se trouve également dans *L'Amant* :

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne

⁶³ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 119.

connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort (Am, III, 1458).

De même que le titre du roman suggère explicitement l'érotisme, le visage est également chargé d'être un lieu annonciateur pour confirmer la présence de la sensualité. Même dans sa prime jeunesse, la petite blanche se rend compte du primat du désir dans son existence, qui serait la cause de son vieillissement prématuré à la sortie de la garçonnière avec son amant du Cholen. À partir du visage en difformité, et du corps en délabrement soumis à l'érosion du temps, le désir échappe-t-il à ce ravage ? Nous allons à présent préciser cette mise à disposition du désir sexuel en confrontation avec le vieillissement.

Chapitre II

L'érotisme tourmenté par le vieillissement

Du point de vue étymologique, l'érotisme (de l'Éros, du grec ancien Ἔρως, *Érôs* « dieu de l'amour », antonomase de ἔρως, *érôs* « amour, désir ») est défini comme « propriété de certaines zones corporelles à susciter le désir sexuel » qui relève de « l'amour physique, de la sexualité⁶⁵ ». Il s'agit donc d'un attribut du corps pour provoquer la sexualité. Du point de vue psychologique, le corps est un acteur aussi majeur dans le vieillissement que dans la sexualité, car il est positionné à « l'interface dynamique de la réalité externe et de la réalité interne, où les modifications corporelles ne sont pas sans rayonner et fournir [...] leur contribution à l'excitation de la pulsion sexuelle⁶⁶ ». Intermédiaire entre l'extériorité et l'intériorité de l'être humain, le corps renvoie immédiatement à ce qui concerne la chair, pour ainsi dire, la sensualité et la sexualité.

1. L'érotisme, métaphore de l'écriture

Chez Marguerite Duras, l'expérience scripturale est inséparable du corps : d'un côté, le corps de l'écrivain est interpellé dans son écrit. Il y participe vivement, quitte à en « provoqu[er] la sensualité », comme l'on a cité précédemment. Écrire des mots équivaut, dans cette perspective, à inciter le désir sexuel. Pour ce faire, Duras n'hésite pas à assimiler la tête des écrivains qui fabriquent des textes à l'organe érogène : « [l]es hommes, c'est comme s'ils avaient couché avec notre tête, pénétré notre tête en même temps que notre corps [...]. C'est comme ça partout dans le monde, pour tous les écrivains hommes et femmes mêlés. Ce sont des objets sexuels par excellence. » (VM, IV, 349). Dans cet article intitulé « Le corps de l'écrivain », l'auteure associe directement la plume de l'écrivain au corps sensuel, à des « objets sexuels » qui donnent lieu au désir. Ce caractère de l'écriture n'est pas réservé uniquement à des

⁶⁵ *Dictionnaire Larousse Maxipoche 2017*, Paris, Éditions Larousse, 2016.

⁶⁶ Benoît Verdon (dir.), *Cliniques du sujet âgé Pratiques psychologiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 32-33.

descriptions érotiques, il est commun pour toute création littéraire. Si l'expérience érotique et la pratique scripturale – des actes qui, apparemment, n'ont rien à voir l'un avec l'autre – ont tant de similitudes, c'est qu'elles sont l'intermédiaire de la mise en forme, le lieu de la fabrication et de la fomentation : « Si aimer c'est donner, aller vers l'autre, l'écriture s'entend comme toucher, adresse⁶⁷ ».

Le thème de l'amour renvoie à un autre, à la communication entre deux êtres, ce qui rejoint exactement la conviction de l'écriture qui est la mise en œuvre du discours en vue de créer un espace de transition ouvert vers l'autre. Dans son étude sur l'érotisme, Georges Bataille qualifie la fusion d'instant ultime de la pratique sexuelle, grâce à quoi se rencontrent les deux êtres, qui suppriment les limites⁶⁸. Dans l'expérience sexuelle, des actes comme la projection vers le dehors, l'irruption dans l'autre à l'encontre du repli sur soi, trouvent leurs échos dans l'écriture définie par Duras comme « à l'extérieur de soi dans une confusion » (« Le bloc noir », VM, IV, 320). Le déplacement qu'effectue *aimer* se situe, de ce fait, dans le même sens vers où se dirige *écrire* qui implique le contact et l'échange avec l'autrui.

L'autre ressemblance des deux activités réside dans l'acte de *créer*, fondamental dans les deux pratiques. Du moment que le désir chez l'écrivain convoque davantage la communicabilité et la rencontre⁶⁹ qu'une simple pulsion sexuelle au sens littéral, l'érotisme joue un rôle de moteur, qui stimule cette direction vers l'autre réalisée par l'écriture. Dans son entretien avec la journaliste italienne, l'écrivaine déclare ouvertement qu'« on désire comme on écrit, toujours » : « quand je suis en passe d'écrire, je me sens plus envahie par l'écriture que quand je le fais vraiment. Entre désir et jouissance, il y a la même différence qu'entre le chaos primitif de l'écrit – total, illisible – et le résultat final de ce qui, sur la page, s'allège, s'éclaire⁷⁰. » Écrire comme désirer, les deux actions renvoient du mouvement, au déplacement d'aller vers, un processus qui est en passe de se réaliser, au cours duquel le sujet, guidé par la pulsion, est poussé à se projeter vers l'autre dans l'activité sexuelle de reproduction, comme à mettre au jour, noir sur blanc, la confusion, le « chaos primitif » des pensées par la plume de l'écrivaine. Ce passage de « l'organique au spirituel puis du spirituel à

⁶⁷ Chloé Chouen-Ollier, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 127.

⁶⁸ Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 143.

⁶⁹ Marie-Chantal Killeen, *Essais sur l'indicible Jabès, Duras, Blanchot*, *op.cit.*, p. 160.

⁷⁰ Marguerite Duras, *La passion suspendue Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, *op.cit.*, p. 138.

l'originel⁷¹ » donne finalement lieu à la mise en forme du désir qu'est la création littéraire. C'est ainsi que l'exubérance de vie que représente l'activité sexuelle se transforme en acte démiurgique, qui stimule l'écriture, lui donne une seconde vie grâce à son élan. Dans son essai sur la vieillesse, Simone de Beauvoir indique que « [p]our créer, il faut une agressivité [...] qui a biologiquement sa source dans la libido⁷² ». La création à l'origine de la sexualité est principalement réalisée, chez Marguerite Duras, par la figure féminine.

Dans l'univers durassien, il n'est pas difficile de constater que les personnages féminins occupent une place primordiale et décisive, qu'elles l'emportent nettement sur les personnages masculins tant sur la quantité que sur l'importance dans les œuvres. Chez Marguerite Duras, les deux sexes se présentent foncièrement différents l'un de l'autre⁷³. C'est aux rôles féminins que Duras confie « une force, le besoin radical d'expérimenter la totalité du sentiment⁷⁴ ». Par rapport aux figures masculines d'une personnalité relativement faible et incertaine, la force, la capacité que détiennent les femmes dans l'œuvre durassienne ne correspondent-elles pas justement à l'« agressivité » dont parle Beauvoir dans l'activité sexuelle ? Cette agressivité immanente à la libido relève moins de l'attaque que de l'élan vers l'autre et l'extérieur : « les femmes sont les véritables dépositaires d'une ouverture totale vers l'extérieur, la vie, la force débordante de la passion⁷⁵ [...]. L'homme est plus fossilisé dans un passé dont il ne sait pas sortir, prisonnier d'un désir qu'il voudrait mais ne

⁷¹ Chloé Chouen-Ollier, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, op.cit., p. 128.

⁷² Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, op.cit., p. 372.

⁷³ « Ça fait une montagne de différence entre les hommes et les femmes », ajoute-t-elle dans « La Maison » (VM, IV, 337). En ce qui concerne la problématique de l'écart infranchissable entre les deux sexes, voir le travail récent de Marie-Chantal Killeen : dans son étude comparative sur l'indicible, l'auteure analyse la différence sexuelle représentée chez Duras, à l'aune de la théorie de la philosophe féministe Luce Irigaray, selon qui les deux sexes sont foncièrement « irréconciliables et inconnaisables » (Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible Jabès, Duras, Blanchot*, op.cit., p. 147-150.).

⁷⁴ Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, op.cit., p. 101.

⁷⁵ Cette capacité exclusive des femmes de vivre complètement la passion peut être également interprétée par le biais biologique : un homme n'a en somme qu'une seule zone génitale prédominante, un organe sexuel, tandis que la femme en possède deux. La constitution de bisexualité chez le sexe féminin est plus évidente que chez le sexe masculin : « La vie sexuelle de la femme se divise régulièrement en deux phases dont la première a un caractère masculin ; seule la seconde est spécifiquement féminine. Ainsi, dans le développement de la femme il y a un procès de transport d'une phase à l'autre et rien de tel chez l'homme. » (Freud, *La vie sexuelle*, traduit par Denise Berger, Paris, Presses Universitaires de France, 2005 [1969], p. 141-142.). La bisexualité dans l'organisme féminin rend la femme plus disposée vers l'autre, ce qui lui permet d'avoir une double expérience, de vivre le désir de manière complète.

peut désespérément pas se donner⁷⁶. »

2. La femme comme l'objet du désir

À cette initiative de l'ouverture vers l'autre s'ajoute la nature des femmes en tant que mobile du désir. Dans son étude, Bataille définit la femme comme « objet du désir » qui provoque la sexualité :

En principe, un homme peut aussi bien être l'objet du désir d'une femme, qu'une femme être l'objet du désir d'un homme. Cependant la démarche initiale de la vie sexuelle est le plus souvent la recherche d'une femme par un homme. Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes. Il serait injustifié de dire des femmes qu'elles sont plus belles, ou même plus désirables que les hommes. Mais dans leur attitude passive, elles tentent d'obtenir, en suscitant le désir, la conjonction à laquelle les hommes parviennent en les poursuivant. Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir⁷⁷.

L'analyse bataillienne justifie, en partie, le pouvoir séducteur de la femme en tant qu'objet du désir. Dans une expérience érotique, le sexe féminin – objet de convoitise aux yeux du sexe opposé – est destiné à « provoquer le désir ». Bien que, à première vue, la théorie de l'auteur de *L'Érotisme* ramène la femme à une position passive en attente de conquête, elle affirme pourtant la prédominance de la femme comme origine et motif d'une relation sexuelle. Le désir inhérent au sexe féminin lui assure le primat dans l'union sexuelle, dans la mesure où l'homme n'a qu'à *poursuivre*, pour reprendre tel quel le terme employé par Bataille, son objet désiré qu'est la femme. Dans l'univers durassien, les personnages féminins incarnent par excellence ce rôle de provocateur du désir. De l'archétype d'Anne-Marie Stretter à l'image de la femme fatale, à la femme dans la *Maladie de la Mort* qui, allongée au lit, tente tout son possible pour susciter le désir de son interlocuteur incapable d'aimer, les figures féminines profitent de leur pouvoir séducteur pour assurer leur prééminence à l'encontre du sexe masculin.

⁷⁶ Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, *op.cit.*, p. 101-102.

⁷⁷ Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 144-145.

Le corps féminin est leur arme indispensable pour exécuter la tâche de séduction. Les descriptions du corps émanent intrinsèquement d'une atmosphère sexuelle. Selon l'analyse de Sylvie Loignon, l'écrivaine pratique même une « écriture de la prostituée⁷⁸ », ce qui souligne le caractère pornographique des écrits de Duras. Dans des passages sur le corps féminin, l'évocation du champ lexical pornographique est incontournable⁷⁹ :

Elle est vieille, elle sort du casino sur une chaise à porteur [...] Lol V. Stein est très fardée, peinturlurée. Elle ne sait pas ce qui lui arrive. Elle regarde les gens, la ville. Elle a les cheveux teints, elle est fardée comme une putain, elle est détruite, comme on dirait, née (« Le boc noir », VM, IV, 323).

Ce passage inédit, révélé vingt ans plus tard après la parution du *Ravissement*, inscrit définitivement la protagoniste dans le domaine pornographique. À la sortie de la scène de l'enlèvement de son fiancé par Anne-Marie Stretter, Lol, profondément traumatisée, traverse étrangement un processus d'« érotisation », qui l'a curieusement détruite et sauvée. Prostituée comme elle est, son visage « fard[é] comme une putain » s'assimile à celui de la petite blanche et à celui de l'anonyme dans *La Femme du Gange* que nous avons cité précédemment. Leur visage qui a l'apanage du désir contribue à la fois à leur destruction et à leur survivance.

L'expérience de Lol marque le double pouvoir de l'érotisme, qui peut en même temps dissoudre et construire l'être affecté. Cette force dichotomique tire l'origine de la nature de l'érotisme qui suggère à la fois l'élan de vie et sa dissolution. Si le corps fait l'objet d'un processus de destruction et de délabrement à l'origine du vieillissement, il semble que la sexualité échappe étrangement au même sort, malgré l'effondrement de son support. Le vieillissement n'a pas pu anéantir l'érotisme comme il le fait au corps, du fait que le désir sexuel⁸⁰, malgré sa définition

⁷⁸ Sylvie Loignon, « “à corps” et désaccords de l'écriture désaccordée a corps comme lieu de l'écriture chez Marguerite Duras », in Myriem El Maïzi et Brian Stimpson (dir.), *Duras 2 écriture, écritures, op.cit.*, p. 114.

⁷⁹ Dans l'univers durassien, nombreuses sont des figures féminines qui se livrent, de manière voilée ou non, à l'acte de la prostitution, telles qu'Anne-Marie Stretter, la protagoniste de *La Maladie de la mort* et *des Yeux bleus cheveux noirs*, ainsi que de nombreuses allusions autobiographiques.

⁸⁰ Pour préciser certaines notions très voisines du champ érotique, voir l'introduction de *L'Érotisme* de Georges Bataille : « L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et

élémentaire qui renvoie d'abord à l'exubérance de la vie, est au fond, immanent à la destruction et à la désagrégation :

Toute la mise en œuvre de l'érotisme a pour fin d'atteindre l'être au plus intime, au point où le cœur manque. Le passage de l'état normal à celui de désir érotique suppose en nous la dissolution [...]. Ce terme de dissolution répond à l'expression familière de vie *dissolue*, liée à l'activité érotique. Dans le mouvement de dissolution des êtres, le partenaire masculin a en principe un rôle actif, la partie féminine est passive. C'est essentiellement la partie passive, féminine, qui est dissoute en tant qu'être constitué. Mais pour un partenaire masculin la dissolution de la partie passive n'a qu'un sens : elle prépare une fusion où se mêlent deux êtres à la fin parvenant ensemble au même point de dissolution. Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire du jeu⁸¹.

L'analyse de Bataille éclaire des points importants dans la pratique érotique de l'être humain, ainsi que ses rapports, non sans paradoxe, au corps, et pour aller plus loin, au vieillissement : premièrement, la dissolution est incontournable dans l'activité sexuelle, qui tient à briser la forme constituée de l'individu – processus qui rejoint, à juste titre, celui que le vieillissement exerce au corps ; deuxièmement, des deux sexes dans la pratique sexuelle, c'est le partenaire féminin qui subit de plein fouet l'action de la dissolution. Ce qui signifie que la femme – plus vulnérable et exposée aux conséquences de l'érotisme – mérite davantage d'attention que Duras assume parfaitement dans son œuvre dont la plus grande partie repose sur des figures féminines.

3. Le désir qui accélère le vieillissement

« Toujours cette envie de pleurer encore davantage qu'autrefois avant de vous

dans le souci des enfants. » (Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 17.). La définition donnée par Bataille élargit le champ de recherche de l'érotisme qui n'est pas réservé exclusivement au corps, mais implique également le « cœur ». D'où les trois catégories de l'érotisme analysées par l'auteur : l'érotisme des corps, l'érotisme des cœurs, l'érotisme sacré.

⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

connaître »⁸², déplore Marguerite Duras à Yann Andréa, son dernier amour, le dernier homme de sa vie. La souffrance, le déchirement vont toujours de pair avec le désir, la passion. Avant de rejoindre son compagnon ultime qu'est Thanatos, Éros affaiblit déjà considérablement le sujet, rongé par le chagrin et les tourments de l'amour. Cette souffrance mentale apparaît comme une pure dépense, un détournement de force du corps et de l'âme, qui entraîne des pertes sans retour :

L'érotisme, [...] est à mes yeux le déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question, consciemment. En un sens, l'être se perd objectivement, mais alors le sujet s'identifie avec l'objet qui se perd. S'il le faut, je puis dire, dans l'érotisme : JE me perds. [...] la perte volontaire impliquée dans l'érotisme est flagrante : personne n'en peut douter⁸³.

L'érotisme défini comme pure perte de l'âme et du corps rejoint parfaitement le caractère du vieillissement qui est, en général, marqué par de multiples dégradations. Les interactions entre les deux sont en effet inextricables. Le désir, notamment son excès, pourrait accélérer la perte du sujet, ainsi que son vieillissement, si prématuré soit-il.

Duras avoue qu'elle connaît très tôt la douleur de la passion. Pareils à leur auteure, les personnages féminins sous la plume de l'écrivaine souffrent beaucoup du pouvoir vieillissant de l'amour. La perte qui résulte du désir gît profondément dans la nature de l'érotisme. Du moment que cette perte est générale, elle n'épargne aucun sujet concerné, quelle que soit leur position dans une activité érotique. Qu'il soit exaucé ou non, le désir érotique entraîne inévitablement une dépense intense de l'énergie qui peut consumer, en l'espace d'un instant, la jeunesse à tout jamais. Dans *le Ravissement de Lol V. Stein*, au cours du bal où la fatale Anne-Marie Stretter ravit Michal Richardson, Lol assiste passivement à ce moment érotique durant lequel le désir foudroyant a pour effet un changement soudain et visible sur le visage de son fiancé capturé :

Lorsque Michael Richardson se tourna vers Lol et qu'il l'invita à danser pour la dernière fois de leur vie, Tatiana Karl l'avait trouvé pâli et sous le coup d'une préoccupation subite si envahissante qu'elle sut qu'il avait bien regardé, lui aussi, la femme qui venait d'entrer. [...] Lol sans aucun doute

⁸² Marguerite Duras, Archives IMEC. ; cité dans Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 739.

⁸³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 37.

s'aperçut de ce changement. [...] Lol le regardait, le regardait changer.

Les yeux de Michael Richardson s'étaient éclaircis. Son visage s'était resserré dans la plénitude de la maturité. De la douleur s'y lisait, mais vieille, du premier âge (LVS, II, 290-291).

L'effet immense que produit l'objet du désir incarné par Anne-Marie Stretter sur le fiancé de l'héroïne se révèle si fulgurant et terrassant que les traits de ce dernier changent un à un, que sa nature connaît une maturité subite qui transforme tout son être en un âge infiniment vieux, du premier temps. Or cette cible du ravissement n'est pas la seule à se soumettre au charme aliénant de la femme fatale ; de Lol la victime à Tatiana la spectatrice, en passant par la ravisseuse, personne n'échappe à ce coup de foudre destructeur :

Aux toutes premières clartés de l'aube, la nuit finie, Tatiana avait vu comme ils avaient vieilli. Bien que Michael Richardson fût plus jeune que cette femme, il l'avait rejointe et ensemble – avec Lol –, tous les trois, ils avaient pris de l'âge à foison, des certaines d'année, de cet âge, dans les fous, endormi (LVS, II, 292).

Le désir enivrant et écrasant accable unanimement tous les présents, leur confie le même âge « énorme, incalculable », selon l'expression de Tatiana. De même que le couple nouvellement formé qui se rejoint l'un et l'autre dans le même âge, la victime incarnée par Lol, si exclue soit-elle, subit de plein fouet une métamorphose de l'âge, un vieillissement soudain sinon irréversible, qui la rend « la plus vieille » de tous (LVS, II, 340), qui la transforme dorénavant en une « amoureuse de l'amour », cloîtrée dans une passion étrange sans issue, puisque « le meilleur de tous les hommes est mort pour [elle] » (LVS, II, 336). Du moment que cette fidélité lugubre mais volontaire la retient perpétuellement dans son moment de perte qui témoigne du ravissement de son fiancé, Lol s'apparente à une « dormeuse debout⁸⁴ » (LVS, II, 300) qui rappelle à la Belle au Bois Dormant – à une différence près – la princesse dort dans une jeunesse éternelle en attente de son prince, tandis que l'héroïne durassienne

⁸⁴ Les similitudes entre Lol V. Stein et la Belle au Bois Dormant sont multiples. L'auteure en fait explicitement des allusions : Lol, « la dormeuse debout », mène une vie somnolente ; la scène du voyeurisme dans le champ du seigle noir se clôt également sur le sommeil de Lol : « oui, elle dort. Elle vient là pour dormir. Dors. » (LVS, II, 372). Concernant les références au conte de fée dans *Le Ravissement*, voir l'analyse de Thanh-Vân Ton-That, *Marguerite Duras Le Ravissement de Lol V. Stein Un roman de la folie amoureuse*, Nantes, Éditions du Temps, 2005, p. 60-63.

se fige à tout jamais dans un grand âge soudainement acquis lors de l'enlèvement de son fiancé par une autre femme. Le mal d'amour a l'air d'une malédiction qui transmue la jeune fiancée de jadis en une vieille femme d'un âge immesurable. Lol garde insensiblement sa blessure secrète, vit avec elle à son insu, jusqu'au jour de l'épanchement où elle dévoile finalement son secret au narrateur épris d'elle :

– Ah, je voudrais pouvoir vous donner mon ingratitude, comme je suis laide, comme quoi on ne peut pas m'aimer, je voudrais vous donner ça.

– Tu me l'as donné.

Elle relève un peu son visage, d'abord étonné puis d'un seul coup vieilli, déformé par une émotion très forte qui le prive de sa grâce, de sa finesse, le rend charnel (LVS, II, 377).

Quoique ce deuxième vieillissement se distingue nettement du premier connu il y a vingt ans au bal de Casino, tous les deux émanent fortement d'un climat érotique. Si Lol traverse à nouveau une accumulation subite de l'âge comme jadis au bal, c'est qu'après vingt ans d'attente elle a enfin trouvé l'occasion d'extérioriser son désir refoulé faute d'issue. Cette fois-ci, c'est la délivrance, la consommation de ce désir qui la rendent charnelle, désirable, mais aussi vieille.

Cette Lol sur la plage face à Jean Belford n'est pas loin de la jeune adolescente de *L'Amant* qui est « exténuée de désir » (Am, III, 1498). Tandis que l'héroïne du *Ravissement* vieillit de l'inassouvissement, du manque d'exutoire de son désir, celle de *L'Amant*, rongée par sa défloration prématurée, semble se trouver à ses antipodes :

Nous sommes sortis de la garçonnière. J'ai remis le chapeau d'homme au ruban noir, les souliers d'or, le rouge sombre des lèvres, la robe de soie. J'ai vieilli. Je le sais tout à coup. Il le voit, il dit : tu es fatiguée (Am, III, 1481).

L'exténuation apparaît en filigrane dans ces phrases sobres. Malgré la tenue toujours identique, elle n'est plus la même personne à la sortie de ce « lieu de détresse, naufragé » (Am, III, 1480) où se jouent leurs ébats amoureux. L'adolescente est moins épuisée de la perte de sa virginité, du « déshonneur » que craint tellement son amant (Am, III, 1480), que de la séparation définitive de soi qui s'ensuit après des baisers sur le corps qui « font pleurer » (Am, III, 1481) : désormais elle « [serait] toujours là à regretter tout ce que [elle] fai[t], tout ce qu'[elle] laisse, tout ce qu'[elle] pren[d], le bon comme le mauvais » (Am, III, 1474). De Lol frappée de l'impassibilité à la jeune narratrice dévorée par le regret, quoique les conséquences sur les sujets affectés ne

soient pas tout à fait identiques, le pouvoir exténuant qu'exerce le désir sur de jeunes corps ne s'annonce pas pour autant moins puissant. La montée du désir a l'air d'une marée si déferlante que le barrage qui n'est pas à la hauteur de sa défense s'effondre, dépérit prématurément. Non seulement cette incohérence entre désir et corps compromet la jeunesse qui se flétrit à cause d'une dépense trop intense, – mais aussi le corps qui a déjà connu les douleurs du grand âge n'est pas pour autant épargné par ce rapport de force.

4. Le vieillard par manque d'amour

La force séductrice que maintient la femme ne demeure pas intacte pour l'éternité. Elle se heurte sans cesse à l'érosion du temps, dont le premier signe est représenté par la dégradation somatique. Si la femme assume son rôle en tant qu'objet du désir, l'attraction suscitée chez l'homme provient, de prime abord, de la Beauté. Aussi subjectives soient-elles, les marges d'interprétation ne sont pas très grandes dans l'appréciation de la beauté humaine : la jeunesse, en général, joue un rôle primordial dans ce jeu de provocation du désir. Il va de soi que le vieillissement, synonyme de la perte de la beauté, n'est pas un élément enviable dans l'expérience érotique. Dans *Vieillir, dit-elle*, l'auteure assimile le vieillissement à « un fantasme de l'état neutre⁸⁵ », ce qui suggère une perte de singularité pour les deux sexes qui ne sont plus homme et femme désireux et désirables, mais un vieillard déssexualisé, dépourvu de l'attrait sexuel. La scène des retrouvailles entre deux protagonistes dans *La Fin de Chéri* illustre éminemment le désenchantement de l'amant à la vue de sa bien-aimée vieillissante, et notamment, déféminisée :

Elle n'était pas monstrueuse, mais vaste, et chargée d'un plantureux développement de toutes les parties de son corps. Ses bras, comme de rondes cuisses, s'écartaient de ses hanches, soulevés près de l'aisselle par leur épaisseur charnue. La jupe unie, la longue veste impersonnelle entrouverte sur du linge à jabot, annonçaient l'abdication, la rétraction normales de la

⁸⁵ Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle : une anthropologie littéraire de l'âge*, op.cit., p. 216.

féminité, et une sorte de dignité sans sexe⁸⁶.

Sous les yeux étonnés du jeune homme, la vieillesse de sa maîtresse, en dehors de la corpulence des membres, de sa négligence vestimentaire, peut se résumer en une seule expression – perte de la féminité. Cette déféminisation, au bord de la « monstruosité », est tellement épouvantable que le héros a du mal à reconnaître cette dame devant lui, qui est « comme un vieil homme⁸⁷ ». Avec la déféminisation s’ensuit l’absence du désir de la part du sexe masculin, qui, en principe, entreprend sa recherche sous l’égide du désir provoqué par la femme. « Devenir invisible dans le regard des hommes, se déféminiser, constitue la première crise archétypique de la cinquantaine⁸⁸ », indique Martine Boyer-Weinmann. Prévoyante et lucide comme Léa, c’est elle qui met fin à leur relation, qui ne résiste pas aux méfaits du temps :

Parce que je suis née vingt-quatre ans avant toi, j’étais condamnée, et je t’entraînais avec moi... [...] Ah ! Je suis aussi finie que cette vieille... Vite, vite, petit, va chercher ta jeunesse, elle n’est qu’écornée par les dames mûres, il t’en reste, il lui en reste à cette enfant qui t’attend. Tu y as goûté, à la jeunesse ! Elle ne contente pas, mais on y retourne⁸⁹...

Bien que la jeunesse ne soit pas un atout, elle paraît indispensable dans une relation amoureuse. L’imploration de Léa indique un autre élément qui creuse l’écart infranchissable entre les deux amants et qui est leur dissymétrie d’âge. Tandis qu’elle connaît la flétrissure, Chéri reste encore dans la fleur de l’âge. Elle est obligée de rompre cette liaison, avant d’atteindre le jour où Chéri ne la trouve plus désirable comme le montre la suite du roman. Pourtant la séparation n’est pas sans douleur : dans la scène ultime de *Chéri*, Léa se transforme, malgré elle, en une « vieille femme haletante », qui a beau, en brandissant les bras et en criant « il remonte ! il remonte⁹⁰ ! », faire signe à son jeune amant ; Chéri est déjà parti, levant « la tête vers le ciel printanier et les marronniers chargés de fleurs, et qu’en marchant il gonflait d’air sa

⁸⁶ Colette, *La Fin de Chéri*, in Colette, *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 215.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle : une anthropologie littéraire de l’âge*, *op.cit.*, p. 121.

⁸⁹ Colette, *Chéri*, in Colette, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 827.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 828.

poitrine, comme un évadé⁹¹. » Libéré de cette relation, le jeune homme sent – contrairement à Léa qui se rend compte du rétrécissement de la perspective de ses jours restants – la délivrance et la vitalité incarnée par le paysage printanier, en dépit de ses tourments.

Si une pareille désinvolture ne se manifeste pas chez Léa, c'est que son âge et son cœur ne peuvent être mis au même point. Dans son étude sur le vieillissement des personnages féminins dans la littérature contemporaine, Martine Boyer-Weinmann résume la vieillesse en une série de « disjonctions qui semblent se produire à la frontière du corps et de l'esprit⁹² ». Dans le cas de Léa, le corps en vieillissant se détériore, perd sa beauté d'antan, alors que l'envie d'aimer et d'être aimé demeure aussi vive qu'autrefois ; *a fortiori*, aussi laid soit-il, le corps dégradé n'annonce pas catégoriquement la fin du désir, qui durera théoriquement jusqu'au moment ultime de la vie⁹³. Schopenhauer qualifie même la sexualité d'essence de la vie : « On pourrait dire que le penchant sexuel une fois éteint, le véritable noyau de la vie est consumé et qu'il ne reste plus que l'enveloppe ; ou que la vie ressemble à une comédie dont la représentation commencée par des hommes vivants s'achèverait par des automates revêtues des mêmes costumes⁹⁴ ».

La discordance entre corps et esprit pousse notre recherche à passer du côté biologique au domaine éthique. Si cruel soit-il, le rejet de Léa s'annonce moins comme un sacrifice volontaire que comme une nécessité douloureuse qui s'impose à un vieillard. Dans une société qui prône les vertus de la jeunesse et de la vitalité, l'obstacle auquel se heurte la vie sexuelle des personnes âgées est hors norme : inutile de citer l'abondance des expressions courantes à connotation péjorative, telles que « vieux libidineux », « vieillard lubrique », « vieillard amoureux », à plus forte raison que la tradition littéraire peint, en général, une image négative des vieillards à la recherche de l'amour, quitte à comparer leur requête sentimentale à la « difformité »,

⁹¹ *Idem*.

⁹² Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle : une anthropologie littéraire de l'âge*, *op.cit.*, p. 216.

⁹³ Le désir sexuel est loin de s'effacer avec la sénescence du corps. Bien que « l'involution des glandes sexuelles entraîne la réduction ou même la disparition des fonctions génitales », l'atteinte à la libido par le vieillissement reste aussi indéniable que relative : comme Simone de Beauvoir prône, dans son étude sur la vieillesse, que la sexualité, malgré une éventuelle diminution nette au fil des années, persiste jusqu'à la fin des jours : « il y a un mode de sexualité sur le type de l'inassouvissement aussi bien sur celui de l'assouvissement, dit Sartre : elle ne disparaît qu'avec la mort. » (Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 338.)

⁹⁴ Arthur Schopenhauer, *De la différence des âges de la vie*, cité dans Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 372.

pour employer le terme de La Bruyère⁹⁵. L'instinct sexuel chez les seniors est souvent tourné en dérision⁹⁶.

Les personnages durassiens en butte au vieillissement ne sont pas plus chanceux que l'héroïne de Colette. Mais ils manifestent plutôt leur jusqu'au-boutisme dans l'expérience sexuelle, dans la mesure où le désir sexuel refoulé se détourne vers d'autres issues, qui ne sont pas moins tragiques. Dans sa nouvelle intitulée *Madame Dodin*, Marguerite Duras situe son héroïne éponyme au milieu des années cinquante ; et elle mène une vie calme et fastidieuse de sexagénaire. Outre sa plainte quotidienne contre la poubelle de ses locataires, l'autre rituel de la vieille concierge se passe au petit matin où arrive fatidiquement Gaston le balayeur :

Il n'est jamais là au moment précis où Mme Dodin sort sa cuve. Il commence à balayer le bout de la rue Sainte-Eulalie dix minutes avant qu'elle ne la sorte, et, tout en parlant à Mlle Mimi, elle l'attend (JEDA, I, 1055).

Une scène anodine derrière laquelle on perçoit la douleur secrète de la vieille concierge – le décalage de l'heure et son attente ne sont qu'une illustration de leur écart d'âge et de son vain espoir en attente d'un amour réciproque de son compagnon :

« Moi, dit Gaston, si vous aviez seulement eu vingt ans de moins, comment que je vous aurais placée, mais dans mon lit.

– J'ai pas de doutes là-dessus, dit Mme Dodin, vous êtes assez cochon pour ça.

– Malheureusement, vous êtes vraiment trop vieille maintenant. Moi qui arrive toujours trop tôt, pour une fois, j'arrive trop tard. »

Mme Dodin a soixante ans, Gaston en a trente. Je ne connais pas d'exemple d'une amitié comparable à la leur. Et Gaston a raison, il est sûr que si Mme

⁹⁵ « C'est une grande difformité dans la nature qu'un vieillard amoureux » (La Bruyère, « IX. De l'homme », *Moralistes du XVIIIe siècle. De Pibrac à Dufresny*, Paris, Éditions Robert Laffont, p. 862.). La Bruyère n'est pas le seul à condamner l'amour des personnes âgées. L'amour des vieillards est souvent empreint d'une couleur caricaturale qui aboutit rarement au bonheur, comme chez Molière, Beaumarchais, etc.

⁹⁶ La psychanalyse impute cette mise au ban au fait que l'enfant ou l'adolescent a, en général, du mal à accepter que leurs parents font l'amour et pas seulement pour avoir des enfants. L'adulte ne peut partiellement reconnaître cette réalité au prix d'une illusion psychique. Les enfants devenus adultes finissent par admettre rétrospectivement l'existence de la vie sexuelle de leurs parents, afin de contourner la « gêne » qu'ils éprouvent à cet effet : « Ils l'ont admise pour le passé, mais à la condition de continuer à ne pas y croire pour le temps présent car, se disent-ils, maintenant qu'ils sont vieux ça ne les intéresse plus et ils ne le font plus. » (François Villa, *La puissance du vieillir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 53.)

Dodin avait eu seulement vingt ans de moins, ils seraient devenus des amants, et quels amants ! Elle se l'est dit. Lui aussi. Et ils se l'avouent. De cette prédestination manquée, il leur reste, l'un de l'autre, une impatience exaspérée qui, faute de ne pas disposer de l'issue de l'amour, du désir, s'assouvira ou plutôt se défera, personne ne sait encore comment. Ce qui est probable, c'est qu'elle devra quelque jour connaître un accomplissement, quel qu'il soit (JEDA, I, 1076).

Tant de regrets se cristallisent en un « trop tard » qui annonce exceptionnellement le poids du temps dans l'expérience de l'amour. Devant la grande différence de l'âge, la concierge sexagénaire, divorcée deux fois, ne peut rien reprocher à son interlocuteur qu'un gémissement doux : « vous êtes assez cochon ». En pleine conscience de l'impossibilité de leur relation, les deux amants sont tenus de refouler leur passion derrière des échanges anodins et infantiles. La comédie qu'ils jouent chaque petit matin à propos des vingt mille francs d'économies⁹⁷ de Mme Dodin n'est qu'un palliatif à leur « prédestination manquée » : lui fait semblant de répéter, avec beaucoup de plaisir, sa requête de cette somme qui, prétend-il, l'aide à changer son métier, à gagner son bonheur dans le Midi ; elle se contente de le refuser systématiquement, probablement en guise d'une douce vengeance contre son grand âge qui cause de sa perte, mais aussi « pour l'empêcher [...] de fuir vers le bonheur marin dont il rêve, vers la paresse, le soleil. » (JEDA, I, 1076). Ces plaisanteries qui sont en effet leurs petits jeux de séduction, dont toutes les deux personnes perdent le contrôle, ignorent l'enjeu, se servent de l'exutoire illusoire de leur refoulement du sentiment aussi profond que leur « impatience exaspérée ».

Le piétinement des deux protagonistes découle de l'inaccomplissement de leur amour, qui, chez Duras, désigne souvent le désir sexuel :

Quand on a entendu le corps, je dirais le désir, enfin, ce qui est impérieux en soi, quand on a entendu à quel point le corps peut hurler ou tout faire autour de lui, mener la vie entière, les nuits, les jours, toute activité, si l'on n'a pas connu la passion qui prend cette forme, la passion physique, on ne connaît rien⁹⁸.

⁹⁷ Mme Dodin dispose d'une économie de vingt mille francs. Depuis que Gaston connaissait l'existence de cette somme, il n'a cessé de lui demander leurs nouvelles (JEDA, I, 1075).

⁹⁸ Duras cité par Philippe Vilain, *Dans le séjour des corps Essai sur Marguerite Duras*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010, p. 66.

confie Duras à Michèle Manceaux dans un entretien pour Marie-Claire en mai 1977. Dans l'univers durassien, l'accomplissement ultime de l'amour se réalise toujours sous forme de sexualité : l'inachèvement de l'amour entre Gaston et Dodin tient justement à ce manque de l'exécution du désir sexuel, à défaut de quoi les deux refoulés ne peuvent que se détourner vers des jeux enfantins et puérils en guise de l'accomplissement final de leur histoire :

L'extraordinaire impatience avec laquelle elle l'attend derrière sa fenêtre, sa casserole à la main, et l'impatience non moins extraordinaire avec laquelle il attend qu'elle lui en envoie le contenu à la tête (ces jours-là, il ralentit encore plus le rythme de son balayage pour faire durer le plaisir de l'attente) et la puissance du plaisir qu'ils connaissent, elle à le lui envoyer, lui à le recevoir, ne peuvent tromper personne (JEDA, I, 1076).

Les deux adultes, incapables de franchir la divergence de l'âge qui sonne le glas de leur amour, sont contraints d'exaucer leur désir à travers ce jeu enfantin, en plus de leurs échanges verbaux à propos des économies de Mme Dodin, pour compenser leur amitié mutilée, qui a pourtant « tous les caractères, toutes les apparences même [...] de l'amour » (JEDA, I, 1076). L'impatience vigoureuse que montrent les deux protagonistes l'un vers l'autre dérive sans doute de leur désir sexuel inassouvi, dont le besoin impérieux ne peut être apaisé que par ce déguisement puéril qui leur fait assouvir momentanément et illusoirement leur amour banni par le temps.

Mme Dodin est loin d'être la seule femme dont l'amour est enterré par l'usure du temps. Si le couple concierge-balayeur se réfugie dans la gaminerie pour neutraliser leur désir, l'issue qu'a choisie Mlle Barbet dégage néanmoins une odeur mortifère et malade. L'héroïne dans « Le Boa », deuxième nouvelle du recueil *Les Journées entières dans les arbres*, est une vieille demoiselle qui tient une pension dans une colonie française. Chaque dimanche après-midi, faute de correspondante, la jeune narratrice est obligée de rester auprès de sa vieille gouvernante, qui l'entraîne successivement dans le jardin botanique et dans sa chambre, où la pensionnaire est tenue d'assister respectivement à une scène de dévoration du poulet par le boa, et à une exhibition des seins de Mlle Barbet. Grand spectacle du jardin le dimanche⁹⁹, la

⁹⁹ Avant de voir le boa qui avale le poulet, les deux femmes voient également « les gibbons masturbateurs, ou les panthères noires des marécages palétuviens qui se mouraient de sécheresse sur un sol de ciment et qui, à travers les grilles de fer, s'interdisant de jamais regarder le visage de l'homme qui se délecte sadiquement de son horrible souffrance, fixaient

dévoration du boa se mêle à la cruauté du caractère sacré :

[...] le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, aussi parfaite que l'absorption de l'eau par les sables brûlants du désert, transsubstantiation accomplie dans un calme sacré. Dans ce formidable silence intérieur, le poulet devenait serpent. Avec un bonheur à vous donner le vertige, la chair du bipède se coulait dans celle du reptile, dans le long tuyau uniforme. Forme à elle seule confondante, ronde et sans prise visible sur l'extérieur, et cependant plus préhensive que nulle serre, main, griffe, corne ou croc, mais cependant encore nue comme l'eau et comme rien dans la multitude des espèces n'est nu (JEDA, I, 1039).

L'engloutissement du poulet par le boa n'est qu'une scène érotique travestie, qui laisse des répercussions aussi considérables que divergentes auprès des deux spectateurs. La récurrence du champ lexical qui renvoie nettement à la sensualité souligne le poids insigne de la sexualité dans cet acte, dont l'instant suprême conduit à une absorption, une « transsubstantiation » parfaite, au cours de laquelle le prédateur et la victime n'en font qu'un¹⁰⁰. L'intégration entre le poulet et le boa n'est-il pas justement un détour des deux êtres dans la pratique sexuelle ? Par conséquent, Mlle Barbet, « de par son âge et sa virginité très avancée » (JEDA, I, 1039), reste apparemment insensible au boa¹⁰¹ ; alors que la jeune narratrice, aussi effrayée que bouleversée, prend cette scène pour une initiation au désir qui révèle toute son imminence, tout son pouvoir absolu : « C'est un spectacle qui me rendait songeuse, [...] jusqu'à la redécouverte d'un Dieu créateur et d'un partage absolu du monde entre

les vertes embouchures des fleuves asiatiques pullulantes de singes. » (JEDA, I, 1039). L'étalage de ces animaux n'est pas moins signifiant que le boa qui gobe son poulet. La masturbation des gibbons, l'agonie des panthères sous le regard pervers des spectateurs évoquent directement l'érotisme et le sadisme, ce qui bouleverse énormément les deux observatrices, dont l'une éprouve une appréhension et un écœurement sans borne ; l'autre, plus âgée, assouvit vraisemblablement son sadomasochisme, et trouve, en ces animaux victimes, un réconfort et une identification.

¹⁰⁰ Selon George Bataille, « [l]e sens dernier de l'érotisme est la fusion », qui donne lieu à une suppression totale des limites. La fusion se représente, pour ainsi dire, l'instant culminant de l'érotisme, où « les êtres, à la limite, y sont perdus, mais dans un ensemble confus. » (George Bataille, *L'Érotisme, op.cit.*, p. 143.). L'incorporation du poulet au sein du boa met parfaitement en scène ce moment de transgression auquel voue le sens essentiel de l'érotisme.

¹⁰¹ Nous découvrirons par la suite que la narratrice en a fait, en revanche, une fausse impression. L'indifférence de sa vieille compagne était, peu ou prou, simulée. En raison de son grand âge et de sa virginité malade, il ne reste plus à Mlle Barbet qu'à refouler, à réprimer sa pulsion, jusqu'à ce qu'elle ne trouve d'autre issue que cette assistance passive à une scène érotique des animaux.

les forces mauvaises et les bonnes puissances, toutes deux éternelles, et au conflit desquelles toute chose devait son origine » (JEDA, I, 1039-1040).

Mais le spectacle au jardin botanique n'est qu'un prélude de l'apprentissage pour la jeune fille qui assistera ensuite à une scène non moins morbide et surprenante, et des préliminaires à l'auto-érotisme suprême de Mlle Barbet qui aboutirait ultérieurement à un exhibitionnisme sans pudeur. À la sortie du jardin, la vieille demoiselle tient à amener la petite dans sa chambre, à lui montrer son linge et son corps nu :

« Tu vois, me disait Mlle Barbet d'une voix douce, ça, c'est du beau linge...

– Je vois, disais-je, c'est bien ça, du beau linge, je vois...

– Je l'ai achetée hier. J'aime le beau linge, soupirait-elle, plus je vais, plus je l'aime... »

Elle se tenait bien droite pour que je l'admire, baissant les yeux sur elle-même, amoureuxment. À moitié nue. Elle ne s'était jamais montrée ainsi à personne dans sa vie, qu'à moi. C'était trop tard. À soixante-quinze ans passés elle ne se montrerait plus jamais à personne d'autre qu'à moi (JEDA, I, 1040).

La prédilection au beau linge, le regard « amoureux » qu'elle pose sur son propre corps, équivalent à une récompense qu'elle fait à elle-même, d'une vie de privation. Ce corps septuagénaire, d'où émane une odeur pestilentielle, est dépourvu de l'érogénéité qui condamne l'existence de Mlle Barbet à un inassouvissement à tout jamais, à une morbidité sans fin. Nous pouvons trouver un pendant théorique de l'autosatisfaction de la septuagénaire dans la psychanalyse, qui l'impute à une source pathologique, semblable à l'hypocondrie, considérée comme « l'ultime essai fait par le moi-corps pour auto-engendrer un appareil sexuel qui le dispenserait d'avoir à recourir à autrui et à devoir inventer l'appareil psychique¹⁰² ». L'acte de Mlle Barbet est, au fond, une masturbation travestie, un auto-érotisme qui s'assombrit dans son inassouvissement, une mise en scène du manque total de son pouvoir de séduction, faute de quoi elle se fait murer, cloîtrer en elle-même, d'autant que « l'appareil sexuel » inventé ne peut être un véritable remède à l'inassouvissement du désir :

[l'auto-érotisme] exprime la *douleur d'exister* et représente la pointe extrême où l'individu tente d'advenir à l'expérience en n'investissant que les seules

¹⁰² François Villa, *La puissance du vieillir, op.cit.*, p. 188.

ressources dont il dispose. C'est de ce point de vue que peut se comprendre l'investissement de la douleur comme preuve d'existence et la nécessité d'envisager un masochisme originaire¹⁰³.

La « douleur d'exister » invoquée dans l'assertion synthétise judicieusement la vie de Mlle Barbet, qui a l'air mortifère et pourrie. Cette atmosphère moribonde envahit toute son existence : « Toute la maison sentait la mort. La virginité séculaire de Mlle Barbet. » (JEDA, I, 1041). La causalité indéniable est ouvertement avérée par la succession de ces deux phrases : la pathologie de la vieille gouvernante provient irrévocablement de sa virginité malade, qui envahit, ruine tout son être, de sorte qu'elle ne trouve d'autres issues que cette exhibition lugubre pour compenser son manque d'affection.

L'enjeu majeur du « masochisme originaire » de la vieille Barbet tient essentiellement à son repli passif sur soi-même, ce qui entrave irrévocablement la mise en exécution de son désir. Toutes les deux, la vieille comme la petite, sont persuadées que ce malheur découle du fait qu'« elle s'était soustraite à la loi [...] impérieuse, qu'elle n'avait pas su entendre, de-se-faire-découvrir-son-corps. » (JEDA, I, 1046). La jeune fille impute carrément le vieillissement de sa compagne à l'inaccomplissement du corps : « J'étais sûre que, si les seins de Mlle Barbet avait pu féconder un désir d'homme, il était à l'abri d'une échéance pareille » (JEDA, I, 1046). Le corps relégué de Mlle Barbet s'assombrit, se pourrit dans son inapplication, de sorte que rien ne saurait combler l'inassouvissement : « J'ai perdu ma vie [...] il n'est jamais venu... » (JEDA, I, 1041). À défaut de cette personne tant attendue, qui aurait pu la délivrer, la servir, afin de la rendre une femme complète, Mlle Barbet est condamnée à tout jamais à son auto-érotisme maladif qui résulte de l'impossibilité de dégager sa pulsion, son désir, immanents à la nature humaine, jusqu'à ce qu'ils se répercutent vers elle-même comme une attaque fatale qui ruine toute son existence. Quel que soit l'âge, la libido en désaccord avec le corps et l'esprit peut affaiblir considérablement l'homme, exacerber ses troubles mentaux physiques, accélérer son vieillissement et sa chute, jusqu'à le conduire à la folie, à une « démence bénigne¹⁰⁴ » dont parle Schopenhauer dans *De la différence des âges* pour désigner l'instinct sexuel trop vigoureux, ou trop faible, en déséquilibre avec le sujet.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ Schopenhauer cité par Simone de Beauvoir, *La Vieillesse, op.cit.*, p. 372.

Chapitre III

La démence sénile

L'avance en âge ne prémunit pas contre la souffrance psychologique. Accompagnée par une série de dégradations et de disjonctions, elle exacerbe même la vulnérabilité psychique. Ce qui donne naissance au terme « psychogériatrie » – une approche multidisciplinaire qui travaille sur des difficultés psychologiques, psychiatriques ou démentielles que rencontrent les personnes âgées¹⁰⁵. Le vieillissement qui s'accompagne d'une série de dégénérescences tant physiques que psychologiques et cognitives augmente la fréquence d'événements délétères. Au fur et à mesure que les plaintes se multiplient, et que les requêtes tombent souvent dans le vide, le sujet âgé cherche à exprimer sa souffrance par d'autres voies susceptibles de provoquer des addictions, même des manies séniles, afin d'équilibrer les affects menacés par l'impossibilité de faire le deuil face au vieillissement : « Le recours à l'addiction témoignerait d'une défaillance de l'organisation du moi qui se trouve dans l'incapacité de mentaliser l'afflux traumatique¹⁰⁶. » Cette analyse clinique esquisse le lien indissoluble entre déchéance et tendance démesurée chez les personnes âgées. De ce fait, la dégradation somatique et libidinale serait capable de multiplier des conduites déraisonnables, des pratiques addictives ou des mésusages. Les personnages durassiens, ainsi que l'écrivaine elle-même, ne sont pas étrangers aux troubles séniles, contre lesquels ils tentent tout leur possible pour atténuer la douleur, quitte à emprunter la voie délirante ou abusive : du désir affectif qui se mue en folie amoureuse, à des actes anodins comme boire et manger qui dégénèrent en raison de l'outrance, des activités démesurées, qu'elles soient affectives ou physiques, se répandent dans chaque recoin de la vie du vieillard. L'univers durassien semble s'engloutir dans une frénésie incontrôlable et impérieuse.

¹⁰⁵ La psychogériatrie qui englobe une variété de troubles mentaux connus par des personnes âgées peut être classée, globalement, en trois catégories : les troubles psychiatriques, les états démentiels et les épisodes confusionnels. Pourtant ce découpage théorique correspond rarement à la réalité. Les patients sont souvent susceptibles du cumul et de l'association de ces symptômes (Voir « Introduction » de Jean-Claude Montfort, *La psychogériatrie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 1-6.).

¹⁰⁶ Lydia Fernandez (dir.), *Les addictions du sujet âgé*, Paris, Éditions In Presse, 2009, p. 178.

1. La jalousie

À première vue, la jalousie – épiphénomène étroitement lié à l’amour – ne relève pas forcément des problèmes d’addiction. Or, il ne faut pas négliger que ces deux notions apparemment éloignées l’une de l’autre se nouent par un point commun – le désir de possession. Si l’addiction se traduit comme la possessivité extrême du sujet à l’égard d’un objet, la jalousie peut être considérée comme l’une de ses démonstrations dans le domaine de l’érotisme, dans la mesure où toute expérience jalouse débouche sur la possession d’une personne, à l’image de l’objet convoité dans l’addiction. De ce point de vue, la jalousie n’est autre qu’une addiction « affective ».

L’amour et la folie s’avèrent deux *leitmotivs* incontournables dans la création artistique de Marguerite Duras. L’accouplement des deux a l’air, aux yeux de l’écrivaine, d’une voie sublime qui mène aux entrailles de l’être, et qui passe au-dessus du Bien et du Mal – « seule sauvegarde contre le faux et le vrai, le mensonge et la vérité, la bêtise et l’intelligence¹⁰⁷ », la folie amoureuse entretient un rapport intime avec l’être, qui est pourtant perpétuellement tourmenté par la disjonction entre corps et esprit dans l’expérience érotique des personnes âgées. Cette « démence bénigne », terme que nous avons emprunté précédemment de Schopenhauer, indique nettement le destin final de l’instinct sexuel déséquilibré qui se traduit par le délire et la folie. Parmi de nombreuses manifestations de la démence passionnelle, la jalousie se trouve sans doute parmi celles qui se rapportent le plus étroitement à l’avancement de l’âge. D’après l’étude de Beauvoir, l’âge exaspère plus amplement la jalousie que tout autre déplacement affectif : la vieillesse, étant une période de frustration généralisée, multiplie des ressentiments diffus qui peuvent se concrétiser sous forme de jalousie ; de l’autre côté, la dégradation du corps et de la libido, due à l’âge, pourrait décupler, dans de vieux couples, des rancunes unilatérales ou réciproques :

Les couples ont plus de difficultés à vieillir que les individus isolés parce que les relations affectives des époux s’exaspèrent et se détériorent. Le déclin de leur santé, l’isolement consécutif à la retraite et au départ des enfants les amènent à vivre presque exclusivement l’un par l’autre. Plus que jamais

¹⁰⁷ Marguerite Duras citée dans Philippe Vilain, *Dans le séjour des corps Essai sur Marguerite Duras, op.cit.*, p. 49.

chacun demande à son conjoint protection et amour ; et chacun est moins que jamais capable de satisfaire cette demande. Cette insatisfaction permanente amène l'existence d'une présence physique constante, la jalousie, les persécutions. La séparation porte parfois un coup mortel à des individus qui littéralement ne peuvent pas se passer l'un de l'autre. Mais la coexistence leur apporte plus de tourment que de bonheur¹⁰⁸.

Si la jalousie est toujours comme l'ombre de l'amour, la dépendance physique et affective à l'origine de la sénilité exacerbe encore davantage ce désir vigoureux de la possession, jusqu'à ce qu'il devienne une démence qui met en péril la stabilité du couple âgé.

Malgré la grande variété des manifestations de la folie amoureuse, la jalousie semble étrangement absente dans les histoires d'amour des personnages durassiens. Contrairement à Proust qui fait de l'expérience jalouse le moteur principal qui promeut le récit des amoureux¹⁰⁹, la jalousie, étant l'alliée inséparable de l'amour, ne découle pas, chez Duras, de l'infidélité que pratiquent presque unanimement les couples durassiens. Le complexe amoureux chez Duras se joue rarement à deux, ce qui contribue à leur dynamisme. Cette jouissance de la triangulation¹¹⁰ du désir n'éradique néanmoins pas la présence de cette passion virulente qui se recèle, la plupart du temps, derrière les textes. Nous parlons ici de la relation tumultueuse entre l'écrivaine et Yann Lemée, rebaptisé ultérieurement Yann Andréa par sa compagne. En dépit des trente-huit d'années d'écart de l'âge, le couple hors du commun perdure jusqu'à la fin de la vie de Marguerite Duras. Cette liaison qui donne naissance à de nombreuses créations artistiques sous toutes formes est profondément ancrée dans la vie crépusculaire de l'écrivaine. Malgré la méfiance de Duras vis-à-vis de leur différence d'âge¹¹¹ et la profonde affection qu'ils se portent l'un à l'autre, leur

¹⁰⁸ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 372-373.

¹⁰⁹ À l'instar des couples formés par Swann et Odette, Saint-Loup et Rachel, le narrateur et Albertine, les histoires d'amour chez Proust semblent intrinsèquement liées à l'expérience de la jalousie des figures masculines qui soupçonnent constamment leur conjointe de l'infidélité. Cette hantise structure et schématise quasiment toutes les relations amoureuses d'*A la recherche* – qu'elles soient hétérosexuelles ou homosexuelles (A ce sujet, voir Nicolas Grimaldi, *Essai sur la jalousie L'enfer proustien*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.).

¹¹⁰ Concernant cette question, nous allons aborder la structure du triangle amoureux chez Marguerite Duras dans la quatrième partie de notre travail.

¹¹¹ « Curieux que tu te préoccupes de l'âge », dit-elle à son amie Michèle Manceaux, « Je n'y ai jamais pensé, l'âge ne compte pas. » (Michèle Manceaux, *Brèves*, Éditions du Seuil, 1984, p. 760., cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II*, *op.cit.*, p. 760.)

relation se trouve très souvent au bord de l'éclatement. Bien que la jalousie ne fasse pas partie intégrale de l'expérience amoureuse de ses personnages fictionnels, elle s'avère pourtant si enracinée dans sa liaison avec Yann que nous y trouvons une lueur du modèle proustien, à une différence près que le rôle masculin/féminin est inversé. « Vivre l'invivable¹¹² » : le biographe Jean Vallier résume par excellence la vie commune de ce couple hétéroclite, à l'image d'une vieille femme en proie à des violences accumulées, et d'un jeune visiteur pudique et résigné. Quoique l'âge ne fasse pas partie, du moins en apparence, de leurs multiples causes de conflits, il serait à l'origine de l'impératif besoin de preuves d'amour et d'attentes sexuelles insuffisamment payées en retour :

Yann, C'est donc fini. Je t'aime encore. Je vais tout faire pour t'oublier. J'espère y parvenir. Je t'ai aimé follement. J'ai cru que tu m'aimais. Je l'ai cru. Le seul facteur positif, j'espère, qui me fera me détacher tout à fait de toi c'est celui-là, ce fait que j'ai construit l'histoire d'amour toute seule. [...] Je voudrais que tu saches ceci : ce n'est pas parce que tu dragues et que tu en passes par le cérémonial pitoyable des pédés que je te quitte. Tout serait possible, tout, si tu étais capable d'aimer. Je dis bien : capable d'aimer comme on dirait capable de marcher. Le fait que tu ne parles jamais, ce qui m'a tellement frappée, vient de ça aussi, de ce manque à dire, d'avoir à dire. Peut-être est-ce un retard seulement, je l'espère. Tu n'es même pas méchant. Je suis beaucoup plus méchante que toi. Mais j'ai en moi, dans le même temps, l'amour, cette disposition particulière irremplaçable de l'amour. Tu ne l'as pas. [...] Mais je veux me tenir à l'abri de cette aridité qui sort de toi et qui est carcérale, intolérable, épouvantable. Je ne sais pas de quoi elle procède, je ne peux pas la décrire, sauf en ceci : qu'elle est en creux, en manque, en vide à côté de quoi ma méchanceté par exemple, est une prairie, un printemps. [...] Mais je préfère encore être à t'aimer qu'à ne pas aimer. [...] Je ne sais pas quoi faire de la vie qui me reste à vivre, très peu d'années. Le crime c'était ça : de me faire croire qu'on pouvait encore m'aimer. En retour de ce crime il n'y a rien. S'il arrive que j'aie le courage de me tuer je te le ferai savoir¹¹³.

Cette lettre datée du 23 décembre 1980 fait partie d'une série d'échanges épistolaires

¹¹² *Ibid.*, p. 764.

¹¹³ Lettre manuscrite (Archives Jean Mascolo), cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome II, *op.cit.*, p. 769-770.

inédits, rassemblés dans le fond d'archives IMEC. Chaque correspondance témoigne en filigrane de l'appel impérieux de l'amour et du manque total d'assurance de la part d'une femme qui se sent constamment mal-aimée. Faute de confirmation de son compagnon, ce besoin féroce de l'amour prend parfois une tournure pathétique, qui exige une possession totale pour compenser le manque d'assurance :

Mon seul souci c'est maintenant de vous mettre dans une relative sécurité. Je suis à bout. L'argent est caché, ne cherchez pas. Les clefs le seront aussi s'il le faut jusqu'à ce que vous soyez en d'autres mains. [...] Je suis un enfant à côté de vous¹¹⁴.

Afin d'empêcher la « fuite » de Yann (il l'a d'ailleurs déjà mise en exécution à maintes reprises, pourtant chaque fois, il a fini par revenir auprès de l'écrivaine), Duras tente même de l'incarcérer, de couper ses ressources financières. Cette tentative extrême rappelle celle qu'entreprend le narrateur proustien qui, en vue de sauver l'honneur d'Albertine, l'amène dans Paris et fait d'elle sa « prisonnière », espérant qu'elle lui sera fidèle et loin de ses tentations vicieuses. Dans la célèbre étude de Freud, intitulée « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité », le psychanalyste analyse que la « jalousie délirante » se traduit principalement par l'homosexualité et l'infidélité refoulée susceptible de nourrir la paranoïa¹¹⁵. La jalousie de Duras, perpétuellement inassouvie de son désir, conduit au dépassement, voire à la calomnie.

Au cours de cette « torture réciproque¹¹⁶ », pour reprendre l'expression proustienne, représentée par la relation entre Duras et Yann, les tensions se détériorent souvent jusqu'aux insultes. À défaut de confirmation de son appel, la « méchanceté » de Duras, qui d'ailleurs la considère comme une capacité d'aimer comme elle l'indique dans sa correspondance, s'avère de plus en plus prononcée, ses exigences plus irraisonnables. Elle impute catégoriquement la velléité de son jeune compagnon à sa tendance homosexuelle. C'est à partir de cette époque que l'écrivaine a prononcé ses propos les plus virulents à l'encontre de l'homosexualité. Analogue à

¹¹⁴ IMEC, dossier L'Homme atlantique, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 775.

¹¹⁵ Voir Freud, « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité », traduit par J. Altounian et F.-M. Gathelier, in Freud, *Œuvres complètes XVI 1921-1923*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 87-97.

¹¹⁶ Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, in Proust, *A la recherche du temps perdu III, op.cit.*, p. 109.

l'expérience jalouse de Swann et de Marcel qui soupçonne respectivement leur compagne de crime gomorrhéen, Marguerite Duras mal-aimée juge l'homosexualité de Yann comme seule cause de son incapacité de partager une passion entière avec elle. Son collimateur s'étend jusqu'à l'ensemble du sexe masculin¹¹⁷ : « les hommes sont tous homosexuels. Impuissants à vivre jusqu'au bout la puissance de la passion [...]. Prêts à comprendre seulement ceux qui leur ressemblent¹¹⁸. » L'homosexualité masculine est condamnée à une déficience, une faiblesse humaine opposée à la jouissance complète :

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'homosexualité aime l'homosexualité. C'est pourquoi la littérature – il suffit de penser à Proust – a dû convertir la passion homosexuelle en passion hétérosexuelle. Alfred en Albertine pour être clair¹¹⁹.

Les préjugés véhéments vis-à-vis des homosexuels proviennent initialement de son orgueil démesuré au sujet de Yann qui ne répond guère à sa requête. Dans un recueil thématique sur l'étude de la jalousie chez Marcel Proust, Rainer Warning qualifie *A la recherche du temps perdu* d'« une narration du désir » dont la jalousie promet « un désir de narration¹²⁰ » qui motive le récit, ce qui s'adapte également au cas de Marguerite Duras : en proie à une humiliation profonde face à l'absence du désir de son compagnon, l'exaspération de l'écrivaine donne naissance à des œuvres qui s'en prennent à l'homosexualité masculine, notamment *La Maladie de la mort* et *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, qui racontent l'histoire d'un amour entre une femme et un homme homosexuel, incapable de jouir du corps du sexe opposé. Sans oublier l'article intitulé *La Pute de la côte normande*, dont le titre fait clairement allusion à l'érotisme, qui relate l'élaboration de ces deux romans inspirés par sa relation avec Yann¹²¹.

¹¹⁷ Dans son entretien avec Jérôme Beaujour, elle déclare que « [l]es hommes sont des homosexuels. Tous les hommes sont en puissance d'être des homosexuels, il ne leur manque que de le savoir, de rencontrer l'incident ou l'évidence qui le leur révélera. » (« Les hommes », VM, IV, 325)

¹¹⁸ Marguerite Duras, *La passion suspendue*, op.cit., p. 140.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 140-141.

¹²⁰ Rainer Warning, «Les feux tournants de la jalousie : la jalousie comme thème et stratégie narrative dans la Recherche de Proust», in Erika Fülöp et Philippe Chardin (dir.), *Cent ans de jalousie proustienne*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 53.

¹²¹ De son côté, Yann Andréa a mis au jour une série de livres (*M.D.* (1983), *Cet Amour-là* (1999), *Ainsi* (2000), *Dieu commence chaque matin* (2001)) qui scellent la connivence profonde non sans conflit de leur relation. Au sujet délicat d'une éventuelle vie sexuelle avec

Des études psychologiques menées sur des personnes âgées addictives sont portées à traiter l'addiction d'une conduite pour « combler le vide » croissant face à la déficience causée par le grand âge : il ne s'agit pas de plaisir, ni de se protéger, de se soulager, mais de « se remplir, de faire “le plein de vie¹²²” ». La jalousie déraisonnée de l'écrivaine vieillissante qui a pour objectif de compenser le manque d'amour se répercute finalement dans sa création artistique – activité solitaire stimulée et comblée, quoique ce ne soit pas le but initial, par cette addiction à l'amour. Si la jalousie a un rapport indissoluble à l'érotisme, elle n'est pourtant pas la seule manifestation de l'ingérence de la libido au sujet de l'addiction. Selon le psychologue Pedinielli, le ressort des toutes addictions, y compris boire et manger, réside dans l'auto-érotisme, se substituant à une activité sexuelle impossible¹²³.

2. La boulimie

Les sentiments d'insécurité liés à l'avancée de l'âge alimentent considérablement la dépendance affective et matérielle chez le sujet âgé jusqu'à en développer des addictions. Si l'on considère la jalousie comme l'addiction affective à une personne, conséquence des déséquilibres érotiques qui empêchent les personnes âgées de mener une vie affective épanouissante, d'autres formes de l'addiction, notamment la

Marguerite Duras, il confesse, en juin 2004, au biographe Jean Vallier : « Je ne suis pas homosexuel. Je suis bisexuel, c'est différent. Sinon je n'aurais pas couché avec elle... [...] Elle l'a compris tout de suite. Parce qu'elle était d'une intelligence extrême. Aucun hétérosexuel constitué, à cent pour cent, n'aurait accepté de coucher avec elle. Moi, j'étais l'homme idéal. Ça ne me faisait absolument rien. [...] Ce n'est pas une question d'homosexualité ou d'hétérosexualité. [...] Sauf qu'un hétérosexuel n'aurait pas tenu huit jours. [...] Tous les mecs sont partis. – Pourquoi êtes-vous resté ? – Ce qui m'intéressait, c'est la femme qui écrivait. Et quand elle l'a compris... C'est pour ça que ça a tenu. Je dis « ça a tenu », parce que c'était invivable ! – Elle se comportait avec vous comme une amante trompée. – Mais oui ! Moi je n'avais pas ça en tête du tout. J'étais là avec elle, pour elle. Elle était insupportable et elle le savait. [...] – C'est une femme qui avait été très seule lorsque vous êtes arrivé. – Oui, mais je ne savais rien de tout ça. [...] Elle était à la limite de la méchanceté... Elle n'était pas méchante mais malgré elle, il fallait qu'elle détruise... [...] – Il y avait quelque chose de beaucoup plus important entre vous qu'une simple liaison. – Oui, sinon je ne serais pas resté. – Je pense qu'elle tenait beaucoup à vous... - Oui. Elle se disait : « C'est quand même le bon numéro » ! » (Entretien avec Jean Vallier, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 776-778.) L'épanchement qui corrobore l'« accusation » de son homosexualité est issu d'un esprit de revanche et de fomentation de la part de Duras, ainsi que la prépondérance de la littérature qui noue, malgré tout, les deux êtres jusqu'au bout.

¹²² Lydia Fernandez (dir.), *Les additions du sujet âgé, op.cit.*, p. 138.

¹²³ *Idem.*

boulimie et l'alcoolisme, résultent également du trouble libidinal. Selon certaines études scientifiques, toute addiction, même les actes les plus rudimentaires comme manger, boire, etc., est une forme spécifique de l'auto-érotisme dans le but de renforcer le lien entre l'objet et le sujet. :

Le désinvestissement génital amène souvent, disent les psychanalystes, une régression de la sexualité sénile au stade oral et au stade anal. Il est vrai que certains vieillards sont boulimiques ; sans doute est-ce pour compenser leur frustration érotique qu'ils se donnent maniaquement au plaisir de manger¹²⁴.

L'étude psychanalytique qui assigne la boulimie sénile à la défaillance du système génital atteste l'origine compensatoire de cette addiction à la nourriture. Ce qui explique l'attachement frénétique des personnes âgées à certains objets ou à des pratiques particuliers, tandis que ces manies n'ont pas été aussi prononcées dans d'autres périodes de leur vie : du moment que le dépérissement s'accumule, il ne leur reste plus qu'à recourir à un objet particulier afin de contourner la solitude et le manque dans la vieillesse. Parmi de nombreuses manifestations de l'addiction sénile, l'addiction à la nourriture constitue sans doute la forme la plus répandue et la plus élémentaire chez des seniors. Étant donné que manger se trouve parmi les actes les plus instinctifs de l'être humain, le recours démesuré à l'alimentation traduit exceptionnellement le besoin exaspéré de l'homme âgé devant la pénurie croissante de sa vie crépusculaire.

Certes, l'acte de manger n'est pas uniquement réservé aux personnes âgées ; pourtant le goût alimentaire nourrit un lien indissociable avec les vicissitudes de la vie. Hélène Cixous a indiqué nettement qu'en mangeant la nourriture préparée par sa mère « il faut manger pour se souvenir¹²⁵ ». Manger favorise la résurgence, aide à revivre, à remémorer le passé révolu – tout ceci a trait à la vie crépusculaire des seniors. Le passage le plus célèbre au sujet du produit alimentaire et du temps se trouve dans la *Recherche*, où le narrateur connaît un instant fabuleux de retour en arrière à l'aide d'une gorgée de la petite madeleine :

[J]e portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait

¹²⁴ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 344.

¹²⁵ Hélène Cixous, *Benjamin à Montaigne*, Paris, Galilée, 2001, p. 100.

d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature¹²⁶.

La fusion réalisée entre le gâteau et le corps ressemble à celle des ébats amoureux opérée sur deux corps, produit un regain de vitalité et d'énergie qui motive les organes des sens, et alimente la remémoration. La petite madeleine est ainsi devenue une source de joie qui transporte le héros, une « essence précieuse » qui remplit tout son être, et qui active le souvenir enfoui au tréfonds du cœur. Le pouvoir fécond et créatif que le narrateur proustien assigne à ce moment de goûter ne maintient pas le même prestige auprès des personnages durassiens, pour qui l'acte de manger se révèle davantage lié à un élan vital, sinon machinal, qu'à une activité productive qui remet en lumière le passé lointain.

Dans *Des journées entières dans les arbres*, bien que *manger* demeure un acte aussi enthousiasmant qu'essentiel dans la vie du protagoniste, il dégénère en une pratique tout autre que celle qu'éprouve le héros proustien : elle s'avère moins un plaisir qu'un besoin frénétique. La figure de la vieille mère souffre intensément de la boulimie sénile, qui insinue l'amenuisement de l'entrain et l'approche de sa fin. Si nous prenons son appétit déraisonnable pour signe de son grand âge, c'est que la nourriture – traditionnellement synonyme du dynamisme et de l'énergie – demeure, en l'occurrence, le lien qu'elle noue avec le monde vivant. Le long trajet qu'elle a traversé pour rejoindre son fils, les sacrifices qu'elle faisait en sa faveur, n'ont que très peu touché ce dernier, conscient de l'impossibilité de partager une vie commune avec sa vieille mère. Face à l'abandon de son enfant, et rongée par son extrême vieillesse, la vieille dame n'a pas d'autre recours dans sa vie prosaïque et fade que la nourriture – instinct gratuit qui maintient un être en vie. Les descriptions de son avidité à la vue de produits alimentaires se retrouvent tout au long de la nouvelle. Même son entrée sur scène est marquée par un repas ; jusqu'à son départ, la mère n'a

¹²⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in Proust, *A la recherche du temps perdu I*, op.cit., p. 1524.

cessé de s'alimenter sans jamais être rassasiée :

Toujours, répondit la mère, j'ai toujours faim. La nuit, le jour, toujours. Et aujourd'hui tout particulièrement. [...] C'est que moi, je mange, gémit-elle, il faut que je mange, moi. Du jambon, c'est loin d'être suffisant. Comme je suis très vieille j'assimile mal et il me faut avaler d'énormes quantités de nourriture pour pouvoir en avoir mon dû... (JEDA, I, 991-992)

Certes, cette faim constante et malade pourrait également trouver une explication biologique et pathologique due à la décadence du système digestif et au ralentissement du renouvellement organique des personnes âgées. La mère la prend, non sans ironie, pour le « seul avantage de son âge », par rapport à la jeune compagne de son fils qui digère la moindre nourriture :

– C'est l'avantage de mon âge, pour ainsi dire le seul, tu vois. Presque rien de ce que je mange ne me passe dans le corps. En somme, ça ne me sert plus à rien, que pour le plaisir.

– Ah ! que je voudrais pouvoir en dire autant, dit Marcelle. Chez moi la moindre nourriture me profite, c'est incroyable. Je mange un beefsteak et une heure après j'ai déjà grossi du beefsteak, c'est incroyable... (JEDA, I, 995)

La mère elle-même se rend parfaitement compte de la vanité de son appétit excessivement exubérant, qui, dépourvu de sa fonction originelle pour approvisionner le mécanisme du corps humain, est réduit à un acte infructueux et machinal qui ne crée rien qu'un vain et fastidieux « plaisir ». Durant son séjour, sa vie avec le jeune couple est rythmée par des repas rituels, manger devient la seule chose qu'ils puissent partager entre eux :

Et ils continuèrent à manger. Ils avaient ceci en commun tous les trois, qu'ils étaient doués d'un grand appétit. Le fils et Marcelle parce qu'ils vivaient dans une demi-famine constante. La mère parce que, jeune, elle avait eu des appétits de pouvoir et de puissance jamais satisfaits et qu'il lui restait cette démesure-là, ce grand appétit vengeur de toute nourriture (JEDA, I, 994).

Ce constat indique judicieusement l'origine de sa voracité qui se révèle bien lamentable : devant l'incompétence d'assouvir ses ambitions d'antan, de regagner l'amour filial, seul l'appétit est capable de compenser ses pertes, de la faire se sentir exister. Le caractère « vengeur » de sa faim constante reflète, par le biais de son

régime alimentaire déséquilibré, l'inappétence morose de son grand âge. Plus les déchéances sont répandues et diverses, plus l'appétit se révèle exorbitant.

Ainsi la boulimie reflète-t-elle, par sa fausse apparence d'exubérance, la pénurie lamentable de la vieillesse ; comme Robert Harvey l'indique, la « demi-famine » constante que vivait le fils et sa compagne diffère complètement de la glotonnerie de leur vieille mère, chez qui la faim « devient métaphysique, ou du moins éthique : elle est l'une des formes de son âpreté au gain » (JEDA, I, 1526). Il faut constater que, à l'exception de la vieille dame, cette voracité semble rarement partagée par d'autres personnages moins âgés, notamment ceux qui ont une réputation de séduction – loin s'en faut – nous pouvons même remarquer une tendance au refus de la nourriture chez certains d'entre eux : dans *Le Vice-consul*, Anne-Marie Stretter renonce à consommer dans la somptueuse salle à manger du Prince of Wales, se distinguant des autres convives. Le récit insiste, à maintes reprises, sur la maigreur de cette femme fatale, synonyme du désir dans l'univers durassien. Certes, cette résignation a peu à voir avec le canon esthétique fondé sur la minceur féminine. Il s'agit ici, dans le comportement d'Anne-Marie Stretter, d'une volonté de marginalisation, de distinction, d'un « refus global de notre société fondée sur l'avoir » et de « l'inanité des possessions matérielles », comme le souligne Monique Pinthon¹²⁷. Dans cette perspective, il n'est pas difficile de comprendre la contrepartie d'Anne-Marie Stretter séductrice, incarnée par la vieille mère qui, soumise à de multiples pertes et complètement coupée du monde, saisit chaque occasion de manger comme le dernier lien avec la société et la famille qui l'ont délaissée sans pitié. Bien que la boulimie ne soit pas l'apanage de la vieillesse, l'attitude radicale des deux femmes vis-à-vis de la nourriture n'est pourtant pas sans rapport avec des changements de circonstances issus de l'effet de l'âge, en comparaison entre une anorexique sensuelle toujours au centre de son milieu et une vieille boulimique, marginale, à la vaine reconquête d'un amour filial. Si l'« inappétence » volontaire de l'ambassadrice peut être perçue comme un rejet délibéré, un geste faisant fi des conventions sociales, l'appétit exacerbé de la mère serait une ultime tentative d'une délaissée qui cherche désespérément à s'attacher au monde.

La gourmandise démesurée s'avère d'autant plus pathologique et malade qu'il

¹²⁷ Monique Pinthon, « Les personnages dans l'univers romanesque de Marguerite Duras : un destin en marge », in Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.), *Marguerite Duras Marges et Transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 65.

ne s'agit plus d'un besoin organique pour s'alimenter, mais d'un dernier instinct qui fait preuve d'une existence *en diminuendo*. Le récit assimile, à maintes reprises, la boulimie sénile de la mère à l'idée de mort. Chaque fois à la vue de sa mère excessivement friande, le fils ne peut empêcher de pressentir la mort :

C'est de manger qu'elle va mourir (JEDA, I, 1003).

Je ne peux plus rien pour ma mère, pensa-t-il, que de l'inviter à manger avant de mourir (JEDA, I, 1028).

« C'est la fin », pensa-t-il encore. [...] Mais l'appétit restait aux hommes jusqu'au bout (JEDA, I, 1029).

Cette association de la mort à la nourriture revient tout au long de la nouvelle. « [M]angeuse infatigable » (JEDA, I, 994) qu'est la mère, son insatiabilité devient l'ultime preuve de son identité qui subsiste au ravage du vieillissement. Cette image lugubre de la faim constante n'est pas sans rappeler celle que peint Annie Ernaux dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, journal pris par l'écrivaine sur les derniers jours de sa mère dans une maison de retraite. La fille, qui témoigne en personne de l'extrême impuissance sénile vécue par sa mère, est profondément frappée par l'obsession de cette dernière vis-à-vis de manger et par son indifférence totale envers tout autre chose : « Cette indifférence actuelle me serre le cœur. Elle n'a plus rien. Sa montre, son eau de toilette ont disparu. Que manger, maintenant¹²⁸. » Elle résume sans merci cette vie entièrement démunie en trois mots : « nourriture, urine, merde¹²⁹ » – qui concluent sommairement une existence inhumaine, avalée au moindre besoin machinal, pour ne pas dire animal, de s'alimenter et d'exécrer.

Chez les personnages durassiens, la boulimie n'est pas la seule activité qui ébranle les vieillards. À la consommation excessive de la nourriture s'ajoute celle de l'alcool qui bouleverse non moins l'existence sénile.

3. L'alcoolisme

Outre la boulimie, la surconsommation de l'alcool constitue l'autre addiction très

¹²⁸ Annie Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma vie*, *op.cit.*, p. 34.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 36.

manifestée chez des personnages durassiens¹³⁰. L'alcoolisme semble d'ailleurs plus destructeur et impliquant la perte, voire la mort. De l'Antiquité à nos jours, nombre de figures littéraires finissent par se perdre dans l'ivresse.

Comme nous avons analysé précédemment, toute addiction tire son origine de l'auto-érotisme, en compensation de la défaillance libidinale. Parmi toutes les activités addictives, l'alcoolisme est sans doute celle qui est le plus étroitement liée à la sexualité : « J'ai toujours bu avec des hommes. L'alcool reste attaché au souvenir de la violence sexuelle, il la fait resplendir, il en est indissoluble. Mais en esprit. » (VM, IV, 316) Son expérience alcoolique a fait l'objet de plusieurs articles recueillis dans *La Vie matérielle*, notamment celui qui s'intitule justement « L'alcool », dans lequel l'écrivaine montre son long attachement à cette boisson sulfureuse qui se lit sur son visage dès son plus jeune âge, comme une prémonition, une prédestination :

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer. Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance (Am, III, 1458).

La narratrice de *L'Amant* exhause l'alcool en une position suprême, à la hauteur de Dieu qui prédestine son existence, de même que le désir sexuel. La mise en parallèle entre l'alcoolisme et l'érotisme tient à la nature analogue des deux, au terme de la jouissance enivrante qu'ils produisent, et du pouvoir destructeur qu'ils exercent sur leurs pratiquants, dont le « visage dévasté », tenaillé entre le désir et l'alcool, est un exemple parlant. La jubilation n'est pas sans prix. Comme Éros accompagne toujours Thanatos, la consommation de l'eau-de-vie, malgré son surnom, pousse le sujet au bord de la mort, et accélère sans retour le cours du vieillissement :

Quand j'ai eu cette cirrhose à cinquante ans, j'ai été détruite physiquement.
Grosse, laide, j'ai des photos que je garde. [...] Je me voyais me "défaire",

¹³⁰ Cette pratique, à connotation autobiographique, n'est pas exclusive aux personnages fictionnels, car Duras elle-même développe un goût très prononcé pour l'alcool dans les dernières années de sa vie, notamment après sa rencontre avec Yann Andréa. Elle a d'ailleurs vécu deux désintoxications à l'hôpital dans les années quatre-vingts.

complètement. Et c'était jouissif cette dégringolade. Si j'avais été croyante, j'aurais eu ce même visage. [...] Je crois que beaucoup d'écrivains ont ce visage-là, esquinté¹³¹...

Les symptômes provoqués par l'alcool détruisent largement sa santé et son physique. Duras en a pleinement conscience, sans s'en attrister pour autant. Elle se réjouit de cette chute qui ressemble tellement à la douleur délicieuse réalisée à travers les mots que le visage alcoolique et celui de l'écrivaine n'en font qu'un.

C'est ainsi qu'elle auréole l'alcoolisme d'une vertu intellectuelle. À la différence du désir érotique qui exige une participation corporelle, toute jouissance liée à la consommation de l'alcool se réserve en esprit : « L'alcool remplace l'événement de la jouissance mais il ne prend pas sa place. Les obsédés sexuels ne sont pas des alcooliques en général. Les alcooliques, [...] ce sont des intellectuels. » (« L'Alcool », VM, IV, 316). À l'opposé du plaisir sexuel qui se consume réellement dans l'immédiat à travers le contact physique, la jouissance produite par l'alcool semble illusoire, voire chimérique, et sa valeur spirituelle se réalise par la perte de raison. Si « *l'alcool fait parler* », c'est que la spiritualité dans l'ivresse exalte, ou sombre « jusqu'à la démence de la logique » (« L'Alcool », VM, IV, 316).

C'est à cet état démentiel où tout code s'écroule que tient le bonheur des ivrognes :

[...] l'alcool conforte l'homme dans sa folie, il le transporte dans les régions souveraines où il est le maître de sa destinée. Aucun être humain, aucune femme, aucun poème, aucune musique, aucune littérature, aucune peinture ne peut remplacer l'alcool dans cette fonction qu'il a auprès de l'homme, l'illusion de la création capitale (« L'Alcool », VM, IV, 316).

L'ivresse crée une utopie idéaliste qui fait gommer toute règle, ébranler la barrière infranchissable dans la vie réelle ; c'est dans un « espace interplanétaire » (« L'Alcool », VM, IV, 316) que l'ivrogne se sent tout puissant, transformé. Cette communion fictive secoue toute la personne du sujet, la mesure spatiale comme temporelle. N'est-il pas justement un moyen idéal pour les personnes âgées de contourner les infirmités qui les attaquent de plein fouet dans la vie réelle ? D'après des études psychologiques, il va de soi que l'addiction à l'alcool vient au secours de la crise identitaire des seniors, qui, rongés par l'imminence de la mort, profitent de plein

¹³¹ Marguerite Duras citée dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Dura, tome II, op.cit.*, p. 397.

gré de cette extase alcoolique – « un espace clos où ni la mort, ni l'éthique n'ont leur place¹³² ». Dans une griserie « perclus[e] de principes » (« L'Alcool », VM, IV, 317), l'ordre chronologique n'est certainement pas épargné par ce renversement. L'intoxication alcoolique entretient un « non-temps », un « *statu quo* », abolit la dimension spatio-temporelle – entrave qui menace en premier lieu les personnes âgées dévorées par la restriction de perspectives. L'alcool conduit le sujet dans un coma éthylique dans lequel sa vie est anachronique, ce qui lui permet de continuer de vivre, avec son corps agonisant, les événements du passé, même de sa prime enfance. Les vieillards alcooliques y trouvent un avantage bienfaisant de défier la mort. Leur destin « ne conduirait pas à la tombe, mais à la fosse commune¹³³ », dans laquelle ils se contentent de sombrer, de pouvoir enfin vivre pleinement.

Dans *La Vie matérielle*, Duras explique pourquoi elle, une récidiviste en alcool, ne s'est jamais droguée dans sa vie :

La drogue sépare complètement l'individu drogué du reste de l'humanité. Elle ne jette pas l'individu à tous les vents, dans les rues, elle n'en fait pas un vagabond. L'alcool, c'est la rue, l'asile, les autres alcooliques. La drogue, c'est très court, la mort vient très vite, l'aphasie, l'obscurité, les volets fermés, l'immobilité (« L'Alcool », VM, IV, 317).

Tandis que les drogués s'engloutissent dans l'isolement, la communion reconfortante créée par l'ivresse fait de l'homme alcoolique un « homme interplanétaire » (VM, IV, 316) qui lui permet d'échapper à la solitude de plus en plus angoissante de la vieillesse¹³⁴. Aucun ivrogne n'est malheureux, puisqu'il se trouve dans un état où « la souffrance est empêchée de faire souffrir » (VM, IV, 317). L'écrivaine éprouve « de la sympathie pour l'alcoolique qu[']elle] étai[t] » (VM, IV, 317), de sorte qu'elle emprunte le mot « bonheur » pour qualifier l'extase alcoolique :

Ça fonctionne comme une centrale, un corps alcoolique, comme un ensemble de compartiments différents tous reliés entre eux par la personne tout entière. C'est le cerveau qui est pris en premier. C'est la pensée. Le bonheur par la pensée et puis le corps. Il est gagné, imbibé peu à peu, et porté – c'est le

¹³² Lydia Fernandez (dir.), *Les addictions du sujet âgé, op.cit.*, p. 83.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ Dans les derniers articles recueillis dans *La Vie matérielle*, Duras relate que, au cours de son traitement de désintoxication, dans les nuits où elle reste encore sous l'effet éthylique, ses personnages entrent par sa fenêtre, viennent l'accompagner, et se défilent tour à tour devant elle (Voir « Les cheminées d'*India Song* », « La population nocturne », VM, IV, 383, 389).

mot : porté (VM, IV, 318).

L'extase fabriquée par l'alcool favorise non seulement la réunion avec les autres, mais aussi la coalescence de soi-même qui répare son identité fractionnée par la vieillesse jusqu'à en faire de nouveau une personne complète, en cohérence avec chaque particule de son être.

Ce processus merveilleux de réunification de l'existence d'un ivrogne renouvelle de fond en comble la personne alcoolique, notamment ses pensées. Cet état de transport qui projette vers l'extérieur, vers la collectivité et l'unité de soi ne correspond-il pas à juste titre ce que cherche l'écriture ? Duras avoue qu'elle « [tient] l'ivresse en respect » pour l'illusion que l'alcoolisme donne de la « création capitale » (VM, IV, 316). Dans l'instantanéité exaltante de l'ivresse, la parole éclate, jaillit de façon aussi spectaculaire qu'éphémère : « l'alcool ne crée rien qui demeure. C'est le vent. Comme les paroles. » (VM, IV, 317). Duras qui « écrit dans l'alcool » (VM, IV, 317) est incapable de dispenser son écriture de nature fugitive, éblouissante de ce spiritueux. Les deux sont tellement inséparables, qu'à l'époque de sa cure de désintoxication à l'Hôpital Américain elle prétendait avoir vaguement pensé à renoncer à l'écriture¹³⁵. Elle aurait voulu se « désintoxiquer » de l'écriture comme de l'alcool. Cependant elle avait beau arrêter d'écrire, de même de boire, chaque renoncement ont suivi d'une reprise : une fois sortie de l'hôpital, elle reprend la plume, sauf que, cette fois, c'est une « nouvelle écriture provisoire » (« Les cheminées d'*India Song* », VM, IV, 383), « une écriture d'une enfant de cinq ans, éclatée, tachée » (VM, IV, 383) qui surgit sur le papier, comme le vent, le courant d'air dans lequel se jettent les paroles de l'ivrogne. Il semble pertinent d'induire que « l'écriture courante » (Am, III, 1470) que Duras commence à pratiquer dans *L'Amant* par le truchement de la narratrice, afin de pouvoir enfin raconter librement l'histoire de sa famille, s'assimile de près à la pulsion illusoire et insaisissable atteinte par l'alcoolisme. Ce n'est qu'après ce faux renoncement que Duras développe une tout autre écriture, « courante » et aérée :

Je voudrais écrire un livre, comme j'écris en ce moment, comme je vous parle en ce moment. C'est à peine si je sens que les mots sortent de moi. En apparence rien n'est dit que le rien qu'il y a dans toutes les paroles (« Les

¹³⁵ « Un jour je n'écrirai plus si je vis très vieille. Ça m'apparaîtra sans doute comme irréel, impraticable. Et absurde. Un jour j'ai cru que c'était arrivé, que je n'écrirais plus jamais. C'était au cours de cette cure de désintoxication. » (« Les cheminées d'*India Song* », VM, IV, 383).

cheminées d'*India Song* », VM, IV, 383).

Ces mots qui sortent inconsciemment, en désordre, ressemblent tellement aux paroles apparemment insensées et fortuites de l'ivrogne que l'écriture se voit contaminée par cette ivresse. De ce point de vue, il est possible de nommer l' « écriture courante » dont parle Duras une écriture « ivre », « alcoolique », dont rien n'est décisif – une écriture qui s'éclate, échappe sans répit, loin de toute théorie, de tout protocole.

Néanmoins, l'instantanéité complètement fortuite et insaisissable du « black-out » alcoolique s'avère un double tranchant, qui reste à la fois la « création capitale » (« L'Alcool », VM, IV, 316) et la « destruction capitale » (D, II, 1118) – deux expressions issues du vocabulaire durassien, respectivement pour désigner l'illusion alcoolique et l'univers littéraire dont rêve Marguerite Duras. Deux extrémités qui se rejoignent dans l'enjouement nocif de l'alcoolisme et de l'écriture. Dans un autre bref article écrit à l'époque de son traitement, Duras met explicitement en parallèle l'alcoolisme et l'écriture – deux activités qui la plongent dans un même « état dangereux » :

En ce moment je m'accuse d'écrire parce que c'est chaque fois comme ça après les livres. Et si c'est pour tomber ensuite dans l'état où je suis en ce moment ce n'est pas la peine d'écrire. Si je ne peux pas assumer ça sans être en danger de boire ce n'est pas la peine d'écrire, c'est ce que je me dis quelquefois, comme si je pouvais m'y tenir. C'est ça aussi l'état dangereux. Ne tenez pas compte de ce que j'ai dit en dernier sur la cure. On peut recommencer malgré la cure. Ce soir. Pour rien. Aucune autre raison que l'alcoolisme (« L'état dangereux », VM, IV, 388).

Ces notes dispersées prises au cours de sa cure de désintoxication s'apparentent tellement à des paroles insensées que l'auteure elle-même se rend compte de son déraillement, de l'impossibilité de la privation de l'écriture comme de l'alcool. L'état dans lequel se trouvent un ivrogne et un écrivain se révèle pareillement périlleux, dans la mesure où les deux activités engagent leurs pratiquants dans une descente répétitive aux enfers sans pour autant les engloutir définitivement. Chaque redressement ont suivi d'une chute libre, à l'image de l'écrivaine qui se rétablit miraculeusement malgré la grave crise d'emphysème et de coma. Ses proches s'exclament devant une telle vivacité même au bord de la mort, comme son amie Dominique Noguez qui note dans son journal daté de 1990 :

N'empêche que Marguerite, qui fut plus mal en point, s'en est tirée. C'est un monstre d'énergie, disais-je. C'est aussi, peut-être, qu'elle a été alcoolique, habituée aux descentes terribles au fond de soi, à ces négociations avec l'inconscience, à ces réémergences à partir de l'ultime parcelle de vitalité tapie dans la nuit intérieure qui donnent la force et le réflexe de la survie¹³⁶.

Des études cliniques concernant des addictions du sujet âgé concluent que « toutes les addictions sont des conduites autodestructrices¹³⁷ » – il n'empêche que ce recours à la mort a pour objectif de se dégager de l'assujettissement aggravé avec l'âge afin de pouvoir enfin vivre pleinement. Ce processus que traverse l'écrivaine alcoolique se résume en une « coexistence inouïe, inimitable, [un] balancement tragique entre l'égle énergie pour vivre et celle pour mourir¹³⁸ ».

Dans la bousculade tourbillonnante entre satisfaction illusoire et rechute dans la réalité, la vie est chavirée d'un côté à l'autre, comme Duras décrit la sienne au cours de son traitement : une vie « doublée » : « C'est exactement ce que je ressens : ma vie est un film doublé, mal monté, mal interprété, mal ajusté, une erreur en somme » (« Les cheminées d'*India Song* », VM, IV, 383) – une vie pleine d'erreur et de décalage qui s'accorde mal avec le vécu. Cette sensation du « dédoublement » découle sans doute de l'amnésie produite après la consommation de l'alcool¹³⁹. Cette perte de mémoire, ne fût-ce que momentanée, accentuée par l'alcool, est pour certains vieillards un état habituel et quotidien qui trouble leur vie.

¹³⁶ Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001, p. 191.

¹³⁷ Lydia Fernandez (dir.), *Les addictions du sujet âgé, op.cit.*, p. 142.

¹³⁸ Yann Andréa, *M.D.*, Paris, Éditions de Minuit, 2006[1983], p. 38.

¹³⁹ De récentes études scientifiques prouvent que l'alcool perturbe énormément l'hippocampe – la zone cérébrale qui joue un rôle de premier plan dans le processus de mémorisation (Voir Charlotte Chabas, « Le “black-out alcoolique”, une amnésie méconnue devant laquelle “nous ne sommes pas égaux” », *Le Monde*, le 13 août 2018, [En Ligne] URL : https://www.lemonde.fr/sante/article/2018/08/12/le-black-out-alcoolique-une-amnesie-meconnue-devant-laquelle-nous-ne-sommes-pas-egaux_5341746_1651302.html (dernière consultation en janvier 2019).

Chapitre IV

La mémoire et l'oubli

Par rapport à l'amnésie momentanée produite par l'alcool, celle qui est due à l'âge ressortit à un phénomène général et chronique qui envahit la vie crépusculaire des personnes âgées. Beaucoup d'entre elles souffrent des problèmes de mémoire qui constituent l'un des premiers motifs de consultation en neurogériatrie et en gérontopsychologie¹⁴⁰. Il est certain que, du point de vue biologique et scientifique, l'avancée en âge augmente considérablement la fréquence de l'amnésie¹⁴¹ ; pourtant l'oubli n'est pas l'unique trouble de mémoire dû au vieillissement. Car la vieillesse affecte autant la faculté de mémorisation des vieillards qu'elle renforce leur attachement au souvenir – cette tendance à verrouiller dans le passé ne paraît pas moins nuisible que son rejet incarné par la perte de mémoire. Il serait plus pertinent d'imputer la souffrance mémorielle du grand âge au rapport de force déséquilibré entre la perte et la conservation de la mémoire. Il ne faut pas négliger, malgré notre attention qui se focalise sur la plainte mnésique (qui, bien que souvent pathologique, n'est pas dépourvue de vertu), la nocivité de la solidité excessive du souvenir.

1. L'inconsolable mémoire

Arrivé à la dernière période de la vie, le vieillard voit son avenir se rétrécir. S'approchant du seuil d'un long parcours qu'est la vie, le grand âge témoigne d'un rapetissement net des nouveautés et des possibilités, qui, d'ailleurs, intéressent beaucoup moins le vieillard que dans sa prime jeunesse, où tout attend son épanouissement. À l'imminence de la fin s'ajoute l'affaiblissement physique dû à l'âge qui empêche davantage le vieillard d'envisager le futur, et qui le confine dans

¹⁴⁰ Christophe de Jaeger, *La gérontologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008[1992], 78-79.

¹⁴¹ « Avec l'âge, les facultés de perception, notamment auditives et visuelles, diminuent ; parallèlement, l'acuité des sensations régresse en intensité et donc la mise en mémoire » (Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 35.).

une immobilité stérile, sans avenir. Il ne lui reste donc plus qu'à retourner vers le passé, qui, en contrepartie, s'accumule constamment à l'image d'un sablier pendant que son antipode se contracte. « L'avenir est barré, le sujet n'a plus d'élan vers lui, il n'y voit qu'une perspective de mort. [...] Le néant du présent le rend esclave de son être au passé¹⁴² », dans son étude sur la vieillesse, Simone de Beauvoir inscrit cette propension démesurée des vieillards au passé dans le registre pathologique dont fait partie la mélancolie, une « maladie du temps¹⁴³ », qui tire son origine du détournement de l'association – l'un des éléments nécessaires dans la formation de mémoire. En avançant en âge, la faculté de l'association se fait vers le passé, plutôt que vers le présent. Dans sa résidence à Trouville, Duras consacre un article recueilli dans *La Vie matérielle* à de vieilles dames des Roches Noires, qui passent chaque après-midi à relater inlassablement leur vie, toute leur vie « considérable » (« Les dames des Roches Noires », VM, IV, 311). Elles ressemblent à des êtres retirés du présent, la vie antérieure l'emporte sur tout. Avec le rétrécissement de l'horizon, le passé agrandit et embellit sans répit au détriment du présent et de l'avenir. Dans *Emily L.* paru en 1987, la narratrice, qui n'est d'ailleurs qu'un avatar de son auteure, valorise l'enrichissement du souvenir lointain qui s'ancre profondément en elle :

J'ai parlé [...] du Siam [...]. Comme chaque fois que ces souvenirs me revenaient, ils m'éloignaient de vous tous, de vous, de la même façon que l'aurait fait le souvenir d'une lecture dont j'aurais été inconsolable, celle de la partie de mes propres écrits qui portait sur une certaine période de ma jeunesse, et je pensais qu'il fallait que moi je vous quitte pour écrire encore sur le Siam et sur d'autres choses qu'aucun d'entre vous n'avait connues, mais que je revienne surtout et inlassablement sur le Siam, ce ciel au-dessus de la montagne et ces autres choses dont j'aurais pensé alors que j'aurais dû les passer sous silence et dont je croyais maintenant tout au contraire que j'aurais dû m'y tenir ma vie entière (EL, IV, 420).

Ce passage, à forte connotation autobiographique, attribue au souvenir une image aussi tenace qu'« inconsolable », dont on a sous-estimé la puissance : tandis que nous croyons l'avoir enseveli, la vieillesse nous apprend à reconnaître sa beauté qui nous est si chère que nous voulons le sauver à tout prix, y revenir « inlassablement ». La crise identitaire dont souffre le vieillard approfondit également l'enracinement du

¹⁴² Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 521.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 521.

passé dans le sujet vieillissant :

La représentation de ses actions passées, est la présentation du sujet à lui-même : lui de se reconnaître comme le même être qui demeure en différents temps et en différents lieux. Reconnaissance et appropriation de soi par soi, telle est donc bien, fondamentalement, la mémoire¹⁴⁴.

Renforcer le souvenir équivaut à la reconnaissance de soi, à la sauvegarde de son identité en lambeaux face à la menace du vieillissement. « On est en droit [de] se demander pourquoi j'écris ces souvenirs [...]. C'est très simple. Si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu. Cette pensée m'est terrible¹⁴⁵ », confesse Duras dans son journal intime. Lutter contre la perte de mémoire fait ainsi partie des premiers desseins de l'écriture durassienne, qui essaie avant tout de chasser la peur de l'effacement de l'identité.

Beaucoup de personnages durassiens tentent de lutter contre l'oubli, de consolider le souvenir coûte que coûte, quitte à en souffrir volontiers, telle que la Française d'*Hiroshima mon amour* qui veut faire de sa mémoire « pierre et ombre » qui ne s'effrite jamais : « 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 » (HMA, II, 21). Métamorphosé en « ombre » et « pierre », le souvenir incarne en même temps l'obscurité et la solidité, réfugié au fin fond, résistant à toute attaque. Tout au long du roman, le refrain « Jamais je ne t'oublierai » (HMA, II, 19) se répète comme une incantation. Le même « effort de rappel » nommé par Bergson affecte également Lol qui « entre, entre chaque jour » (LVS, II, 307) dans le traumatisme du bal, et qui « devait toujours penser à la même chose » (LVS, II, 307) aux yeux de son amie Tatiana. Cet instant à T. Beach « grillag[é] » par Lol devient sa « véritable demeure » (LVS, II, 307). Chaque jour elle le recommence, l'ordonne, le range.

Parfois la peur de la perte de mémoire devient si effarouchée que les personnages cherchent de tout leur possible à y résister, jusqu'à la concrétiser dans des réalités matérielles :

Faute d'autre chose, le salpêtre se mange. Sel de pierre. Riva mange les murs.

¹⁴⁴ Jérôme Porée, *Sur la douleur Quatre études*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 88.

¹⁴⁵ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 70-71.

Elle les embrasse aussi bien. Elle est dans un univers de murs. Le souvenir d'un homme est dans ces murs, intégré à la pierre, à l'air, à la terre (HMA, II, 89).

Séparée définitivement de son amant, Riva éternise cette perte en creusant dans la terre le souvenir de son amour, dans les murs de la cave où elle est enfermée. Le temps s'écoule et la pierre ne s'effondre pas, c'est ainsi qu'on réussit à le conserver. Dans le lexique durassien, la mémoire connaît souvent une certaine matérialisation, elle s'incarne dans une forme précise et solide, à l'instar de *Savannah Bay*, dont l'épisode central s'appelle « l'histoire de la pierre blanche » – seul point d'ancrage de la vieille Madeleine dont la mémoire risque de s'effacer. La projection d'un produit de l'esprit vers une réalité matérielle rend le souvenir tangible. Comme Riva qui lèche le salpêtre du mur dans la cave pour ressentir le corps du soldat allemand, Lol transforme ce bal muré en sa véritable demeure. Il n'est pas pensable pour Lol qu'elle soit absente de cet endroit : « elle est avec lui chair à chair, forme à forme, les yeux scellés à son cadavre » (LVS, II, 309). Ce bal est son trésor que chaque jour Lol contemple, prend dans ses bras. Elle est née pour le voir, le conserve. Grâce à cette solidité, Lol arrive à « penser toujours à la même chose » (LVS, II, 307). Le bal muré, immobile tient Lol, devient un navire de lumière sur lequel « chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce port impossible, à jamais amarré et prêt à quitter, avec ses trois passagers, tout cet avenir-ci dans lequel Lol V. Stein maintenant se tient » (LVS, II, 309).

Au cours de ces exercices infatigables de remémoration, ces personnages mettent en péril leur existence dans leur effort féroce de sauvegarder le passé. À force de se souvenir, ces fervents frénétiques du passé se cantonnent dans l'isolement et l'obscurité – espace apparemment cloîtré et hermétique qui n'échappe pas à sa propre érosion face à l'écoulement du temps. Malgré l'attachement à tout prix, le Japonais dénonce sans merci l'illusion de la Française : « Non tu n'es pas douée de mémoire » (HMA, II, 20). Ce passé conservé coûte que coûte n'est pas à l'abri de sa propre déformation. Du moment que toute « remémoration est aussi une forme de trahison¹⁴⁶ », la mémoire retrouvée prétendument intacte ne représente qu'un déguisement, voire une tromperie du vécu d'antan. La diégèse d'*Hiroshima mon amour* et du *Ravisement de Lol. V. Stein*, qui trace, à première vue, la construction

¹⁴⁶ Madeleine Borgomano, « L'oubli, c'est la vraie mémoire », in Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 33.

d'une mémoire inébranlable, ne se révèle, en vérité, que sa transformation, son travestissement – pour ne pas dire « déconstruction » – qui oscille entre certitude et suspicion.

2. L'oublieuse mémoire

Songons à l'expérience évoquée par Madeleine pour la jeune fille, dans *Savannah Bay* : « Oui, on commence à douter de ce qui est arrivé, de ce qui est mort, de ce qui est resté en vie, de quel livre c'était, de quelle ville, de qui souffre, de qui connaît l'histoire, de qui l'a faite... » (SB, III, 1206). À force de ressasser cette histoire banale et simple de la pierre blanche, la mémoire de la vieille protagoniste devient de plus en plus défaillante et imprécise : l'effort de se souvenir brouille en revanche la mémoire. Florence Bernard de Courville qualifie *Hiroshima mon amour* d'« embarrassé de lacunes et de failles »¹⁴⁷, d'imprégné par des traces d'opacité, « comme si la mémoire était incapable de restituer le passé dans son état originel »¹⁴⁸. Le souvenir ne sert pas toujours de point de repère, il pourrait avoir des défauts, puisque « notre personnalité [...] évolue sans arrêt, [modifie] nos souvenirs eux-mêmes ou la façon dont nous les percevons »¹⁴⁹. Ce processus d'effacement et de brouillage qui s'appelle l'oubli – partenaire indispensable de la mise de mémoire – ne se trouve pas forcément aux antipodes de la mémorisation. « N'y a-t-il pas un paradoxe ici à faire de l'oubli la condition de possibilité même de la reconnaissance et de la mémoire¹⁵⁰ ? », s'interroge Paul Ricœur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Le philosophe n'est pas le seul à poser de pareilles interrogations. Dans une conférence au Québec, Marguerite Duras fait de l'oubli la condition indispensable de la mémoire : « On sait qu'on a oublié, c'est ça la mémoire, je la réduis à ça »¹⁵¹. Malgré son désir d'éternité, la Française avoue que, étant « douée de mémoire », elle « connaî[t] [aussi]

¹⁴⁷ Florence Bernard de Courville, « *Hiroshima mon amour* : la mémoire de l'oubli, problématique d'un récit cinématographique », in Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras, op.cit.*, p. 113.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴⁹ Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire, op.cit.*, p. 140.

¹⁵⁰ Paul Ricœur, « Aux origines de la mémoire, l'oubli de réserve », dans la présentation de *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, in *Esprit*, août 2000, p.33.

¹⁵¹ Suzanne Lamy et André Royer (dir.), *Marguerite Duras au Montréal*, Paris, Spirale, 1984, p. 41.

l'oubli » (HMA, II, 20). Nous pouvons percevoir que l'oubli, qui ne signifie d'ailleurs pas le rejet du passé, représente auprès des personnages durassiens une activité aussi courante que le souvenir, jusqu'à en faire un attribut commun dont nul n'est épargné : « Ce que je n'ai pas dit, c'est que toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire, d'un certain oubli d'elles-mêmes » (« Le bloc noir », VM, IV, 322). À travers l'archétype de Lol, Duras confirme l'ampleur frappante de l'amnésie dans son univers artistique.

Dans son entretien avec Michelle Porte suivi du film *Le Camion*, Marguerite Duras rectifie l'idée reçue qu'on a de l'oubli : « On dit toujours que l'oubli est un défaut, mais heureusement qu'il existe, si on se remémorait parfaitement tout, les douleurs, les passions, les joies, l'instant serait blanchi, complètement spolié, n'existerait plus... » (C, III, 317). Contraire à des préjugés, dans l'univers durassien l'oubli n'a jamais été l'ennemi de la mémoire, encore moins une pathologie¹⁵² ; en revanche, l'écrivaine en fait une composante essentielle de la mémoire. D'après elle, la mémoire au sens traditionnel destinée uniquement à la conservation du passé est synonyme de stérilité et de stagnation : « La mémoire, c'est toujours pareil : une sorte de tentative, de tentation d'échapper à l'horreur de l'oubli [...]. La mémoire, de toute façon, est un échec¹⁵³. » Cette condamnation du souvenir à un statut immobile et désenchanté redonne le souffle à sa contrepartie – l'amnésie : « C'est l'oubli, le vide, la mémoire véritable : celle qui nous permet de ne pas succomber à l'oppression du souvenir, des souffrances aveuglantes et que, heureusement, on a oubliées¹⁵⁴ ». La définition de l'oubli comme faculté active, proposée par Duras, rejoint la théorie de Nietzsche, pour qui « nul bonheur, nulle sérénité, nulle espérance, nulle fierté, nulle jouissance de l'instant présent ne pourraient exister sans faculté d'oubli »¹⁵⁵. À cette valorisation de l'oubli, Duras ajoute son point de vue sur le souvenir : « l'oubli, c'est la vraie mémoire » (C, III, 317).

L'oubli engendre une sorte de creux dans la mémoire durassienne. Ce « fossé

¹⁵² Dans *La Vieillesse*, Simone de Beauvoir range l'amnésie sénile – perte progressive de la mémoire – parmi les troubles caractériels qui seraient à l'origine de la démence sénile (Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, op.cit., p. 526-527.). Sans oublier la maladie d'Alzheimer – maladie neurodégénérative du tissu cérébral qui entraîne une perte progressive et irréversible de la mémoire. Elle débute, en général, chez les personnes au-dessus de soixante-cinq ans (Voir Christophe de Jaeger, *La gérontologie*, op.cit., p. 78-83.).

¹⁵³ Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, op.cit., p. 41.

¹⁵⁴ Marguerite Duras, *La passion suspendue Entretien avec Leopoldina Pallotta della Torre*, op.cit., p. 73.

¹⁵⁵ Nietzsche, *La Généalogie de la morale*, op.cit., p. 76.

noir » travaille comme la coulisse de la mémoire qui s'oriente vers l'opacité et l'absence du souvenir. Pour « reconstruire », il faut tout d'abord « détruire » qui existe déjà. Dans son film *Le Camion*, la vieille dame fait une provocation : « Que le monde aille à sa perte » (C, III, 298), son souhait radical fait écho à l'envie farouche de la « destruction capitale » qu'appelle Stein dans *Détruire, dit-elle*. Dans une conférence au Québec, l'auteure affirme que ses personnages ne sont pas « en perte », mais « définitivement perdus »¹⁵⁶, ce penchant à la destruction est toujours très présent chez Duras. Au cours d'un dîner chez Lol après son retour à S. Tahla avec son mari et ses trois enfants, les invités parlent de la précédente maison des Bedford et du parc. La dame lui dit que le parc est de nouveau occupé par des enfants et les petits massifs qu'elle a plantés avant de s'en aller n'existent plus. Lol « s'étonne » et prononce une phrase brutale : « On doit détruire les maisons après son passage » (LVS, II, 362). Son opinion radicale vis-à-vis de son ancienne demeure illustre la vision de Lol sur le passé qui doit à ses yeux s'établir dans les ruines où « rien ne paraissait subsister, aucun vestige » (LVS, II, 324). De même que la maison, Lol désire un passé rasé, détruit : « C'est la fin qui retient Lol » (LVS, II, 307). Pourtant, la destruction du passé n'est pas simplement pour faire disparaître les traces, son dessein est de construire à partir de cette disparition. Duras tente de pratiquer une construction de la destruction, Mireille Raynal-Zougari nomme cette tentative le « progrès de la destruction »¹⁵⁷ : chez Marguerite Duras, la construction de la ruine du texte est la condition même de ses romans. Du moment que les détails du bal sont effacés du souvenir de Lol, il n'existe plus la preuve de la véracité du bal. En conséquence, le traumatisme du bal est pour Lol un espace ouvert, riche de toute possibilité ; elle peut inventer, imaginer à son gré ce qu'elle veut voir à l'égard de l'enlèvement de son fiancé, « elle voit de plus en plus précisément, clairement ce qu'elle veut voir. Ce qu'elle rebâtit c'est la fin du monde » (LVS, II, 307). Pourtant, « la fin du monde » n'est pas littéralement dans le sens d'aboutissement, c'est là où réside l'originalité de la mémoire durassienne – la destruction capitale ne signifie pas la fin, mais un pas essentiel pour reconstruire sur les ruines un souvenir qui se renouvelle sans répit. Un bref échange entre le Fou et le Voyageur dans *L'Amour* sur le souvenir de l'amour de

¹⁵⁶ Suzanne Lamy et André Royer (dir.), *Marguerite Duras à Montréal, op.cit.*, p. 41.

¹⁵⁷ Mireille Raynal-Zougari, « La tête comme une passoire chez Marguerite Duras » in Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras, op.cit.*, p. 252.

la femme sans nom pourrait attester ce processus de destruction et de reconstruction de la mémoire :

- Elle a oublié ?
- Rien.
- Perdu ?
- Brûlé. Mais c'est là, répandu (A, II, 1292).

La naissance du nouveau souvenir succède à la disparition et à la destruction de la trace laissée par son prédécesseur, comme mémoire de Lol V. Stein dans le dessein de construire à partir de la disparition.

Madeleine Borgomano indique que Marguerite Duras « fait du mot “oubli” [...] un usage parfois insolite, [...] qui élargit le champ d'oubli [...] et déplace un peu les problèmes¹⁵⁸. » Ce déplacement du sens gît dans le fait de transformer l'oubli – qui d'ordinaire a pour objectif d'effacer, de détruire la mémoire – en un véritable participant à la (re-)construction de la mémoire, un élément vital de la « vraie mémoire » dont parle Duras. De ce point de vue, il n'est pas difficile de constater que la mémoire prétendument indélébile, inaltérable que cherchent tant certains personnages n'est qu'une pure désillusion. Les outrages du temps gagnent progressivement, mettant en scène l'effroi et le regret qu'il engendre, oblitérant la fixation dans les événements vécus. Nombre des personnages durassiens, qu'ils le veuillent ou non – malgré leur effort de perpétuer, d'immobiliser le passé – se montrent oublieux. Certains semblent même atteints d'« hypermnésie¹⁵⁹ », pour reprendre le mot de Borgomano en analysant le cas de Lol V. Stein, qui est exemplaire de la « mémoire oublieuse ». Quelquefois son amnésie s'avère si complète qu'elle oublie même de souffrir (« Le bloc noir », VM, IV, 322). L'étrange « omission de douleur » atteinte par Lol l'aide à lutter contre la « mortelle fadeur de la mémoire » (LVS, II, 384), l'encourage davantage à remémorer inlassablement l'instant de son traumatisme, sans pour autant y succomber définitivement, parce que, à travers l'oubli qui efface, le passé reformule sans cesse. Chaque retour vers le mal, vers le moment du ravissement, est un recommencement nouveau, faisant de ce souvenir imprégné d'oubli « sa véritable demeure » : « Lol rêve d'un autre temps où la même chose qui va se produire différemment. Autrement. Mille fois. Partout. Ailleurs. » (LVS, II, 386).

¹⁵⁸ Madeleine Borgomano, « L'oubli, c'est la vraie mémoire... », in Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras, op.cit.*, p. 29.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 34.

L'emploi de l'oxymore qui s'applique à un vécu révolu à la fois identique et changeable annonce une nouvelle acquisition de la mémoire qui n'est pas effacée, mais « fabriquée » par l'oubli. Perdue dans cet imbroglio de l'oubli, Lol cherche à progresser dans la « reconstitution » de l'inconnu sur lequel ouvre la fin du bal de T. Beach. Contaminée par cette absence qui a l'air d'une maladie, la mémoire est dépourvue de cohérence logique. Elle divague, s'égaré dans tous les sens. Le souvenir n'est plus immobile, mais en création constante. La mémoire chez Duras est par conséquent libérée des contraintes temporelles et réalistes, et parvient à se reformuler. Elle n'enregistre plus le passé figé, mais se transforme en processus de devenir, ce que l'auteure elle-même nomme la « mémoire de l'oubli ».

3. La « mémoire de l'oubli » – une mémoire créative

Cette nouvelle formule à première vue contradictoire a été promulguée par Duras à l'occasion de sa conférence au Québec : « Ce que je traite », déclare-t-elle, « c'est toujours la mémoire de l'oubli »¹⁶⁰. Si la mémoire traditionnelle se révèle incapable de résister pour toujours à l'érosion du temps, mieux vaut engager de nouveaux participants à accomplir cette tâche. Derrière cette expression quelque peu provocante, Duras profère une sorte d'évidence que l'oubli n'est point contre le souvenir, mais une autre manière de remémorer, voire de « créer » le passé définitif.

Dans cette perspective, à l'aide de l'oubli, Duras élargit également l'horizon de la mémoire, et prolonge sa « longévité » menacée par l'usure du temps. Nous trouvons des affinités entre elle et la théorie de Bergson sur cette mémoire changeante. Dans son essai *Matière et Mémoire*, le philosophe conçoit que la mémoire n'est pas un réservoir, mais est avant tout action, projection, dynamisme, reconstruction¹⁶¹. Le passé peut se développer, influencer sur le présent et l'avenir. De pareilles tentatives de la rectification de la notion de mémoire se trouvent également chez Todorov, qui révèle une incohérence à l'égard de mémoire et de l'oubli dans *Les Abus de la mémoire* :

Il faut rappeler une évidence, c'est que la mémoire ne s'oppose nullement à

¹⁶⁰ Suzanne Lamy et André Royer (dir.), *Marguerite Duras à Montréal, op.cit.*, p. 41.

¹⁶¹ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, Flammarion, 2012.

l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont *l'effacement* (l'oubli) et *la conservation*. La mémoire est toujours et nécessairement, une interaction des deux¹⁶².

Selon Todorov, la mémoire ne s'occupe pas simplement de conserver le passé, mais aussi de construire un lien entre la disparition et la survivance. Ce paradoxe correspond exactement à la théorie de Marguerite Duras à l'égard de la mémoire. Elle confère une nouvelle tâche à l'oubli, celle d'un point d'ancrage dans le temps. Dans cette expression « la mémoire de l'oubli », l'évanescence joue le rôle essentiel dans la remémoration du passé, à travers laquelle les personnages durassiens connaissent un processus de mémorisation très particulière : il ne s'agit pas d'une simple remémoration, mais aussi d'inventer, de créer le passé. L'idée de « création » du souvenir apparaît à maintes reprises dans son œuvre. À la fin du roman, le narrateur se rend compte de l'impossibilité de connaître la vraie histoire de Lol V. Stein, il « accepte l'autre, celle qui est à inventer » (LVS, II, 385). Faute de saisir le véritable souvenir effacé en permanence par Lol, le narrateur utilise une tournure insolite « j'invente » (LVS, II, 313) pour raconter – pour ne pas dire forger, imaginer – ce qu'a véritablement traversé l'héroïne. De pareilles « fabrications » de souvenir sont pratiquées par la Française, qui, malgré son statut de témoin sur place, a « inventé », selon le Japonais, la misère atomique (HMA, II, 19). À l'aide de l'« invention », le passé devient incertain, comme une « fin sans fin, le commencement sans fin » (LVS, II, 385) renouvelée sans répit. De même que des « voix-off » de *La Femme du Gange* qui « [o]ublient. Se souviennent. Deviennent. Sans répit, deviennent » (FG, II, 1433). Souligné deux fois dans cette phrase brève, le verbe « devenir » prend la place essentielle dans la formation de la mémoire chez l'écrivaine. L'oubli encourage le renouvellement du souvenir, dont la mise en forme devient un processus constant, habituel, ce qui transforme radicalement la dimension temporelle, habituellement mesurée par la chronologie.

Cet état de fusion où rien n'est définitif, où s'entremêlent le passé et le présent, brouille les frontières temporelles et spatiales, transforme la « mémoire oublieuse » en un creuset dans lequel coexistent en paix toutes les contradictions – la perte et le regain, la démolition et la construction, le vécu et le devenir – tout se fonde dans « une masse noire et close, qui avance et parcourt le monde. Oubliée. Mais en vie. »

¹⁶² Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998, p. 14.

(C, III, 308). Dans une zone de transit hétérogène composée par cette nouvelle mémoire – « mémoire de l’oubli » – l’oubli et la mémoire ne cessent d’interagir, de se réunir pour retoucher constamment le vécu, se projeter vers le futur et son devenir. Elle se nourrit par ce passé troublant où se mélangent tous ses jours antérieurs et ultérieurs : « pêle-mêle tout ça ne va faire qu’un, on ne va plus reconnaître qui de qui, ni avant, ni après, ni pendant » (LVS, II, 345). Lol perd de vue dans cette création de mémoire où rien ne tient, comme elle avoue à sa meilleure amie que « je n’ai rien voulu, [...] je n’ai rien voulu de ce qu’il y a, de ce qui se passe » (LVS, II, 365). Aux yeux de Lol, tout est confondu, le passé est pareil au présent et à l’avenir. La conversation que la Française adresse à son interlocuteur japonais incarne judicieusement ce dessein d’abolir la démarcation entre passé, présent et avenir : « Je me souviendrai de toi comme de l’oubli de l’amour même. Je penserai à cette histoire comme à l’horreur de l’oubli. Je le sais déjà » (HMA, II, 62). De la fausse incohérence de cette parole nous pouvons discerner la forte influence de la « mémoire de l’oubli » qui s’étend du souvenir même jusqu’à l’existence du personnage, qui, désormais libérée des limites temporelles, se livre au « vague à l’âme » (HMA, II, 103), n’est plus une « *sursitaire* à une chance unique de décider de son destin » (HMA, II, 103).

Par cette cohésion des confins entre le passé, le présent et l’avenir, s’effacent aussi les limites entre la mémoire et l’oubli ; le souvenir réussit à sortir du tombeau et à agir sur la vie ultérieure des personnages durassiens sans pesanteur insupportable, mais comme une sorte de réservoir incommensurable. Marguerite Duras sait bien laisser affleurer cette nouvelle forme du souvenir, moins pour aborder aux rivages du « temps retrouvé » comme chez Proust que pour confondre, voire annuler le temps. Chez elle, la quête de la mémoire est faite d’accueil, de disponibilité, et de transfert vers ailleurs mais fondée sur le passé, grâce auquel ses personnages se laissent envahir par ce souvenir d’une vivacité infinie : « chaque jour de [leur] vie est nouveau, reprend sa fraîcheur, une sorte de fraîcheur originelle » (LMD, III, 241).

Cette « mémoire créative » bouleverse autant la vie des personnages que celle de l’écrivaine elle-même. Grâce à la « mémoire de l’oubli » – sans oublier que cette formule en apparence aberrante pourrait être une expression de Bergson dans *Le Souvenir du présent et la fausse reconnaissance*¹⁶³, où la perception se virtualise, et se

¹⁶³ Henri Bergson, *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, Paris, Presse

métaphorise jusqu'au point de demeurer une construction flottante, sans référence claire dans le réel – la « réalité » n'est plus définitive, ni irréversible :

Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie, et je n'ai aucune possibilité d'apercevoir clairement ce qu'on appelle ainsi : sa vie... Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. (3Le Livre », VM, IV, 355) ;

L'histoire de votre vie, de ma vie, elle n'existe pas ou bien il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie¹⁶⁴.

De pareilles déclarations se retrouvent tout au long de son parcours littéraire. L'histoire – qu'elle soit de ses personnages ou de leur auteure – se voit pulvérisée en permanence, si bien que la durée est abolie, qu'il faut se confier à l'instant pur pour trouver une éventuelle référence du vécu.

La démolition de la dimension temporelle qui renverse la véracité du vécu affecte inévitablement l'écriture, qui, d'ordinaire, a pour mission de lutter contre l'oubli, d'enregistrer par les mots ce qui a été effacé par l'usure du temps :

L'écriture s'érige alors en rempart contre la démence de l'esprit dont la mémoire s'évapore peu à peu jusqu'à la confusion la plus totale. Il s'agit d'appriivoiser les angoisses qui naissent dans cette chute progressive de l'esprit du malade, tout autant que de lui rendre un ultime hommage [...]. [...] L'écriture est une mise en ordre du chaos éprouvé. Chaque auteur partage alors son lot de questionnements et d'impressions, tentant à sa manière de comprendre et d'élucider la démence, entre révolte et acceptation, optimisme opiniâtre et triste amertume¹⁶⁵.

Tandis que l'écriture durassienne, au lieu de mettre « en ordre du chaos éprouvé » de l'amnésie, semble se plonger davantage dans ce dédale de la « démence de l'esprit ». Elle ne tente pas de restituer le passé perdu, ni d'élucider le désordre mémoriel provoqué par l'oubli – loin s'en faut – nous pouvons même dire que l'écriture durassienne va à l'encontre de cette conviction conventionnelle, puisqu'elle s'intéresse

universitaire de France, 2012.

¹⁶⁴ Marguerite Duras, « L'inconnue du Catinat », interview par Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur* du 29 septembre 1984, cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 837-838.

¹⁶⁵ Eugénie Baylac, « Maladie d'Alzheimer et littérature », in *Chronique du ça et là, Littérature et vieillissement*, n° 10 hors-série, novembre 2016, p. 64.

en effet à inscrire ce processus de perte. Ce qui produit des conséquences importantes sur l'écriture, notamment sur le style linguistique. Simone de Beauvoir¹⁶⁶ signale que, traitant l'amnésie comme une maladie sénile, les troubles de mémoire donnent lieu à la désorientation narrative, si bien que le langage et la logique se perdent avec la raison, se dirigent vers le radotage qui rumine, remâche sans arrêt. Un écrivain « oublieux » serait capable de pratiquer une écriture déstabilisée, un langage perturbé, voire « aphasique », qui risque de se suspendre à tout moment.

De ce fait, à la mémoire oublieuse succède l'amnésie du langage, qui est à son tour « en loques, dispers[é], perd[u]¹⁶⁷ » comme la mémoire qu'il décrit. Un écrivain qui admet avoir une « tête trouée » comme une « passoire¹⁶⁸ » rejoint, en quelque sorte, l'état de blanc, de black-out laissé dans le cerveau par l'amnésie. Dans *Vieillir, dit-elle*, Boyer-Weinmann souligne le retentissement des symptômes amnésiques sur la littérature : « même si [la maladie d'Alzheimer] n'est pas réductible à une pathologie du vieillissement, cette maladie met à l'épreuve du langage le matériau dont se nourrit le travail même de la littérature comme art de Mémoire¹⁶⁹ ». Si la littérature travaillée par la mémoire traditionnelle est considérée comme « art de mémoire », celle qui est maniée par la mémoire durassienne de l'oubli pourrait s'intituler « art d'oubli », sinon une « littérature d'Alzheimer » pour illustrer ses tentatives de créer une « écriture du non-écrit. [...] Une écriture brève [...]. Égaré[e]. Et quitté[e] aussitôt. » (É, IV, 877). Cette rhétorique qui « sembl[e] s'être installé[e] dans l'inachevé, le potentiel, le possible, à perpétuité¹⁷⁰ » n'est-elle pas une métamorphose de la mémoire de l'oubli qui, susceptible de se suspendre à tout moment, recèle toute possibilité du devenir ? Dans son entretien avec Xavière

¹⁶⁶ « Le malade oublie d'abord les noms propres, puis les mots abstraits, puis les mots concrets. Comme dans beaucoup d'aphasies, les activités pratiques sont perturbées. ». D'après Simone de Beauvoir, l'amnésie porte inévitablement atteinte à la capacité linguistique des malades. Leur langue devient disloquée, floue, absconse, ce qui assimile justement à celle de Duras (surtout après *Moderato Cantabile*, qui, selon Duras, « sera une déception de certain nombre de ceux qui suivent de près les progrès de cet écrivain. [...] Autant les romans précédents étaient clairs, descriptifs, cartésiens, équilibrés comme une sonate, autant celui-ci est désordonné. » (Marguerite Duras citée dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 282.), dont le style s'oriente, ou plutôt se désoriente vers des phrases fragmentaires, vers une prépondérance des mots au détriment des règles grammaticales et syntaxiques.

¹⁶⁷ Madeleine Borgomano, « L'oubli, c'est la vraie mémoire... », in Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras, op.cit.*, p. 35.

¹⁶⁸ « Quand j'écris [...] je suis moi-même une passoire, j'ai la tête trouée. » (LMD, III, 241).

¹⁶⁹ Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle : une anthropologie littéraire de l'âge, op.cit.*, p. 221.

¹⁷⁰ Gilles Philippe, « Notice de *Détruire dit-elle* » (D, II, 1794).

Gauthier, l'écrivaine reconnaît que la conjugaison entre mémoire et oubli s'exerce perpétuellement, et que son écriture se laisse traverser par l'oubli : « [J]'ai oublié mes livres. Et quand je fais quelque chose comme ça, je le fais autant, une fausse mémoire [...] qu'une mémoire de mes livres. Les deux jouent. » (P, III, 82)

La nouvelle création s'inscrit dans l'ombre de son prédécesseur¹⁷¹. Le livre constamment « oublié » concourt naturellement à l'interaction entre effacement et résurrection, au cours de laquelle se formule un cercle hermétique et répétitive. La récurrence interminable nous invite à interroger sur l'issue finale de ce parcours aléatoire et flottant. Comme la mendicante en quête dans son périple d' « un point au bout d'une ligne¹⁷² », dans les vastes territoires de la mémoire de l'oubli, où se trouve le seuil ? La mémoire en constante évanescence serait-elle atteinte par la disparition définitive ?

¹⁷¹ Nous aborderons, dans la quatrième partie, la thématique de la réécriture très récurrente chez Duras.

¹⁷² Madeleine Borgomano, « L'oubli, c'est la vraie mémoire... », in Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras, op.cit.*, p. 40.

Chapitre V

De la routine à la mort

Dans le domaine pathologique, l'amnésie est certainement loin d'être la seule conséquence des troubles du système nerveux. La maladie d'Alzheimer, étant la principale manifestation de l'oubli en matière pathologique, conduit les patients dans de multiples rétrécissements cognitifs, affectifs et physiques, jusqu'au décès¹⁷³.

Certes, la nature littéraire de notre travail ne permet pas de se référer exhaustivement à ces symptômes cliniques, d'autant moins que Duras n'a jamais envisagé ses personnages amnésiques sous l'angle pathologique, ni de façonner leur parcours en fonction du schéma clinique. Il n'empêche pourtant de discerner une évolution si similaire entre les patients de cette maladie et ses personnages, que l'on peut même dire que les uns font écho aux autres : une fois atteint par l'amnésie, la victime dans ces deux univers connaît par la suite un processus identique à partir de « l'état de légume¹⁷⁴ » indifférent, en passant par la pratique répétitive de certaines activités simplistes, et la somnolence omniprésente proche de l'état de coma, jusqu'au trépas... La dernière phase de la maladie d'Alzheimer ressemble étonnamment à l'état des figures mnésiques sous la plume de Duras.

1. La répétition indolente

La « mémoire de l'oubli » inscrit le souvenir dans un registre de perte, que le sujet cherche à ressasser perpétuellement. Cette nouvelle forme de souvenance créative dévoile l'altérité aberrante entre immobilité et renouvellement du même souvenir. Toutefois, la rénovation du souvenir ne sort pas toujours vainqueur, tant que

¹⁷³ « Le dernier stade évolutif de la maladie [d'Alzheimer] est caractérisé par une disparition de tout langage, une incontinence fécale et urinaire complète, une stupeur évoluant vers le coma, des problèmes neurovégétatifs. Ce stade précède le décès. » (Christophe de Jaeger, *La gérontologie, op.cit.*, p.80.)

¹⁷⁴ L'expression a été employée dans le journal de Dominique Noguez, ami de l'écrivaine, pour décrire l'état dans lequel Duras risque de se trouver pendant son hospitalisation en 1989 (Dominique Noguez, *Duras, Marguerite, op.cit.*, p. 206.).

la consistance de sa forme reste la même : c'est le cas de Lol qui, malgré son amnésie incurable, pense, en fin de compte, toujours à la même chose (LVS, II, 307). La « fraîcheur originelle¹⁷⁵ » à l'origine de son souvenir stagnant ne représente qu'un relatif palliatif qui a pour objectif de prolonger la longévité de son traumatisme, de compliquer encore plus le labyrinthe insondable formé par sa mémoire, pour qu'elle se loge plus aisément dans ce bonheur (ou plutôt ce malheur) interminable. Dans cette perspective, la « mémoire de l'oubli » a pour conséquence directe d'emprisonner le sujet, même à son insu, dans une routine sempiternelle de ressassement.

Un certain épisode dont « le recommencement [est] sans fin » (LVS, II, 385) pousse la vie à tourner en rond, ce à quoi le sujet s'y habitue. Qu'il le veuille ou non, ce cercle dépourvu de nouvelles perspectives devient finalement sa véritable et seule demeure. Qui dit ressassement dit répétition. La souvenance due à l'« hypermnésie » est effectivement une récurrence sans fin, ce qui fait éliminer toute nouveauté dans la vie du sujet. Simone de Beauvoir déduit de cette inertie l'anxiété du vieillard à l'égard de tout changement. Face à la dégradation physique et cognitive, il ne peut que se tourner sur soi-même, dans l'espoir de contourner l'attaque extérieure si effrayante aux yeux de l'individu vulnérable, qu'il s'enferme volontiers dans la routine en guise de défense :

Contre la précarité objective de sa situation, contre son anxiété intime, le vieillard cherche à se défendre : il faut interpréter – du moins en grande partie – comme des défenses la plupart de ses attitudes. Il en est une qui est commune à presque tous : ils se réfugient dans des habitudes¹⁷⁶.

Le rejet de nouvelles perspectives lui assure une sorte de « sécurité ontologique¹⁷⁷ ». Cette « ascèse » découle autant de l'angoisse de l'ouverture que de l'attachement effréné au passé avec lequel la rupture lui serait insoutenable.

Tel est le cas de Lol, qui, en dépit de sa survivance biologique du rapt de son fiancé, cherche à « fabriquer des montagnes », à « édifier des obstacles » (LVS, II, 302) dans l'intention d'aplanir toute perturbation venue d'une nouvelle vie qui l'empêche de remémorer. Résultat direct : « la pénurie des faits de sa vie » (LVS, II,

¹⁷⁵ « Elle ne peut pas faire de compromis avec le souvenir, elle est écrasée par le souvenir qui, chaque jour, chaque jour de sa vie est nouveau, reprend sa fraîcheur, une sorte de fraîcheur originelle. C'est ça, Lol V. Stein, c'est quelqu'un qui chaque jour se souvient de tout pour la première fois, et ce tout se répète chaque jour » (LMD, III, 241).

¹⁷⁶ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 490.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 493.

302), qui se reflète tout d'abord dans la structure du récit. Après la nuit fatale à T. Beach, elle épouse un homme qui lui convient, et mène une vie sans histoire ni drame :

Lol quitta S. Tahla, sa ville natale, pendant dix ans. Elle habita U. Bridge.
Elle eut trois enfants dans les années qui suivirent son mariage.
Pendant dix ans, on le croit autour d'elle, elle fut fidèle à Jean Bedford (LVS,
II, 299).

Le récit semble, lui aussi, contaminé par la monotonie et l'uniformité : tant il a l'air bref, voire creux, que dix ans de vie se résument en quelques phrases courtes. En contraste avec le récit qui accorde une importance et une précision extrême au bal où l'héroïne se fait « frappée d'immobilité » (LVS, II, 291), cette dizaine d'années de vie conjugale qui se succèdent semble réduite à une régularité sommaire, sinon lacunaire, comme si de rien n'était. L'emploi du passé simple dans ce passage renforce davantage l'effet de monotonie qui envahit toute sa vie suite au moment apocalyptique du bal. Le passé simple, qui « n'est plus chargé d'exprimer un temps », brouille en outre la ligne temporelle, extrait « de la multiplicité des temps vécus et superposés un acte verbal pur, débarrassé des racines existentielles de l'expérience, et orient[e] vers [...] un mouvement général du monde¹⁷⁸ ». Ce tiroir verbal enracine la narration dans le passé, exclut la variété temporelle, ce qui, en l'occurrence, met en évidence l'uniformité totale de la vie de Lol, plongée dans un pur « déroulement » sans déferlement aucun. À cette suppression de multiplicité Roland Barthes ajoute que ce temps – « l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers » – suppose « un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives, et non un monde jeté, étalé, offert », qu'il abrège la réalité en un « verbe mince et pur, sans densité, sans volume, sans déploiement¹⁷⁹ ». L'effet du « détachement » renforcé par une succession de verbes au passé simple illustre bien l'indifférence de Lol à l'égard de tout monde extérieur en dehors de son obsession.

Ainsi Lol mène-t-elle une vie extrêmement « ordonnée ». Barthes qualifie, à cet effet, le passé simple d'« expression d'un ordre » en vue de décrire une succession sans mystère ni absurdité, une réalité « claire, presque familière, à chaque moment

¹⁷⁸ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953[1972], p. 25.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

rassemblée et contenue dans la main d'un créateur¹⁸⁰ ». Lol représente par conséquent ce « créateur » tout puissant, qui saisit fortement cette vie démunie dans sa main, pour y imposer un ordre si rigoureux que tout semble identique, inerte, bien réglé :

Elle paraissait confiante dans le déroulement futur de sa vie, ne vouloir guère changer. [...] Un ordre rigoureux régnait dans la maison de Lol à U. Bridge. Celui-ci était presque tel qu'elle désirait, presque, dans l'espace et dans le temps. Les heures étaient respectées. Les emplacements de toutes choses, également. (LVS, II, 300) ;

Lol V. Stein installa sa maison natale de S. Thala avec le même soin très strict que celle de U. Bridge. Elle réussit à y introduire le même ordre glacé, à la faire marcher au même rythme horaire. Les meubles ne furent pas changés. Elle s'occupa beaucoup du jardin qui avait été laissé à l'abandon, elle s'était déjà beaucoup occupée de celui qui avait précédé (LVS , II, 301).

La maîtresse du foyer organise, de manière extrêmement rigide, sa maison et sa vie, dans l'espace comme dans le temps. Où qu'elle soit, les mêmes événements se passent pareillement et interminablement. Dominée par un « ordre glacé », elle édifie sa vie à l'image d'un cercle clos, d'une impasse qui ne débouche sur rien d'autre que le bal. Même sa seule activité de loisir ne peut échapper à son arrangement méthodique : dans le jardinage l'héroïne ne désire que des allées « régulièrement disposées, [...] dont aucune ne débouchait sur l'autre, [qui] ne furent pas utilisables » (LVS, II, 301). Ces allées, étant les œuvres de Lol, mettent en lumière sa détermination d'installer un monde fermé, austère, désuet.

À défaut de nouveauté, la vie fastidieuse devient désormais une répétition sans fin. Pour combler le vide laissé par la pénurie des faits¹⁸¹, les rares événements, si peu qu'ils soient, sont condamnés à obéir à l'ordre glacial imposé par Lol, à se repasser éternellement au sein de la routine rigoureuse qu'est la vie de l'héroïne. La répétition constitue justement l'un des *leitmotivs* principaux du *Ravissement*. En contraste avec la progression souvent linéaire du récit classique, la construction du *Ravissement* semble obsessionnelle, tourner en spirale. En compagnie des événements itératifs

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ « La répétition est inscrite au cœur même du roman comme au cœur "inachevé" de Lol : elle prend la place du vide. » (Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997, p. 60.) La réitération, en l'occurrence, illustre l'état d'âme de la protagoniste « vicieuse », aux yeux de sa meilleure amie de jadis, qui « devait toujours penser à la même chose » (LVS, II, 307).

incarnés par la routine somnolente de Lol, la répétition se reflète également sur la structure narrative et textuelle : « l'articulation capitale du roman est [...] marquée par une répétition formelle¹⁸² », ce qui se répercute aussi sur l'écriture, au niveau des mots et des phrases. Si le passé simple met en scène le déroulement monotone et uniforme d'une vie sans surprise, la répétition presque obsessionnelle comme constante de l'écriture est illustrée par le redoublement omniprésent des mots : « Lol le regardait, le regardait changer » (LVS, II, 290) ; « Elle désir suivre. Suivre puis surprendre » (LVS, II, 312). Tel redoublement qui apparaît à maintes reprises dans le texte correspond à la répétition fastidieuse pratiquée par Lol., qui implique, de surcroît, la carence dont profite de bon gré l'héroïne.

Routine, répétition, austérité... le déplacement temporel et spatial semble si rare et si cyclique que le sujet est plongé dans un état de « pétrification¹⁸³ ». Lol figée, rigide et pétrifiée s'apparente moins à un être humain sentimental qu'à une pierre dure. Dans le « Bal de têtes », le héros proustien témoigne de l'effet du durcissement que le temps opère sur des convives travestis, dont le corps durci prend « l'aspect de la pierre, [...] du métal, du gel, du coquillage¹⁸⁴ ». En comparaison avec la réification de la matinée chez les Guermantes décelée à travers le physique, celle qui est connue par des personnages durassiens paraît d'autant plus profonde et complète qu'elle envahit l'ensemble de leur personne : il ne faut pas oublier que le patronyme « Stein » signifie effectivement « pierre » en allemand ; Ernesto, l'enfant prodigieux dans *La Pluie d'été* à l'abri du durcissement des traits dû au vieillissement, rêve ardemment de « vivre une vie de pierre » (PE, IV, 575).

À une « existence de pierre » succède la pétrification du cœur. Dans l'univers durassien, l'inactivité mortelle attrape également Claire Lannes, qui voit sa vie conjugale comme une « machine infernale » (AA, II, 681) submergée par l'immobilité : « on était ensemble dans une situation commune peut-être trop immobile, et qui durait depuis trop longtemps, pas une situation malheureusement pour autant, non, mais fixe, sans issue » (AA, II, 679). Cependant, à la différence de la criminelle dans *L'Amante anglaise* qui cherche à rompre la monotonie abominable, quitte à trouver son dénouement à travers un meurtre épouvantable, l'héroïne du

¹⁸² *Ibid.*, p. 55.

¹⁸³ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 522.

¹⁸⁴ Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 381.

Ravissement ne souffre guère de son enfer répétitif. « Gloire [...] d'indifférence », même dans sa jeunesse avant le drame du bal, « jamais elle n'avait paru souffrir ou être peinée, jamais on ne lui avait vu une larme de jeune fille » (LVS, II, 288) ; à l'instant précis où Anne-Marie Stretter danse avec son fiancé, Lol – spectatrice effacée et passive – ne paraît même pas souffrante : « La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour » (LVS, II, 292). Cette forme d'ataraxie semble moins salubre que nuisible, elle accélère de vitesse fulgurante le cours du vieillissement de Lol qui, au moment du ravissement, a « pris de l'âge à foison, des centaines d'années » (LVS, II, 292) ; l'autre témoin du bal, Tatiana, confirme que, parmi tous ceux qui ont été concernés par cette soirée et qui acquièrent « tous un âge énorme, incalculable », Lol qui ne sent pas la douleur « était la plus vieille » (LVS, II, 340).

La souffrance aussi redoutable qu'indispensable dans la symétrie de l'amour devient une « chance », un objet de luxe en raison de son absence totale. Cette étrange « omission de douleur » transforme Lol en un être absolument impitoyable, indifférent :

Elle est soulagée complètement d'une sorte d'économie sentimentale qui veut que l'on se préfère, qu'on soit l'objet que l'on préfère. Elle est devenue comme ça. Elle ne se préfère pas. Sa conduite n'est pas une conduite morale. C'est une conduite biologique¹⁸⁵.

Lol complètement insensible à la douleur, se limite à se comporter « biologiquement¹⁸⁶ », comme dans une somnolence interminable et impassible : « la ponctualité, l'ordre, le sommeil » (LVS, II, 302), en quoi se synthétise sa vie pétrifiée et figée.

L'absence de douleur pousse le sujet dans une inertie complète, pareille à l'hypnose anesthésique. Lola Valérie, décrite comme une « dormeuse debout¹⁸⁷ »

¹⁸⁵ Marguerite Duras, « L'anéantissement, tremplin de Lol », entretien avec Tristan Renaud, *Les Lettres française*, 30 avril 1964, in Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, Paris, Éditions du Seuil, 2016, p. 31.

¹⁸⁶ La « conduite biologique » de Lol évoquée par son auteure s'assimile beaucoup à une plante. Ce qui nous fait penser aux plantes vertes derrière lesquelles elle se cache au moment du bal, regardant danser le couple nouvellement formé. Cette décoration végétale n'est-elle pas une métaphore qui prévoit les jours ultérieurs de Lol où elle se dissimule dans un comportement « biologique », analogue à la plante qui la protège contre la vision du bal ?

¹⁸⁷ Parmi des intertextualités détectées dans *Le Ravissement*, celle du conte de *La Belle au Bois*

(LVS, II, 300), s'anéantit encore davantage en L.V.S. dans *La Femme du Gange* :

Sur le visage, ruissellement de larmes. Mais les traits du visage ne pleurent as.
Aucun signe de souffrance. Aucune souffrance. Le corps pleure comme celui
du Fou dansait. Mais la tête explosée n'est pas atteinte par la douleur.

Voici le sommeil. [...] endort le corps en larmes (FG, II, 1473).

L'unique manifestation d'une éventuelle souffrance constamment absente – les larmes – découlent étrangement du corps, non du cœur. Le mécanisme purement biologique qui fait fonctionner L.V.S. paralyse tout son être, l'enfonce dans un sommeil aussi profond que la mort. Il faut constater que la somnolence, quelle qu'elle soit, véritable ou métaphysique, atteint presque unanimement tous les sujets vieillissants. Elle constitue également l'une des dernières phases avant la mort. L'accouplement entre le sommeil et la mort est récurrent dans les œuvres durassiennes. Presque tous les vieillards, quel que soit leur âge biologique, sont plongés dans un état hypnotique contigu au trépas. Immobile, insensible – le sommeil équivalent au narcotique constitue la seule activité que les personnes âgées sont capables de pratiquer : « il[s] dorme[nt] comme il[s] existe[nt] » (VT, I, 168), ainsi l'héroïne de *La Vie tranquille* décrit-elle ses vieux parents, dont le sommeil « aussi direct et insaisissable » les assimile à un « insecte » (VT, I, 168) ; de même que la vieille mère du *Barrage*, qui, après son désenchantement complet envers des agents cadastraux, se glisse dans un sommeil profond en attente de sa mort finale. Le récit a fait couler beaucoup d'encre sur le sommeil de la mère, notamment dans la seconde partie du roman : à défaut de vendre la bague à un prix qui lui convient, ni de recevoir la réponse des agents, la mère, entièrement désabusée et fatiguée, s'abandonne à la léthargie :

Toute la journée en effet celle-ci dormait. Elle prenait ses pilules et elle dormait. Toujours, dans les périodes difficiles de sa vie elle avait dormi comme ça. Lorsque les barrages s'étaient écroulés, il y avait deux ans, elle avait dormi quarante-huit heures d'affilée. (BCP, I, 393) ;

La mère [...] ne reçut aucune réponse du cadastre, [...]. Mais ça lui était

dormant semble correspondre le mieux à l'élaboration des personnages : l'héroïne, endormie par la malédiction (le traumatisme du bal), dort aussi dans le champ de seigle près de l'hôtel « des Bois », s'éveille par le « prince charmant » incarné par le narrateur Jacques Hold. Concernant les références littéraires auxquelles fait *Le Ravisement*, voir Madeleine Borgomano, *Le Ravisement de Lol V. Stein de Marguerite Duras, op.cit.*, p.137-146. ; et Laurence Plazenet, « Lol de Clèves », in Marguerite Duras, *Le Magazine Littéraire*, La Collection Nouveaux Regards, p. 99- 104.

devenu égal. À la fin, elle ne réveillait plus [...]. (BCP, I, 445) ;

« Je ne vois pas ce que je pourrais faire de plus si je me levais. Moi, je ne peux plus rien pour personne. » (BCP, II, 482).

Le fait de s'endormir ne découle pas forcément de la volonté, ni du désir, mais d'une recherche d'échappatoire confrontée au déclin de la vie. Pour la pauvre mère agonisante, son endormissement ressemble plus à un renoncement à tout espoir qu'à un repos désiré.

Contrairement à l'image plutôt enrichissante et créative du sommeil chez Proust¹⁸⁸ qui fait souvent allusion aux rêves et aux contacts spirites, le sommeil sous la plume durassienne s'apparente à l'anesthésie, à l'immobilité, sans espérance ni illusion¹⁸⁹. Ce qui fait suggérer naturellement l'idée de la mort, comme la vieille mère du *Barrage* qui attend sa mort dans le sommeil.

2. La mort ou la transgression

Le couplage entre le sommeil et la mort tire son origine de la mythologie : « Le jour meurt dans la nuit qui enfante des frères jumeaux, hypnos, le Sommeil et Thanatos, la mort¹⁹⁰. » Thanatos, généralement conçu comme le pendant d'Éros, le désir, forme également une parenté très étroite avec Hypnos, le sommeil qui suggère la nuit. Ainsi ces deux « frères jumeaux » se rejoignent-ils dans leur fief nocturne. Le récit du *Ravissement* met en parallèle, à maintes reprises, une morte et son héroïne

¹⁸⁸ « Tout à coup je m'endormais, je tombe dans ce sommeil lourd où se dévoilent pour nous le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, la transmigration des âmes, l'évocation des morts, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature [...], tous ces mystères que nous croyons ne pas connaître et auxquels nous sommes en réalité initiés presque toutes les nuits ainsi qu'à l'autre grand mystère de l'anéantissement et de la résurrection. » (Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, in Proust, *A la recherche du temps perdu II*, op.cit., p. 176-177.)

¹⁸⁹ Duras n'a aucune intention de nouer le sommeil avec l'idée de la création. Cette production psychique survenant pendant le sommeil qui suggère l'idéal et l'illusion est complètement exclue de son univers : « Le mot dont j'ai le plus horreur dans la langue française et, je pense, dans toutes les langues, c'est le mot rêve [...]. Parce que [...] ça n'existe pas. » (Marguerite Duras citée dans Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 2014, p. 33.)

¹⁹⁰ Jean-François Froger, *La Voie du Désir*, La Chanenche Haute, Éditions Désirs, 1997, p. 50., cité dans Efstratia Oktapoda-Lu, « Amour et Psyché contre Éros et Thanatos : cet obscur enjeu du désir », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et Folie Détresse du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 134.

avachie et indolore :

« Avais-tu remarqué, Tatiana, en dansant il s'étaient dit quelque chose, à la fin ? [...] J'ai entendu : peut-être qu'elle va mourir. » (LVS, II, 340) ;

Ils s'étaient dit quelques mots que Lol n'avait pas entendus malgré le calme de la rue, sauf ceux-ci, isolément, dits par la femme : « Morte peut-être. » (LVS, II, 303) ;

Au moment où mes mains se posent sur Lol le souvenir d'un mort inconnu me revient [...] (LVS, II, 345).

D'une éventuelle évocation de la ravisseuse au moment de la danse, en passant par le soupçon d'une passante, jusqu'au contact direct avec le narrateur, l'atmosphère lugubre hante constamment Lol – la « dormeuse debout ». De surcroît, le roman se clôt sur l'endormissement de Lol, qui dort dans le champ de seigle, et s'apprête de nouveau pour son voyeurisme. C'est dans cette somnolence voisine de la mort que dans *La Femme du Gange*, L.V.S. se dirige vers « la direction de sa mort active, quotidienne, sans fin. » (FG, II, 1498). Le sommeil, synonyme de la mort vivante, n'est pas exclusif à l'héroïne du *Ravissement* : il ne faut pas oublier qu'au cours de l'adaptation scénique de *La Maladie de la mort*, l'auteure aurait voulu rebaptiser sa pièce, l'appelant *Le Sommeil*¹⁹¹. De cette anecdote l'auteure arbore des liens de parenté étroits entre sommeil et mort : la « maladie » du héros qui réside dans son impossibilité de se livrer corporellement à une femme le prive à la fois de vitalité humaine et de nature terrestre, ce qui donne lieu à l'état anesthésique (le sommeil) et à la suppression finale (la mort). Si la routine, étant l'action répétitive proche du sommeil indolore, rend le sujet affecté insensible, immobile, l'intervention de la mort peut être perçue, en quelque sorte, comme un intrus qui interrompt cette indolence qui a tant duré.

C'est la raison pour laquelle, en opposition avec Proust dont l'objectif d'aborder la mort est de la vaincre¹⁹², nombreux sont des personnages durassiens qui expriment un désir de mourir : comme Emily L., – vieille, abusée de l'alcool, pour qui son éternelle errance sur la mer ne lui est supportable que pour dissimuler sa honte d'« avoir à mourir » (EL, IV, 430). La narratrice discerne dans l'immédiat son envie

¹⁹¹ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 858.

¹⁹² « [I]l se pourrait effectivement que tout le roman de Proust, inauguré par cette [...] tentative pour écrire à la frange de l'éveil et du sommeil, soit aussi et surtout une tentative pour écrire la mort, parvenir à la dire, tenter de la vaincre. » (Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust, op.cit.*, p. 10.)

de rompre cette existence nonchalante, sans perspectives : « Elle veut mourir. [...] J'ai dit que c'était sans doute un caprice que de vouloir mourir comme ça, sans être malade, en étant heureuse au contraire. (EL, IV, 446-447). Lassée d'une vie immuable, la mort, considérée comme seule façon possible de mettre fin à l'indolence, est, en l'occurrence, auréolée d'un nimbe de sauveur – un acte d'intervention presque providentielle qui éveille le sujet de son existence non désirée. Plus les jours paraissent ennuyants, moins la mort effraie. Freud remarque une « pulsion de mort » très présente chez ceux qui sont atteints de l'indifférence : « [P]lus les années s'accumulaient plus la "pulsion de mort" l'emportait sur le désir de vivre¹⁹³. »

À cet instinct de mourir s'ajoute la peur du manque à mourir. La perspective de continuer sempiternellement une existence peu enviable donne naissance à rien d'autre que de prolonger la souffrance. L'immortalité, synonyme de pérennité et d'éternité, ne reste pas toujours désirable. Dans la mythologie, l'Aurore, éprise de Tithon, cherche à passer éternellement avec lui. Elle demande à Zeus l'immortalité pour son amant. Or en dépit de sa vie éternelle, Tithon ne bénéficie guère d'une éternelle jeunesse à la hauteur de sa compagne. Il se flétrit au fil du temps jusqu'à perdre sa forme humaine. Les larmes de l'Aurore n'empêchent pas la dégradation de son aimé, qui se transforme en cigale pour continuer sa vie comme une condamnation¹⁹⁴. La triste histoire de Tithon condamné à vivre souligne l'importance et la nécessité de la mort sous forme de la délivrance, afin de libérer la victime de son marécage – la vie.

La mésaventure de Tithon implique naturellement le rôle du vieillissement dans l'avènement de la mort. Certes, il est vrai que, du point de vue de la physique classique, « [t]oute structure ordonnée au sein d[un] ensemble finira par disparaître. [...] Plus le temps passe, et moins une spore bactérienne [...] a de chance d'être retrouvée intacte¹⁹⁵ ». La disparition, étant le destin commun de toute cellule soumise à la sélection naturelle, donne le sens à l'écoulement du temps. Bien qu'il soit

¹⁹³ Freud cité par Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 466. Quoique le temps soit explicitement impliqué, la théorie freudienne n'établit pas un lien direct entre l'âge et le désir de mourir, qui provient plus de l'accablement de l'existence que la simple accumulation des jours.

¹⁹⁴ Dolores Jimenez, « "Les charmantes illusions de la jeunesse" : le libertin confronté au temps, au XVIII^e siècle », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détreffes du vieillir*, *op.cit.*, p. 97.

¹⁹⁵ André Klarsfeld et Frédéric Revah, *Biologie de la mort*, Paris, Odile Jacob, 2000[2016], p. 40.

unanimement admis que le vieillissement augmente le taux de mortalité, la vieillesse ne façonne qu'un effet secondaire et indirect, compte tenu des éléments héréditaires et accidentels de la mort¹⁹⁶. Simone de Beauvoir déduit de divers déclin du vieillissement un attachement à la mort : « La déchéance biologique entraîne l'impossibilité de se dépasser, de se passionner, elle tue les projets et c'est par ce biais qu'elle rend la mort acceptable¹⁹⁷. » Comme nous avons analysé précédemment, la déchéance peut s'étendre de la biologie à un chapelet de domaines différents. À cette vision de dégradation, la philosophe ajoute une comparaison entre l'homme âgé et l'homme jeune : « Quand le monde se transforme ou se révèle d'une manière qui rend intolérable d'y demeurer, l'homme jeune garde l'espoir d'un changement ; le vieillard non et il ne lui reste qu'à souhaiter la mort¹⁹⁸ ». Il est pertinent de tirer la conclusion de l'analyse de Beauvoir, que la « pulsion de mort » freudienne dérive moins du vieillissement que de l'exécration à l'encontre d'une circonstance insatisfaisante, et de l'impossibilité d'en sortir. C'est ainsi que la mort intervient comme remède à l'immobilisme apathique du sujet, lui offre une chance de « se dépasser », de « se passionner » de nouveau.

L'idée du dépassement évoqué dans *La Vieillesse* constitue effectivement un leurre alléchant aux yeux de ceux qui sont affligés de ne pouvoir quitter le marécage. C'est pourquoi, à l'opposé de l'Aurore qui tente tout le possible pour préserver son amant, Francine interpelle de tout son cœur la mort (celle de Tiène, son conjoint, et d'elle-même) dans l'intention d'achever sa « vie tranquille » alternée entre désordre et ennui :

Il est bien trop tard pour commencer à vivre ou bien mourir, ou bien épouser Tiène. On est plus que vieille, plus que morte. C'est bien trop tard. Du moment qu'on sait maintenant que c'est vrai. Qu'on existe pour de bon. Que la mort au fond n'est pas aussi terrible que le manque à mourir. (VT, I, 244) ;
Phare blanc de ma mort, je vous reconnais, vous étiez l'espoir. Votre lumière est bonne à mon cœur, fraîche à ma tête. Vous êtes mon enfance. Je comprenais bien ce que vous vouliez dire, mais je ne me suis jamais incendiée à votre lumière parce que j'ai raté toutes les occasions de m'y précipiter. [...] je suis toujours là saine et sauve dans mes marécages d'ennui.
Et il n'y avait pas, il n'y a pas d'autre route que celle que vous éclairez (VT, I,

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 101-103.

¹⁹⁷ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 468.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 468.

246).

En l'occurrence, c'est l'existence « pour de bon » qui s'avère moins désirable que son anéantissement. La mort métamorphosée en « espoir » est dépourvue de sa couleur traditionnellement lugubre, mais travestie en une « enfance » florissante, en un « phare blanc » qui éclaire l'obscurité prosaïque de la vie.

Le désir sauvage de mourir manifesté par Francine valide le point de vue de Bajomée qui conçoit l'univers durassien comme un univers qui est « investi par la mort » :

Cet univers investi par [...] le vouloir-mourir, par un désir de mort qui ne se satisfait pas seulement de ces substituts que sont l'endormissement [...], mais qui manifeste une préférence pour le chaos, pour une espace de nuit et de frémissement. D'où la demande de mort souvent entendue, la supplique, adressée à l'autre pour éterniser la passion¹⁹⁹.

Tandis que Bajomée attribue cette inclination à mourir à l'envie d'immortaliser la passion, le souhait quelque peu insolite de l'héroïne de *La Vie tranquille* (dont le titre suggère insensiblement une pléthore de l'être) tient au caractère du « dépassement » intrinsèque de la mort. Ce qui rejoint à juste titre la théorie bataillienne, considérant la mise à mort comme transgression :

Ces limites, nous les définissons de toute manière, nous posons l'interdit [...].
Et toujours, une fois définies, nous en sortons. Deux choses sont inévitables : nous ne pouvons éviter de mourir, nous ne pouvons éviter non plus de « sortir des limites ». Mourir et sortir des limites sont d'ailleurs une même chose²⁰⁰.

La mise à mort enfreint les conventions, brise un monde réductible à la raison, ouvre de nouvelles perspectives. Ce qui rend la mort vivante et fascinante : elle incarne même la palpitation.

Pourtant, d'un autre côté, ce désir de transgresser ne détient pas toutes les vertus, d'autant que son refoulement se glisse souvent vers l'extravagance : « Si l'interdit cesse de jouer, si nous ne croyons plus à l'interdit, la transgression est maintenue, s'il le faut dans l'aberration²⁰¹. » L'idée de violation, une fois enracinée, rend la neutralité

¹⁹⁹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, *op.cit.*, 129.

²⁰⁰ Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 155.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 155.

en cours encore moins supportable. D'où la tendance à la violence, au suicide²⁰², au meurtre, ainsi qu'au crime. Marguerite Duras est fascinée par des faits divers à caractère meurtrier et violent²⁰³ qui représentent des sources inépuisables pour sa création artistique²⁰⁴. Nombre d'entre eux contiennent des éléments criminels engagés comme ressort qui initie l'intrigue du roman et le développement psychologique des personnages principaux : Anne Desbaresdes et Maria, l'héroïne de *Moderato Cantabile* et de *Dix heures et demie du soir en été* (deux romans publiés à la suite l'un de l'autre, respectivement en 1958 et 1960), qui, captivées toutes les deux par un crime passionnel qui s'est passé autour d'elles, finissent par s'approprier, et même par envier ce meurtre affreux. Anne en tire des sources pour façonner sa relation avec Chauvin ; et Maria, en portant secours au criminel Rodrigo Paestra qui a tué par amour, y entrevoit un remède à l'infidélité de son mari²⁰⁵. Toutes les deux nourrissent une attention inouïe aux forces souterraines, affichent sans vergogne leur inclination

²⁰² D'après des sondages sociaux, les personnes âgées sont plus atteintes du suicide : « La France bat des records en termes de suicide de personnes âgées, et la plupart des personnes qui adhèrent à l'ADMD [Association pour le droit de mourir dans la dignité] ont plus de soixante-quinze ans. » (Marie de Hennezel, « Visage du grand âge », in Maurice Godelier (dir.), *Le grand âge de la vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 132.)

²⁰³ « Je sais avoir du crime en moi [...]. Le reste je ne sais pas. Je tiens comme ça ensemble avec moi-même, je me débrouille ainsi. Différente de vous. » (« Moi », ME, IV, 970-971), dit-elle par provocation, admettant que la violence est profondément enracinée dans sa personne.

²⁰⁴ Parmi toutes ces affaires qui l'ont fait couler de l'encre, c'est celle de Grégory Villemin qui a suscité le plus de polémique. Marguerite Duras s'est mêlée à ce fait divers surnommé « l'affaire du petit Grégory », ou « l'affaire Villemin » qui a défrayé la chronique, en publiant un article intitulé « Sublime, forcément sublime Christine V. » dans *La Libération* le 17 juillet 1985. Au cours de l'enquête à la recherche de l'assassin de l'enfant, Christine Villemin inculpée du crime a été libérée et bénéficiait d'un non-lieu en 1993. Cette affaire qui constitue un cas exceptionnel dans l'histoire judiciaire française a connu son dernier rebondissement en 2017. L'article de Duras paru peu après l'inculpation de Madame Villemin, en dépit de son emploi du conditionnel, brouille la différence entre reportage journaliste et invention littéraire, adopte un ton susceptible de convaincre le lecteur de la culpabilité de la mère de l'enfant défunt. Dans les entretiens enregistrés en préparation de *La Vie matérielle*, Duras fait l'apologie devant Jérôme Beaujour : « Christine V. je l'ai emportée avec moi, dans mon lieu, dans ma vie, j'ai tout refait, toute l'histoire. Elle était devenue une sorte de Claire Lannes » (Marguerite Duras citée dans Notes de « Sublime, forcément sublime de Christine V. », IV, 1540.) La mise en parallèle entre Villemin et l'héroïne qui poignarde sa cousine dans *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* et *L'Amante anglaise* a pour corollaire la fictionnalisation de celle-là. Ce qui fait preuve de l'attrait magnétique qu'éprouve l'écrivaine pour le crime et la violence, qui représente, à ses yeux, un acte de transgression.

²⁰⁵ Le meurtre, dans l'expérience de Maria et d'Anne, ressuscite également le mythe d'Éros et Thanatos, les invite à connaître le paradis perdu de l'amour fou, puisque un amour qui frôle la mort est « dépouillé de toutes les entraves, l'amour pour l'amour, une sorte de fête inattendue, sans compromis » (Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1999, p. 59.).

pour la transe, pour la subversion représentée par la mort. Pourtant leur empressement retenu dans l'esprit n'est pas comparable à celui de Claire Lannes²⁰⁶, qui met en œuvre de ses propres mains ce « dépassement ». A propos de la nuit dans Viorne où se passe l'assassinat de sa cousine Marie-Thérèse, l'homicide, qui a été longtemps prise pour une femme douce²⁰⁷, conclut calmement et brièvement son acte atroce : « Alors, c'est fini. Pour elle qui est morte c'est fini. Pour moi qui ai fait ça, aussi. La maison c'est fini. Ça durait depuis vingt-deux ans, mais maintenant c'est bien fini. » (AA, II, 742). Claire qui a longtemps végété dans sa vie retrouve dans cet acte mortifère un plaisir de « [d]éranger, dérégler, déplacer », commente Marie-Hélène Boblet sur *Viaducs de la Seine-et-Oise*, « c'est remettre en marche le temps, réinventer le monde. » (I, 1575). C'est par ce biais-là que Duras interprète la motivation de Simone Deschamps, fictionnée en Claire des *Viaducs de la Seine-et-Oise* et de *L'Amante anglaise*, qui a poignardé la femme de son amant Evenou :

Cette femme qui, dans la nuit de vendredi à samedi dernier, cette femme laide, vieille, [...] passe au crime, joue le dernier acte de son amour. [...] Evenou donne à sa maîtresse l'illusion de la liberté. [...] Elle va donc au crime, à un crime atroce, barbare, comme une jeune fille à son premier rendez-vous. Car en même temps que leur passion se termine, elle connaît par conséquent un rajeunissement ultime (« Horreur à Choisy-le-Roi », Ou, III, 953).

À l'instant incandescent du crime, de la figure laide de la meurtrière se dégage miraculeusement une fille dans la fleur de l'âge ; la « violence insondable » (« Le Coupeur d'eau », VM, IV, 364) liée au meurtre et à la mort repose dans cette perspective d'une vocation de « renouveau »²⁰⁸, parce que seule la mort est capable de délivrer le désir de sa finitude, donne l'image « d'absolu, l'autre²⁰⁹ ».

« [L]e meurtre invente un monde neuf » (I, 1579), conclut Boblet dans la « Notice des *Viaduc de la Seine-et-Oise* ». Tout ce qui a trait à la mort est auréolé d'une

²⁰⁶ La pièce de théâtre *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* et sa version romanesque *L'Amante anglaise* sont tous inspirés d'une affaire judiciaire en 1957. Duras a elle-même assisté au procès du Monsieur Evenou et de sa maîtresse, Simone Deschamps, soupçonnée d'avoir assassiné Mme Evenou.

²⁰⁷ Aux yeux de son mari, son épouse n'a rien à voir avec la violence : « Aucun drame. [...] Tout était toujours parfait pour ma femme. » (AA, II, 717)

²⁰⁸ Christine Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, op.cit., p. 58.

²⁰⁹ Christine Blot-Labarrère, *Album de Marguerite Duras*, op.cit., p. 104.

dimension anthropologique, destinée à compléter la vie. Ce qui rejoint la théorie bataillienne, d'après laquelle, la « transgression », représentée en l'occurrence par la mort, « n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète²¹⁰ ». De même que ces criminelles qui réussissent à franchir le pas à travers le meurtre, la vieille mère réalise également son dépassement grâce à la mort, mais de la sienne, en plus d'une manière encore plus tragique :

Bientôt la mère ne remua plus du tout et reposa, inerte, sans aucune connaissance. Tant qu'elle respirait encore et à mesure que se prolongeait son coma elle eut un visage de plus en plus étrange, un visage écartelé, partagé, entre l'expression d'une lassitude extraordinaire, inhumaine et celle d'une jouissance non moins extraordinaire, non moins inhumaines. Pourtant, peu avant qu'elle eût cessé de respirer, les expressions de jouissance et de lassitude disparurent, son visage cessa de refléter sa propre solitude et eut l'air de s'adresser au monde. Une ironie à peine perceptible y parut. Je les ai eus. Tous. Depuis l'agent du cadastre de Kam jusqu'à celle-là qui me regarde et qui était ma fille. Peut-être c'était ça. Peut-être aussi la dérision de tout ce à quoi elle avait cru, du sérieux qu'elle avait mis à entreprendre toutes ses folies (BCP, I, 486).

La pauvre mère qui a consacré toute sa vie à lutter en vain contre l'injustice coloniale réussit enfin sa vengeance dans son ultime moment terrestre. À l'expression de jouissance et de lassitude succède l'ironie adressée à tous ceux qui sont présents, notamment aux agents cadastraux, auteurs de sa misère. Le *memento mori* de la mère relève moins d'une élévation céleste que d'un accomplissement terrestre qui lui dévoile un déclic final et total à l'égard de sa persévérance infructueuse. Derrière cette ultime révélation se dessine une lueur de dérision aussi imperceptible que pénétrante. Grâce à cette ironie provocatrice, la mère met en œuvre la théorie bataillienne de « compléter la vie par la mort » : quoique broyée et infime pendant toute sa vie, elle sort enfin haut la main, comme un vainqueur contre tous.

Par le truchement de ce défi lancé vers les autres, la mère accomplit finalement sa transcendance dans la mort. Ce qui implique que la mort représente, en fin de compte, un geste envoyé à l'Autre, aux yeux de qui la mort paraît plus perceptible et significatif que le sujet lui-même :

²¹⁰ Georges Batailles, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 71.

La mort appartient à cette catégorie dans laquelle nous avons rangé la vieillesse et que Sartre appelle des « irréalisables » ; le pour-soi ne peut ni l'atteindre ni se projeter vers elle ; elle est la limite externe de mes possibilités et non ma propre possibilité. Je serai morte pour les autres, non pour moi : c'est l'autre qui est mortel dans mon être. Je me connais mortelle – comme je me connais vieille – en prenant le point de vue des autres sur moi. Cette connaissance est donc abstraite, générale, posée en extériorité. Ma « mortalité » ne fait l'objet d'aucune expérience intime²¹¹.

L'interprétation par le biais de l'existentialisme certifie la dimension abstraite de la mort, tournée vers le dehors, au lieu d'une expérience purement individuelle. Elle réunit de plus la mort et le vieillissement par le biais de cette « extériorité » livrée au jugement d'autrui. Si le vieillissement se révèle aussi « irréalisable » pour le sujet lui-même, son avènement s'annonce non moins aléatoire. La description de Simone de Beauvoir sur la mort qui est « une fatalité extérieure [...] sur le vivant à tout âge ; nulle part n'est fixé le moment où elle s'accomplira²¹² », correspond également au caractère du vieillissement. Son arrivée incertaine élargit considérablement l'éventail de ses éventuelles victimes. Comme la mort qui peut survenir à tout âge, l'intervention du vieillissement n'est pas non plus une question de l'âge. Ce qui trouble beaucoup la démarcation entre les différentes périodes de la vie.

²¹¹ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 465.

²¹² *Ibid.*, p. 466.

DEUXIÈME PARTIE

DIFFÉRENTES SORTES DE VIEILLARDS

À travers de multiples affaissements physiques, cognitifs et intellectuels analysés dans la première partie, nous pouvons constater la grande diversité du vieillissement qui envahi chaque terrain de l'existence humaine. Du fait que les différents symptômes étudiés précédemment portent sur une importante sphère d'âge du plus jeune au plus vieux, nous pouvons tirer la conclusion que le vieillissement n'est pas réservé uniquement au grand âge biologique, puisque ses effets sont susceptibles de se manifester sur chaque période de vie humaine.

Cette grande variation du champ de recherche résulte, en premier lieu, de la nature « instable » immanente au vieillissement, étroitement liée à l'idée de l'évolution. Le vieillissement implique des changements d'états qui marquent une transition, pour la plupart du temps à notre insu, de la jeunesse à la vieillesse. Le concept de la progression multiplie inmanquablement les aléas imprévisibles, puisqu'il s'agit d'un mouvement perpétuel. Il se peut que *vieillir* ne suive pas littéralement le schéma traditionnel à l'image d'un déplacement allant d'un terme à un autre terme, du moment que nous ne vieillissons pas entre un point de départ et un point d'arrivée. Pour emprunter l'expression de François Jullien, le *vieillir* se présente plutôt comme un « contre-exemple²¹³ » du changement et du mouvement :

[...] on a commencé de vieillir bien avant que d'être adulte – ou sait-on, à vrai dire, *quand* vieillir a commencé ? Vieillir a toujours déjà commencé ; on a toujours déjà commencé de se défaire – de se raidir –, de s'user. Il n'y a pas là d'*ek tinos – eis ti* : il n'y a pas plus d'à partir, datable, du vieillissement qu'il n'y a d'assignable, de quelconque aboutissement²¹⁴ [...].

Tout en insistant sur le caractère mouvant de l'étiement humain, le sinologue le différencie de la théorie du mouvement d'Aristote, marquée précisément par un début et une fin, incompatibles l'un avec l'autre. De ce fait, le vieillissement est devenu un mouvement à part entière, ce qui élargit infiniment l'amplitude de l'âge de ses victimes. Puisque le vieillissement n'est pas datable, la question « quand vieillit-on ? » s'avère désormais futile : « vivre c'est vieillir, et chaque instant vécu est perdu²¹⁵ ». La simultanéité entre *vivre* et *vieillir* efface le seuil de l'âge à partir duquel

²¹³ François Jullien, « Vieillesse et longévité : comment penser le procès de la vie ? », in Maurice Godelier (dir.), *Le Grand âge de la vie*, op.cit., p. 77.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

²¹⁵ Isabelle Durand-Le Guern, « Vieillir en esthète : Le Portrait de Dorian Gray et La Mort à

on ne peut dire d'une personne qu'elle est âgée ou jeune, du fait que le vieillissement – surnommé « l'avance en âge²¹⁶ » – commence dès la naissance. Ainsi l'homme risque-t-il de vieillir tout au long de sa vie, quel que soit son âge biologique. Dans cette perspective, nous pourrions même dire que « [l]es personnes âgées n'existent pas²¹⁷ », que tout âge peut être taxé de « vieux » – puisque toute créature terrestre est soumise au parcours de cette « avancée en âge », qui a commencé inexorablement depuis le tout début de la vie.

La concomitance entre *vivre* et *vieillir* a pour corollaire la complexité de définir le vieillissement. Cela se reflète tout d'abord sur la vision du seuil qui ne cesse d'être modifiée au fil des époques²¹⁸ ; ensuite sur celle de dénomination²¹⁹ qui devient aussi nombreuse que suggestive aujourd'hui : prenons l'exemple de l'appellation récemment créée par une institution américaine, définissant les différentes sortes de vieillard par des qualificatifs, sans convoquer des chiffres exacts : « *young old, old old, oldest old*²²⁰ ». L'élimination des indices numériques répond à la nature du vieillissement qui apparaît en effet plus qualitatif que quantitatif ; la combinatoire des deux antonymes met l'accent sur la coexistence, sinon l'homogénéité, de ces deux états qui ne sont en réalité pas aussi éloignés l'un de l'autre que nous croyons.

« Jeune vieux », cette expression apparemment paradoxale révèle l'altérité intrinsèque au vieillissement qui conquiert chaque étendue d'âge, d'autant plus qu'il correspond justement à l'intention de Duras qui, dans son univers artistique, n'accorde aucune priorité de l'âge à la notion du vieillissement. Ses personnages représentent des exemples parlants dans l'impossibilité de délimiter le vieillissement, qui dépasse la simple question de l'âge. Chez Duras, les limites du vieillissement sont aussi

Venise », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détresses du vieillir*, op.cit., p. 211.

²¹⁶ Dans *La Psychogériatrie* de la collection *Que sais-je ?*, l'auteur trouve l'expression « avance en âge » préférable au mot « vieillissement », puisqu'elle illustre mieux l'idée de modifications liées à l'âge. Voir Jean-Claude Monfort, *La Psychogériatrie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998[2011], p.4-5.

²¹⁷ Jean-Claude Monfort, *La Psychogériatrie*, op.cit., p.4.

²¹⁸ Varié avec l'espérance de vie, le seuil du vieillissement (s'il y en a) est repoussé en permanence. De l'époque médiévale où, selon le médecin Aldebandin de Sienna, la vieillesse commence à quarante ans, jusqu'aujourd'hui où le seuil de la vieillesse se déplace entre soixante et soixante-cinq ans, nous remarquons un retardement qui va avec le prolongement de la longévité moyenne. Voir Marie-Françoise Fuchs, *Comment l'esprit vient aux vieux : penser et vivre un vieillissement durable*, Toulouse, Érès, 2016, p. 64-65.

²¹⁹ La « gérocomie » – le premier mot définissant l'étude sur la vieillesse – fut inventé du début du XIX^e siècle, avant que le terme « gérontologie » n'apparaisse au milieu du XX^e siècle. Voir Marie-Françoise Fuchs, *Comment l'esprit vient aux vieux : penser et vivre un vieillissement durable*, op.cit., p. 65.

²²⁰ *Ibid.*, p. 66.

indéterminées que déconcertantes, ce qui met d'ailleurs en évidence l'originalité et l'intégrité de sa vision à ce sujet. Sous sa plume, nous pouvons trouver ceux qui, arrivés à un grand âge biologique, connaissent miraculeusement un retour vers la plus tendre enfance ; également de « vieux enfants » frappés par un vieillissement soudain, ou victimes de leur intelligence précoce ; ainsi que des personnages aux caractères mystiques qui semblent paradoxalement échappés à l'ordre chronologique, mais en même temps cloîtrés dans un vieillissement éternel.

Chapitre I

Le vieillard enfantin

Dans les dictionnaires, quelle que soit la version, le mot « vieillard » est unanimement et brièvement défini comme « homme très âgé » ou « homme d'un grand âge ». Traînant derrière lui un grand nombre d'années, le vieillard, au sens classique du terme, est la véritable personne âgée qui fait l'objet d'études gériatriques et gérontologiques. C'est justement cette sphère d'âge avancé qui fait d'un homme un vieux. Or, compte tenu de la diversité du vieillissement, la parfaite correspondance entre le nombre d'âge et sa dénomination ne garantit cependant pas son homogénéité.

Nous avons analysé dans la première partie les effets du vieillissement marqués par une série de dégradations. Le déclin – vraisemblable synonyme de la vieillesse – rend le sujet âgé particulièrement vulnérable et fragile. La précarité foncièrement inoffensive, voire dépendante, de la vieillesse, côtoie celle de la prime jeunesse – pour ne pas dire, du nouveau-né. Leur assimilation semble si pertinente qu'on invente même une locution populaire « retourner en enfance²²¹ », afin de désigner le penchant infantile du vieillard. Ce rapprochement entre deux extrémités de l'âge se manifeste autant sur le plan organique que sur le plan affectif. Biologiquement, de multiples régressions organiques accentuent la dépendance du senior qui le soumet à la main d'autrui, à l'image du bébé dans les bras. D'après les témoignages des soignants dans des maisons de retraite ou EHPAD (Établissement d'hébergement pour Personnes Âgées Dépendantes), la comparaison entre vieillard et enfant est récurrente : « En gériatrie, quelque part, on se croirait en pédiatrie²²² », affirme une infirmière. Dans le journal d'Annie Ernaux sur le séjour de sa mère dans une maison de retraite, l'écrivaine note son effroi devant la réduction complète de sa mère, et le reversement

²²¹ Le psychiatre Paul Balvet écrit, en 1963, que « l'expression populaire "retourner en enfance" est une expression tout à fait adéquate, profonde [...] » (Cité dans Bernadette Puijalon et Jacqueline Trincas, « Le retour à l'enfance : métaphore ou théorie scientifique ? », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détreffes du vieillir*, op.cit., p. 172.).

²²² *Ibid.*, p. 178. Selon les témoignages des personnels, la régression connue par des seniors s'élabore tous azimuts : « fœtal : "il y en a une, quand on lui fait sa toilette, quand on la torche, elle se met dans la position du fœtus" ; oral : "il y a des personnes, au moment de manger, on dirait qu'elles sucent ou qu'elles têtent" ; anal : "elle prenait ses excréments et elle nous les présentait" ; phallique : "il brandissait son sexe vers nous en riant" » (*Ibid.*, p. 179.). En somme, tout semble se réduire au plus petit.

de rôle entre mère et fille :

Le morceau que je lui ai mis dans la main retombe. Il faut que je le glisse dans la bouche. Horreur, trop de déchéance, d'animalité. Les yeux vagues, la langue et les lèvres suçant, sortant, comme le font les nouveau-nés ;

Tout est renversé, maintenant, elle est ma petite fille. Je ne PEUX pas être sa mère²²³.

Le moment d'un repas ordinaire entre deux adultes a l'air de se passer entre un nourrisson et sa mère²²⁴. Le plus frappant, c'est que l'identification de la vieille mère au bébé ne représente pas un cas exceptionnel, mais elle semble affecter tous ses colocataires de l'hospice. Ce qui lui donne l'impression d'un jardin d'enfant :

Un cercle de femmes nous entoure, elles tutoient ma mère. « Tu vas être avec nous ? » On dirait des gamines avec une « nouvelle » à l'école. Quand je pars, elle me regarde d'un air perdu, affolé : « Tu t'en vas²²⁵ ? ».

Le jour d'arrivée dans la maison de retraite est décrit, sous la plume de la fille, comme une rentrée à l'école primaire. Le tutoiement entre des personnes inconnues, la peur de l'abandon... ce genre de comportement et d'état psychologique renvoie naturellement l'image dépendante et fragile de l'enfant.

Certes, le journal d'Annie Ernaux et les témoignages des soignantes s'emprennent sans doute plus de couleur sociologique que littéraire, ce qui les rend éloignés de l'univers durassien souvent fantasmagique. Il faudrait peut-être se tourner vers des œuvres fictionnelles pour faire un rapprochement plus étroit avec Duras. Prenons l'exemple de Proust – l'un de ses écrivains préférés par Duras – dont le « Bal de têtes » décrit, de manière non moins désolante, le retour moribond du vieillard en enfance. Dans l'ultime fête travestie du *Temps retrouvé*, le narrateur emploie à maintes reprises des mots comme « poupée », « guignol », « marionnette », etc. pour décrire les convives vieillissants : « c'est comme une poupée trépidante, à la barbe postiche de laine blanche, que je le voyais agité, promené dans ce salon, comme dans

²²³ Annie Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, *op.cit.*, respectivement p. 83 et p. 29.

²²⁴ Cette transposition de statut entre mère et fille introduit une autre thématique importante du vieillissement concernant le rapport entre le sujet vieillissant et ses entourages : la question de l'atavisme et de l'hérédité, sur laquelle Marcel Proust travaille minutieusement dans le « Bal de têtes ».

²²⁵ Annie Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, *op.cit.*, p. 28.

un guignol²²⁶ [...] ». Le retour du premier âge transforme le hautain M. d'Argencourt de jadis en un « sublime gaga²²⁷ », aussi tragique que burlesque. Cette grotesque combinaison de vieillard-enfant a pour conséquence, selon le narrateur proustien, la « révélation du Temps ». La poupée caricaturale déguisée par M. d'Argencourt contribue à extérioriser le Temps, qui « d'habitude n'est pas visible²²⁸ ». Dans le monde de la *Recherche*, le « rajeunissement » du vieillard représente donc le déclin aussi frappant que lamentable du vieillissement, ce qui n'est pas toujours le cas chez Duras.

1. Un retour réjouissant vers l'enfance

Chez les personnages durassiens, bien que les détails sur la diminution des personnes âgées ne se peignent pas d'une manière aussi minutieuse, sinon aussi crue que chez les écrivains, de pareilles infantilisations – manifestées dans un registre plus discret, pourtant non moins tragique – ne manquent pas : les symptômes qui atteignent des personnes en grand âge que nous avons abordés précédemment, tels que l'affaïssement physique et cognitif, l'avidité affective, l'amnésie, etc., ne traduisent-ils pas leur tendance indéniable au retour vers les premiers jours de la vie ? Cependant, l'infantilisation des personnages durassiens brosse au lecteur un double portrait : en dehors de ces points communs marqués par un rétrécissement déplorable, certains d'entre eux ne suivent pas le sillage affligeant des marionnettes dépendantes et loufoques représentées par Annie Ernaux et Proust. Tandis que des études scientifiques considèrent l'infantilisation des seniors comme un recul forcé et contraignant dû à la vieillesse²²⁹, Marguerite Duras nous propose une autre vision de ce retour à l'enfance, issu plus d'un choix volontaire de l'esprit que d'une régression

²²⁶ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in Proust, *A la recherche du temps perdu IV*, op.cit., p. 502.

²²⁷ *Ibid.*, p. 501.

²²⁸ *Ibid.* p. 503.

²²⁹ « On ne convoque pas son enfance, dit Maurice Bégart, comme on le fait avec un élève qui a désobéi » (Bégart Maurice, *Un instant dans la vie d'autrui. Mémoires*, Paris, Flammarion, 1979, p. 13., cité dans Bernadette Puijalon, Jacqueline Trincaz, « Le retour à l'enfance : métaphore ou théorie scientifique ? », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détresses du vieillir*, op.cit., 170.) Selon les auteurs de l'article, le détour vers l'enfance connu par les personnes âgées leur présente comme une nécessité pénible appliquée à contrecœur. Ils rajoutent : « Il faut un long travail intérieur, et, curieusement, c'est le corps plus que l'esprit qui est apte à le faire. »

corporelle passive, irréversible. Le complexe enfantin des vieillards durassiens tient plus au caractère inhérent dans leur for intérieur qu'à une fatalité régressive et regrettable. Sous la plume de Duras, l'infantilisation des personnes âgées se traduit, avant tout, par leur innocence, leur ingénuité, ainsi que par leur caractère espiègle, préservés intacts en dépit de leur âge avancé. Madame Dodin, l'héroïne éponyme de la deuxième nouvelle recueillie dans *Des journées entières dans les arbres*, incarne à juste titre le vieillard enfantin durassien.

La concierge sexagénaire éprouve un dédain sans bornes à l'égard de ses locataires qui ne rangent pas correctement leurs poubelles, ce qui complique infiniment son métier. Au lieu de piétiner dans des grognements injurieux, l'humour et la gaminerie de cette dame âgée transforment son « calvaire » de poubelles en un jeu malicieux et réciproque, partagé avec les habitants de l'immeuble. Les plaisanteries et canulars de cette vieille dame font de cette nouvelle « le texte le plus drôle de Duras », comme l'indique Robert Harvey dans la « Notice *Des journées entières dans les arbres* » de la collection de la Pléiade (JEDA, I, 1531). En plus de son talent créatif et juvénile rénovant la gestion des poubelles, la vieille dame se contente d'exciter, de taquiner son entourage, que ce soient ses clients ou son ami intime Gaston, par son « art de déchoir » (JEDA, I, 1076), au sens de briser l'interdit par le biais des comportements puérils. Grâce au jeu de déguisement²³⁰ joué avec le balayeur, la vieille dame enfantine transmue leur « prédestination manquée » (JEDA, I, 1076) en butte à une différence d'âge infranchissable, en un « dénouement inattendu où le drame se renverse dans une formidable rigolade » (JEDA, I, 1077).

Elle s'applique également à « rigoler » pendant son travail. Afin de « martyriser » ses locataires, la vieille concierge entreprend de « voler », ou plutôt de

²³⁰ Chaque fois que le balayeur a trop bu, il invite Madame Dodin à jouer avec lui leur jeu préféré, au cours duquel la vieille concierge, cachée derrière la fenêtre, verse une casserole d'eau à son balayeur, faisant semblant d'être ivre : « Quand Gaston arrive à la hauteur du 7, elle quitte le travail qu'elle était en train de faire et elle ouvre sa fenêtre très doucement. Précaution inutile. Car tous les spectateurs présents, et Gaston le premier, savent parfaitement, non seulement qu'elle est en train d'ouvrir sa fenêtre, mais ce qui va suivre. [...] Après avoir ouvert sa fenêtre, Mme Dodin prend la casserole remplie d'eau, écarte la table, se poste derrière un des battants de sa fenêtre. [...] Et Mme Dodin lui envoie en pleine figure le contenu de la casserole, sans lui dire un mot. / Gaston se met alors à rire, d'un rire qui s'entend d'un bout à l'autre de la rue Sainte-Eulalie. Mme Dodin pose la casserole vide sur sa table et se décide à sortir. Indifférente à tous ceux qui regardent, elle commence toujours et avec la même attention à examiner longuement Gaston. Plié en deux, dégoulinant, celui-ci se tord. Elle le laisse rire tout son saoul. Les mains aux hanches, elle le regarde comme elle ne regarde personne d'autre, comme les mères regardent, et aussi les amantes, l'objet de leur passion et de leur inquiétude. » (JEDA, I, 1073-1074)

cacher leurs colis. L'initiative de ses larcins s'avère d'autant plus inoffensive et infantile que, tout en jouant la jeune fille²³¹, elle rend l'objet volé à son propriétaire une fois son intention décelée. Le récit met en scène, sur un registre comique et hilarant, deux tentatives de vol commises par la vieille concierge enfantine : elle a, pour la première fois, confisqué le colis de beurre d'une locataire. Après avoir retiré les papiers enveloppés du colis, elle le revend à son destinataire, se réjouissant de l'ignorance de sa cliente :

Ce fut là l'un des grands triomphes de Mme Dodin. Une fois certaine que l'autre ne pouvait avoir de doute, elle se lassa de tant de facilité. Elle [...] cessa de retenir les colis à l'arrivée, les remit à la locataire sous leurs trois enveloppes, avec nom et adresse, et gratuitement (JEDA, I, 1079-1080).

Le vol de cette vieille dame espiègle est motivé moins par des mœurs à connotations dégradantes que par une malice sans méchanceté. L'autre fois, elle a ramassé un lange d'enfant tombé de la fenêtre d'un habitant de l'immeuble. Devant le locataire qui se renseigne dans sa loge à ce sujet, la concierge, prétendant n'avoir rien vu, le « regarde [...] en rigolant doucement de façon telle que celui-ci, qui d'ailleurs commence à avoir une certaine habitude, comprend immédiatement » :

« Je me demande ce qu'on peut bien faire d'un lange d'enfant quand on n'as pas d'enfant...
– Je me demande aussi, dit Mme Dodin, mais si on essayait de tout comprendre, on n'aurait pas assez de sa vie.
– Ça c'est vrai », opine le locataire définitivement vaincu (JEDA, I, 1080-1081).

C'est ainsi que Mme Dodin, « à la fin d'une existence vécue dans la dignité et le travail », commence à voler « avec un plaisir, une jeunesse extrême » (JEDA, I, 1077) : « Il devrait y avoir à la fin de chaque vie, une fois que les interdits qui ont étouffé votre jeunesse sont dépassés, quelques années de printemps gagné. » (JEDA, I, 1078), ainsi la narratrice interprète-t-elle la conduite infantile de sa concierge très âgée. De ce point de vue, la gaminerie chez une personne âgée comme Mme Dodin relève moins d'une involution physique imposée par le temps que d'une philosophie de vie, adoucissant le poids intenable de la décrépitude, édulcorant la fadeur de son

²³¹ « Et quand elle a volé : “Alors, on fait la jeune fille ? ” lui dit Gaston. » (JEDA, I, 1077-1078).

métier, quitte à nouer une connivence réciproque partagée unanimement par les voisins : « nous nous inclinons tous devant le génie de Mme Dodin. Je suis sûre que si l'un de nous s'avisait de lui reprocher ses vols, tous les autres auraient le sentiment obscur d'une vulgarité » (JEDA, I, 1079), confie la narratrice, qui est en effet une habitante de l'immeuble.

L'« enfance de la décrépitude²³² » – l'expression inventée par Marcel Jouhandeau, se traduit chez la vieille gamine qu'est Mme Dodin comme un rétrécissement aussi agréable que salulaire, qui l'aide à « oublier qu'il lui faudra mourir » (JEDA, I, 1081). L'humour et la gouaille de cette vieille dame enfantine brosse une image joyeuse, pleine de gaîté, de l'infantilisation connue par des vieillards, ce qui met en évidence l'originalité de Marguerite Duras. Jusqu'ici, dans la plupart des recherches gérontologiques et gériatriques, nous avons appréhendé le rapprochement entre enfance et vieillesse uniquement sous l'angle de la régression de la fin vers le début, respectivement incarné par le vieillissement et la jeunesse : « le déphasage amène à quitter un aujourd'hui difficile à comprendre pour un repli sur le monde intérieur qui constitue univers familier²³³ ». Si le recul est bien déclenché par la décrépitude, il faut remarquer que le mouvement n'est jamais unilatéral, et que la coexistence des attributs antagoniques résulte moins d'un déplacement partiel motivé par la vieillesse, que d'une résultante d'un mouvement dans deux sens – pour ainsi dire, parallèle au repli entraîné par la vieillesse ; l'enfance, de son côté, n'est guère figée : elle se projette également vers la vieillesse, ce qui concourt au prolongement de l'enfance dans la sénilité.

2. L'invasion de l'enfance dans la vieillesse

La prolongation de l'enfance n'est pas forcément une illusion, étant donné que l'enfance, pareille à la vieillesse, représente aussi « une donnée plus qualitative que quantitative²³⁴ », incapable d'être définie ou évaluée par une référence aussi précise

²³² Marcel Jouhandeau, *Les journaliers*, XXIII, p. 54., cité dans Bernadette Puijalon et Jacqueline Trincas, « Le retour à l'enfance : métaphore ou théorie scientifique ? », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détreusses du vieillir*, op.cit., 168.

²³³ *Ibid.*, p. 169.

²³⁴ Francine Dugast, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire de 1918 à 1930*, Presses

que le chiffre. Il ne s'agit pas d'une question de l'âge : sa limite s'avère aussi floue et évolutive que celle du vieillissement. C'est la raison pour laquelle Emily L. – peut être ouvertement désignée comme un « enfant », sans pour autant troubler le lecteur. Le Captain considère sa vieille femme alcoolique, moribonde – dont la figure et la conduite n'ont rien de commun avec une gamine – comme un « *child* » : « *She's just like a child...* » (EL, IV, 430). Cette appellation n'a rien d'affectif que pour mettre en valeur l'influence débordante de l'enfance en héroïne. Son mari n'est d'ailleurs pas le seul à partager cet avis : la narratrice, tout en marquant l'extrême vieillesse de la Lady dont le corps paraît visiblement mortel²³⁵, la nomme aussi « petite iguane » (EL, IV, 430), appelle à « protéger cette enfant » (EL, IV, 437), faisant allusion à la présence enflammée de l'enfance qui n'a jamais été véritablement éteinte en elle malgré la décrépitude :

Son corps [...] est visible qu'il est mortel. Ce corps, il est habillé comme une jeunesse, de nippes usées de la jeunesse [...]. La mort est à nu sous les robes, la peau, sous les yeux aussi, sous leur regard farouche et pur. De temps en temps le rire recouvre le regard et elle, elle revient de ce rire apeurée de l'avoir commis (EL, IV, 413).

Si la conduite enfantine de la concierge dessine au lecteur une figure comique, pleine de vivacité, sous-entendant un retour naturel et harmonieux de l'enfance dans une âme à la soixantaine, la cohabitation de l'enfance et de la vieillesse chez Emily L. donne une impression moins réjouissante que déchirante, poignante. La jeunesse dissimulée derrière le corps mortifère est mise au jour par le regard pur et farouche, par le rire quelque peu pusillanime... Tous ces attributs se rapportent infailliblement à des caractères typiques de l'enfant. Dans les pages suivantes, la narratrice s'avance dans les détails de sa figure, mettant en évidence l'étrange coexistence des deux antipodes de la vie humaine, faisant d'elle un véritable androgyne tirillé entre jeunesse et vieillesse :

Ses jambes sont encore dans l'état d'être belles... Ses pieds, non, ils sont très réduits, atrophiés. Elle a laissé tomber ses petites sandales d'enfant en coton rose, plates. Ses habits sont bien des nippes de jeunes en faux satin ou en soie

Universitaires de Lille, 1981, p. 12, cité dans Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999, p.16.

²³⁵ « Elle, [...] elle est [...] dans la mort » (EL, IV, 442). De pareilles évocations à la mort émaillent presque l'ensemble du texte.

japonaise. Elles sont un peu sales. Ses cheveux ont la couleur de la poussière, ils ont été teints au henné dans les ports, leurs racines sont grises (EL, IV, 461-462).

En dépit de ses membres atrophiés, de sa chevelure grise, usée par le temps, la vieille héroïne éponyme qui se trouve « au bout de sa vie » (EL, IV, 462), revêt des habits d'enfant – résidus extériorisés de son âme aussi pure et intacte que celle d'un enfant, qui, asphyxiée par la puissance du vieillissement qui rend son regard et son rire apeurés et réservés, ne saurait que se manifester de cette manière détournée et discrète, à la différence de l'extrovertie aussi légitime que rayonnante qu'est Madame Dodin.

Pourtant, la présence du refoulement n'affaiblit pas l'intensité de l'enfance chez le vieillard ; loin s'en faut, l'intrusion qu'elle exerce sur la vieillesse fait preuve de sa puissance sans précédent à résister à l'érosion du temps. Contaminée par Emily L., l'observatrice incarnée par la narratrice est également hantée par sa propre enfance :

J'ai parlé [...] du Siam, encore, derrière la montagne. Comme chaque fois que ces souvenirs me revenaient, ils m'éloignaient de vous tous, de vous, de la même façon que l'aurait fait le souvenir d'une lecture dont j'aurais été inconsolable, celle de la partie de mes propres écrits qui portait sur une certaine période de ma jeunesse, et je pensais qu'il fallait que moi je vous quitte pour écrire encore sur le Siam [...] que je revienne surtout et inlassablement sur le Siam (EL, IV, 420).

En dehors de l'empreinte autobiographique, ce passage illustre à juste titre la présence indélébile de tout ce qui a trait à l'enfance, à laquelle la vieille narratrice – métamorphose de l'auteure elle-même – se doit de se « tenir [s]a vie entière » (EL, IV, 420). Ce passage sur l'acharnement de l'enfance dans la vieillesse fait écho à un constat de Yourcenar, qui souligne dans *Archives du Nord* l'alliance inséparable entre l'aurore et le crépuscule de la vie : « Plus je vieillis moi-même, plus je constate que l'enfance et la vieillesse, non seulement se rejoignent, mais encore sont les deux états les plus profonds qu'il nous soit donné de vivre. L'essence d'un être s'y révèle²³⁶ [...] ». Ces mémoires autobiographiques font ressortir non seulement l'importance de l'enfance, mais aussi sa persévérance temporelle, ainsi que sa profondeur incomparable comme point d'ancrage dans la construction de l'individu.

²³⁶ Marguerite Yourcenar, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 1991, p. 1073.

Nous pouvons trouver un pendant théorique dans l'étude menée par Simone de Beauvoir qui valide, de son côté, la poussée irrépressible de l'enfance dans d'autres stades de la vie humaine, particulièrement dans la vieillesse :

C'est surtout son enfance qui revient hanter le vieillard : on sait depuis Freud l'importance [...] des toutes premières années quant à la formation de l'individu et de son univers. Les impressions reçues ont alors une force qui les rend ineffaçables. L'adulte n'a guère le loisir de les évoquer parce qu'il est occupé à trouver un équilibre pratique ; elles ressurgissent quand cette tension se relâche. « Le plus doux privilège que la nature ait accordé à l'homme qui vieillit, c'est celui de ressaisir avec une extrême facilité les impressions de l'enfance », écrit Nodier²³⁷.

L'analyse de Simone de Beauvoir témoigne de l'importance de l'enfance dans la formation de l'individu, qui n'a cessé de progresser tout au long de sa vie²³⁸. Au lieu de s'atténuer, sa progression s'intensifie même au fil du temps, s'étend jusqu'au bout de la vie. Ce qui fait d'elle une composante aussi indispensable qu'incontournable dans la vieillesse : « toutes les névroses des vieillards ont leur source dans leur enfance ou leur adolescence. [...] elle les possède²³⁹ », conclut l'auteure de *La Vieillesse*.

L'omniprésence de l'enfance dans la création artistique de Marguerite Duras représente un exemple parlant de son acharnement, et atteste, à son tour, la théorie de Beauvoir à ce sujet. En plus du manque de la hiérarchie, et de la perspective évolutive accordée à la notion de l'enfance²⁴⁰, l'extrême attention que Marguerite Duras porte

²³⁷ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 392.

²³⁸ Du point de vue psychanalytique, la longévité de l'enfance, notamment son élan si empressant vers le vieillissement, est sans doute due au décalage de perception qui retarde la révélation de son intensité jusqu'à la dernière période de notre vie : « Nous ne savons pas d'abord quelles actions, quels forfaits, quels destins, quel bien et quel mal que nous renfermons en nous et l'automne seulement montrera ce que le printemps a produit ; ce n'est que le soir que s'éclairera ce que le matin avait commencé. » (Jung, *L'âme et la vie*, traduit de l'allemand par Le Dr Roland, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1963, p. 159.) Métamorphosée en automne et soir, la vieillesse est perçue par Jung comme une période de moisson où l'homme devient assez mature pour se rendre compte de la puissance de l'enfance ignorée autrefois.

²³⁹ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 394.

²⁴⁰ Selon Anne Cousseau, l'âge illimité de l'enfance sous la plume durassienne introduit naturellement un dégradé supplémentaire dans le passage de l'âge adulte. Néanmoins, l'évocation des autres périodes de la vie humaine (comme celle de l'adolescence) dans son discours « n'opère pas pour autant de véritable distinction, ni hiérarchie avec la notion d'enfance, pas plus qu'il n'accorde à la donnée de l'âge la possibilité de délimiter l'enfance dans une perspective évolutive. » (Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite*

sur les débuts de la vie humaine s'étale sur l'ensemble de sa création artistique. Son adoration pour l'enfance se sent tellement forte que nous pouvons même y voir un culte au caractère religieux : « Croire à l'insignifiance de son enfance, c'est, je crois, la marque d'une incroyance foncière – définitive, totale²⁴¹ », insiste Duras dans son journal intime recueilli dans le cahier rose marbré. Sa vénération profonde pour l'enfance paraît si fervente et pieuse qu'elle la hisse à une hauteur inégalable, voire sacrée – dont le rejet équivaut au sacrilège. Outre un culte quasiment religieux, l'enfance, aux yeux de Marguerite Duras qui n'est pourtant pas croyante²⁴², représente aussi le noyau indispensable de son existence, sans quoi elle ne serait plus la même : « Si je ne suis pas fidèle à moi-même, à qui le serai-je²⁴³ ? », s'interroge-t-elle dans son journal. Ces notes prises entre 1943 et 1949²⁴⁴ font preuve de la prépondérance indubitable de l'enfance dans la vie de l'écrivaine, profondément ancrée dès les premières années de sa carrière littéraire.

Absolument inséparable de son existence, sans doute l'enfance se trouve-t-elle parmi des *leitmotifs* auxquels Marguerite Duras accorde le plus d'attention au cours de son élaboration littéraire. Cette première phase de la vie humaine lui offre une source inépuisable et illimitée qui inonde l'ensemble de ses œuvres. Il faut remarquer que l'adjectif « illimité » est littéralement employé par l'écrivaine pour souligner la richesse et la prospérité sans précédent de ce motif : « l'enfance illimitée » est le titre accordée par Duras aux quatre textes autobiographiques rédigés à la même époque que les Cahiers (peut-être même, un peu avant le début de la guerre), qui constituent les plus anciens textes du fonds Marguerite Duras à l'IMEC²⁴⁵. À l'occasion d'un entretien sur Radio télévision suisse, enregistré en 1964, l'écrivaine affirme ouvertement sa prédilection absolue pour ce *leitmotiv* :

Pierre Hanh. – Et hormis votre enfance, un autre moment de votre vie a-t-il inspiré l'un de vos romans ?

Duras, *op.cit.*, p. 17.)

²⁴¹ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *op.cit.*, p. 73-74.

²⁴² Nous aborderons, dans la dernière partie de notre travail, la question de la croyance chrétienne, sur laquelle Duras adopte une attitude aussi incertaine que perplexe.

²⁴³ *Ibid.*, p. 73.

²⁴⁴ Les archives réunies dans les *Cahiers de la guerre* (baptisés par Duras elle-même) sont composées de quatre cahiers rédigés pendant et juste après la guerre. Elles font partie des premiers textes de l'écrivaine. Voir la préface de *Cahiers de la guerre*, signée par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, in Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, *op.cit.*, p. 7-14.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 355-356.

Marguerite Duras. – Non. Rien, en dehors de mon enfance. [...] si les écrivains parlent toujours de leur enfance, c'est qu'il s'agit du moment de réceptivité absolue de notre existence. Les événements [...] produisent en nous un traumatisme pour toute la vie. Sans enfance, il n'y aurait pas de psychanalyse²⁴⁶.

Habitée aux scandales et aux provocations, il se peut que Duras ait légèrement exagéré en écartant toutes autres inspirations en dehors de l'enfance. Cependant, l'exclusivité totale qu'elle prétend accorder à cette époque n'est pas tout à fait impertinente. La « réceptivité absolue » que l'enfance exerce sur l'homme dès son plus jeune âge élargit et prolonge infiniment son influence sur le reste de la vie, et suffit à transformer un événement insignifiant en un traumatisme inaltérable, susceptible d'anéantir l'individu tout entier. C'est pourquoi ces propos à ce sujet, à l'opposé de l'image classique de l'enfance qui évoque en général l'allégresse et la joie, esquissent toujours une lueur mélancolique, voire tragique.

²⁴⁶ Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, *op.cit*, p. 21.

Chapitre II

Le vieil enfant

Tout en validant le retour naturel en enfance dans la vieillesse, le psychiatre Paul Balvert souligne l'impossibilité de renverser le mouvement : « on ne peut pas dire que l'enfant se trouve diminué par rapport à l'adulte, puisqu'il n'a jamais été adulte. Il se sent certes inférieur, mais normalement il n'en souffre pas²⁴⁷ ». La théorie de Balvert fait de la réduction (ainsi que de ses effets secondaires, à l'instar de la souffrance) un aspect exclusivement réservé au vieillard qui se trouve en amont du découlement du temps, et qui a droit à la rétrogradation. Tandis qu'il prend des vieillards pour de véritables enfants²⁴⁸, on ne peut pas, à l'inverse, prendre des enfants pour de véritables vieillards. Ce qui est jugé surréaliste et fantaisiste ne manque pas d'être monté sur scène dans l'univers souvent fantasmatique de Marguerite Duras. Sans être classés du côté de la science fiction ni du conte fantaisiste, certains personnages durassiens semblent capables de se précipiter directement vers le grand âge à partir de leur plus tendre enfance. Ce qui nous invite à nous demander comment ces « vieux enfants » parviennent à gagner le vieillissement à défaut de la maturation, sans même compromettre la continuité de l'existence.

1. L'enfant malheureux en manque d'amour

Une enfance malheureuse et le manque d'amour contribuent largement à un vieillissement prématuré. Malgré son statut de pilier dans les ouvrages comme dans la vie de Duras, l'enfance n'est nullement auréolée d'une couleur joviale et enjouée ; en revanche, imprégnée de tristesse et de malheur, elle est synonyme de chagrin et de pessimisme qui pèsent lourdement tout au long de l'existence :

²⁴⁷ Paul Balvert cité dans Bernadette Puijalon, Jacqueline Trincaz, « Le retour à l'enfance : métaphore ou théorie scientifique ? », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détreffes du vieillir*, op.cit., 172.

²⁴⁸ « [N]ous devons prendre le vieillard comme il est, ne pas le considérer comme un adulte, ni essayer de le faire revenir à des sentiments d'adulte. » (*Idem.*)

A partir de l'enfance, toute destinée est pitoyable infiniment. Sans doute suis-je portée à ne croire qu'à celle des autres, car dans la mienne je n'y vois qu'une précocité qui me ferait plutôt horreur. Mes photographies d'enfant me soulèvent le cœur. Lorsqu'il m'arrive de lire des récits d'enfance ou de jeunesse, je suis étonnée du monde d'irréalité qu'ils contiennent ; même dans les histoires d'enfants dits malheureux (comme s'il y avait des enfants heureux), on trouve des enfers artificiels, des recours désespérés vers le rêve, l'évasion dans la féerie, dans le merveilleux. Cela me confond toujours, et je suis portée à croire qu'il s'agit plutôt là d'une trahison involontaire – ou plus simplement d'une transposition poétique dont on croit que si l'enfance n'en était pas dotée, elle serait déshonorée. Aussi loin que je me souviens, mon enfance s'est déroulée dans une lumière désertique et crue, aussi loin du rêve que possible²⁴⁹.

Aux yeux de Duras, le paradis rayonnant de l'enfance lui paraît trop artificiel pour être vrai. Elle est, de ce fait, considérée comme désertique et stérile, à tel point que tous les enfants se sentiraient tellement malheureux que la rêverie délicieuse, si elle existe, ne serait qu'une « transposition poétique » dans l'objectif de masquer la désolation : ce « préjugé » se répercute inévitablement sur l'élaboration de ses personnages enfantins, qu'ils soient autobiographiques ou fictifs, et qui souffrent, sans exception aucune, d'une enfance aussi douloureuse qu'une plaie qui ne cicatrise à jamais.

Nous pouvons trouver des esquisses de cette profonde tristesse dans son journal commencé avant de se lancer sérieusement dans sa carrière littéraire. Ces premières ressources font preuve de l'intensité du chagrin si profondément enraciné dans sa personne que ses œuvres ultérieures, notamment celles à connotation autobiographique ou autofictionnelle, ne cessent de réitérer ou d'approfondir cette douleur initiale. À côté d'une mère trop envahissante qui porte une préférence inconditionnelle pour son frère, la petite Marguerite sensible et assoiffée d'affection, tâche de saisir les moindres manifestations de tendresse maternelle, qui sont aussi rares que réservées :

Dans ses bons moments, ma mère me disait : « Toi, t'es ma petite misère. »
Ces marques de tendresse, qui révélaient que ma mère m'aimait pour ces raisons mêmes qui l'indisposaient si souvent à mon égard, avaient un prix

²⁴⁹ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes, op.cit.*, p. 74.

infini – d’autant plus qu’elles étaient fort rares²⁵⁰.

Ce soir, petit journal, maman a éprouvé le besoin de mettre affectueusement sa main dans la mienne – instinctivement, comme un geste naturel, j’ai retiré ma main très vite. [...] Je n’ai jamais embrassé maman sans qu’elle me renvoie comme un petit chien ennuyeux. Je ne sais pas pourquoi j’ai retiré si vite ma main²⁵¹.

Ces deux extraits tirés de son journal, rédigés sans doute à la fin de son adolescence, témoignent combien la jeune fille est tourmentée par la litanie d’appréciations négatives et la désaffection de la part de sa mère, à qui elle doit sa vocation littéraire²⁵².

À la relation conflictuelle avec la mère²⁵³ s’ajoute le rejet du père. Henri Donnadiou, le père de Marguerite, s’est éteint en 1921, lorsque sa fille avait à peine sept ans : « J’étais très jeune lorsque mon père est mort. Je n’ai manifesté aucune émotion [...] aucun chagrin, pas de larmes, pas de questions²⁵⁴ ». Ce décès prématuré a pour corollaire l’indifférence de Marguerite à l’entité paternelle : « Je n’ai jamais souffert du manque de père ; comment souffrir de quelqu’un qu’on n’ait jamais vu ? », prétend-elle au cours d’un entretien intitulé « Le bon plaisir » enregistré en 1984²⁵⁵. Cet effacement du rôle paternel se reflète inmanquablement sur sa création littéraire.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 47.

²⁵¹ Journal intime de Marguerite Duras, cité dans Jean Vallier, *C’était Marguerite Duras, tome I, op.cit.*, p. 431.

²⁵² « [C]’est à cause d’elle que je me suis mis dans la tête de faire de la littérature, qu’il m’aurait été pénible de faire autrement. Je ne pouvais la résoudre qu’ainsi. C’est à partir de la passion que j’ai éprouvée à tenter de la résoudre que je me suis rabattue sur la littérature. » (Marguerite Duras, *La « littéralité » des faits, L’Observateur littéraire*, 8 mai 1958, BCP, I, 519). Trop affligeante et consternante pour l’accepter telle qu’elle dans une vie réelle, la Mère se transforme en un personnage romanesque, sinon légendaire, pour pouvoir « résoudre » à distance cette relation excessivement intense. C’est la raison pour laquelle, de son premier roman *Les Impudents* (1943) à une série de publications explicitement autobiographiques comme *Le Barrage contre le Pacifique* (1950), *L’Éden Cinéma* (1977), *L’Amant* (1984), *L’Amant de la Chine du Nord* (1991), beaucoup de ses ouvrages tournent autour du drame familial, dont la figure de la vieille mère occupe le noyau principal.

²⁵³ L’impossibilité de s’attacher affectivement à une mère prévenante et aimable alimente chez la jeune Marguerite une méfiance totale vis-à-vis de toute effusion maternelle. C’est peut-être pour cela qu’elle éprouve une telle répugnance (ou la jalousie ?) pour l’amour profond que Madame de Sévigné porte à sa fille : « Mme de Sévigné m’inspirait un dégoût qui me décourageait, et contre lequel je luttais en vain. À un devoir qui portait sur les relations qu’elle eut avec sa fille, j’eus trois sur vingt et je fus blâmée. » (Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autre textes, op.cit.*, p. 75.)

²⁵⁴ Marguerite Duras citée dans Jean Vallier, *C’était Marguerite Duras, tome I, op.cit.*, p. 219.

²⁵⁵ Marguerite Duras citée dans Lia van de Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l’œuvre de Marguerite Duras*, Amsterdam, Éditions Rodopi B.V., 1995, p. 195.

En fort contraste avec l'omniprésence du personnage de la mère, celui du père n'occupe qu'une place infime dans ses œuvres²⁵⁶. Sujette à une relation parentale peu affective, grandie dans une ambiance familiale étouffante²⁵⁷, il va de soi que Marguerite Donnadiou, même avant d'être l'écrivaine Duras, nourrit une vision sombre sur l'enfance. Elle transmet naturellement son pessimisme à l'égard de l'enfance sur ses personnages. Dans ses œuvres, nous trouvons rarement un enfant heureux, à l'abri des tourments – les enfants semblent, en revanche, tous baignés dans la mélancolie, la tristesse et l'adversité... Ce registre sentimental qui, d'habitude, concerne peu leur génération les distingue nettement de l'image puérile et joyeuse de l'enfant, et accélère considérablement leur précocité, quitte à les faire rapprocher de l'image souvent contrariante et morne du vieillard :

Je lui dis que [...] je suis dans une tristesse que j'attendais et qui ne vient que de moi. Que toujours j'ai été triste. Que je vois cette tristesse aussi sur les photos où je suis toute petite. Qu'aujourd'hui cette tristesse, tout en la reconnaissant comme étant celle que j'ai toujours eue, je pourrais presque lui donner mon nom tellement elle me ressemble. Aujourd'hui je lui dis que c'est bien mon c'est un bien-être cette tristesse, celui d'être enfin tombée dans un malheur que ma mère m'annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie (Am, III, 1480).

L'empreinte de la misère de la mère paraît si profonde que toutes les émotions, toutes les conduites de la petite se réfèrent à elle, à ce malheur primitif et initial ancré dans son for intérieur.

Réaffirmant la place de cette tristesse innée jusqu'à la coalescence de sa propre

²⁵⁶ Concernant la béance de la place du père dans l'œuvre durassienne, voir l'analyse d'Anne Cousseau, « Chapitre II Le roman familial » dans *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 147-180. ; et l'étude de Lia van de Biezenbos, « Chapitre II Une aussi longue absence – le père : de l'effacement à la réconciliation » dans *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 45-68.

²⁵⁷ « Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de tuer, de tuer. Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas. » (Am, III, 1486). Cette description dans *L'Amant* est exemplaire d'une image familiale aussi imperméable que stérile qui n'a rien à voir avec la douceur ni la convivialité. Ce schéma familial sombre et accablant constitue la matrice de toute configuration familiale mise en place dans l'œuvre durassienne. Cette complexité des liens familiaux ayant marqué l'enfance de l'écrivaine, devient « la source du romanesque » dans le « roman familial » de Duras. Voir l'analyse d'Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 146. La chercheuse met en accent sur le « processus de fabulation » à l'origine du drame familial que l'écrivaine ne se lasse pas de creuser dans sa création artistique.

existence, la jeune fille riposte à son amant qui impute son chagrin indélébile à une simple consommation exténuante du désir sexuel. La certitude péremptoire de la petite ne laisse aucun doute à ce sujet : contre tout jugement moral, sa défloration prématurée n'est pour rien dans sa détresse née avec sa famille ; le prétendu « déshonneur » ne vient que pour la révéler, pour mettre au jour un désespoir trop précoce pour une jeune fille de son âge – mais propre à un vieillard, – jusqu'à ce qu'elle réalise, ne fût-ce que psychologiquement, un vieillissement important. C'est la raison pour laquelle, une fois sortie de la garçonnière, elle s'exclame sur-le-champ : « J'ai vieilli. Je le sais tout à coup » (Am, III, 1481). La prise de conscience soudaine du vieillissement apparaît autant réelle que chimérique : indubitable parce que cette vieillesse soudaine creuse effectivement des traces tangibles sur le sujet (« Mon visage est parti dans une direction imprévue » (Am, III, 1456)) ; et fantasmatique parce que l'âge que l'enfant gagne d'une seule traite relève moins d'une qualification précise, que d'une masse vague, « énorme, incalculable » (LVS, II, 340), ce qui fait inscrire le vieillissement brutal de l'enfant dans une « ambiguïté déterminante » (Am, III, 1460).

2. L'« imbécillité de l'âge »

« [L]e chagrin change un homme plus vite que des siècles entiers²⁵⁸ », déplore Flaubert par le truchement de son héroïne Henriette qui, en espace de deux ans, ne reconnaît plus Ernest, son amant d'antan. Cette constatation du vieillissement soudain dévoilé par des attaques psychologiques, n'ayant aucun trait à l'âge biologique, s'adapte judicieusement à des enfants mélancoliques chez Marguerite Duras. De même que la fille se rendant compte de sa vieillesse à quinze ans et demi, Ernesto – le

²⁵⁸ Gustave Flaubert, *La Grande Dame et le Joueur de vielle*, in Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 2011, p. 74., cité dans Liana Nissim, « Vieillir selon Flaubert », in Claude Benoît et Liana Nissim, *Études sur le vieillir dans la littérature française*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 59. Dans son étude, Nissim constate que, compte tenu du grand nombre de ses personnages qui « vieillissent très jeunes », le vieillissement chez Flaubert est loin de « se borner aux progressives dégradations biologiques », et que l'écrivain prend en compte « toutes les nuances de ses répercussions psychologiques » (*Idem.*) Cette perspective diachronique, voire surnaturelle du vieillissement des jeunes n'est pas sans analogie avec Marguerite Duras.

héros de *La Pluie d'été* qui n'éprouve que du regret à l'égard de son enfance²⁵⁹ – vient confirmer la possibilité de vieillir à un âge très jeune dans l'univers durassien. Cependant, la présence de ces « vieux enfants » compromet considérablement la chronologie temporelle dans laquelle s'inscrit l'âge. Si Marguerite Duras ne se préoccupe guère du réalisme²⁶⁰ ni de l'exactitude scientifique, le contexte littéraire de ses œuvres ne s'inscrit pas non plus dans le sillage de la science-fiction, ni du conte féérique. Pour rendre l'existence de ses « vieux-enfants » plus crédible sans emprunter la voie surréaliste, Marguerite Duras creuse délibérément des failles béantes dans l'enfance de ses personnages, qui se transforme en une époque synonyme du « franchissement des interdits²⁶¹ », ouverte « à l'impie, à l'interdit pour que l'inconnu des choses entre et se montre²⁶² ». Parmi tous les interdits qu'elle fait briser par ses personnages, tous les mystères qui planent autour de l'enfance, l'âge constitue probablement une pierre angulaire de divers « énigme[s] de l'étrangeté²⁶³ » de l'enfance, sur lequel Duras entreprend une stratégie de brouillage.

Chez Marguerite Duras, l'âge des figures de l'enfance reste toujours flou et indéfini. Il semble que l'écrivaine contourne intentionnellement ce détail : rares sont ses personnages-enfants dont l'âge est révélé par un chiffre exact. Bien que l'héroïne de *L'Amant* précise à maintes reprises qu'elle a quinze ans et demi, elle n'est désignée, pour la plupart du temps dans le récit, que par une appellation assez ambiguë comme « la petite ». L'ambivalence ne se borne pas à l'imprécision numérique, mais s'étend jusqu'au champ conceptuel recouvert par la notion de l'enfance, pour emprunter l'assertion d'Anne Cousseau concernant la délimitation de l'enfance : « Duras obéit [...] à une stratégie de brouillage référentiel systématique qui révèle un refus absolu de délimiter l'enfance²⁶⁴. »

²⁵⁹ « L'enfance, dit Ernesto, il regretta, beaucoup, beaucoup. » (PE, IV, 574)

²⁶⁰ « Je ne veux pas m'embarquer dans une peinture de l'Indochine en 1930, mais avant tout parler de ce que fut ma jeunesse. » Marguerite Duras citée dans Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras, op.cit.*, p. 74. Cette déclaration confirme la méfiance de Duras vis-à-vis de toutes les données externes, quelles que soient sociologiques, géographiques ou historiques, etc., et de ne se livrer qu'à une perception purement individuelle et intérieure. Cette hégémonie de soi efface largement les possibles références en dehors de son interprétation personnelle. Ce qui fait de l'enfance sous sa plume une énigme pleine de mystère et de doute.

²⁶¹ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op.cit.*, p. 18.

²⁶² Marguerite Duras, Entretien avec Pierrette Rosset, in *ELLE*, 15 janvier 1990. Cité dans Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op.cit.*, p. 19.

²⁶³ « C'est à nouveau l'énigme, l'énigme de l'étrangeté, de l'enfance » (Maurice Blanchot, « Anacrouse », *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002, p. 38.).

²⁶⁴ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op.cit.*, p. 21. Dans les pages

Dans *Le Barrage contre le Pacifique*, Carmen signale à Suzanne qu'elle se trouve au stade de « l'imbécillité de l'âge » (BCP, I, 385). Parallèle à la naïveté et à l'innocence propres à l'enfant, cette appellation pourrait également suggérer une ignorance absolue de la jeune fille sur son âge, représenté souvent par une vague notion indéterminable. Le héros de *La Pluie d'été* incarne un modèle de cette « imbécillité de l'âge » sur laquelle le récit fait couler beaucoup d'encre, sans pour autant donner aucune précision. Au début du texte, Ernesto « devait avoir entre douze ans et vingt ans. [...] [il] ne savait pas son âge » (PE, IV, 487). Le héros n'est pas le seul dans l'ignorance de son âge, toutes les figures du roman semblent être contaminées par cette confusion des chiffres : sa sœur Jeanne « avait entre onze et dix-sept ans » (PE, IV, 499) ; du moment que « [l]es brothers et les sisters d'Ernesto ressemblaient tous à Ernesto » (PE, IV, 499), ils tiennent sans doute tous de leur grand frère – c'est-à-dire, dans la même méconnaissance de l'âge : « Quelquefois ils sont épars comme de petits enfants qu'on aurait jetés là dans un coin. Quelquefois on dirait qu'ils ont cent ans, qu'ils ne savent plus rien de comment on vit, de comment on joue, de comment on rit. » (PE, IV, 545). Élargi à « cent ans » – un chiffre trop gigantesque pour être défini – l'âge de ces personnages enfantins est dépourvue de toute qualification, « jusqu' à [être] subvert[i]²⁶⁵ ». Certes, cet âge démesurément avancé pourrait bien résulter d'une impression subjective du sujet. Cependant, cette confusion qui plane autour de l'âge semble être unanimement partagée par l'entourage d'Ernesto :

LE JOURNALISTE : Douze ans ?

LA MÈRE, de la main elle fait couci-couça : Douze ans... vingt-deux, vingt-trois ans, à mon avis.

LE PÈRE : C'est vrai, on ne saurait pas. [...] Et puis l'âge de nos enfants on n'a pas à nous le dicter, monsieur (PE, IV, 566).

Les parents accordent également une grande variation à l'âge de leurs enfants. Ce qui trouble beaucoup le journaliste : « Il y a quelque chose qui ne va pas dans votre famille avec les chiffres » (PE, IV, 555), s'exclame-t-il, totalement perdu.

La définition des chiffres semble, au sein de la famille d'Ernesto, dépourvue de

précédentes de cet ouvrage, l'auteur indique aussi le discours souvent contradictoire de Duras à l'égard de l'enfance et de l'adolescence, ce qui fait enfoncer ce thème dans une confusion totale des substituts nominaux (*Ibid.*, p. 17-20.).

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 23.

valeur référentielle. Quand bien même on confierait une précision numérique, cela n'aurait aucun sens, tant aucune version de l'âge fournie par lui et ses proches n'a l'air de correspondre à la réalité. Cette incohérence aberrante est tout d'abord mise en scène par l'apparence physique du personnage : Ernesto est, au début, décrit par sa mère comme un enfant « immense » à l'âge de douze ans (PE, IV, 566). Le contraste sidérant entre sa maturité physiologique et son statut (malgré les variantes de son âge) désigné comme « enfant » est évoqué à plusieurs reprises dans le roman²⁶⁶ : le journaliste, à première vue, « est stupéfait par la taille d'Ernesto » (PE, IV, 569) ; à la demande de l'instituteur de faire état de son fils, le père d'Ernesto répond brièvement : « Petit et immense » (PE, IV, 520). L'instituteur, complètement perdu devant la fantaisie des parents, finit par tenir Ernesto – créature aussi contradictoire qu'absurde – pour « un animal sauvage » (PE, IV, 520).

L'incompréhension du monde extérieur, de la société, ici incarnée par le rôle de l'enseignant de l'école²⁶⁷, n'est pas sans raison. Si l'instituteur se mêle à l'affaire d'Ernesto, c'est parce que celui-ci refuse d'aller à l'école. Pour un enfant sans activité professionnelle, l'école constitue la voie principale pour se connecter à l'extérieur en dehors de sa famille. En conséquence, outre le renoncement à l'éducation, la décision d'Ernesto implique naturellement un rejet capital de l'intégration sociale. Il préfère lire tout seul son livre brûlé près de l'arbre plutôt que s'instruire en collectivité par le système de l'enseignement. Il faut remarquer que cet arbre qui accompagne le héros « sauvage » pendant sa lecture détient également un pouvoir allégorique : « 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. » (PE, IV, 488). Sans âge, complètement isolé, indifférent à l'extérieur, les analogies paraissent tellement évidentes que nous pouvons prendre Ernesto pour l'ombre de cet arbre de compagnie. De même que l'arbre, il semble que l'enfant cherche aussi une solitude totale jusqu'à l'effacement.

²⁶⁶ À ce propos, Anne Cousseau a fait remarquer, dans son étude sur l'enfance chez Marguerite Duras, qu'il faut faire remonter la stratégie de désaccord de l'écrivaine en 1984 – l'année où Duras a réalisé le film *Les Enfants* – considéré comme une ébauche cinématographique de *La Pluie d'été*, paru en 1990. Dans ce film qui parle exactement de la même histoire que sa version romanesque, la metteuse en scène Duras a engagé un comédien adulte pour interpréter le rôle d'Ernesto. La stratégie de confusion entreprise par Duras s'avère d'autant plus évidente que dans ce film intitulé *Les Enfants*, dédié aux enfants, « aucun enfant n'intervient dans l'univers représenté » (*Ibid.*, p. 22).

²⁶⁷ À l'opposé de son élève ignorant de son âge, l'instituteur – modèle parfait de l'intégration sociale – a « un âge [...] déterminé, trente-huit ans » (PE, IV, 490).

3. L'intelligence avancée ou la négation du savoir ?

Parmi de multiples isolements dont souffrent Ernesto et sa famille²⁶⁸, son renoncement à l'éducation se révèle d'autant plus insolite et significatif qu'il marque un fossé intellectuel et logique qui n'a rien à voir avec une simple bouderie infantile²⁶⁹. C'est la mère qui, contre la protestation véhémement de l'instituteur, donne raison à la détermination apparemment scandaleuse de son fils :

LA MÈRE : Oh la la... Monsieur le directeur, vous n'y êtes pas du tout... Autant s'en prendre à rien... Ernesto ça peut pas se prendre... ça se voit pas... c'est rien pour ainsi dire... C'est en dedans, comprenez... au-dehors, ça a l'air comme ça... d'être grand, mais en fait c'est tout en dedans... ramassé... comprenez, monsieur le directeur... c'est un enfant (PE, IV, 521)...

La mère pointe judicieusement l'essentiel du problème auquel se heurte Ernesto : la discordance physique n'est en effet qu'une manifestation de son décalage intérieur par rapport à son âge ; c'est ce « dedans » où tout est « ramassé » qui fait de son fils un véritable hybride « enfant-vieillard ». Si la mère ne conteste pas la décision subversive d'Ernesto, c'est qu'elle est pleinement consciente que l'école n'est pas à la hauteur de l'attente intellectuelle de son fils.

En ce qui concerne le talent du héros, le récit peut paraître, à première vue,

²⁶⁸ Dans son étude sur la marginalité dans *La Pluie d'été*, Jean Pierrot trouve que la famille d'Ernesto cumule des difficultés d'intégration à la société. Il recense leurs obstacles sur plusieurs plans : géographiquement la famille se loge à Vitry – banlieue parisienne à dominante ouvrière et populaire, loin des avantages de la ville ; socialement, les parents d'Ernesto sont d'origine étrangère qui ne maîtrisent pas assez bien le français ; psychologiquement, les enfants sont excessivement précoces ; sexuellement, Ernesto et Jeanne sont soupçonnés d'inceste... (Voir Jean Pierrot, « La marginalité dans *La Pluie d'été* », in Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 319-330.)

²⁶⁹ Dans son article « Le vieil adolescent », Alain Roger offre une autre vision sur le « mal de l'École » qui fait d'un jeune un vieillard prématuré : contrairement au personnage durassien qui refuse d'aller à l'école, l'auteur discerne à travers les héros de Flaubert, de Zola et d'Alain Fournier, une profonde nostalgie pour les jours scolaires. Cette mélancolie surnommée « *scholalgie* » résulte du fait que la fin de l'École marque inévitablement l'entrée dans le monde de l'adulte, dans la société, ce qui déstabilise beaucoup les adolescents (Voir Alain Roger, « Le vieil adolescent », in Alain Montandon (dir.), *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 108-109.).

déroutant et contradictoire. Dans l'*incipit* du roman, Ernesto est littéralement décrit comme illettré, qui « ne savait pas lire » (PE, IV, 487). Au surplus, Duras a publié en 1971 un album illustré intitulé *Ah ! Ernesto*²⁷⁰, dont l'intrigue est cristallisée en des dialogues échangés entre Ernesto qui ne veut pas aller à l'école, refusant « d'apprendre ce qu'il ne sait pas²⁷¹ », et son maître de l'école tâchant en vain de le ramener à la raison. Cependant, son refus catégorique de l'éducation, ainsi que son prétendu analphabétisme, ne compromet curieusement pas ses étonnantes facultés intellectuelles avec lesquelles aucun enfant ne saurait rivaliser. À son maître entièrement perturbé qui demande « Comment l'enfant Ernesto saura-t-il lire ? », le héros répond brièvement : « Par la force des choses²⁷² ! ». Le roman nous donne une explication un peu plus concrète sur sa manière d'acquérir des connaissances, contournant l'éducation traditionnelle :

Ernesto était censé de ne pas savoir encore lire à ce moment-là de sa vie et pourtant il disait qu'il avait lu quelque chose du livre brûlé. [...] il avait donné à tel dessin de mot, tout à fait arbitrairement, un premier sens. Puis au deuxième mot qui avait suivi, il avait donné un autre sens, mais en raison du premier sens supposé au premier mot, et cela jusqu'à ce que la phrase tout entière veuille dire quelque chose de sensé. Ainsi avait-il compris que la lecture c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée (PE, IV, 489).

C'est de cette façon qu'Ernesto réussit à déchiffrer le livre brûlé et à apprendre, à une vitesse fulgurante, la science, la philosophie, ainsi que toutes les matières trop sophistiquées pour son âge. À travers sa manière spéciale de lire, nous pouvons entrapercevoir enfin ce qu'il entend par « la force des choses » : tout en se livrant à une libre interprétation foncièrement subjective, Ernesto investit son corps, voire sa personne entière dans son apprentissage qui se transforme d'une acquisition par procuration en un contact direct entre lui et le savoir. Ignorant le clivage entre le corps et le monde, il entreprend un « rapport osmotique avec l'univers », dans lequel la fusion absolue efface toute barrière contre une réception libre, au maximum : « c'est

²⁷⁰ L'ouvrage, classé alors « dans la catégorie des “œuvres artistiques et littéraires pour la jeunesse” » (Voir Christine Blot-Labarrère, « Notice de *La Pluie d'été* », PE, IV, 1411), peut être considéré comme la matrice du roman *La Pluie d'été*. Ce conte pour enfant a été publié en 1971 aux Livres d'Harlin Quist, et réédité en 2013 aux Éditions Thierry Magnier.

²⁷¹ Marguerite Duras, *Ah ! Ernesto*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 1971[2013], p. 8.

²⁷² *Idem*.

véritablement la recherche de faire corps avec le monde qui lui ouvre les voies du sens²⁷³ », conclut Anne Cousseau.

L'incorporation pratiquée par le héros entre lui-même et sa lecture révèle une nouvelle dimension de l'apprentissage, et justifie, qui plus est, son refus de l'école – qui est en réalité motivé plus par son avidité que par son rejet aux connaissances. Comme le dit Jean Mascolo à juste titre à propos de cette intention cachée de l'histoire d'Ernesto : « Le thème serait le refus de la culture (de « l'accumulation » abêtissante – instruction primaire nivelante [TV] etc.) au profit de la sagesse – connaissance poétique (ineffable, intuition, amour²⁷⁴) ». C'est justement en renonçant à la phrase de départ « A l'école on m'apprend des choses que je ne sais pas » qu'il a « accepté d'apprendre des choses qu'il ne savait pas ». L'apologie faite par Mascolo met en lumière l'intention initiale de Marguerite Duras qui fait, en effet, « un récit piégé²⁷⁵ » à ce sujet.

Dans cette perspective, en répétant « c'était pas la peine [d'aller à l'école]. Du tout. Du tout. Du tout. » (PE, IV, 503), Ernesto proclame, sous cette forme de négation, sa profonde vénération pour le Savoir tel qu'il est, au lieu d'être ciselé, sinon mutilé par le système éducatif. Le rapport fusionnel qu'il entretient avec le monde, sa façon instinctive et intuitive d'acquérir des connaissances, contribuent finalement à sa faculté de réception extraordinaire qui ne va aucunement, malgré son caractère subjectif, à l'encontre de la Raison :

Ce mépris de la Raison dit alors de manière sensible l'urgence d'un autre rationalisme, d'une intelligence du monde renouvelée. [...] l'auteur de *La Pluie d'été* ne professe absolument – radicalement – la vanité du savoir. Tout au plus entend-elle s'inscrire en faux contre un certain type de savoir, un savoir institutionnalisé et stérile si ce n'est stérilisant, une culture livresque, une érudition poussiéreuse²⁷⁶.

Le renoncement à une éducation institutionnalisée ouvre en retour à Ernesto une nouvelle voie de l'intelligence – une intelligence absolue, complète, sous-entendant

²⁷³ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op.cit., p. 416.

²⁷⁴ Jean Marc Turine, *5, rue Saint-Benoît*, Paris, Métropolis, 2006, p. 72-73.

²⁷⁵ Jean Pierrot, « La marginalité dans *La Pluie d'été* », in Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras*, op.cit., p. 323.

²⁷⁶ Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 96-97.

« la sujétion au souffle cosmique du monde²⁷⁷ ».

Beaucoup de jeunes personnages chez Marguerite Duras détiennent cette nouvelle intelligence qui les rend hors du commun, les lance dans une recherche permanente du Savoir et de la Vérité :

Il n'y a que moi qui existe toujours pour le savoir encore. Qu'en est-il de savoir ou d'ignorer quelque chose ?

Quelle est la leçon de ce savoir ou d'ignorer quelque chose ? Quelle est la leçon de ce savoir-là pour démêler ce qui m'arrive face à face avec ce vide qui se lève devant mes yeux en vagues, de plus en plus immense, d'une clarté de plus en plus dévorante (VT, I, 229-230) ?

Les mises en questions de la jeune Francine illustrent exactement sa perplexité devant l'infinitude du Savoir. Au lieu de rétrécir l'inconnu, son grand appétit pour la Sagesse lui révèle en revanche, à travers la succession de l'emploi du comparatif, l'immensité insondable du monde, qui se dirige même vers le « vide », les « vagues » – pour ainsi dire, vers une portée proprement métaphysique. Le doute et l'inquiétude de l'héroïne de *La Vie tranquille* ne sont pas tout à fait superflus. L'instituteur, en dépit de son admiration pour le génie de son ancien élève, exprime de pareilles préoccupations à l'égard d'Ernesto : « Vous en êtes à une lecture très avancée, très difficile. C'est le seul problème qui vous reste... cette mise au point. » (PE, IV, 545). L'infini de la Sagesse ouvre un abîme béant dans lequel l'enfant risque de se perdre. Néanmoins, Ernesto semble moins soucieux que Francine, et développe une vision beaucoup plus avancée à ce sujet :

L'INSTITUTEUR : ...Oui... « Vanité des vanités et poursuite du vent... »

ERNESTO : Oui.

L'INSTITUTEUR : Pourquoi le vent monsieur Ernesto ?

ERNESTO : C'est l'esprit, le vent, monsieur, c'est le même mot.

INSTITUTEUR : C'est vrai. Partout n'est-ce pas ?

ERNESTO : Oui (PE, IV, 546).

Aussi difforme, intangible et omniprésent que le vent, l'esprit circule librement dans ce monde « poreux²⁷⁸ », sans abri. Si le pressentiment du vide a déjà été timidement

²⁷⁷ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op.cit.*, p. 411.

²⁷⁸ « LE JOURNALISTE : On a parlé d'la porosité du monde à propos de vot' fils... On a dit qu' le monde était poreux et que le savoir, même s'il n'était pas enseigné, il s'rait en que'que sorte,

élaboré par Francine, la réflexion d'Ernesto se révèle beaucoup plus avancée, voire provocante, allant jusqu'au nihilisme du monde. Considérant la création comme un immense ratage, Jean Pierrot entrevoit, de la vision gnostique d'Ernesto, un « nouveau Messie » : « un prophète dénonçant l'inutilité du savoir et de l'aventure de la connaissance, appelant de ses vœux un retour à la seule justification de la vie²⁷⁹ », ainsi Jean Pierrot résume-t-il la marginalité fondamentale d'Ernesto en sa prévoyance pessimiste.

Pourtant, ni sa grande faculté intellectuelle, ni sa vision limpide sur la vanité du monde ne semble compatible avec un corps aussi infime que celui d'un enfant. C'est la raison pour laquelle Ernesto, dans l'espoir de rattraper son « retard », se nourrit autant d'envie de grandir²⁸⁰ que d'apprendre : « [...] on a toujours des relations retardées. Je voulais te dire maman, j'ai grandi très vite exprès pour rattraper la différence entre toi et moi, ça a servi à rien... » (PE, IV, 539). Ce « retard » pousse l'enfant à grandir plus vite qu'il ne doit, quitte à se précipiter vers un vieillissement précoce, uniquement pour réparer la coupure, se hisser au même rang que son entourage. Amelia Gamoneda Lanza indique que tous les enfants durassiens sont « retardés » – « en retard sur la vie²⁸¹ », pour reprendre les mots de Duras à propos de son petit frère : ils sont tous « ancrés dans un temps antérieur, inadapté à la raison de ce monde-ci²⁸². » Dans le cas d'Ernesto, il serait plus approprié d'emprunter le mot « coupure » ou « rupture » par rapport au « retard », étant donné qu'il n'a pas toujours été enfermé « dans un temps antérieur » ; *a contrario*, préoccupé de son « retard », il anticipe trop sur des jours ultérieurs pour être compris par des autres de

sécrété par le monde... » (PE, IV, 569). L'interprétation du journaliste, sidéré devant l'érudition sans précédent d'un enfant, traduit judicieusement la vision intellectuelle d'Ernesto : le monde foncièrement perméable, de même que le savoir, est ouvert à tous les vents. Il suffit de s'y intégrer corps et âme pour avoir un libre échange avec lui.

²⁷⁹ Jean Pierrot, « La marginalité dans *La Pluie d'été* », in Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras, op.cit.*, p. 330.

²⁸⁰ Aux antipodes de personnages enfantins chez Duras, dont le vieillissement prématuré procède de leur désir ardent de grandir, de rattraper le retard, Alain Roger marque, chez des personnages de Tchekov, que la répugnance à *s'adultérer* anticipe également la sénescence chez des adolescents. Des jeunes « s'acharnent à prolonger leur adolescence, [...] refuse[nt] de *s'adultérer*, de se trahir lui-même au milieu des adultes, se voue[nt] à une vieillesse littéralement *pré-maturée* » (voir Alain Roger, « Le vieil adolescent », in Alain Montandon (dir.), *Écrire le vieillir, op.cit.*, p. 109-112.) Ce qui suggère que toute incohérence avec le temps, que ce soit l'anticipation ou le retardement, conduit indifféremment à une vieillesse précoce.

²⁸¹ Léridon, *Marguerite Duras, Les grands entretiens de Bernard Pivot, Apostrophes*, [DVD vidéo], Paris, Institut national de l'audiovisuel / Gallimard, 2004[1984].

²⁸² Amelia Gamoneda Lanza, « Le fou ou l'intelligence du corps », in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 189.

son temps.

D'où le désespoir sans issue d'Ernesto : quelle que soit l'anticipation ou le retardement, ses efforts pour réparer sa « coupure » avec la vie ne riment toujours à rien : « Avant, je pensais que quand je serais grand [...] Je ne le pense plus. On peut pas rattraper les parents. » (PE, IV, 539). Face à l'ultime confession de son fils, la mère reste muette, « regard[ant] cet enfant fou, Ernesto » (PE, IV, 539). La folie d'Ernesto est déjà évoquée, ne fût-ce que de manière implicite, dans le récit²⁸³, ainsi que celle de sa sœur Jeanne – celle qui ressemble le plus à Ernesto (PE, IV, 499) :

L'amour d'Ernesto et celui du feu chez la petite fille²⁸⁴, la mère les avait réunis dans une même peur. Ainsi, à ses yeux, Jeanne se trouvait-elle vivre au cœur d'une région dangereuse et inconnue de tous y compris d'elle, la mère, et dont elle pressentait que jamais elle n'y aborderait. Inconnue d'elle, la mère ? se demandait-elle. En était-elle sûre ? Oui, la mère était sûre que jamais elle n'aborderait là, dans cette région silencieuse, cette sorte d'intelligence qui habitait Jeanne et Ernesto (PE, IV, 500).

Aussi incompréhensibles que secrets, il paraît que les enfants surdoués comme Ernesto et sa sœur gardent en eux une « région silencieuse » et interdite, qu'ils détiennent un pouvoir souterrain, voire spirite, qui leur permet un libre échange avec le Savoir et le monde : ce don indéfinissable, à connotation mystique, qu'Anne Cousseau nomme « la co-naturalité », montre « l'aptitude de l'enfant à établir une continuité naturelle entre le monde ici-bas et la mort²⁸⁵ ». De l'interprétation de Cousseau, nous pouvons déduire une relation mystérieuse et magique des enfants avec l'univers. Insérés au milieu du monde naturel et spirituel, entre ici-bas et là-haut, ces enfants s'apparentent à des commissaires qui frôlent la lisière entre la Raison et la Folie. Leur mère – effrayée de cette force impalpable, et faute de trouver le mot approprié pour définir cette contrée inabordable qui gît dans le for intérieur de ses

²⁸³ « Ernesto ne répond pas à l'instituteur. Il devient distrait lorsque la folie s'approche de lui. » (PE, IV, 547)

²⁸⁴ Aussi surdouée et « poreuse » que son frère, Jeanne est représentée comme une enfant marquée par l'« excès » et par l'ignorance : excessive et vigoureuse, elle est diagnostiquée « incendiaire » (PE, IV, 500). Sa prédilection pour le feu intimide tant ses proches ; ignorante, parce qu'elle ne ressent aucunement « cet excès qu'elle avait en elle, [...] comme sa beauté, son rire. » (PE, IV, 500). Ces caractères insolites de la jeune fille la disposent au même rang que son frère aîné, à la fois savant et ignorant, inabordable et perméable, pulsionnel et raisonné... Toute une série de dichotomies au sein d'un même être les rendent aussi incompréhensibles et mystiques, les situe dans une région éminemment proche de la « folie ».

²⁸⁵ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op.cit., p. 377.

enfants – la décrit comme une « sorte d'intelligence », qui pourrait être assimilée à une forme d'intelligence nouvelle que Marguerite Duras a revendiquée à l'occasion d'un entretien radiophonique : « un type qui ne supporte pas le monde, il tombe dans la névrose, et tant mieux. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire que sa sensibilité grandit, que sa perception du monde est beaucoup plus sensible, son intelligence²⁸⁶. » Ces propos sont prononcés autour de sa redéfinition de la « folie ». Loin de réduire les fous à des malades mentaux, l'écrivaine promet leur sensibilité exacerbée, et leur acuité réceptrice au rang de l'intelligence. Elle conclut, dans cette même vue, que « les fous sont la fraîcheur à venir. C'est le renouvellement complet de la sensibilité... et de l'intelligence aussi [...] C'est ça que je veux dire quand je défends la folie²⁸⁷ ».

Cette volonté de ne pas penser la folie sur le principe de négation la transforme en une manifestation de l'intelligence – une « intelligence folle, intuitive et sensible qui interroge le sens du monde, met en cause les valeurs du savoir²⁸⁸ ». La folie²⁸⁹ se représente autant comme synonyme que comme dénouement de l'intelligence : à travers la figure d'Ernesto, Marguerite Duras nous montre un parcours inouï de ses personnages enfantins, qui, oscillant entre l'enfance et la vieillesse, le refus et l'acceptation, trouvent enfin leur refuge dans la folie – ce mot que la mère d'Ernesto n'a pas pu trouver, s'assimile à un creuset qui accueille, à bras ouverts, leur sensibilité et leur intelligence exacerbée, ainsi que tous les êtres fissurés.

²⁸⁶ Entretien avec Jacques Chancel, *Radioscopie*, cité dans Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op.cit., p. 413-414.

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op.cit., p. 413.

²⁸⁹ Duras n'est décidément pas la première à réhabiliter le statut des fous, ni à mettre en parallèle la folie et l'enfance. Dans *Éloge de la folie* (dont le titre révèle déjà l'appréciation de l'auteur), Érasme attribue le charme de l'enfance à une folie bienveillante et protectrice dans laquelle se bercent les enfants : « n'est-il pas vrai que l'enfance, ce premier âge de l'homme, est le plus gai et le plus charmant de tous les âges ? [...] D'où vient cela ? C'est que, dès l'instant de leur naissance, la nature, cette mère prévoyante, a répandu autour d'eux une atmosphère de folie, qui charme ceux qui les élèvent, les dédommage de leurs peines, et attire sur ces petits êtres la bienveillance et la protection dont ils ont besoin » (Érasme, *Éloge de la folie*, Paris, Le Castor Astral, 2009, p. 16-17.).

Chapitre III

La sorcière folle et intemporelle

La folie, malgré sa notion polysémique, désigne en général des comportements et des pensées jugés « anormaux », comme le « dérangement de l'esprit ». Le domaine médical la définit comme une « lésion plus ou moins complète des facultés intellectuelles et affectives²⁹⁰ », dont les symptômes risquent de s'aggraver au fil des années²⁹¹. Des formules comme « vieux fous », « démence sénile » ou « délinquance sénile²⁹² », soulignent combien ce phénomène est intimement lié au vieillissement. Les incongruités accentuées par l'avancement de l'âge peuvent se développer jusqu'à l'anomalie, voire à la pathologie :

Vagabondage : [f]aute d'avoir chez lui un rôle satisfaisant, l'aïeul passe des journées à errer, sans prévenir sa famille : il ne sait pas ce qu'il cherche, mais il se donne l'impression de chercher ;

Presbyophrénie : [o]n la rencontre surtout chez les femmes. Elle se caractérise par une amnésie de fixation, une désorientation temporo-spatiale et de la fabulation compensatrice. Le sujet conserve un certain acquis. Les femmes surtout peuvent faire illusion : elles se présentent dans une tenue correcte et même soignée, elles parlent avec affabilité ; à première vue elles semblent normales. Mais chez tous les presbyophrènes les troubles amnésiques sont considérables. En compensation, le malade s'invente des souvenirs, il rêve, il a de fausses reconnaissances. C'est un « délire de mémoire » imaginaire qui est presque toujours un délire de grandeur²⁹³.

Parmi ces manifestations de démence sénile énoncées par Simone de Beauvoir, nous pouvons repérer des analogies étonnantes chez certains personnages durassiens : l'errance de la mendicante, l'égarement temporel et spatial de Lol V. Stein, la divagation de la dame du *Camion*, etc. Les exemples sont innombrables : chaque symptôme cité peut trouver son correspondant chez les personnages durassiens, dont

²⁹⁰ *Le nouveau Littré*, Paris, Éditions Garnier, 2004.

²⁹¹ « Un dément sur vingt personnes dès l'âge de la retraite, un sur cinq vingt ans plus tard. », Jean Maisondieu, « Vieux fous ? », in Bernadette Veysset-Puijailon (dir.), *Être vieux De la négation à l'échange*, Paris, Autrement, 1993, p. 42.

²⁹² Terme créé par le gérontologue américain Louis Kuplan, cité dans Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 506.

²⁹³ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, respectivement p. 507 et p. 527.

la conduite et l'esprit atypiques les rapprochent du délire. Si l'on prend pour référence la définition médicale et les symptômes cliniques, il est évident que l'univers durassien est peuplé de fous, notamment de folles. Quoiqu'aucune preuve n'indique que l'écrivain élabore sciemment ses personnages selon le schéma de la folie, sa prédilection pour des fous s'avère cependant indéniable :

– J'avais regardé autour de moi, je savais que tout était mensonge [...] Seule la folie restait à l'abri.

– *Quelle sorte de folie ?*

– Toute la folie. Le fou est un individu qui transgresse le préjugé essentiel – à savoir les limites du « moi » - et qui ne peut pas supporter le mensonge dont nous parlions. La folie me donne de l'espoir. Au fond, les fous et les enfants se ressemblent. Un enfant est fou [...] (D, II, 1169).

Cet entretien dans *Le Monde* enregistré en 1969 témoigne de sa profonde adoration pour la folie, qui, aux yeux de Duras, représente le seul remède au mensonge, une quête absolue de la vérité, de la sincérité, et de l'innocence. Revêtue de vertus supérieures, la folie, chez Marguerite Duras, s'éloigne définitivement de son image traditionnellement péjorative. Malgré la surprenante ressemblance entre les comportements de ses personnages fous et ceux qui sont pris de la démence sénile et cités par Simone de Beauvoir, il est certain que l'écrivaine n'a jamais envisagé ce sujet sous l'angle pathologique.

L'autre caractéristique propre à la folie chez Duras, c'est qu'à quelques exceptions près (à l'instar du vice-consul), cette « anomalie » est principalement réservée au sexe féminin. L'exclusion des personnages masculins à ce propos découle sans doute du statut de femme de l'écrivaine elle-même, et aussi de la féminité qu'elle revendique à travers son écriture. Pourtant l'attitude de Duras à l'égard du féminisme et de l'écriture féminine paraît, à première vue, plus ambiguë que nette²⁹⁴ :

²⁹⁴ Généralement étiquetée « féministe » par le public et le monde critique, l'écrivaine ne compte cependant pas s'aligner au rang du féminisme : « On me demande si la proposition féministe est pourrie ? Je dis oui. [...] Parce que toute proposition militante est forcément infirme. » (Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal, op.cit.*, p. 33.) Si cette déclaration peut être considérée comme son déni au militantisme, il semble qu'elle ne convoitise non plus le statut de « l'écrivaine féministe » : « [...] je suis tombée dans le panneau de l'écriture féminine. Je l'ai écrit dans mes livres, des articles. Je me suis efforcée d'y croire par tous les moyens. Y compris celui de faire accroire que je ressortissais à cette écriture. » (Marguerite Duras, « The thing Un entretien avec Marguerite Duras », *Gai Pied*, N° 20, novembre 1980, p. 16.) Pareillement à tous les courants littéraires, Duras refuse de s'intégrer à

Je pense qu'on peut parler d'une écriture traduite, organique. Traduire du noir, de l'obscurité. La femme se tient dans l'obscurité depuis des siècles. Elle ne se connaît pas. Elle se connaît mal. Et lorsque la femme écrit, elle traduit cette obscurité. [...] Les hommes ne se traduisent pas. Ils partent d'une plate-forme déjà théorique, déjà en place, déjà élaborée. L'écriture de la femme est vraiment traduite de l'inconnu, comme une langue, mais pas un langage, une langue nouvelle. [...] Je crois que l'écriture féminine est une écriture violente, directe et que, pour la juger, il ne faut pas recommencer, il ne faut pas repartir d'une plate-forme théorique²⁹⁵.

Le refus de se cantonner dans le cadre étroit de l'écriture féminine ne l'empêche pas de revendiquer le caractère typiquement féminin de son œuvre. D'autre part, le fait d'abandonner le domaine théorique pour embrasser pleinement l'essentiel, rejoindre le terrain vierge, ne traduit-il pas justement la nature impulsive et émotionnelle des femmes ?

Parallèle à l'omniprésence des figures folles dans ses œuvres, des attributs comme l'obscurité, l'inconnu, qu'elle confie aux femmes introduisent naturellement une image proprement féminine – la sorcière :

Sprenger dit (avant 1500) : « Il faut dire l'hérésie des sorcières, et non des sorciers ; ceux-ci sont eu de chose. » – Et un autre sous Louis XIII : « Pour un sorcier dix mille sorcières. »

« Nature les fait sorcières. » – C'est le génie propre à la femme et son tempérament. Elle naît Fée.²⁹⁶ »

Michelet présente, dès l'introduction de *La Sorcière*, la sorcellerie comme une exclusivité féminine²⁹⁷. Duras évoque, à différentes occasions, sa lecture de ce

l'écriture féminine. Mais son rejet ne dissimule pas pour autant les fortes empreintes féminines dans ses œuvres.

²⁹⁵ Marguerite Duras citée dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 698.

²⁹⁶ Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 2.

²⁹⁷ Dans une étude historique sur la sorcellerie, l'historienne Colette Arnauld fait remarquer que le fait que la sorcière, au lieu de sorcier, « porte seule l'entière responsabilité des crimes perpétrés contre l'humanité » résulte d'un ensemble d'éléments imbriqués les uns dans les autres, faisant impliquer une dimension « psychologique, sociologique et culturelle dans lesquelles le rôle de l'inconscient n'est pas non plus négligeable, étant donné qu' « certaine image de la femme associée au diable, au péché et à la sexualité a trouvé tout naturellement une concrétisation dans la sorcière (Voir Colette Arnauld, « Chapitre VI Pourquoi "la sorcière" », dans *Histoire de la sorcellerie*, Paris, Éditions Tallandier, 2009[1992], p. 253-271.).

chef-d'œuvre²⁹⁸, dont l'auteur, est considéré, à ses yeux, comme l'un des plus grands écrivains²⁹⁹. De même que la folie qui affecte plus les femmes que les hommes, la sorcellerie gît dans la nature du sexe féminin. Il va de soi que Duras est attirée par cette caractéristique féminine. Bien que l'écrivaine, désignant explicitement certaines femmes sous sa plume comme « folles », ne décerne littéralement à aucun de ses personnages féminins le titre de « sorcière », il est indéniable qu'elle suggère, aussi allusivement soit-il, l'idée que « la femme est [...] une sorcière³⁰⁰ ». Réunies, en raison des manifestations semblables, dans une même créature qu'est la femme, la folie et la sorcellerie nouent un lien d'autant plus inextricable que les deux expériences subissent la même négativité, connaissent un parcours similaire semé de répression et de persécution. Dans son livre *Fabriquer la folie*, Szasz met en relief des analogies fondamentales entre la persécution des sorcières et des fous³⁰¹. Dans l'univers durassien, l'image de la sorcière et celle de la folle se juxtaposent à tel point que nous pouvons les considérer comme synonyme l'une de l'autre :

Dans *La Sorcière*, Michelet affirme que, à l'origine du langage des femmes, se trouvait leur solitude. Abandonnées à elles-mêmes par les hommes partis en croisades, elles auraient commencé à parler seules, avec la nature, un langage primaire, ancestral. Pour empêcher la propagation de la parole non codifiée par conséquent, elles auraient été punies. La femme et avec elle les enfants ont toujours été plus proches de la transgression de la folie³⁰².

Rapprochant la sorcière, l'enfant et la folie de la femme, Duras résume les traits principaux de ses personnages féminins caractérisés par le châtement, l'innocence, et aussi la puissance fabulatrice et transgressive.

²⁹⁸ « J'ai lu *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, et *La Sorcière* de Michelet. » (VM, IV, 335).

²⁹⁹ Dans l'article intitulé « Ma mère avait... », Duras, initiée par sa mère, avoue avoir déjà connu vaguement ce grand écrivain dès son enfance : « Je me souviens qu'elle m'a quand même fait lire certaines choses de Michelet, le genre d'écrivain qui lui convenait. Elle disait : un des plus grands écrivains de tous les temps. Ce que j'ai toujours pensé. » (ME, IV, 1066).

³⁰⁰ Florence de Chalonge, « Notice de *Nathalie Granger* » (NG, II, 1842). La sorcière représente au demeurant un symbole incontournable du mouvement féministe français des années 1970. Xavière Gauthier, avec qui Marguerite Duras a enregistré des entretiens recueillis dans *Les Parleuses*, a baptisé *Sorcières* sa revue littéraire créée en 1975. Marguerite Duras fait partie de la liste des contributrices de cette revue féministe sous-titrée « Les femmes vivent ». Elle y publie son texte « Pas mort en déportation », repris plus tard dans *Outside*.

³⁰¹ Szasz, *Fabriquer la folie*, traduit de l'anglais par Monique Manin et Jean-Pierre Cottreau, Paris, Payot, 1976.

³⁰² Marguerite Duras, *La passion suspendue Entretiens avec Leopoldina Pallota della Torre*, op.cit., p. 150.

1. La martyre à la fois puissante et fragile

Les enfants et les femmes sont des fous, dit Marguerite Duras³⁰³. Ces trois espèces sont unies sous une même étiquette impliquant la sensibilité et l'innocence. D'une part, aussi ingénue qu'un enfant, la femme n'arrive pas toujours à repérer la bassesse du monde. Suzanne impute le malheur de sa mère à « son incroyable naïveté » (BCP, I, 289) : faute de donner le pot-de-vin aux fonctionnaires concernés, la vieille mère, sous-estimant le niveau de corruption du système colonial, reçoit une concession totalement incultivable. D'autre part, c'est la nature féminine qui condamne la femme à la douleur : victimes de leur forte acuité réceptrice, elles, indépendamment de couches sociales, s'exposent sans défense au malheur du monde. Les larmes sans préavis d'Anne-Marie Stretter, hantée par la misère de l'Inde, mettant en lumière sa grande faculté de l'empathie, au détriment de sa sérénité : « Elle est si... secrète, [...] quand elle est venue me raccompagner à la grille, tout à coup elle a pleuré... sans raison visible... elle n'a pas dit pourquoi... tout, dans sa conduite, doit être pareil, je crois bien... » (VC, II, 635). À Jean-Marc de H. perplexe devant les pleurs inattendus de l'amabassatrice, Charles Rosette explique que « son ciel, ce sont les larmes » (VC, II, 636), et qu'il est sûr que ce n'est pas le vice-consul qui a fait pleurer Anne-Marie Stretter. Au lieu de perturber l'uniformité de sa conduite, l'apparition de ses larmes sans raison démontre combien l'univers de cette femme s'intègre dans le malheur environnant³⁰⁴, à tel point que tout son être en est submergé. De même que la mère du *Barrage* dont la folie « pénètre dans le réel, fait corps avec celle du Pacifique³⁰⁵ »,

³⁰³ Marguerite Duras citée dans Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras, op.cit.*, p. 73.

³⁰⁴ D'autre part, son empathie à l'égard des peines des autres se traduit par ses gestes charitables et altruistes : « Anne-Marie Stretter [...] répète que les restes doivent être donnés aux affamés de Calcutta, elle dit qu'une bassine d'eau fraîche doit être mise aussi désormais chaque jour devant la grille des cuisines à côté des restes parce que la mousson d'été commence et qu'ils doivent boire. » (VC, II, 560). La mère du *Barrage*, malgré sa condition défavorisée, entreprend également une pareille compassion à l'égard des pauvres indigènes. Ce qui fait écho au « cœur de femme » souligné par Michelet dans son héroïne : « Cette âme enchantée ne pense pas à elle seule. Elle s'occupe aussi à sauver toute la nature et toute la société. Toutes les victimes méprisées, maltraitée de ses aînées, sont ses favorites. » (Michelet, *La Sorcière, op.cit.*, p. 64-65.)

³⁰⁵ Marie-Thérèse Ligot, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1992, p. 32.

Anne-Marie Stretter connaît une parfaite cohésion avec Calcutta : ses comportements « toujours pareils », son ciel fait de larmes, suggèrent naturellement le climat humide, nonchalant de Calcutta, indifférent au changement des saisons. L'ambassadrice représente ainsi une figure complètement insérée dans l'environnement local. Cette identification permet de répondre pleinement à sa douleur, de faire son deuil du monde. Dans son entretien avec Michelle Porte, Duras valorise cette porosité propre à la femme : « Et quand je parle des autres femmes, je pense que ces autres femmes me contiennent aussi ; c'est comme si elles et moi, on était douée de porosité. » (LMD, III, 181-182).

Cette capacité extraordinaire de réception et d'empathie rend la femme durassienne particulièrement sensible et vulnérable au malheur, quitte à développer un goût instinctif pour le Mal. La mère du *Barrage contre le Pacifique*, « désespérément ignorante du grand vampirisme colonial qui n'avait cessé de l'entourer », reste tout de même « intacte, solitaire, vierge de toute familiarité avec les puissances du mal » (BCP, I, 289). Son obstination, accompagnée d'une absolue certitude de son droit légitime malgré l'injustice invincible donne une dimension tragique au texte, infusé d'une grandeur pathétique, qui fait d'elle un « martyr ». Les personnages féminins chez Marguerite Duras subissent souvent des préjugés, des supplices imposés par le monde³⁰⁶. Jugées « aliénées », on les abandonne à leur propre sort : « toutes les femmes de mes livres [...] sont toutes imprudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le malheur de leur vie. Elles sont très effrayées, elles ont peur des rues, des places, elles n'attendent pas que le bonheur vienne à elles. » (VM, IV, 322). Aussi défavorisée et vulnérable, l'image de la femme, dans l'univers durassien, se lie étroitement au malheur. L'incompréhension et le châtement dont elles font l'objet les transforment en des sorcières-victimes du temps moderne : de la mendicante condamnée à errer dans les plaines, à végéter dans la pénurie, à des femmes du milieu bourgeois comme Lol et Claire Lannes, qui, malgré le confort matériel, semblent aussi loin du bonheur³⁰⁷. Selon Marguerite Duras, la femme se trouve toujours au rang inférieur de la société.

³⁰⁶ Les fous subissent, dans l'histoire humaine, de pareils châtements comme incarcération ou exécution imposés par le pouvoir. « Le fou n'est pas la première et la plus innocente des victimes, mais le plus obscur et le plus visible, [...] ». Et la folie représente si bien ces pouvoirs qui punissent qu'elle joue effectivement le rôle de la punition supplémentaire. » (Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976, p. 419.)

³⁰⁷ L'héroïne du *Ravissement* et de *L'Amante anglaise* est respectivement taxée de « folle » par leurs proches : Tatiana ne voit en sa meilleure amie d'enfance qu'une « dingue » (LVS, II, 373) ; aux yeux de son mari, Claire est « folle depuis toujours » (AA, II, 722).

Quoique l'époque de la persécution soit définitivement révolue, la nature du statut de la femme aujourd'hui n'a pas véritablement changé par rapport à des sorcières persécutées au Moyen Âge :

Et on les a appelées les sorcières, et on les a brûlées. On dit qu'il y en a eu un million. Depuis le Moyen Âge jusqu'au commencement de la Renaissance. On a brûlé les femmes jusqu'au dix-septième siècle. [...] On en est encore là, nous les femmes... On en est encore là... oui. On en est là. Ça n'a pas vraiment bougé (LMD, I, 183).

Sans doute, aux yeux de Marguerite Duras, cette scène de fours crématoires marque-t-elle le point culminant de la femme-martyre. Hantée par cette image féminine faisant l'objet de la persécution et de la pénitence, l'écrivaine transpose directement la scène de la sorcière brûlée dans son film *Véra Baxter ou les Plages de l'Atlantique* :

VÉRA BAXTER : Il était déjà parti quand vous êtes arrivé ?

L'INCONNU : Oui. (*Temps.*) Je suis venu de moi-même après son départ.

[...]

VÉRA BAXTER : Pourquoi ?

L'INCONNU : A cause de votre nom je crois. [...] Dès qu'il a été prononcé, là-bas, à l'hôtel de Paris, pour la première fois, j'ai eu envie de voir qui le portait. (*Temps.*) Seulement à cause de ces deux mots (*temps.*) : Véra. (*Temps.*) Baxter. (*Temps.*) De ce nom.

[...]

L'INCONNU : [...] Je l'ai reconnu. (*Temps.*) Vous vous souvenez ?

VÉRA BAXTER (*entre dans la folie, sans le sentir*) : Non.

L'INCONNU : C'était il y a mille ans, pas ici, dans ces forêts au bord de l'Atlantique, il y avait des femmes...

La mer. Nuit. Au-dessus, sauvage, la masse compacte de forêts plongées dans la nuit. La caméra balaie la mer et la forêt. Encore noire d'une nuit millénaire.

[...]

VÉRA BAXTER (*off*) (*temps, se souvient*) : On les a brûlées ?...

L'INCONNU : C'est ça, oui. (*Temps.*) L'une d'entre elles s'appelait Véra Baxter... (VB, III, 604-605)

Dans ce scénario inspiré d'une autre pièce *Suzanna Andler*³⁰⁸, l'écrivaine révèle, sans détour, la sorcellerie de sa protagoniste, rebaptisée par le nom d'une sorcière médiévale. Explicitement identifiée à une femme brûlée pour hérésie, Véra Baxter s'apparente à « l'archaïque et paradigmatique lignée des sorcières », indique Marie-Hélène Boblet (VB, III, 1688). Ce passage tisse tous les grands enjeux de la sorcière : dépositaire d'une force innommable et souterraine, Véra fait fuir son amant Michel Cayre ; outre l'isolement et l'abandon, le texte se plonge également dans une atmosphère mystique, sinon vampirique : la parole décousue, scandée de poses, de l'inconnu en prononçant le nom de la sorcière donne l'impression qu'il est possédé par une force aussi souterraine, ténébreuse, qu'insaisissable. La protagoniste, jusqu'ici ignorante de sa vie antérieure refoulée au fin fond du temps, est réveillée par une vague réminiscence, et semble également ensorcelée par son *alter ego* énigmatique. Tous les deux ont l'air de se soumettre à un sortilège puissant et irrésistible.

L'autre personnage durassien doué d'un pareil pouvoir proche du maléfice est Anne Marie-Stretter, pour qui la petite Marguerite connaît le même enchantement que Véra Baxter pour la sorcière. Cette figure légendaire, à l'origine de sa rencontre aléatoire dans une rue de Cochinchine avec une certaine Elizabeth Striedter – la femme de l'administrateur général – est profondément ancrée dans le parcours littéraire³⁰⁹ et la vie de l'écrivaine. Cette femme « d'une beauté inoubliable », vêtue « en fourreau noir, de satin noir », fascine dès le premier instant l'adolescente, au point qu'elle « avai[t] le sentiment d'avoir été brûlée par son passage³¹⁰ :

J'avais entre huit et dix ans lorsque c'est arrivé. Comme la foudre ou la foi. C'est arrivé pour ma vie entière. À soixante-douze ans, c'est encore là comme hier [...] elle qui passe dans sa limousine noire. S'appelle presque Anne-Marie Stretter. S'appelle Striedter. La femme de l'administrateur général. Ils ont deux enfants. Ils viennent du Loas où elle avait un jeune amant. Il vient de se tuer parce qu'elle était partie de lui. Tout est là, comme dans *India Song*. [...] Je me souviens de la sorte d'émotion qui s'est produite dans mon corps d'enfant : celle d'accéder à une connaissance encore interdite pour moi. [...] Il ne fallait pas parler de ça, à personne [...] Il fallait garder

³⁰⁸ Voir « Note de l'auteur », VB, III, 549-550.

³⁰⁹ « Quelque fois je me dis que j'ai écrit à cause d'elle. », confie Duras à Michelle Porte dans *Les Lieux de Marguerite Duras* (LMD, III 214).

³¹⁰ Marguerite Duras citée par Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras, op.cit.*, p. 25.

cette connaissance pour moi seule. Dès lors, cette femme est devenue mon secret : Anne-Marie Stretter (« Hanoï », VM, IV, 319).

Décrite comme « surnaturel[le]³¹¹ », cette femme fatale et mystérieuse exerce son maléfice auquel personne ne peut échapper. Incarnée à la fois la lumière et les ténèbres, la « blanche et [l]e noi[r] », elle représente une sorte de « double pouvoir » : « La Femme. Blanche et noire. Toujours dans ses guenilles de gala, noires, son teint de craie, dans la lumière du jour » (FG, II, 1474). Privée de nom, la femme – avatar d’Anne-Marie Stretter, ressemble plus à un fantôme qu’à un être humain, errant et flottant sur la terre. Son statut de mère et de conjointe ne l’empêche pas de « prodiguer la mort », comme la « sombre fiancée du diable » dans *La Sorcière*, qui « régna vraiment dans l’entracte des deux mondes³¹² ». Cette force spirite et magique la rend aussi indéfinie qu’indéfinissable, la met hors atteinte de la loi, de la raison, et de la réalité.

2. Le sortilège d’affabulation qui fait basculer le temps

Le sortilège d’Anne-Marie Stretter paraît tellement puissant qu’il diffuse un épais brouillard autour d’elle : tout ce qui la concerne demeure une énigme. Son identité même est mise en question :

Est-elle bien morte, celle qui traversa S. Thala une nuit de bal, trouée de feu, et sépara les amants de S. Thala ? est-elle bien inoffensive, bien enfermée dans son trou de terre indienne ? Oui. Sous le plomb du ciel de la mousson, elle est sans voix. Non, il doit s’agir de quelqu’un d’autre, d’une mendicante du Delta, démente elle aussi, oubliée dans les jardins de Shalimar et qui pousse des cris qu’elle n’entend pas, et qui rit d’un rire qu’elle ne sent plus. Oui, ce doit être celle à qui *tout* est arrivé dans la chaîne organique de la faim et de la douleur et à qui, rien, par conséquent, ne peut arriver d’autre, désormais, rien, que ces mots sans suite, ces cris, ces rires, non décidés, non ressentis. Oui, il doit s’agir d’elle (FG, II, 1480).

Marquée par une succession d’oxymores, cette créature mystérieuse semble échapper

³¹¹ *Ibid.*, p. 26.

³¹² Jules Michelet, *La Sorcière, op.cit.*, p. 115.

à toute finitude. Métamorphosée en mendicante aussi démente et retirée qu'elle, elle connaît une parfaite faillite identitaire, finissant par se dissoudre dans un « elle » – ce pronom personnel qui couvre impunément tout le sexe féminin : « cette femme est entrée dans le processus de disparition d'identité. Non seulement elle ne sait plus qui elle est, mais elle cherche dans tous les sens qui elle pourrait être³¹³. »

La dissolution de l'identité donne lieu à une coupure infranchissable avec le monde raisonné, à un « *disparêtre*³¹⁴ » caractérisé par une vaine quête de l'identité perpétuellement sous menace de disparaître. Kristeva, dans son étude psychanalytique sur Duras, fait ressortir que beaucoup d'héroïnes durassiennes sont marquées par une absence, par une « *déliation fondamentale*³¹⁵ » : elles sont douées d'« *autosensations*³¹⁶ », à l'exemple de Lol, insaisissable et incompréhensible, qui ne souffre pas³¹⁷, dont « une part [...] eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant » (LVS, II, 288). Constamment en décalage spatial et temporel avec le monde où elle doit être, Lol prend l'image d'une « sorcière à force d'indifférence, de rien qui a le don d'aspirer la réalité et d'en faire du réel³¹⁸ ». Parallèlement, Kristeva, dans son analyse sur la protagoniste d'*Hiroshima mon amour*, qualifie la Française de « folle » : « De ne pas mourir comme lui, de survivre à leur amour mort, elle devient cependant comme une morte : dissociée des autres et du temps, elle a le regard éternel et animal des chattes, elle est folle³¹⁹ ».

Autarciques et autosuffisantes qu'elles sont, cette coupure de l'extérieur aiguise davantage leur capacité de fabulation et d'imagination. A l'image de la sorcière, diseuse de sorts, douée d'imaginaire, de sorcellerie et de magie pour fabriquer ce qui n'existe pas, leur fantaisie assure une liberté de flâner à leur guise dans un monde à la fois imaginaire et anachronique, puisque, dans leur univers, tout reste à reconstruire et à inventer. Michelet nomme ce don propre au sexe féminin « la sublime puissance de

³¹³ Nicole Lise Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, Paris, L'Albatros, 1975, p. 115.

³¹⁴ Philippe Vilain, *Dans le séjour des corps Essai sur Marguerite Duras, op.cit.*, p. 59.

³¹⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 251.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 247.

³¹⁷ «Gloire de douceur mais aussi d'indifférence, découvrirait-on très vite, jamais elle n'avait paru souffrir ou être peinée, jamais on ne lui avait vu une larme de jeune fille. » (LVS, II, 288).

³¹⁸ Michèle Montrelay, *L'Ombre et le nom, sur la féminité*, Paris, Minuit, 1977, p. 20., cité dans Catherine Rodgers, « Lecture de la sorcière, ensorcellement de l'écriture », in Catherine Rodgers et Raynelle Udris (dir.), *Duras, lectures plurielles*, Amsterdam, Éditions Rodopi B. V., 1998, p. 27.

³¹⁹ Julia Kristeva, *Soleil noir Dépression et mélancolie, op.cit.*, p. 241.

la *conception solitaire*³²⁰ » qui stimule la fécondité du corps et de l'esprit. Dans l'univers durassien, nombreux sont les personnages féminins doués d'affabulation : Pierre, au cours de l'interrogatoire dans *L'Amante anglaise*, souligne la forte imagination de sa femme : « Son imagination à elle, c'est sûr, c'est certain, était très forte. Elle devait tenir une place plus grande que tout le reste dans sa vie. [...] Ce que je crois pouvoir dire c'est que les histoires qu'elle inventait auraient pu exister. » (AA, II, 707) ; Élisabeth Alione, femme « d'aspect courant » dans *Détruire, dit-elle*, est susceptible de « poursuivre un “rêve inexistant”³²¹ » ; Lol V. Stein est « obligée d'inventer tous les éléments de son bonheur » ; la mendicante – sur qui on ne peut prendre que « des notes imaginaires » (VC, II, 627) selon Peter Morgan – « marchait, et la phrase avec elle » (VC, II, 640), passe toute sa vie à errer et à divaguer.

Dans *La Sorcière*, le maléfice créatif de la femme est tellement puissant qu'elle est capable de créer « un autre elle-même qui lui ressemble à s'y tromper³²². » La mendicante sous la plume de Peter Morgan suscite également la multiplication de l'identité :

Quand tu parles d'elle je la vois parmi des jeunes filles, d'autres jeunes filles, je les vois vieilles entre le Siam et la forêt et jeunes à leur arrivée à Calcutta. [...] à Savannakhet je les vois assises [...] mangent des poissons crues [...]. Au contraire, plus tard, près de l'Inde, elles sont jeunes et graves, [...] elles sont dans la même lumière, elles vendent leur nouveau-né (VC, II, 640).

Flottante et omniprésente, la mendicante comme un spectre se répand partout. Son sortilège s'avère d'autant plus surprenant que ni l'espace ni le temps ne saurait le contraindre. De même que Michael Richard qui s'étonne de la figure tantôt jeune tantôt vieille des mendiante, Duras prétend avoir témoigné, de ses propres yeux, de la silhouette sans âge d'une folle indigène, qui serait devenue la mendicante dans son livre :

Elle est folle de la plus grande folie qui soit, celle de ne pas apercevoir son existence. Elle a vingt ans ? Cent ? Je n'ai jamais rien sur d'elle, même lorsque, enfant, je l'ai connue à deux endroits différents, différente elle-même, une fois très âgée au Cambodge, une autre fois encore jeune dans

³²⁰ Michelet, *La Sorcière, op.cit.*, p. 37.

³²¹ Marguerite Duras, Notes pour le scénario de *La Chaise longue* (IMEC DRS2, A9-03-01), cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 556.

³²² Michelet, *La Sorcière, op.cit.*, p. 37.

un poste de la plaine des Oiseaux. [...] J'ai fait une seule femme avec ces deux femmes³²³.

Il est vrai que l'âge de la mendicante, aussi énigmatique que son identité, n'a jamais été révélé dans le livre. Oscillant entre vingt et cent ans, elle traverse non seulement les différents endroits, mais aussi les différentes dimensions temporelles. Cette errance rend son monde définitivement anachronique. L'aberration temporelle paraît très récurrente dans la vie de ces femmes « aliénées », du moment que le temps fait également partie de leur invention et de leur égarement : Lol V. Stein accumulant, à l'instant du ravissement au bal, « un âge énorme, incalculable » (LVS, II, 340), reste « maladivement jeune » (LVS, II, 298) et « arrêtée par le bal » (VM, IV, 323) ; Alissa, celle qui réclame la « destruction capitale » (D, II, 1118), « n'a plus d'âge » (D, II, 1120) ; Césarée³²⁴, qui a vingt ans au moment de son mariage, reste « si jeune encore. Deux mille ans après. » (É, IV, 897) ; Claire Lannes, dont le mari ne « voi[t] pas qu'elle ait beaucoup changé depuis qu'[il] la connai[t] » (AA, II, 722), ne souffre nullement de vieillir (AA, II, 708), « [c]omme si la folie l'avait conservée jeune » ; Anne-Marie Stretter, semble également s'établir en dehors du temps : « Aux approches de la vieillesse, une maigreur lui est venue qui laisse bien voir la finesse, la longueur de l'ossature » (VC, II, 590), « [...] elle est belle [...] quel visage, dans sa jeunesse elle devait l'être moins que maintenant » (VC, II, 635). Effleurée par la vieillesse, Anne-Marie Stretter n'est pourtant pas atteinte par elle, ni par la jeunesse, d'autant qu'on ne peut pas « l'imaginer plus jeune, très jeune femme » (VC, II, 635). Comme la sorcière spirite errant entre deux mondes, ces personnages féminins chez Duras vagabondent dans le labyrinthe du temps, échappent curieusement à la qualification de l'âge. Cette impossibilité de trouver une épithète juste pour déterminer l'âge du sujet, correspond aussi à la silhouette de la sorcière indéfinissable³²⁵, qui est décrite tantôt comme « jeun[e] et bell[e] », voire

³²³ IMEC, brouillons du Vice-consul, A28-02-01 ; A28-03-01, A28-03-02 ; A28-03-03 ; A28-04-01 ; A28-04-02 ; A28-04-03 ; A28-05-01, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 460.

³²⁴ Reine exilée qui fait allusion à Bérénice de Racine, l'héroïne qui fait l'objet de plusieurs réécritures de Marguerite Duras incarne une fusion parfaite avec l'histoire et le milieu, jusqu'à prendre le nom de la ville où elle se réfugie comme son propre nom (Concernant la genèse de « Roma », voir Sandrine Vaudrey-Luigi, « Notice d'Écrire », É, IV, 1467-1468).

³²⁵ Tandis que des contes traditionnels pour enfants ont souvent tendance à percevoir la sorcière comme vieille et laide, d'autres, mettant en exergue son pouvoir de séduction, la décrivent comme élégante et jolie (Voir Geneviève Afreux-Vaucher, *La vieillesse et la mort dans la*

diaboliquement jolie pour être la « bien-aimée de Satan », tantôt comme « toujours laide et vieille³²⁶ ».

Selon Maurice Blanchot, la jeune fille, chez Marguerite Duras, bénéficie d'« une jeunesse sans âge, d'une jeunesse qui la rend très ancienne ou trop jeune pour paraître seulement jeune³²⁷ ». La jeunesse « sans âge », « trop ancienne » qui enfreint le temps, qui traverse des siècles, n'est plus digne de son sens traditionnel en vue de mesurer les stades de vie, et se mue en un substantif polysémique, marqué en même temps par le non-vieillir et l'éternel vieillissement, ou tout simplement, le temps en suspens³²⁸. Par rapport à des vieillards enfantins et à des vieux enfants, la cohabitation de la jeunesse et de la vieillesse trouve son paroxysme dans ces figures féminines au caractère surnaturel, chez qui les épithètes concernant l'âge sont entièrement dépourvues de sens indicatif, comme si l'éternelle jeunesse équivalait aussi à l'éternelle vieillesse. Si la puissance du temps, comme nous l'avons analysé dans la première partie, se traduit par sa vaste portée horizontale (des symptômes du vieillissement répandus dans chaque domaine de la vie humaine) et verticale (le processus du vieillissement entamé dès la naissance du sujet), ces figures hybrides entre vieillesse et jeunesse introduisent naturellement la mise en doute de la mesure temporelle. N'est-il pas paradoxal que Marguerite Duras, déclarant « l'écrivain[e] du temps³²⁹ », crée au contraire tant de personnages qui se déroberont à la chronologie ? Ou ne serait-ce qu'une stratégie de l'écrivaine dans l'objectif d'enrichir la thématique du temps ? L'anachronisme, ou l'abolition temporelle, entrepris par ces personnages, nous incite à nous interroger sur d'autres possibilités pour repérer le temps dans le monde artistique durassien.

littérature enfantine, Paris, Éditions Imago, 1994, p. 182-187). Selon l'étude sociologique des sorcières, l'âge des sorcières condamnées montre une forte irrégularité, « tous les âges furent touchés » (Voir Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident*, Paris, Plon, 1997, p. 577-579.). Cette vaste portée de l'âge contribue certainement à de multiples interprétations de leur image physique.

³²⁶ Jules Michelet, *La Sorcière*, *op.cit.*, p. 32.

³²⁷ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 132-133.

³²⁸ Ce qui fait suggérer aussi l'image du vampire qui « ne cherche pas à remonter le cours du temps, [...] ne met pas en cause la loi de l'irréversibilité, à l'image de Dracula, qui, immortel, ne redevient pas non plus un jeune homme. Il est tout à fait impossible de le qualifier de jeune ou de vieux. » (Joëlle Prunghaud, « Le non-vieillir et la fable du vampire », in Alain Montandon (dir.), *Figures du vieillir*, *op.cit.*, p. 50-53.)

³²⁹ Léridon, *Marguerite Duras, Les grands entretiens de Bernard Pivot, Apostrophes*, [DVD vidéo], Paris, Institut national de l'audiovisuel / Gallimard, 2004[1984].

TROISIÈME PARTIE

VERS L'ATEMPORALITÉ

Dans son étude, Simone de Beauvoir définit la vieillesse comme ce qui « modifie le rapport de l'individu au temps³³⁰ ». Étant la conjugaison entre temps et individu, le vieillissement est en quelque sorte déterminé par l'ordre temporel, et en l'occurrence, par l'âge. Pourtant, comme nous avons analysé dans la partie précédente, du fait que les personnages durassiens – quelle que soit leur tranche de l'âge – se voient tous soumis aux effets du temps, l'âge – le vecteur principal de la sénilité – n'est plus le facteur déterminant qui permet de mesurer absolument³³¹ le vieillissement. Le dysfonctionnement de l'âge, défini dans *le Nouveau Littré* comme « temps qu'il y a qu'on est en vie³³² », trouble inexorablement l'ordre temporel qui régit d'ordinaire le processus du vieillissement. Si la vieillesse est intrinsèquement liée à beaucoup d'impuissances, elle est, de prime abord, caractérisée par celle du Temps : « devant [la] faillite [du temps], l'expérience de l'altération est contemporaine d'une conscience de l'altérité³³³ ». Ce constat d'Alain Montandon dénonce l'anachronie comme l'origine de toutes défaillances et disparités du vieillissement. La conscience de l'altérité qui va de pair avec l'expérience de l'altération se manifeste, chez Duras, premièrement par la cohabitation paradoxale entre la jeunesse et la vieillesse en un même être (à l'instar des vieillards enfantins, des vieux enfants, et des sorcières), ce qui affaiblit largement la fonction indicative de l'âge. D'autre part, tout en mettant en lumière le bouleversement temporel qui frappe la sénilité, cette étrange concomitance des deux états fait aussi preuve de la diversification de la présence du temps dans le vieillissement, qui se glisse entre passé et avenir, hier et demain, ancienneté et modernité, et ainsi met l'accent sur l'omniprésence du temps³³⁴ .

³³⁰ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 15.

³³¹ Cette inaptitude de l'âge comme seul déterminant de la décrépitude n'est pas uniquement réservée au monde souvent fantasmagorique de Marguerite Duras. Elle est plutôt un phénomène général connu par notre société moderne. Dans *Le dictionnaire des personnes âgées de la retraite et du vieillissement* paru en 1983, l'expression « personne âgée » est définie ainsi : « personne plus âgée que la moyenne des autres personnes de la population dans laquelle elle vit ». De cette définition incertaine, on tire la conclusion qu'à nos jours, « l'âge ne semblerait alors pas déterminant pour mériter cette appellation. » (*Le Dictionnaire des personnes âgées de la retraite et du vieillissement*, Paris, Franterme, Nathan, 1983, cité dans Bernadette Puijalon et Jacqueline Trincaz, « Nommer le vieux en France aujourd'hui », in Alain Montandon (dir.), *Les mots du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 200.).

³³² *Le Nouveau Littré*, *op.cit.*, p. 43.

³³³ Alain Montandon (dir.), *Figures du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 5.

³³⁴ L'impact du temps s'étend tout au long de l'existence humaine, de telle sorte qu'on puisse dire qu'« un homme vieillissant n'est plus que temps, entièrement temps, un étant-le-temps, un

Parallèlement, l'intrication entre diverses dimensions temporelles aide également à « actualiser » le vieillissement (passé d'habitude pour caduc, relégué dans le passé), et à s'interroger sur sa modalité particulière : dans l'introduction des actes du colloque « Modernité du suranné » qui s'est tenu à Clermont-Ferrand, Alain Montandon souligne la présence de la modernité dans la notion de *suranné*, ce qui fait du vieillissement un « anachronisme dérisoire » selon le terme de Jauss³³⁵. Aussi « dérisoire » soit-elle, la confusion du temps due au vieillissement « atypique » (ou autrement dit, la synchronie de la jeunesse et la vieillesse au sein d'un même individu) permet que le passé et l'avenir fassent irruption l'un à l'autre dans la représentation, et donne naissance à une « vieillesse poétique³³⁶ » qui côtoie les différentes dimensions temporelles. Pour mettre en scène cette « vieillesse poétique » issue de l'anachronisme du vieillissement, nous allons, dans un premier temps, analyser les différentes formes de représentations de la non-linéarité temporelle dans les œuvres de Duras, caractérisées par la valorisation de l'instant et le désir de l'unité ; et par la suite, en raison de l'absence de la temporalité chronologique comme indice du vieillissement, notre travail portera sur les archétypes et des figurations qui font office de jalons pour compenser l'anachronisme, dans l'objectif de configurer le vieillissement.

possédant-le-temps, un reconnaissant-le-temps. » (Jean Améry, *Du vieillissement Révolte et résignation*, Stuttgart, Éditions Payot et Emst Klett, 1991[1968], p.36.).

³³⁵ « Jauss a [...] mise en évidence une “opposition relative de deux actualités” successives, selon laquelle “ce qui est moderne ne se distingue en rien, substantiellement, de ce qui demain sera démodé et fera figure d’anachronisme dérisoire [...]” » (Hans Robert Jauss, « La modernité dans la tradition littéraire et l'expérience d'aujourd'hui », in *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, « Tel », 1978, p. 177.), cite Alain Montandon, « [...] [l']objet suranné bénéficiera désormais, dans le champ littéraire de la modernité, d'une visibilité extrême [...] qui engage, de plus en plus, une réflexivité ambiguë, entre angoisse et affirmation farouche. » (Alain Montandon, « Introduction » de Bernadette Bertrandias (dir.), *Modernités du suranné Raturer le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, p. 7-8.). En relativisant la notion de *suranné* et de *modernité*, la remarque de Montandon semble ici justifier théoriquement la cohabitation des oppositions temporelles et l'anachronisme dans le vieillissement, marqué par cette « réflexivité » angoissante qui abolit les frontières entre passé, présent et avenir.

³³⁶ *Ibid.*, p. 9.

Chapitre I

La désorganisation du temps

Au cours de l'ultime matinée chez les Guermantes, le narrateur de la *Recherche* se rend compte que les vieillards, « baignant dans les couleurs immatérielles des années », se représentent en effet comme « la révélation du Temps », et ont pour mission d' « extérioris[er] le Temps³³⁷ ». Le vieillissement, en apportant des éléments nouveaux qui composent la figure des vieillards, rend perceptible le temps qui d'ordinaire est insaisissable et inintelligible. Surnommé « le mal du temps », le vieillissement est en quelque sorte consubstantiel au Temps, et en fait partie intégrante. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de percer les mystères du temps afin de pouvoir remonter à l'origine des « jeunes-vieillards » ou des « vieillards atemporels » chez Duras que nous avons évoqués dans la partie précédente. Derrière ces personnages atteints par un vieillissement « atypique » se dissimulent certainement des signes de bouleversement temporels. Écrire une vieillesse à l'âge jeune, ou une vieillesse permanente, consiste avant tout à « mettre en fable un rapport au temps problématique », et à faire monter sur scène une « prolepse de soi [qui] se dit par un temps d'avant le soi³³⁸ ». Si vieillir en vient à « renoncer progressivement à tout ce qui contribuait à donner l'illusion d'une unité³³⁹ » selon les mots de Montandon, la temporalité sera la première à perdre sa cohérence. Dans son quatrième entretien enregistré avec Xavière Gauthier, l'écrivaine, en parlant de ses livres du *cycle indien*, bannit fermement la présence de la chronologie linéaire dans son univers artistique :

M.D. : Au départ, il y a une dislocation du tout [...] Toujours, ça se défait et puis ça se refait comme... comme ça peut..., c'est-à-dire, je fais des erreurs,

³³⁷ « Des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. » (Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, in Proust, *A la recherche du temps perdu IV*, *op.cit.*, p. 503.). La figure gâteuse de M. d'Argencourt révèle d'emblée le nombre des années passées au héros, qui eût trouvé impalpable l'écoulement du temps sans dévoilement commis par les signes du vieillissement.

³³⁸ Frédérique Toudoire-Surlapierre, « “Mots sans paroles ? ” », in Alain Montandon (dir.), *Écrire le vieillir*, *op.cit.*, p. 218.

³³⁹ Alain Montandon, « Préface », in Alain Montandon (dir.), *Écrire le vieillir*, *op.cit.*, p. 10.

mais je les garde.

X.G. : Tu fais des erreurs ?

M.D. : Dans la chronologie. Je ne sais plus ce qui s'est passé dans les livres... [...] Hier on m'a téléphoné, quelqu'un m'a dit : « Mais c'est très intéressant, comment vous avez concerté les choses » – comment dit-on encore ? –, « organisé ». J'ai dit que je n'avais rien organisé du tout (P, III, 82).

Cet abandon délibéré de l'ordre chronologique fait de ses livres « un petit peu quelque chose d'à rebours » (P, III, 83) – terme employé par son interlocutrice, qui fait écho au processus du vieillissement dans le but, selon Alain Montandon, de contrarier la continuité et l'unité temporelle. C'est ainsi que la désorganisation temporelle donne lieu à un vieillissement « désorganisé » des personnages durassiens, qui, dotés d'un âge sibyllin, indéchiffrable, semblent circuler librement dans le labyrinthe du temps, à l'exemple d'une Lol V. Stein qui reste tantôt « maladivement jeune » (LVS, II, 72), et tantôt d'un âge « énorme, incalculable, la plus vieille³⁴⁰ » (LVS, II, 340) de tous.

La sociologue Claudine Attias-Donfut qualifie les vieux d'« immigrés dans le temps³⁴¹ » – locution qui met en corollaire l'embarras du temps atteint communément par des vieillards, et qui explique aussi l'intention de Duras de placer ses personnages vieux, vagabondant dans le dédale du temps, sur une toile de fond temporellement

³⁴⁰ D'un autre point de vue, cette intention chez Duras de briser la continuité du temps, d'en faire un concept réversible, discordant, s'inscrit dans la même lignée de la théorie d'Ostwald, qui, à l'encontre de la physique newtonienne imposant un cours du temps linéaire, prône la réversibilité des équations de la mécanique pour affirmer que celles-ci contredisent la réalité même du temps : « La proposition suivant laquelle tous les phénomènes naturels peuvent être finalement réduits aux phénomènes mécaniques ne peut même pas être admise comme une hypothèse de travail utile : elle est simplement une erreur. Cette erreur se montre plus clairement par le fait suivant : toutes les équations de la mécanique ont la propriété d'admettre le renversement du signe des quantités temporelles. C'est-à-dire, des processus en théorie parfaitement mécaniques peuvent se développer également en avant et en arrière (dans le temps). Ainsi, dans un monde purement mécanique, il ne pourrait y avoir un avant et après [...] ». » (Wilhelm Ostwald, *Verh. Ges. Deutsch. Naturf. Artzte*, 1155 (1985), *Rev. Gen. Sci.* 6, 956 (1985), cité dans Etienne Klein, « La physique du temps et du devenir », in Fondation Eisai, *Penser le temps pour lire la vieillesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 33-34.). Cherchant des pistes dans la thermodynamique, Ostwald discerne que le monde mécanique est soumis au renversement du signe des quantités temporelles. De son hypothèse qui dépeint un monde sans avant ni après, le vieillissement, étant une manifestation du temps, connaît également ce processus du renversement, qui se développe autant qu'en avant qu'en arrière. Ce qui explique la cohabitation paradoxale de la vieillesse et de la jeunesse au sein du même sujet dans les œuvres de Marguerite Duras.

³⁴¹ Claudine Attias-Donfut, « Questions publiques sur la vieillesse », in Fondation Eisai, *Le grand âge de la vie*, *op.cit.*, p.125.

discontinue et confuse. Dans une lettre datée de 1979, elle constate :

Je ne peux plus, [...] écrire une histoire cohérente, la mener à bien, prétexter d'un sujet et le développer dans toutes ses conséquences, depuis les premières jusqu'aux dernières. [...] je suis tenue d'en passer par une apparente fragmentation de l'écrit, des temps qui le structurent et surtout de constamment désorienter la direction de ses composants (« La lettre », YV, III, 643).

Ainsi, Duras entreprend des *anachronies* complètes qui pulvérisent autant le temps de l'histoire que le temps du récit, et qui désorientent, à son tour, les autres composants de l'écrit. Or, si l'écrivaine rend la temporalité cacophonique et décousue, elle ne compte aucunement bannir complètement la notion du temps (qui est, d'ailleurs, constamment évoquée dans ses œuvres), puisque, comme elle écrit, cette fragmentation temporelle réalisée dans l'écrit n'est qu'« apparente ». Du moment que le temps qu'elle réclame ne relève pas d'un temps traditionnellement linéaire et continu, Marguerite Duras, – au lieu de chasser la présence du temps, – revendique une immersion du temps, un « dedans » : elle tente d'élaborer une nouvelle temporalité propre à son univers artistique, – qui se plonge dans « l'obscurité du temps », un monde dont l'écriture s'embourbe dans « des trous [de] l'épaisseur et la lourdeur des jours » (« La lettre », YV, III, 645). Sa façon de « styler le temps³⁴² », est d'établir une « atemporalité³⁴³ » qui implique « un temps hors du temps comme l'une des matrices de l'écriture durassienne³⁴⁴ ».

Ce « temps hors du temps » – la forme de l'oxymore employée par Christophe

³⁴² Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir dit-elle*, *op.cit.*, p. 31.

³⁴³ Il faut préciser ici que la désorganisation chronologique chez Duras relève plus d'une « atemporalité » qu'une « intemporalité » : selon *Le Nouveau Littré*, l'« atemporalité » a trait à ce qui « se situe hors de la réalité temporelle », alors que l'« intemporalité » se rapporte à ce qui « n'est pas soumis au passage du temps, aux altérations que celui-ci entraîne » (*Le Nouveau Littré*, Paris, Éditions Garnier, respectivement p. 99. et p. 726.).

³⁴⁴ Christophe Meurée, « Processus atemporel durassien », in Myriem El Maïzi et Brian Stimpson (dir.), *Marguerite Duras 2 écriture, écritures*, *op.cit.*, p. 123. Dans cette mesure où le désordre temporel n'élimine pas pour autant la présence du temps, il est plus pertinent d'employer, chez Marguerite Duras, le terme de l'« atemporalité » que celui de l'« intemporalité » ou de l'« éternité », qui exprime respectivement une pérennité et une absence. Ces deux derniers concepts impliquent une autonomie en dehors du temps, tandis que l'« atemporalité » résulte d'un « état de conscience dans lequel le personnage [ou l'écrivain] perd totalement ses repères temporels et [...] s'ouvre à une connaissance non rationnelle du monde » (*Ibid.*) – ce qui correspond mieux au dessein de Duras de bouleverser l'ordre chronologique – afin de le remplacer par une « obscurité » et des « trous » du temps, selon ses propres termes (« La lettre », YV, III, 645), au lieu d'exclure complètement la notion du temps.

Meurée, illustre à juste titre le statut du temps que Marguerite Duras établit dans son univers artistique : un temps en tant que « hors-temps », qui confirme son existence à travers sa négation. Experte des contradictions et altérités, l'écrivaine brise non seulement la linéarité du temps, mais aussi son existence ontologique : du fait que le temps est « mensonge et imposture », elle voit qu' « une façon d'adhérer le temps [...] c'est de le nier³⁴⁵ ». Si le romancier a pour vocation de « signaler au lecteur par sa façon tout à fait singulière de redéfinir le temps³⁴⁶ », le propos ci-dessus recueilli par Jean-Marc Turine peut être considéré comme une réponse de Duras face à l'appel de Sollers : dans l'objectif d'envisager la thématique temporelle comme une antithèse, Marguerite Duras construit la structure temporelle de son monde littéraire en la déconstruisant. Par conséquent, beaucoup de ses œuvres se situent dans un contexte temporellement indécis et flottant, dont l'Histoire est « toute morte, toute histoire » (FG, II, 1433) : dans le résumé que la cinéaste écrit pour son film *La Femme du Gange*, l'interrogation posée en premier lieu à l'égard de la temporalité ne trouve jamais une réponse affirmative : « Quand se passe ce récit ? Sans doute dans un futur, proche ou lointain, on ne sait pas. » (FG, II, 1513). La scénariste Duras plonge S. Thala – toile de fond de son film – dans l'engloutissement et la vacuité du temps, dont le présent n'est qu' « un beau jour » sans repère, l'antérieur « un AVANT indéfini, aboli³⁴⁷ », et l'ultérieur « un futur, proche ou lointain » à l'insu de tous.

Cette conception du temps comme « poussée vers l'Apocalypse généralisée³⁴⁸ », n'est pas sans fondements théoriques. Duras n'est sûrement pas la première à qualifier le temps de « superstructure aliénante³⁴⁹ ». La définition du Temps fait l'objet d'une aporie chez de nombreux philosophes, qui, comme Duras, ne réussissent à le déterminer qu'à en prendre le contre-pied : au bout de sa méditation, Augustin, par un style inquisitif, semble pencher la réponse vers le non-être du temps : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la

³⁴⁵ Marguerite Duras, *Marguerite Duras, le ravissement de la parole* [CD], Paris, INA, Collection Les grandes heures, 1997.

³⁴⁶ Philippe Sollers, « Le roman à la fin du XX^e siècle », in *La Fin du roman ?*, Paris, Éditions de la Bouteille à la Mer, 1999, p. 44.

³⁴⁷ Dans une lettre de à Pierre Schaeffer, Marguerite Duras présente sommairement son nouveau film : « un homme, le voyageur, serait venu là pour se tuer, un beau jour. Et là, il aurait revu une femme connue avant, dans un AVANT indéfini, aboli. » (FG, II, 1512). La succession des pronoms indéfinis et du conditionnel passé renforce davantage l'effet de confusion vis-à-vis du temps du récit.

³⁴⁸ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur, op.cit.*, p. 114.

³⁴⁹ Christophe Meurée, « Processus atemporel durassien », in Myriem El Maïzi et Brian Stimpson (dir.), *Marguerite Duras 2 écriture, écritures, op.cit.*, p. 133.

question et que je veuille expliquer, je ne sais plus³⁵⁰ ». À partir de ce paradoxe ontologique de la conception du temps augustinienne, Merleau-Ponty va encore plus loin, jusqu'à dénier tout son aspect théorique :

Il est essentiel au temps de [...] n'être pas, de n'être jamais complètement constitué. Le temps constitué, la série des relations possibles selon l'avant et l'après, ce n'est pas le temps même, c'en est l'enregistrement final, c'est le résultat de son *passage* que la pensée objective présuppose toujours et ne réussit pas à saisir³⁵¹.

Cet argument qui définit le temps comme « ce qui n'est pas » correspond, à juste titre, à la configuration temporelle dans les œuvres de Marguerite Duras³⁵², qui, – en vue d'« adhérer au temps », – choisit de le « nier », de l'étudier comme une « déformation réglée³⁵³ », solution que Ricœur propose dans *Mimésis II* pour élucider l'énigme du temps.

L'idée de l'abolition du temps évoquée dans *La Femme du Gange* n'est pas un cas isolé, réservé au monde de S. Thala qui paraît plus fantasmagorique que réaliste. L'abandon de la linéarité temporelle est, à maintes reprises, directement traduit chez Duras par son emploi quelque peu insolite des verbes : les verbes souvent conjugués à l'encontre des règles grammaticales dressent une configuration temporelle à l'abri de l'appréhension syntaxique, et concourent, à leur tour, à brouiller le temps³⁵⁴ : l'écriture durassienne, comme constate Pierre-Yves Bourdil, est « déphasé[e] dans son rapport au temps : le passé simple, le présent, s'entrecroise sans respect pour la concordance. C'est peut-être cela, le désespoir : une innommable discordance du

³⁵⁰ Augustin cité par Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 25.

³⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 2016[2004], p. 476.

³⁵² Dans les années de l'après-guerre, Marguerite Duras, surnommée « reine des abeilles » par ses amis, prend plaisir d'accueillir au numéro 5 de la Rue Saint-Benoît des intellectuels de l'époque, parmi lesquels se présente également le philosophe phénoménologique (« Elle invitait à déjeuner ou dîner Bataille, Queneau, Camus, Merleau-Ponty, Claude Roy [...] », voir Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome II, op.cit.*, p. 46.). Ce qui suggère que la théorie de son convive aurait bien l'influence sur l'élaboration artistique de Duras.

³⁵³ Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique, op.cit.*, p. 135.

³⁵⁴ « [...] [J]e change de temps sans prévenir, [...]. Je pose le sujet au début de la phrase comme étant l'objet de celle-ci et ensuite, je dis son devenir, son état. », confie Marguerite Duras à Aliette Armel à l'occasion d'un entretien (Entretien de Marguerite Duras avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, 1990, n° 276, p. 20.) – propos qui fait preuve de la discordance des temps verbaux délibérément entreprise par l'écrivain pour prendre en main le processus temporel du sujet en dehors de la délimitation linéaire du temps.

temps³⁵⁵. » Ce commentaire consacré à *L'après-midi de Monsieur Andesmas* indique à juste titre les modifications constantes et inhabituelles des temps verbaux dans le récit :

Les siestes de M. Andesmas, elles étaient égales, toujours médicale, en été, en hiver, strictement. C'est pourquoi il dut se souvenir des siestes des autres, [...]. (And, II, 221) ;

Valérie va acheter l'étant au bord duquel le chien s'est reposé. C'est entendu. [...] M. Andesmas habite ce village depuis un an, depuis qu'il a atteint cet âge suffisamment avancé pour se faire une raison de cesser tout travail et d'attendre, dans l'oisiveté, la mort (And, II, 224).

Ainsi, le récit dominé par l'aoriste de l'énonciation *historique* pour peindre l'attente interminable d'un octogénaire, se glisse d'emblée sans raison vers le plan du *discours* (va acheter, est, habite). Cette discordance des temps verbaux enfreint la loi de l'énonciation *historique* qui assume avant tout une continuité des temps³⁵⁶.

D'après Benveniste, dans le mode de l'énonciation historique :

[L]'effectif et la nature des temps demeurent les mêmes. Il n'y a aucune raison pour que [...] [le récit historique] s'arrête, puisqu'on peut imaginer tout le passé du monde comme un récit continu et qui serait entièrement construit sur cette triple relation temporelle : aoriste, imparfait, plus-que-parfait. [...] Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire³⁵⁷.

Sans souci de la cohérence, l'auteure de *L'après-midi de M. Andesmas* passe sans transition aucune du mode de l'énonciation historique vers celui du discours, ce qui a pour effet de dévoiler la temporalité psychique du héros qui n'est pas moins déroutante que le temps de la narration : saisi dans « une obsédante lenteur » (And, II, 1671) par son grand âge et l'indifférence de sa fille, Andesmas vit un « temps de la fascination », un temps qui

échappe à une appréhension réaliste pour épouser les modifications

³⁵⁵ Pierre-Yves Bourdil, *L'École des Lettres*, n°6 : Marguerite Duras, de Vinh Long à Calcutta, 1987, p. 101., cité dans la « Notice de *L'après-midi de Monsieur Andesmas* » de Bernard Alazet (And, II, 1671).

³⁵⁶ Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 239-241

³⁵⁷ *Ibid.* p. 241.

imperceptibles de la lumière de juin sur le paysage, dessinant une « lente dérive d'instant en instants », et favorisant l'émergence d'une temporalité tout intérieur, [...]. Pour que puisse s'entendre ce temps qui échappe au temps, Marguerite Duras joue avec les temps grammaticaux jusqu'au point où, affranchie de toute nécessité narrative ou discursive, la durée parvient à épouser le cheminement d'un désir ou d'une peur [...] (And, II, 1671).

Par le truchement de la discordance des temps verbaux³⁵⁸, la chronologie linéaire du récit cède à la temporalité purement intérieure, qui révèle le « mal du temps » dont souffre M. Andesmas, perdu dans le temps immobile de cet après-midi de juin et son amour intemporel pour Valérie – sa fille qui, « [p]renant le temps des autres qui la regardaient comme dû de toute éternité sans le savoir » (And, II, 258) – accentue encore davantage la confusion du temps de son vieux père. Ainsi dans le récit, le glissement du temps historique vers le présent témoigne non seulement de la discontinuité temporelle éprouvée par le vieillard, mais sert aussi à étendre le champ temporel du roman encadré chronologiquement au sein d'une durée limitée, vers une ampleur démesurée, sinon une éternité atemporelle. Le présent, d'ordinaire exclu de l'énonciation historique, intervient de plus en plus souvent dans le cadre de la narration des œuvres durasiennes, et trouve son plein essor dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, écrit en 1963³⁵⁹, l'année suivante de la publication de *L'après-midi de M. Andesmas*. L'occurrence du présent insinue un monde temporellement homogène, pour employer l'expression de Benveniste : il s'agit en effet d'un « présent intemporel » qui élimine la démarcation de la temporalité.

À l'intrication des temps verbaux s'ajoute un autre style verbal récurrent chez Duras : l'emploi des phrases averbales, qui accentue l'effet atemporel par la suppression directe du temps verbal. En dehors de celles qui relèvent des indications scéniques (omniprésentes dans des scénarios et dans les didascalies des textes comme

³⁵⁸ Dans la notice du roman, Bernard Alazet ajoute que cette discordance se trouve « compensée par un effet contrapuntique qui permet que s'éteignent simultanément à la fin les illusions de M. Andesmas, cette après-midi de juin et le récit lui-même » (And, II, 1672).

³⁵⁹ *Moderato cantabile* (1958) inaugure une nouvelle ère de l'écriture durasienne (« *Moderato cantabile* sera une déception pour un certain nombre de ceux qui suivent de près les progrès de cet écrivain. [...] Autant les romans précédents étaient clairs, descriptifs, cartésiens, équilibrés comme une sonate, autant celui-ci est désordonné. », *La Cité* du 13 mars 1958. Cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 282.), marquée désormais par le glissement d'une « belle langue » harmonieuse et classique (à l'instar du *Barrage*), vers un langage dysfonctionnel, truffé de dérèglements syntaxiques et grammaticaux. L'emploi insolite des temps verbaux relève effectivement de l'écriture « désordonnée » entreprise par Duras depuis *Moderato*.

Hiroshima mon amour, *Le Shaga*, etc.), les phrases sans verbes (qui paraissent de plus en plus souvent dans les œuvres durassiennes au fil des années) se propagent également dans la prose durassienne :

Même douleur. Même sang. Mêmes larmes. (HMA, II, 77) ;

Douceur des yeux de Fresson. [...] Oui. [...] Triomphe funèbre.
Accomplissement. (HMA, II, 86) ;

L'intérieur du regard du chat ou l'intérieur du regard de Riva ? Pupilles circulaires où rien n'accroche. Immenses, ces pupilles. Des cirques vides. Où bat le temps (HMA, II, 89).

Dans « Appendices » d'*Hiroshima mon amour*, l'enchaînement des phrases averbales crée un effet de « généralité³⁶⁰ », un temps de l'« éternité [qui] échappe à toute qualifications » (HMA, II, 89) – une atemporalité totale à l'image des pupilles noires dans la cave sans appartenance aucune³⁶¹. Au fil des années, en particulier vers la fin de sa carrière, l'écrivaine s'applique de plus en plus souvent à éviter les verbes dans son écriture, ce qui va de pair avec la confusion de la temporalité qui frappe l'esprit de l'écrivaine et de ses personnages : dans un dactylogramme en 1990, l'écrivaine reconnaît que son dernier roman *L'Amant de la Chine du Nord* a été conçu dans un chaos total sur le plan temporel : « J'ai oublié les dates, les années. Je les ai oubliées », écrit-elle, « [j]e n'ai jamais rien su de leur vraie histoire. C'est de cette programmation du temps, sans aucune vérification possible que je me fonderai pour raconter l'histoire de ma jeunesse » (ACN, IV, 756). La « programmation du temps » flottante, sans ancrage aucun, est transcrite en filigrane dans le texte par les occurrences des phrases averbales³⁶². L'absence du noyau verbal dans de tels énoncés

³⁶⁰ Sandrine Vaudrey-Luigi, *La Langue romanesque de Marguerite Duras, op.cit.*, p. 434.

³⁶¹ « Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, sans articles d'ailleurs, qui viennent et qui s'imposent. Le temps grammatical suit, d'assez loin. », explique-elle à Xavière Gauthier dès le début de leur entretien (P, III, 7). Outre l'intention de créer une atmosphère d'atemporalité, le temps grammatical relégué au second plan fait également partie de l'évolution du style de l'écriture durassienne qui s'oriente au fil des années vers la « maigreur » et la concision, sur quoi nous allons travailler dans la dernière partie de notre travail.

³⁶² La dernière publication romanesque de Duras – *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) – atteint sans doute le paroxysme de ce style caractérisé par l'absence du verbe centralisateur : « La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre. Voix aveugle. Sans visage. Très jeune. Silencieuse. » (ACN, IV, 595) ; « Et il avait pleuré. Très fort. Du plus fort de ses forces. » (ACN, IV, 748). Le récit inauguré et clôturé par ces phrases averbales est peuplé de tels énoncés. Dans

ébranle autant l'ordonnement hiérarchisé de la syntaxe que la consistance temporelle de la narration : canalisant « rigoureusement le parcours du sens de la majuscule initiale au point final », Duras fait supprimer le noyau verbal de la phrase, et de ce fait, la rend « abrupte, étrangère à toute préméditation téléologique, sans origine ni devenir³⁶³. » Les adjectifs et les noms déplacés, détachés de la chaîne comme des « satellites » créent une « atemporalité mythique³⁶⁴ », en parfaite harmonie avec l'héroïne et l'auteur, baignée dans un « bonheur fou » d'écrire ce roman (ACN, IV, 591), délivré de toute chaîne. Aussi libre et inconvenante que ses syntaxes, cette écriture « sans référence aucune [...] [s]auvage [et] [d]ifférente [...] comme au premier jour » (É, IV, 854) est baignée dans sa propre solitude, livrée entièrement au sentiment indicible, impossible d'être cernée par la langue ni par le temps traditionnel : « Il n'y avait pas de plan possible pour dire l'amplitude du malheur parce qu'il n'y avait plus rien des événements visibles qui l'auraient provoquée. Il n'y avait plus que la Faim et la Douleur. » (É, IV, 855).

Duras approfondit cette articulation de l'atemporalité à l'instinct sensoriel dans un passage de son article « Book and Film », dans lequel l'écrivaine explique, par le biais de la pulsion intérieure, son penchant pour les phrases averbales :

Vous sortez de chez vous un matin, le ciel est bleu, il y a du soleil. Vous recevez ce choc du ciel et du soleil dès le seuil de votre maison franchi. Quelque part en vous, dans votre organisme physique ou mental, la chose se traduit avec la fulgurance de la sensation par : « Bleu le ciel ce matin, soleil. » Plus tard, lorsque cette fulgurance sera recouverte par du temps passé, si vous voulez lui faire un sort, le dire à autrui, vous la *traduirez* en une phrase, aussi bien orale qu'écrite, laquelle phrase explicitera dans quelles circonstances, un beau matin, en sortant de chez vous, vous avez été frappé par le ciel bleu, le soleil (YV, III, 717).

son étude, Catherine Bouthores-Paillart indique que les phrases nominales et adjectivales amputées du verbe central « n'assurent que de manière très lâche la fonction de noyau à partir duquel se distribuent les autres termes satellites », et suppose que ce goût agrammatical résulte probablement des connaissances de l'écrivaine de la langue vietnamienne, dans laquelle un nom ou un adjectif peut être directement employé comme noyau de la phrase. Voir l'analyse de Catherine Bouthores-Paillart, *Duras la métisse Métissage fantasmagorique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 200-201.

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ « Sans doute l'atemporalité mythique de ce "pays sauvage" original se donne-t-elle [...] à lire dans ces phrases sans verbe, atemporelles elles aussi en ce sens qu'elles ne sont enfermées dans aucune temporalité grammaticale imposée par les marques d'un quelconque verbe conjugué. » (*Ibid.*, p. 202.)

La parataxe des mots sans verbes relève, dans cette perspective, d'une entreprise de dépouillement qui a pour visée de saisir la « fulgurance » perçue de plein fouet par le sujet. Si la suppression des verbes implique l'effacement du temps linéaire, et qu'elle donne lieu à un effet de généralité temporelle, la phrase averbale est sans aucun doute le procédé adéquat pour mettre en scène l'atmosphère de l'atemporalité³⁶⁵. Qui plus est, la phrase averbale, sinon l'effet atemporel, capte mieux la pulsion sensorielle de l'individu que la phrase retravaillée, grammaticalement correcte. Ce qui implique une temporalité purement subjective et intérieure – une façon de perception qui s'inscrit dans le sillage de la notion du temps psychique et du temps tragique conçue par Aristote³⁶⁶. Interprété par François Jullien comme « le temps de la déchéance, le temps de la vieillesse », ce temps tragique ou psychique aristotélicien amplifie la dimension temporelle de la vieillesse³⁶⁷, justifie théoriquement la présence du temps non-linéaire, pour ainsi dire l'atemporalité, dans le processus du vieillissement, puisque « l'édification de la notion de temps (et donc de ce qu'est “vieillir”) [...] porte toujours la trace de ce qui, non pensé, est adossé à du “psychique”, et qui est du “tragique”³⁶⁸ ».

Chez Marguerite Duras, ses personnages soumis au phénomène du vieillissement à tous âges révèlent justement le mal du temps qui est purement psychique et « non pensé », comme dit Jullien. De cette optique, des enfants et des « sorcières » frappés

³⁶⁵ Selon l'étude de Sandrine Vaudrez-Luigi, la présence des phrases averbales peut également se lire comme relevant du patron phénoménologique, engage le modèle de l'écriture phénoméniste et plus précisément la prose de Loti. Voir l'analyse de Sandrine Vaudrez-Luigi, *La Langue romanesque de Marguerite Duras, op.cit.*, p. 511-515.

³⁶⁶ Dans son système philosophique, Aristote introduit deux conceptions du temps distinctes l'une de l'autre : après avoir pensé le temps d'un point de vue purement physique (le temps considéré comme un fil dont les deux extrémités A et B illustre le mouvement d'un corps (voir François Jullien, *Du « temps »*, Paris, Grasset, 2001, p. 17.)), le philosophe introduit une notion du temps psychique, ou du temps tragique, dans lequel tout baigne : le temps enveloppe tout, et élimine les échelles des âges. Ce à quoi fait écho le style averbal de Marguerite Duras, qui conçoit le temps comme une pulsion, à l'abri de la linéarité. A la théorie d'Aristote, François Jullien ajoute, dans sa réflexion comme prolongement des conférences tenues par la Fondation Eisai sur le thème de la vieillesse, que ce temps psychique, tragique, d'Aristote se représente aussi comme « le temps de la corruption, le temps de la déchéance, le temps de la vieillesse aussi. » (François Jullien, « De quelques bifurcations philosophiques », propos recueillis et mis en forme par Nicolas Martin, *in* Fondation Eisai, *Penser le temps pour lire la vieillesse, op.cit.*, p. 166.).

³⁶⁷ « Ainsi, dès lors qu'il s'agit d'intégrer la pensée du temps dans une réflexion sur la vieillesse », poursuit François Jullien, « cette “juxtaposition d'une conception physique et d'une conception tragique, dont la pensée d'Aristote serait comme l'aboutissement.” » (*Ibid.*, p. 166.)

³⁶⁸ *Idem.*

par la vieillesse – personnages récurrents chez Duras – s'avèrent tout à fait compréhensibles, compte tenu de la « conversion des processus psychiques³⁶⁹ » connue par le temps. Dans *La mer écrite*, Marguerite Duras, face à la marée de la Seine, lance une série d'interrogations qui font valoir le côté psychique inhérent au temps dans son univers :

Tout doit être cassé autour. Tout va mourir ? Tout va-t-il finir ? S'arrêter ?
Aussi bien les larmes, l'amour, la mort ? Le sentiment ? On ne sait plus.
C'est un mauvais jour ? Serait-ce cela ? Seulement ça, un mauvais jour ? On
ne sait plus rien de façon claire. On a 100 ans tout à coup³⁷⁰.

La succession des mises en question révèle sensiblement le désir de l'écrivaine d'effacer des frontières dans le temps et entre les âges. Oscillant entre éclipse et suspension du temps, la réflexion de l'écrivaine semble aussi insoluble que confuse. L'écoulement du temps paraît tantôt s'arrêter, tantôt s'accélérer, quitte à réaliser un saut de cent ans... Les intrications du temps entre *un jour* et *toujours* font penser à la description d'Henri Atlan. Il résume les troubles du temps qui tiraillent l'être humain en deux formes, nommées respectivement « le cristal et la fumée³⁷¹ » : « L'homme se déploierait constamment entre deux menaces extrêmes : celle d'une rigidité cadavérique résultant d'un ordre répétitif parfaitement symétrique, et celle d'une trop grande labilité ou d'un état de plus grand désordre³⁷² ». Ce qui correspond justement au ressenti des personnages durassiens, menacés et écartelés par le temps métamorphosé sitôt sous forme de la « rigidité du minéral », sitôt comme la « décomposition de la fumée³⁷³ », selon les termes d'Atlan.

³⁶⁹ Tout en reconnaissant la dimension psychique dans l'évolution du temps, la théorie freudienne indique que les investissements psychiques ont tout de même leurs limites, et qu'ils se diminuent avec l'âge : « [...] la qualité de mobilité des investissements psychiques recule de façon frappante avec l'âge » (Freud, « A partir de l'histoire d'une névrose infantile », in Freud, *Œuvres complètes. Psychanalyse*, XIII, Paris, PUF, 1988, p. 112.). En dépit de cette observation qui « a fourni une des indications pour les limites de l'influence exercée par la psychanalyse », Freud précise que la limite d'âge habituelle de l'investissement psychique n'est pas chiffré, et qu'« [i]l y a des personnes chez qui cette plasticité psychique continue à exister au-delà de la limite d'âge habituelle [...] », afin de légitimer le temps psychique dans toute tranche d'âge.

³⁷⁰ Marguerite Duras et Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Paris, Marval, 1996, p. 29.

³⁷¹ Dans son essai, le biologiste introduit la logique de « l'auto-organisation » (qui fait valoir l'irruption de la création « à partir non du néant mais du chaos », ainsi que de notre conscience et de notre volonté), en fonction de laquelle nos sensations ne seraient plus une pure illusion, mais une stimulation capable d'un « temps-invention ». Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée, essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Seuil, 1979, p. 136-137.

³⁷² François Villa, *La puissance du vieillir, op.cit.*, p. 15.

³⁷³ Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée, essai sur l'organisation du vivant, op.cit.*, p. 5.

1. La cristallisation de l'instant

Dans cette « atemporalité mythique »³⁷⁴ où circulent librement les événements et les mots véhiculés exclusivement par le « délire personnel » (É, IV, 858), il est désormais hors de question de repérer l'enchaînement et la linéarité des événements³⁷⁵. La chaîne chronologique brisée, ils se trouvent en proie à l'irruption constante des instants disloqués, peu liés les uns aux autres : « Marguerite Duras a toujours accordé sa préférence, non au temps calendaire, inexorable, mais à celui, déroutant, insolite, fructueux³⁷⁶ », résume Christiane Blot-Labarrère à la lecture de *C'est tout*. Si elle qualifie ce temps disloqué de « fructueux », c'est sans doute parce qu'il se concentre souvent sur certains instants précis, au détriment du déroulement fluide du temps. La fluidité étant interrompue, le texte donne par conséquent naissance à de fréquentes analepses et prolepses, et focalise uniquement sur un moment précis et décisif, qui corrode tout le livre. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras fait du syntagme « quinze ans et demi » et de l'image du bac les *leitmotifs* majeurs qui scandent tout au long du récit :

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.
C'est le passage d'un bac sur le Mékong.
L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.
J'ai quinze an et demi [...]. (Am, III, 14) ;

Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve (Am, III, 1458).

Les premières pages de *L'Amant* s'appuient sur cette focalisation de son âge, jusqu'à devenir une obsession que la narratrice « âgée déjà » (Am, III, 1455) ne cesse de

³⁷⁴ Catherine Buthors Paillart, *Duras la métisse, op.cit.*, p. 202.

³⁷⁵ Duras affirme, dans *Écrire* paru en 1993, qu'« [i]l n'y avait pas d'enchaînement entre les événements de nature sauvage, donc il n'y avait jamais de programmation. Il n'y en a jamais eu dans ma vie. Jamais. Ni dans ma vie ni dans mes livres, pas une seule fois. » (É, IV, 855). Bannie définitivement de l'univers durassien, la chronologie, ou la linéarité temporelle, cède la place à un temps discontinu, décousu.

³⁷⁶ Christiane Blot-Labarrère, « Les soleils révolus de *C'est tout* », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne Duras*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, p. 360.

creuser, de contempler inlassablement. Cette hantise sans bornes s'étend jusqu'à l'ultime variation de cette histoire d'amour : dans un texte intitulé « J'ai oublié les dates » sur l'élaboration de *L'Amant de la Chine du Nord*, l'auteure n'oublie pourtant pas de préciser, à défaut de toute programmation chronologique, que « [s]ur le bac donc je revenais à Saïgon après les vacances du Nouvel An. Je me souviens de mon âge, j'avais quinze ans et demi » (ACN, IV, 756-757). Dans un brouillard total du récit sans repérage chronologique, la répétition inlassable de ce « quinze ans et demi » sur le bal confie sensiblement une valeur primordiale et événementielle à cet instant aussi incomparable, aussi détaché de tous les autres moments, si insipides qu'ils ne méritent même pas, semble-t-il, d'être évoqués.

Beaucoup de personnages durassiens connaissent de pareils attachements à un moment culte, fatidique, autour duquel se tourne leur vie entière : à l'instar de Lol V. Stein tellement emportée dans le spectacle de son fiancé et d'Anne-Marie Stretter, qu'elle est « [a]rrêtée à ce bal de S. Thala », explique son auteure dans *La Vie matérielle*, « [Lol] reste là. C'est le bal qui grandit. Il fait des cercles concentriques autour d'elle, de plus en plus larges. » (« Le Bloc noir », VM, IV, 323). Cet instant décisif est auréolé d'une portée inégalable, quitte à envahir l'existence entière du sujet : « Le casino était éclairé, et le même bal continuait comme s'il n'avait pas cessé depuis vingt ans. Oui, je crois que c'est ça. C'est la répétition du bal de S. Thala, [...]. Là, on n'avance pas dans la connaissance de Lol V. Stein, c'est fini tout ça. Là elle va mourir. » (« Le Bloc noir », VM, IV, 322-323). La focalisation extrême de Lol la rend si « ravie » par cet instant, au point qu'à la sortie du casino, elle se transforme inévitablement en une « vieille, [...] détruite » (« Le Bloc noir », VM, IV, 323). Bien qu'« arrêtée » par le bal, l'apparente suspension du temps sur cet instant du ravissement ne la dispense pas de l'usure du temps ; *a contrario*, à force de revivre ce moment en dehors duquel sa vie n'est qu'un désert, l'héroïne se précipite dans la vieillesse. Défigurée, folle et détruite, elle a désormais l'air d'un fantôme vampirique cloîtré par le bal : Lol, – qui acquiert d'emblée « de l'âge à foison, des centaines d'années » (LVS, II, 292), et qui accumule d'un trait « un âge énorme, incalculable » (LVS, II, 340), – devient « la plus vieille » (LVS, II, 340), témoigne Tatiana.

L'âge énorme pris par Lol semble d'autant plus indéterminable qu'il s'agit d'un temps de césure, d'un hors-temps fractionné, qui « échapp[e] et [fait] échapper à la

poussée temporelle linéaire et vectorielle³⁷⁷ ». La vie entière de Lol se cristallise en un seul instant quasiment sacré, elle devient l'archétype même des créatures de Duras qui, d'après Bajomée, « ne sont qu'une conscience aiguë de l'instant, de sa précarité et de son intensité³⁷⁸ ». Cet « instant de l'arrachement³⁷⁹ » qui brise le circuit normal du temps linéaire, devient un instant perpétuel, donne lieu à une stérilisation du temps continu, réduit la durée linéaire à des moments décousus et prélevés³⁸⁰. Cette célébration de l'instant s'apparente à juste titre à l'attribut du vieillard que Simone de Beauvoir décrit, dans son étude, comme « paralysé, figé et immobile » dans le temps, en raison de sa « mélancolie “stuporeuse³⁸¹” » à l'égard des certains instants isolés et détachés. Dans l'introduction du troisième volume des *Études sur le temps humain*, Georges Poulet pointe que l'instant ne fait pas partie du temps³⁸², que ceux qui se fondent dans l'instant mènent une vie foncièrement différente de ceux qui se trouvent à l'intérieur de la durée. Il lance par suite des interrogations : « Qui vit dans l'instant, comment peut-il apprendre à vivre *entre* les instants ? Comment peut-il surtout faire de la succession ininterrompue de ces instants qui se remplacent, une unité temporelle quelle qu'elle soit³⁸³ ? » Sans aucun doute n'y parvient-il pas. Dans le désir de perpétuer l'instant, de cristalliser la durée temporelle en l'espace d'un instant, le sujet – au lieu de concrétiser, de renforcer la perception du temps – en connaît un effondrement, une perte totale de mesure temporelle réduite à des débris isolés, sans lien avec d'autres. Ce qui explique aussi la prise de l'âge fantasmatique de Lol au moment du ravissement de son fiancé : à défaut de toute référence, l'instant du bal

³⁷⁷ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, *op.cit.*, p. 110.

³⁷⁸ *Idem.*

³⁷⁹ Le « circuit de l'être est brisé pour [Lol] et le temps vient, à ses yeux, se condenser dans la qualité émotive d'un seul instant vivant : celui de l'arrachement. » (*Idem.*)

³⁸⁰ Madeleine Borgomano signale que l'histoire de Lol va exactement à l'encontre du « temps chronique » de Benveniste (« Dans le temps chronique », définit le linguiste, « ce que nous appelons “temps” est la continuité où se disposent en série ces blocs distincts que sont les événements ». Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, 1974, p. 70.), et qu'elle est régie entièrement par une chronologie interne propre à l'héroïne : « L'histoire de Lol n'est pas orientée et soutenue par une chronologie ordinaire. Le temps “chronique” [...], celui des horloges et des calendriers, y tient peu de place. » (Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 71.)

³⁸¹ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 522.

³⁸² À l'opposé de Poulet, Bachelard, tout en contestant la théorie bergsonienne qui, selon lui, est une philosophie de la durée, prône, à l'aune des idées de Roupnel, que l'Instant est l'unique réalité du temps, d'autant plus qu'il illustre le caractère fondamental du temps, celui de « la discontinuité essentielle du Temps ». Voir l'analyse de Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Éditions Stock, 1992[1931], p. 13-26.

³⁸³ Georges Poulet, *Études sur le temps humain 3*, Paris, Librairie Plon, 1964, p. 24.

possède toute son autonomie, accapare la vie de Lol, tant et si bien que rien en dehors du bal ne peut subsister. C'est pourquoi elle rêve toujours d'« un autre temps où la même chose qui va se produire [...] [m]ille fois. Partout. Ailleurs. Entre d'autres... » (LVS, II, 386). Des adjectifs et adverbess indéfinis regroupés dans la même phrase mettent en évidence la confusion de Lol dont la vie entière est envahie par l'instant du bal. Le sentiment d'avenir perdu³⁸⁴, il ne lui reste plus qu'à éterniser son instant vital afin de combler le trou, sinon le néant laissé par la durée annihilée³⁸⁵.

La focalisation extrême sur un instant précis permet autant d'interrompre la durée banale, que d'« atteindre au sacré³⁸⁶ », d'après les termes de Bajomée. Ce qui échappe à l'ordre du temps profane ne se meut pas. De même que Bajomée, Christophe Meurée entrevoit aussi, à travers le suspens chronologique de Lol pétrifiée dans le bal, un désir d'éternité récurrent chez les personnages de Duras : à force de répétitions, l'instant du bal – qui suspend la linéarité fluide de la vie – est épargné par l'éphémère, se glisse vers un « instant d'éternité³⁸⁷ », plus durable que toute la durée profane : « Le bal [...] s'accroche à Lol. [...] il grandit, sort de ses plis, s'étire. [...] Lol progresse chaque jour dans la reconstitution de cet instant. Elle arrive même à [...] l'étaler, à en grillager les secondes dans une immobilité [...] » (LVS, II, 307). L'expérience de Lol illustre toute la dialectique inextricable entre instant et durée, immobilité et passage, qui se transmutent sans cesse entre eux. Si le regard fixé sur l'instant précis arrête pour toujours l'âge et le cours de vie de Lol absorbée dans le bal, les occurrences illimitées de ce même instant lui permettent de s'étirer à l'infini,

³⁸⁴ Le regard fixé sur le passé révolu, ou le rétrécissement des perspectives, est considéré comme l'expérience incontournable du vieillissement. Dans son journal consacré aux derniers jours de sa mère, Annie Ernaux remarque une perte saisissante du « sentiment d'avenir » chez la vieille femme : « A mesure que le temps diminue objectivement devant elle, il s'étend de plus en plus, bien en deçà de sa naissance et au-delà de sa mort [...] » (Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 236.). La cristallisation de l'instant fait condenser la vie en un certain point, qui s'élargit sans borne, si bien qu'il devient, paradoxalement, plus tenace, plus constant que toutes les autres durées de la vie. Il n'est pas inopportun dire que le moment du bal pour Lol s'étend à l'infini passe selon les mots d'Ernaux, « en deçà de sa naissance et au-delà de sa mort » (*Idem.*).

³⁸⁵ « La durée s'abolit, ne fixe plus que l'aspect hagard, absurde et fuyant du présent que se partagent le passé détruit et l'avenir destructeur. » (Christiane Blot-Labarrère, « Les soleils révolus de C'est tout », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne Duras, op.cit.*, p. 360.) Le même effet de césure se trouve également dans le cas de Lol, à une exception près, le bal, bien que situé dans un passé, n'est pour Lol l'unique « présent » qui accapare chaque recoin de sa vie, en dehors duquel tout est annihilé.

³⁸⁶ Danielle Bajomée, « Duras et le désir d'éternité », in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras Rencontres de Cerisy, op.cit.*, p. 352.

³⁸⁷ Christophe Meurée, « Processus atemporel durassien », in Myriem El Maïzi et Brian Stimpson (dir.), *Marguerite Duras 2 écriture, écritures, op.cit.*, p. 124.

jusqu'à ce que son « âge à foison » (LVS, II, 292) acquis en l'espace d'un instant devienne, grâce à l'extension de l'instant, un vécu irrévocable et inébranlable³⁸⁸.

2. La durée en fumée

À force de répétitions, l'écart entre instant et durée, éphémère et éternité, paraît moins infranchissable, compte tenu que « [l]a scène singulative elle-même n'est [...] pas [...] à l'abri d'une sorte de contamination de l'itératif³⁸⁹ ». Dans *L'évolution créatrice*, Bergson définit la durée comme « le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant³⁹⁰ », et met en évidence le dégradé entre ces composants du temps. Dans cette perspective, la durée bergsonienne, qui tire en effet son origine de l'instant du passé, peut être aussi perçue comme l'épiphénomène de l'instant, c'est-à-dire, de la fragmentation³⁹¹. Une telle conjugaison entre instant et durée apparaît de manière récurrente chez Duras : l'histoire du vieux Andesmas, en dépit du titre du roman resserré en un espace de temps définitif, ne se limite guère à narrer un après-midi d'été de ce vieux père ; il constitue à faire étirer ses quelques heures à l'infini, au point que toute étendue temporelle de la vie d'Andesmas s'y

³⁸⁸ Dans son intervention du colloque « Écrire le vieillir », Jessica Wilker considère la répétition comme un procédé primordial de rendre le vieillir perceptible dans la littérature : « il semblerait qu'un symptôme primordial du vieillir et de la vieillesse, que la littérature peut exploiter de multiples façons et facettes, est celui qui concerne les phénomènes de répétitions : [...] vieillir consiste [...] à répéter [...] ce que l'on a déjà fait des milliers de fois et va encore faire des milliers de fois [...] pour rendre compte de cette répétitivité inexorable. » (Jessica Wilker, « L'être et le passage : l'écriture comme perception et expérience de la durée », in Alain Montandon (dir.), *Figure du vieillir*, op.cit., p. 216.)

³⁸⁹ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007[1972], p. 120. À l'exemple de Proust, Genette souligne la puissance épidémique de la répétition, capable de prolonger, perpétuer l'instant singulatif.

³⁹⁰ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941, p. 276.

³⁹¹ Blanchot commente que, chez Proust, les instants privilégiés ne se bornent pas à marquer certains points immobiles ou des évanescences, mais qu'ils « passent et repassent, allant, incessamment [...] vers l'intimité de leur réalisation véritable, [...] semble[nt] à nouveau s'engendrer quand [ils] s'achève[nt] » (Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op.cit., p. 34.). Dans son étude sur le temps fragmenté chez Proust, Luc Fraisse souligne aussi cette conversion entre la durée et l'instant, à l'image du vieillissement qui se déroule au sein d'une durée homogène du temps, engendre en réalité une lente désagrégation du moi : l'unité du temps, qui sous-entend la durée homogène et fluide, est « comme l'épiphénomène de la fragmentation [...] ; l'unité est la fragmentation d'un moment resserrée par la vie, une force provisoire et d'emprunt » (Luc Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust Le fragment expérimental*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 7.).

submerge, s'y anéantit. Cette vision du temps « comme poussée vers l'Apocalypse généralisée³⁹² », caractérisée par « la surabondance des *jamais* et des *toujours*³⁹³ » fait justement écho aux critiques de l'époque, qui qualifient *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* d'un « roman du temps », mais d'un temps « qui ne passe pas³⁹⁴ ». « [L]a pure attente de l'événement³⁹⁵ » du vieux père s'étire d'un laps de temps défini à toute l'étendue de sa vie, jusqu'à construire une durée éternelle agglutinée autour de cette attente – un « temps pur, d'une blancheur d'os » (LVS, II, 308), devant lequel Lol déplore en toute connaissance de cause : « J'ai le temps, que c'est long. » (LVS, II, 298). Il en est de même pour la vieille dame dans le film *Le Camion*, dans lequel la voix de Duras fait une provocation, qui suggère explicitement la conversion entre l'instant et la durée : « Elle dit : tout est dans tout. Partout. Tout le temps. En même temps. » (C, III, 276) – réplique qui atteste, par la juxtaposition de « tout » et de « même », la transfiguration du fragment vers l'unité.

Ce parcourt rappelle aussi ce que connaissent les vieillards dont la vie paraît tellement stérile qu'un seul moment semble s'élargir à l'infini, et construire, à son tour, une durée interminable, pour emprunter les mots de Régine Detambel, qui voit dans la vieillesse « une façon très cavalière, très grossière, de durer », un lent glissement qui « n'a rien de sacré³⁹⁶ ». L'éternité, synonyme de la monotonie et de la pénurie, n'a désormais rien d'extatique qu'un travail sombre de « dé-différenciation, qui enchevêtre contours et frontières et abolit les singularités³⁹⁷ ». Les personnages s'enferment dans cette permanence temporelle aussi fluide qu'hermétique : « Quand ? Avant le bal ? Après le bal ? Avant le bal, toujours ? Après le bal encore ? » (FG, II, 1448). Le bal qui « n'a duré qu'une nuit » (FG, II, 1448), s'allonge infiniment, et unit tous les instants morcelés dans une circulation sans fin. Les interrogations des voix dans *La Femme du Gange* ne sauraient trouver la réponse, d'autant que la pérennité

³⁹² À l'opposé de l'apparente dislocation de l'ordre chronologique désagrégée en instants, Bajomée y voit au contraire, une succession de « premières fois », qui compose une temporalité homogène jonchée des *jamais* et des *toujours* – un ordre du temps qui n'en est pas moins pessimiste que la fragmentation des instants. Voir l'analyse de Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, *op.cit.*, p. 114.

³⁹³ *Idem.*

³⁹⁴ Yves Berger, *L'Express*, 8 février 1962, cité dans « Notice de *L'après-midi de Monsieur Andesmas* » de Bernard Alazet (And, II, 1669).

³⁹⁵ Adolphe Grégoire, *La Revue nouvelle*, 16 mai 1962, p. 535., cité dans « Notice de *L'après-midi de Monsieur Andesmas* » de Bernard Alazet (And, II, 1669).

³⁹⁶ Régine Detambel, *Le syndrome de Diogène*, *op.cit.*, p. 83.

³⁹⁷ Danielle Bajomée, « Duras et le désir d'éternité », in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras Rencontres de Cerisy*, *op.cit.*, p. 252.

sans *avant* ni *après* de leur univers ne garantit moins la cohérence que la confusion, dans laquelle « [t]out se fait enrobement, continuité, [...] involution fantasmatisques³⁹⁸ ». Si Bajomée évoque l'involution dans cette durée infinie, c'est que Marguerite Duras semble s'ingénier à faire assombrir insensiblement ses personnages dans une permanence étouffante sans issue : pensant à son âge, l'héroïne de *La Vie tranquille* ne voit que l'ennui et la nuit « qui ne devait jamais finir », elle entend le temps « [les] ronger tous dans armée de rats » (VT, I, 177) ; la mère d'Ernesto supporte si mal les printemps « excessif[s] » qui reviennent toujours pareillement, qu'elle désire d'y mettre fin³⁹⁹ ; Duras n'hésite même pas à passer à l'extrême dans son art des répétitions de l'instant – seule composition de la durée temporelle dans son texte-film *L'Homme atlantique* – dont la caméra passe quarante minutes à filmer « l'état de partir » de Yann : « Vous êtes resté dans l'état d'être parti. Et j'ai fait un film de votre absence. Vous allez repasser de nouveau devant la caméra. [...] Oui, ça va recommencer. [...] Déjà vous avez vieilli. » (HA, III, 1164). Le film est construit par ces apparitions, disparitions, et réapparitions incessantes du héros sur l'écran, au cours desquelles le personnage vieillit, se trouve perdu avec la cinéaste dans leur amour aussi indéterminable, indifférencié que ses allers-retours devant la caméra : « Je ne sais plus où nous sommes, dans quelle fin de quel amour, dans quel recommencement de quel autre amour, dans quelle histoire nous nous sommes égarés » (HA, III, 1166).

Le temps renouvelé et itératif qui se glisse librement entre fin et commencement, donne une image d'unité, pourtant aussi intangible que la fumée, qui ne perturbe pas moins que le temps fragmenté, cristallisé en instant. Si ni l'instant ni la durée ne s'avère capable de mesurer le temps, cette problématique ne tombe pas pour autant définitivement dans le régime aporétique. A l'aune de la théorie augustinienne, Paul Ricœur suggère une voie poétique pour libérer le temps de l'impasse théorique et de l'anarchie⁴⁰⁰ – procédé que Duras emploie aussi dans ses œuvres, où nous pouvons

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 254.

³⁹⁹ « [...] [L]'année d'avant et l'année d'encore avant c'avait été pareil [...] ce printemps excessif que la mère disait ne plus pouvoir supporter, ne plus vouloir voir. Ce qui l'accablait c'était que le printemps puisse revenir. » (PE, IV, 513). Ce désarroi devant un temps interminable fait penser à Beckett, chez qui « on n'est pas dans le temps d'une histoire, mais [...] [un] temps incalculable, forme d'éternité. On est dans le temps [...] qui a perdu toute adhérence avec l'histoire d'un sujet. Le contraire de la nostalgie. » (Marie Depussé, *Beckett corps à corps*, *op.cit.*, p. 57.)

⁴⁰⁰ Voir Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, *op.cit.*, p. 24.

repérer sans difficulté des transfigurations poétique du temps, qui se concrétisent en des objets naturels ou anodins, tels que la mer, la maison, le miroir, etc.

Chapitre II

Les métamorphoses du temps

Oscillant entre instant et durée, suspension et continuité, le temps – facteur incontournable du vieillissement – semble ne pas pouvoir être transcrit sous une formule descriptible. Face à l'impasse, il n'est pas inopportun de suivre le sillage augustinien pour chercher la « solution » poétique des apories du temps. Ce procédé devient d'autant plus adéquat que l'écrivaine elle-même confirme, à différentes occasions, la présence indéniable du *poétique* dans ses œuvres romanesques : « [...] il n'y a d'écriture que celle qui est romanesque, qui est poétiquement romanesque. Le poème est déjà un roman. » (EL, IV, 478), affirme l'auteure d'*Emily L.* dans un entretien avec Luce Perrot en 1988 ; au cours de la même année, dans une lettre à Jean Versteeg, elle ne cesse de réitérer qu'« il n'y a d'écrit que l'écrit du poème. Les romans vrais sont des poèmes⁴⁰¹. » (« Réponse à Jean Versteeg », ME, IV, 1077). La tendance chez Duras à *poétiser* ses œuvres ne passe certainement pas inaperçue au monde critique : dans son étude, Anne Cousseau souligne combien l'écrivaine aime engager des images et des discours métaphoriques dans la représentation de l'indicible : libérant des personnages du « *stupor dans la langue* », les images et le discours métaphorique s'offrent ainsi « comme le lieu privilégié d'expression des affects, [...] construisent [...] au fil du récit des réseaux sémantiques qui ouvrent le sens, [...] comme un lieu compensatoire du “défaut des langues⁴⁰²” ».

⁴⁰¹ Si ses commentaires, consacrés au même livre dont l'histoire tourne autour d'un poème brûlé de son héroïne-poétesse, ne paraissent pas assez convaincants, il n'est d'ailleurs pas difficile de repérer des preuves de l'existence de l'écriture poétique dans une série de ses publications, aussi diverses dans leur date d'apparition que dans leur genre : *Détruire dit-elle* est décrit par son auteur comme « [u]n poème par le mot » ; il en est de même pour *Abahn Sbana David, Moderato Cantabile* qui « sont des poèmes », auxquels Marguerite Duras ajoute que, « *Le Vice-consul* est fait comme un poème » (Marguerite Duras citée dans Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, 1972, respectivement p. 162. et p. 170.).

⁴⁰² Anne Cousseau, « Le récit à l'épreuve du poétique », in Florence de Chalonge (dir.), *Marguerite Duras 4 le personnage miroitements du sujet*, 2010, Caen, Lettres modernes minard, p. 140-142. Concernant la même question, voir aussi l'article « Poétique du paysage » (in Anne Cousseau (dir.), *Marguerite Duras 5 paysages*, Paris, Lettres modernes minard, 2017, p. 29-33.) et la dernière partie « La poésie de l'enfance » de l'étude *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras* (*op.cit.*, p. 296-418.) d'Anne Cousseau, et également la chapitre VII « motifs et métaphores » dans le commentaire sur *Le ravissement de Lol V. Stein* de Madeleine Borgomano (*Op.cit.*, p. 129-136.).

Du moment que la langue s'avère aussi impuissante que la théorie, en particulier autour d'un sujet aussi aporétique que le temps⁴⁰³, Marguerite Duras n'hésite pas à emprunter la voie poétique, à métamorphoser la figure du temps aussi inintelligible qu'omniprésente dans son œuvre. Dans son article « Y a-t-il une écriture poétique ? », Barthes indique que les poètes classiques utilisent un langage économique et relationnel, que leurs mots « sont abstraits le plus possible au profit des rapports ». Ces « rapports » renvoient aux images qui « sont particulièrement en corps⁴⁰⁴ » dans le langage poétique, au point de devenir consubstantielles à l'écriture poétique. Cet attribut du langage poétique alimenté par des images fait penser aux œuvres de Duras, qui s'articulent étroitement à des images. *La Mer écrite* marque un point culminant de l'attachement indéfectible de l'écrivaine à l'image paysagère pour démontrer l'indicible et l'intouchable : dans ce dernier album photographié paru en 1997, nous lisons, accompagnée d'une photographie sur les ruines d'un cimetière, une phrase sibylline : « Le calme du blanc. Le reste est le temps⁴⁰⁵. » De ces mots bien rimés qui mettent en parallèle le « reste » et le « temps », se dessine subrepticement l'intention de l'écrivain de « concrétiser » le temps, de le mettre en forme. Si le temps identifié au « reste » demeure encore une notion confuse, le prédicat « être » révèle déjà la détermination de Duras de métamorphoser le temps, dans la mesure où, selon l'analyse de Paul Ricœur au sujet de la théorie de la *mimèsis*, le travail de la métaphore ne saurait être pleinement accompli que si l'on aperçoit dans « être-comme... » le corrélat du « voir-comme⁴⁰⁶... » ; qui plus est, assimilé au temps,

⁴⁰³ Bachelard indique que l'être dans un temps poétique est obligé d'être « valoris[é] ou [...] dévaloris[é] » : « Dans l'instant poétique l'être monte ou descend, sans accepter le temps du monde qui ramènerait l'ambivalence à l'antithèse, le simultané au successif. » (Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, *op.cit.*, p. 104-105.). D'après la définition de Bachelard, le temps dans l'univers durassien – celui qui se glisse librement entre instant et éternité, qui fait décrédibiliser la fonction indicative de l'âge – n'est-il pas justement un temps poétique, qui se voue à toutes les ambivalences, sans aucune préoccupation du réel ?

⁴⁰⁴ Voir Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op.cit.*, p. 35-36.

⁴⁰⁵ Marguerite Duras et Hélène Bamberger, *La mer écrite*, *op.cit.*, p. 42-43.

⁴⁰⁶ « La référence métaphorique [...] consiste en ceci que l'effacement de la référence descriptive [...] se révèle être [...] la condition négative pour que soit libéré un pouvoir plus radical de référence à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe. Ces aspects sont visés, de façon indirecte, mais positivement assertive, à la faveur de la nouvelle pertinence que l'énoncé métaphorique établit au niveau du sens, sur les ruines du sens littéral aboli par sa propre impertinence. Cette articulation d'une référence métaphorique sur le sens métaphorique ne revêt une portée ontologique plénière que si l'on va jusqu'à métaphoriser le verbe être lui-même et apercevoir dans l'« être-comme... » le corrélat du « voir-comme... », dans lequel se résume le travail de la métaphore (Paul Ricœur, *Temps et récit 1.*, *op.cit.*, p. 150-151.).

le « reste » – étant un substantif neutre – élargit à l'évidence la tranche d'objets susceptibles de transfigurer la temporalité. Dans l'analyse de Christophe Meurée, la scène d'atemporalité chez Duras est construite par un *topos* présenté « sous la forme d'une concaténation de métaphores et de métonymies (voire de catachrèses) ». Il recense onze éléments qui « se répètent d'œuvre en œuvre pour former un véritable de système⁴⁰⁷ ». Dans notre travail, nous étudierons quatre éléments – la mer, le lieu, le miroir, ainsi que la photographie – qui sont les plus indéniables marques du temps (autant par leurs occurrences considérables dans les textes de Duras, que par coutume traditionnelle⁴⁰⁸) – afin de démêler, et de mettre en forme la temporalité – vecteur aussi énigmatique qu'incontournable du vieillissement.

1. La mer

La mer, et les éléments aquatiques en général, sont omniprésents dans les œuvres de Duras. Nombre de ses productions artistiques, – depuis les premières publications à l'instar du *Barrage contre le Pacifique*, jusqu'à des livres parus dans les années quatre-vingt-dix comme *Emily L.* – ont pour arrière-plan un monde nautique. Nous pouvons même dire que la toile de fond maritime constitue une image *princeps* chez l'écrivaine. « J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres, [...] J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie » (LMD, III, 231), confie-t-elle à Michelle Porte. Née dans un « pays d'eaux⁴⁰⁹ », Duras désire ardemment, jusqu'à son dernier souffle, rejoindre le flux qui l'emmènerait vers son pays natal : « je m'en vais », crie-t-elle

⁴⁰⁷ Dans l'étude de Meurée, les onze éléments qui constituent le système de métaphores du temps sont : « la mer, le silence et la mutité, le cri, l'oubli, la folie, l'enfance, la musique, la danse, la relation de type érotique et le thème du double. » (Christophe Meurée, « Processus atemporel durassien », in Myriem El Maïzi et Brian Stimpson (dir.), *Marguerite Duras 2 écriture, écritures, op.cit.*, p. 126-131.)

⁴⁰⁸ Barthes souligne que les images utilisées dans des poèmes classiques relèvent, sur le plan de leur signifié, plus de la coutume que de la création (Voir Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, op.cit.*, p. 36). Les éléments que nous recensons, sont peu ou prou connus pour leur rapport étroit à la temporalité.

⁴⁰⁹ « Je ne peux pas penser à mon enfance sans penser à l'eau. Mon pays natal c'est une partie d'eaux », ainsi Duras évoque-t-elle les premières années de sa vie comme un univers composé de différents éléments aquatiques, « [c]elles lacs, des torrents qui descendaient de la montagne, celle des rizières, celle terreuse des rivières de la plaine dans lesquelles on s'abritait pendant les orages. La pluie faisait mal tellement elle était drue. » (« La Maison », VM, IV, 345).

dans l'agonie, « je m'en vais avec les algues⁴¹⁰. » D'après le biographe Vircondelet, l'écrivaine – étant « quelqu'un qui ne sera jamais revenu dans son pays natal » (« La Maison », VM, IV, 345) – voit dans la mer, ainsi que dans tout ce qui se rapporte à l'eau, une possibilité de renouer les liens, de restaurer les sécessions (géographiques, parentales, sociales, etc.) qui la rongent tout au long de sa vie⁴¹¹. Prétendant être « née nulle part », Duras donne une image de femme qui « allait vers⁴¹² » selon l'expression de Vircondelet – une femme à la fois errante et emportée dans le courant, à la recherche de son appartenance. Ce désir farouche de fusion explique à juste titre l'attachement primordial de l'écrivaine à l'univers aquatique. « [P]oésie de l'infini⁴¹³ » sous la plume de Michelet – l'un des écrivains préférés de Duras, – la mer, ainsi que les motifs relatifs à l'eau, incarne par excellence l'image de l'unité et de l'union.

1.1. L'immensité temporelle incarnée par l'image de l'eau

Le meilleur symbole de l'éternité – l'eau, « plus permanent que ce qui reste⁴¹⁴ », permet de réparer la rupture temporelle par sa constance et son immensité : « C'est la mer. Elle a tout pris. Elle marche avec le temps⁴¹⁵ », écrit l'écrivaine dans *La Mer écrite*, « [l]a mer est restée là, convenable, discrète, parfaite, INVISIBLE, ÉTERNELLE⁴¹⁶ ». Marchant avec le temps, la mer, à travers son flux et reflux perpétuel, incarne à merveille le temps itératif, sinon le temps éternel, chez une écrivaine aussi fascinée par les paysages maritimes que Marguerite Duras.

⁴¹⁰ Marguerite Duras citée dans Alain Vircondelet, *Sur le pas de Marguerite Duras*, Paris, Presse de la Renaissance, 2006, p. 34.

⁴¹¹ « Le lien défait. Jamais elle n'aura d'autre quête que celle de rejoindre, de renouer, de retendre ce lien. De “remonter jusqu'à eux”, comme elle disait [...]. Eux, le clan. » (*Ibid.*, p. 10.)

⁴¹² *Ibid.*, p. 82.

⁴¹³ Expressions employées par Michelet, chez qui « la grande voix de l'Océan » englobe tout ensemble, et transmet à l'homme l'idée de la *vie*, de l'*immortalité* et de la *solidarité* (Voir Michelet, *La mer*, Paris, Gallimard, 1983, p. 316-317.). Dans son essai, il souligne la dimension encyclopédique de la mer tous azimuts : « Sur la surface du globe, l'eau est la généralité, la terre est l'exception. » (*Ibid.*, p. 47.). Vaste et fluide, la mer permet la circulation, garantit le lien entre les terres.

⁴¹⁴ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II*, Paris, Fayard, 2010, p. 723.

⁴¹⁵ Marguerite Duras et Hélène Bamberger, *La mer écrite, op.cit.*, p. 8.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

Les assimilations du temps aux éléments aquatiques sont fréquentes dans ses œuvres : obsédé par sa prochaine rencontre avec la femme observée, le héros de la nouvelle « Les Chantiers », absorbé foncièrement dans la contemplation, rêve d'une sorte de « durée océanique⁴¹⁷ » (JEDA, I, 1100), qui permet d'enrichir son imagination fertile, et de prolonger à l'infini son instant du « ravissement » (JEDA, I, 1090). L'emploi du terme « ravissement » fait naturellement penser au cas de Lol. V. Stein, magnétisée par l'instant de l'enlèvement de son fiancé. Le rapprochement s'avère d'autant plus pertinent que leurs protagonistes, absorbés indistinctement dans une durée qui leur semble immuable, s'assimilent tous au motif de l'eau : le mot « nature » est mentionné à plusieurs reprises dans « Les Chantiers », dont les divers sens impliquent autant le cadre champêtre au bord du lac que la « nature » des hommes et des femmes⁴¹⁸. Le héros de la nouvelle est si captivé par le regard « avec [tant de] naturel » (JEDA, I, 1093) de cette femme, qu'il « s'install[e] naturellement dans la durée interminable et exaltante de son attente » (JEDA, I, 1091). Frappé par ce « naturel » qui le dirige vers un prolongement indéterminé du temps, l'observateur partage la même expérience que les spectateurs de la mer dans *La Mer écrite* : « La mer [...] ne voudrait plus vivre. Comme il y a des gens qui ne veulent plus partir mais seulement rester là, à vivre dans l'immobilité du temps⁴¹⁹. »

Au héros absorbé dans la « durée océanique » correspond une autre figure emblématique chez qui la mer coïncide avec la temporalité éternelle : « frappée d'immobilité » (LVS, II, 289), Lol V. Stein qui « fuît dans les mains comme de l'eau » (LVS, II, 309), désire ardemment « murer le bal » (LVS, II, 309). Son royaume, qui n'est construit de rien d'autre que « l'éternité du bal », est « percé de toutes les parts à travers lequel s'écoul[e] la mer » (LVS, II, 309). Le bal y flotte, se transforme en « ce navire de lumière sur lequel chaque après-midi Lol s'embarque mais qui reste là, dans ce port impossible, à jamais amarré et prêt à quitter » (LVS, II, 309). L'atmosphère

⁴¹⁷ L'hôtel dans lequel résident les deux protagonistes des « Chantiers » se trouve au bord d'un lac ; la nouvelle se clôt du reste dans un champ de roseaux, des « choses d'eau gorgées d'eau » (JEDA, I, 1107). Les occurrences des paysages aquatiques ne sont certainement pas une coïncidence. Dans un roman inachevé, considéré comme ébauche de la nouvelle « Les Chantiers », Marguerite Duras situe ses personnages dans un hôtel reclus à la montagne, dans l'objectif de « contenir [les protagonistes] durant un temps indéterminé », pour atteindre « l'égalité de tous, la preuve éclatante de leur appartenance à une même condition. » (Fonds Marguerite Duras, IMEC, DRS 37.12, f° 12., cité dans la « Notice *Des journées entières dans les arbres* » de Robert Harvey, JEDA, I, 1535).

⁴¹⁸ Voir l'analyse de Robert Harvey, dans la « Notice des *Journées entières dans les arbres* » (JEDA, I, 1534-1535).

⁴¹⁹ Marguerite Duras et Hélène Bamberger, *La mer écrite, op.cit.*, p. 34.

marine qui plane autour du bal va de pair avec l'identification directe de l'héroïne à de l'eau. Ce qui met en scène une éternité du temps aussi perpétuel que le courant d'eau, au sein de laquelle l'existence de Lol devient aussi éparpillée, perdue et insaisissable qu'une goutte d'eau dans l'océan⁴²⁰.

Malgré les nombreuses métaphores qui associent Lol au milieu marin, la mer « n'affleure que très rarement dans ce texte, qui laisse plutôt émerger des signes de son absence », rectifie Borgomano à propos d'une phrase de l'écrivain dans *Les Lieux de Marguerite Duras*⁴²¹. Par rapport à Lol, certains personnages – à partir d'Anne qui parcourt la mer à la recherche du Marin de Gibraltar, jusqu'à Emily qui perd sa vie sur la mer, en passant par des anonymes errant dans tous les sens au bord de la mer dans *L'Amour* et *La Femme du Gange* – connaissent une fusion plus charnelle, plus foncière entre leur existence et la mer : « Elle la montre, c'est la mer du matin, elle bat, verte, fraîche, elle avance, elle sourit, elle dit : – La mer. » (A, II, 1294). Avec la répétition du même pronom personnel, nous avons du mal à distinguer le véritable référent de ce « elle ». Ce glissement insensible du référent est « l'un des exemples syntaxiques les plus manifestes de l'osmose entre le personnage et son environnement », indique Florence de Chalonge (A, II, 1835).

A ce désir de l'osmose manifesté par la confusion des pronoms, succède l'idée de l'abandon et de la perte : la décision de voyager sur la mer prise après la perte de son poème équivaut, aux yeux d'Emily L., à un acte de rejet de la vie :

⁴²⁰ Dans *Le Ravisement*, le choix des toponymes qui font référence à la mer est aussi significatif, à l'instar de T. Beach et U. Bridge – deux signifiants qui indiquent directement leur signifié par la traduction en anglais : le premier est une ville balnéaire où se trouve le Casino, et où Lol assiste passivement au ravisement de son fiancé par Anne-Marie Stretter au cours du fameux bal ; U. Bridge s'inscrit dans la même lignée que T. Beach, sauf que la lettre U ajoute aussi un caractère iconique au nom : installée à U. Bridge après son mariage, Lol se met à l'écart de tout, à l'image d'un U qui « pourrait évoquer un pont renversé, un pont ne menant nulle part, comme une parenthèse entre le départ et le retour de Lol à S. Thala, dix années au cours desquelles il ne se passe effectivement rien. » (Voir l'analyse des toponymes du *Ravisement* dans Monique Pinthon, Guillaume Kichenin et Jean Cléder, *Marguerite Duras Le Ravisement de Lol V. Stein, Le Vice-Consul, India Song*, Neuilly, Atlande, 2005, p. 77.)

⁴²¹ « Les différents lieux de Lol V. Stein sont tous des lieux maritimes. » (LMD, III, 231), dit Marguerite Duras dans son entretien avec Michelle Porte. Portant, du fait que S. Thala du *Ravisement* ne se trouve pas au bord de la mer, Borgomano souligne que l'auteur, – faisant la même erreur que Lol du *Ravisement* qui surprend Tatiana (« elle dit que la mer n'est pas loin de la villa qu'elle habitait à U. Bridge. Tatiana a un sursaut : la mer est à deux heures de U. Bridge. » (LVS, II, 327)) – se réfère, dans cette déclaration, plutôt à *L'Amour* et à *La Femme du Gange*. De cette présence de la mer souvent sous forme d'un reflet dans *Le Ravisement*, Borgomano développe l'idée que la relation aussi inséparable qu'inaccessible entre Lol et la mer renvoie davantage à sa vie qui est une vie « non vécue ». Madeleine Borgomano, *Le ravisement de Lol V. Stein de Marguerite Duras, op.cit.*, p. 133-135.

Ce devait être après la perte de ce poème qu'elle avait trouvé le voyage sur la mer, qu'elle avait décidé de perdre sa vie sur la mer [...]. Par la suite il ne devait s'être agi de rien d'autre [...], d'aucune autre conjoncture, d'aucune autre façon de la résoudre, jamais, que par cette façon-ci du pur passage du temps (EL, IV, 439).

Complètement insignifiante, sa vie est désormais réduite au pur écoulement du temps privé de repères. Cette double perte géographique et temporelle plonge la poétesse ratée dans une « espèce de rengaine » absurde. Emily qui voyage partout, et qui « regarde tout », est une personne « sans mémoire, un peu comme Lol V. Stein⁴²² ». Par rapport à Lol qui « se croit coulée dans une identité de nature indéfinie » (LVS, II, 304), Emily L. est bel et bien embarquée dans ce navire dont rêve Lol – un navire qui répète toujours le même spectacle : à travers l'imaginaire du courant d'eau aussi fluide que désorienté, on finit par croire qu'un temps « était possible qui s'emplit et se vide alternativement, qui s'emplit et se déemplit » (LVS, II, 370). Ce temps cyclique à l'image des vagues incessantes rend perceptible le vieillissement des personnages : « son vieillissement à elle, je le perçois », mentionne l'écrivaine dans un entretien autour d'*Emily L.*, « elle est figée, elle danse toujours [...]. Emily échappe, c'est une chose qui échappe, comme de l'eau, elle sort des mains⁴²³. » (EL, IV, 480). Le vieillissement qu'entend ici Duras relève moins des multiples dégradations physiques ou mentales⁴²⁴, que de sa fugacité, qui incite inévitablement l'idée de la fadeur, de la perte : aussi impossible d'être « modelé⁴²⁵ » que de l'eau, le temps, « dont le sens échappait » (LVS, II, 300), que vivent les personnages durassiens accélère et prolonge

⁴²² Le bateau d'Emily « recommence toujours le même voyage, depuis des années et des années, à travers la terre, toutes les mers, [...] dans cette espèce de rengaine du voyage qui, en apparence, peut paraître une... absurdité. Elle est toujours à regarder tout, c'est comme si elle était sans mémoire, un peu comme Lol V. Stein. », dans un entretien avec Luce Perrot, Marguerite Duras décrit ainsi son héroïne, mettant en parallèle entre son voyage maritime sans fin et l'« éternité d'Emily » (EL, IV, 479).

⁴²³ Cette description fait directement référence à celle de Lol V. Stein qui « vous fût dans les mains comme l'eau parce que le peu que vous reteniez d'elle valait la peine de l'effort. » (LVS, II, 288).

⁴²⁴ Dans son étude sur la folie, Foucault rapproche l'imaginaire de l'eau du délire, connu particulièrement par le vieillard que nous avons analysé dans la partie précédente : « Dans l'imagination occidentale, la raison a longtemps appartenu à la terre ferme. Île ou continent, elle repousse l'eau avec un entêtement massif : elle ne lui concède que le sable. La déraison, elle, a été aquatique depuis le fond des temps. » (Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. I., Paris, Gallimard, 1994, p. 268.)

⁴²⁵ « Dans la mer vous jetez une bombe atomique et dix minutes après la mer reprend sa forme. On ne peut pas modeler l'eau. » (« Trouville », VM, IV, 347).

leur vieillissement, désormais aussi indéfinissable que durable, assez puissant pour engloutir le passé comme l'avenir : « Ce qui est passé et ce qui arrivera est enfoui dans la mer qui danse, danse, en ce moment, au-delà de tout passé, de tout avenir. » (VT, II, 227), ressent l'héroïne de *La Vie tranquille*.

1.2. La mer comme gouffre béant qui enveloppe tout

Marguerite Duras fait partager, à travers le sentiment de l'invasion connu par Françoise, sa vision absolue de la mer qui incarne non seulement « le paysage de la fin du monde ou du début du monde » (C, III, 328), mais aussi toute étendue de l'existence humaine : « C'est comme une naissance, toujours, il y a des parturitions⁴²⁶. C'est comme un monde liquide. » (P, III, 56), ce qui fait preuve que l'assimilation de l'eau à l'être humain s'apparente chez Duras moins à l'apanage de certains personnages, qu'à une conception générale de toute humanité. Ce rapprochement s'inscrit dans le sillage de l'anatomie traditionnelle, qui caractérise le corps humain comme un « substrat organique d'eau⁴²⁷ » : Albrandin de Sienna, médecin italien du XIII^e siècle, développe une vision du corps axé sur des liquides, qui paraît « froid et moite ». A partir de ces qualifications peu ou prou négatives, Abraham de la Franboisière, médecin de Louis XIII, noircit encore davantage cette image du corps, montrant le corps du vieillard qui, par manque d'énergie et de chaleur, a « les yeux larmoyants, le nez découpl[é] toujours, et la bouche pleine d'eau⁴²⁸ ». Certes, Duras ne dresse jamais le ramollissement du corps – aussi vieilli qu'enlisé dans les marécages – à la manière si descriptive et réprobative des anatomiques ; cependant, dans ses livres les rapprochements récurrents⁴²⁹, directs ou implicites, du corps

⁴²⁶ L'allusion aux liquides corporels fait écho au signifié maternel dont le signifiant la « mère » est aussi indissociable de son homonyme la « mer », tant de la forme que du sens. Sur le lien entre la *mer* et la *mère*, voir l'analyse de Monique Pinthon, « Une poétique de l'osmose », in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras Rencontres à Cerisy, op.cit.*, p. 111-112.

⁴²⁷ Georges Vigarello, « Le corps "âgé" hier et aujourd'hui », in Marie-Françoise Fuchs (dir.), *Comment l'esprit vient aux vieux*, Paris, Erès, 2016, p. 64.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁴²⁹ Dans *Les Parleuses*, Xavière Gauthier évoque la tendance chez Duras à associer les notations physiques aux facteurs naturels, en particulier le vent et la mer. Cette alliance étroite est confirmée en retour par l'écrivaine elle-même, prenant l'exemple d'un arrière-plan dans *Le Camion*, qui, à première vue, n'a rien à voir avec la mer : la cinéaste considère en réalité la zone industrielle à Auchan d'où vient la vieille dame du camion comme un lieu de l'eau, de

humain au milieu aquatique suggèrent une vision plus ambiguë, voire sombre, qu'optimiste et radieuse⁴³⁰. Parallèlement à des scènes de noyade qui engloutissent les personnages dans la mort⁴³¹, le gouffre béant de la mer semble, chez Duras, capable de tout annihiler, jusqu'à devenir l'unique substance survivante dans un monde aboli. Seule preuve de la survie, elle incarne un choix par défaut pour capter l'écoulement du temps : dans le film *La Femme du Gange*, d'un paysage apocalyptique où tout est banni à l'exception de la mer et des mouettes qui tournoient au-dessus de l'écume, les Voix sortent, « comme anesthésiées » : « VOIX 1 : Quelque part la vie continue-t-elle ? / VOIX 2, (*temps*). : Oui. La mer, mais étale. Le jour, mais gris. » (FG, II, 1468). Les voix somnolentes accompagnées de l'air de *Blue Moon* semblent ressusciter des ruines, d'un ailleurs au-delà de l'horizon ; sur l'écran, à une vieille dame assise près du terrain de tennis⁴³² succède la mer qui permet que le film reprenne dans un « os blanc » de S. Thalassa⁴³³ (FG, II, 1468), – toponyme qui signifie la mer en grec.

S. Thalassa, sous la caméra de la cinéaste, incarne ainsi par excellence la Mer du sens comme de la forme. Dans cet univers aboli, seule la mer témoigne de la continuité de la vie, dont la surface métallique étale les usures imperceptibles du temps. Plan fixé sur l'horizon de la mer, le film semble suspendu, jusqu'à l'apparition

« l'absolue platitude, un lieu mortel », à partir duquel sa protagoniste « invente sa vie chaque jour pour la première fois ». Aux yeux de Duras, la mer représente une image idéale pour figurer l'être humain, surtout ses « contemporains [...] déclassé[s] » (P, III, 328).

⁴³⁰ Cela se rapporte sans doute à des notations archaïques de l'eau qui est un « élément de l'asphyxie », duquel on ne voit que « le gouffre amer, la nuit de l'abîme » (Michelet, *La mer, op. cit.*, p. 43.). Cette connotation fait également penser à une obsession de Duras qui éprouve, dès son enfance, une terreur sans précédent devant la mer : « La mer me fascine et me terrorise. Je suis épouvantée depuis l'enfance par l'idée d'être emportée par les eaux. » (Marguerite Duras, *La passion suspendue, Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 156.) ; « Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau. » (LMD, III, 231).

⁴³¹ Anne-Marie Stretter d'*India Song* et la jeune fille de l'histoire de la « pierre blanche » dans *Savannah Bay*, ont toutes fini par se jeter dans la mer. Par ailleurs, la scène de noyade qui apparaît à maintes reprises chez Duras s'avère d'autant moins aléatoire que cette fin dans l'eau vouée au non-sens absolu coïncide avec une connotation qu'on confie à la vieillesse qui n'incarne rien d'autre qu'un « naufrage » (Éric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010, p. 391.).

⁴³² Ce plan dans l'optique de Michael Richardson, en faisant allusion à la mort d'Anne-Marie Stretter, renforce davantage l'atmosphère funèbre et eschatologique : « La bicyclette rouge d'Anne-Marie Stretter, [...] était là, [...]. [...] Ne l'aura pas revue avant de mourir. Passe encore. Va disparaître. La vieille dame somnole [...], ne regarde plus rien. *Blue Moon* se meurt. Anne-Marie Stretter est morte là-bas. [...] Défunte. » (FG, II, 1468).

⁴³³ *Thalassa* fait l'objet d'une série d'anagrammes dans le cycle indien, de S. Thala, à S. Tahla, en passant par S. Thalassa. Dans son entretien avec Michelle Porte, Duras reconnaît le caractère involontaire de cette évolution du nom, et qu'elle se rend compte rétrospectivement que cet hapax se rapporte au mot grec qui signifie la mer (LMD, II, 232).

sur l'écran du Fou : « Il est là, il marchait, il marche, [...]. N'a pas cessé, dans l'égaré parfait, d'être présent à S. Thala. Avec lui, le film recommence ici, à S. Thala. » (FG, II, 1468). L'intrusion de ce marcheur sur la plage paraît d'autant moins insignifiante que ses pas relancent le film, que les Voix disent qu'il garde la mémoire en marchant (FG, II, 1469). L'association étrange de son déplacement physique au souvenir – épiphénomène du temps – fait introduire la notion de l'espace comme une autre figuration incontournable de la temporalité chez Duras.

2. La spatialisation du temps

Dans un monde aussi eschatologique que fantasmagorique comme S. Thala, le temps paraît aussi fluide et insaisissable que le courant d'eau. La mémoire y est répandue, dispersée, si bien que les sujets, avec leur « tête-passoire » (FG, II, 1470) traversée par tous les vents, s'avèrent impuissants à retenir des traces du souvenir. Dans cet univers homogène, sans repère, les lieux semblent devenir le seul bastion qui puisse marquer le passage du temps. L'hôtel, « blockhaus de la mémoire » (FG, II, 1469) de *La Femme du Gange*, est d'autant plus emblématique que non seulement il accueille les vagabonds, mais conserve aussi leur mémoire abolie, « incorporée aux murs » (FG, II, 1470). Le temps chez Marguerite Duras est inséparable de l'espace et des lieux : « la mémoire pour moi est une chose répandue dans tous les lieux », ainsi élucide-t-elle sa façon de percevoir l'espace dans son entretien avec Michelle Porte, dont le titre révèle directement la prééminence des lieux, dépôt de l'histoire dans ses œuvres : « c'est très rare que je me promène dans mon jardin, à la campagne, ou ici, sur la plage, sans que je revive certaines choses⁴³⁴ [...] Je me dis que ce sont les lieux qui la recèlent, cette mémoire... » (LMD, III, 239). Le souvenir, chez Duras provient moins des réflexions que des mouvements dans l'espace : « C'est en marchant qu'une autre mémoire lui vient, et qu'une mémoire la quitte, que le transfert s'opère » (LMD, III, 240), explique Duras à propos du Fou de *La Femme du Gange*. Le déplacement

⁴³⁴ Duras transfère son moyen de se souvenir en fonction de l'espace en Lol V. Stein qui reconstruit sa mémoire au cours de sa déambulation : « les rues portèrent Lol V. Stein dans ses promenades » (LVS, II, 303), c'est à l'aide de son mouvement « désordonné, confus et généreux » (LVS, II, 307) dans l'espace que « les pensées arrivent » : « ainsi c'était pour ça qu'elle se promenait, pour mieux penser au bal. » (LVS, II, 307).

dans l'espace qui garantit le transfert de mémoire, et qui assure la continuité, n'est-il pas justement une figuration du passage du temps qui se déroule sans répit ? La flânerie de Lol entraîne non seulement « le déplacement machinal de son corps », mais aussi la pousse à « toujours aller et venir d'un bout à l'autre du temps » (LVS, II, 341). L'espace-temps s'entremêle dans le souvenir de Lol « arrêtée [au] bal » (« Le bloc noir », VM, IV, 323) ; de même que dans beaucoup de livres de Duras, l'espace sert de matrice qui génère l'histoire⁴³⁵, comme une incarnation incontournable du temps qui ne peut être embrassé et saisi qu'à travers d'autres *logos* qui donnent forme au temps. D'où une autre appellation de l'espace : « le temps inauthentique⁴³⁶ ».

La corrélation essentielle entre l'espace et le temps a pour conséquence la spatialisation du temps, qui s'inscrit dans une longue tradition philosophique et littéraire : de la *kinesis* (« mouvement ») d'Aristote qui voit le mouvement comme « l'actualisation progressive » aussi bien logiquement que chronologiquement⁴³⁷, à la notion de *distentio* introduite par Augustin⁴³⁸, en passant par le *chronotope*⁴³⁹ de Bakhtine, le temps ne cesse de s'identifier à l'espace pour être mesurable. Surnommé

⁴³⁵ D'après Monique Pinthon, Duras établit une équivalence absolue entre l'histoire de Lol et celle de sa ville natale ; qui plus est, elle assimile son héroïne à un « lieu hanté » (LMD, III, 241, voir l'article de Monique Pinthon, « Inconsolable mémoire/oublieuse mémoire », in Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras, op.cit.*, p. 190.). Beaucoup de critiques mettent l'accent sur l'importance de l'espace chez Marguerite Duras, qui, au lieu d'être dépendant des personnages, joue comme un élément générateur qui stimule le développement des composants poétiques et symboliques, à l'exemple de la terrasse où repose Monsieur Andesmas, lieu principal du roman qui fait écho à la temporalité immuable de ce vieux père (Voir l'analyse de Bernard Alazet dans la « Notice de *L'après-midi de Monsieur Andesmas* », And, II, 1668).

⁴³⁶ Raphaël Baroni, *L'œuvre du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 133.

⁴³⁷ Voir l'analyse de François Jullien, « Vieillesse et longévité : comment penser le procès de la vie ? », *Propos recueillis et mis en forme par Nicolas Martin*, in Fondation Eisai, *Le grand âge de la vie, op.cit.*, p. 81.

⁴³⁸ Augustin cité dans Paul Ricoeur, *Temps et récit I.*, *op.cit.*, p. 38.

⁴³⁹ Le *chronotope*, traduit littéralement comme « temps-espace », est défini comme la « fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978[1975], p. 237.). Au demeurant, donnant trop d'importance au temps, la notion du *chronotope* ne traduit pas entièrement le rapport indissociable du temps et de l'espace chez Duras qui attribue, selon Borgomano, à l'espace un statut fondamental qui relève plus d'un décor que d'un élément générateur ; il est par conséquent plus adéquat de nommer, en l'occurrence, le phénomène un « espace-temps », où le temps se trouve enfermé et régi par l'espace (Voir l'analyse de Madeleine Borgomano, *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras, op.cit.*, p. 76.). Augustin et Aristote introduisent aussi de pareilles assertions, supposant respectivement que « le temps est le mouvement d'un corps », et que le temps « est quelque chose du mouvement » (Voir Paul Ricoeur, *Temps et récit I.*, *op.cit.*, p. 38-39.).

« métaphore spatiomorphe », le temps, selon la physique classique de Newton, est à l'image « des mouvements de corps dans l'espace⁴⁴⁰. »

2.1. L'espace comme annonciateur du vieillissement

Cette définition concernant le corps nous amène inévitablement au sujet du vieillissement. Si nous considérons le corps comme un champ sur lequel s'exercent les méfaits du temps, le vieillir représente dans cette perspective moins une temporalité qui s'écoule, qu'une « spatialité qui fait du vieillir une possibilité d'existence⁴⁴¹ », sur laquelle se manifestent, et s'annoncent les traces du temps. Chez Marguerite Duras, si l'espace joue un rôle d'annonciateur du vieillissement, et laisse, de surcroît, « la porte ouverte à une somme infinie de possibilités⁴⁴² », c'est que le corps de ses personnages, telle que la « tête-passoire » du Fou traversée par le vent et incorporée aux murs (FG, II, 1470), est parfaitement intégré, fusionné avec l'extérieur spatial.

L'écrivaine identifie souvent ses personnages à un toponyme, particulièrement à un nom de ville : *Hiroshima mon amour* est clôturé par l'assimilation absolue entre les protagonistes et leur ville natale⁴⁴³ ; dans le cycle indien, si Lol du *Ravissement* n'est qu'« obscurément consciente [du] lien entre espace et temps », le rapport spatio-temporel se révèle indéniable dans *L'Amour*, jusqu'à ce que S. Thala remplace le patronyme des héros⁴⁴⁴ ; dans *Césarée* inspiré de *Bérénice* de Racine, la reine répudiée prend le nom du lieu qui l'accueille, Césarée, Cesarea⁴⁴⁵ : la fusion du lieu et

⁴⁴⁰ Jean Améry, *Du vieillissement Révolte et résignation*, *op.cit.*, p. 21-22.

⁴⁴¹ S'appuyant sur l'ouvrage d'Antoine Artaud qui perçoit le visage comme « un espace annonciateur » qui « ouvre un lieu, celui de l'individu », Alain Milon voit à travers le vieillir la « réalité » du corps et du sujet : le vieillissement est « ce qui s'inscrit dans l'espace du corps, dans les espaces superposés du corps, ses espaces à venir ». Voir Michela Marzano et Alain Milon, « Dispersion du moi : le reflet de l'espace », dans Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie, Détresse du vieillir*, *op.cit.*, p. 219-224.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 225.

⁴⁴³ « ELLE : Hi-ro-chi-ma. C'est ton nom. [...] / LUI : C'est mon nom. Oui. [...] Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce. » (HMA, II, 76).

⁴⁴⁴ « Elle s'éloigne, il la rappelle. Il demande : – S. Thala, c'est mon nom. » (A, II, 1297).

⁴⁴⁵ « Césarée / Césarée / L'endroit s'appelle ainsi Césarée / Césarea » (NN, III, 486). Dans la notice, Bernard Alazet fait remarquer que l'ajout de la finale en *a*, mettant valeur la féminité du personnage, fait, de plus, écho « aux autres lieux de l'œuvre : S. Tahla, Calcutta, Hiroshima, Savannah... » (NN, III, 1671).

de la personne donne lieu à une extension de l'identité individuelle, ce qui se traduit par la reprise du pronom indéfini « tout » – synonyme de Césarée sous la plume de Duras :

Césarée / La totalité. / Rien que l'endroit / Et le mot.

[...]

Il ne reste que l'histoire / Le tout.

[...]

L'endroit s'appelle Césarée / Cesarea / Il n'y a plus rien à voir. Que le tout

(NN, III, 486-489).

Le texte réitère la coalescence entre la reine capturée et la ville, dont l'existence ne fait qu'un.

À l'extension spatiale s'ajoute également le prolongement temporel : sous un nom commun, la reine Césarée/Cesarea contient d'ores et déjà toute épaisseur du temps de cette ville millénaire. Ce toponyme hautement significatif possède « à lui seul toute une histoire et de ce fait la ressuscite, restituant au personnage [...] sa présence » (NN, III, 1671) – celle de la « reine des Juifs⁴⁴⁶ » (NN, III, 488) qui

⁴⁴⁶ Duras fait de Bérénice une allégorie de la diaspora. La judaïté est une problématique incontournable chez l'écrivaine, dont beaucoup de textes de l'après-guerre font écho au peuple juif, à l'exemple de la reprise du nom Steiner : à partir de Lol V. Stein du *Ravissement* (1964), en passant par ses essais sur la seconde guerre mondiale, jusqu'à Yann Andrea devenu *Yann Andrea Steiner* (1992), de nombreux personnages durassiens s'identifient, de manière explicite ou non, aux Juifs, dont l'errance et le destin tragique impressionnent particulièrement l'écrivaine. Faisant « le même trajet que les juifs » (Marguerite Duras et Dominique Noguez, *La couleur des mots, op.cit.*, p. 172), Césarée, par sa sonorité et le jeu des images du film (inspiré de son voyage en Israël en 1979, le film est cependant tourné en France, la caméra traverse les jardins des Tuileries, et s'attardent longuement sur la statue de femmes de Maillol, qui implique la figure légendaire de Bérénice (Voir la notice de Bernard Alazet, NN, III, 1670) ; dans *Le Navire Night* et *Aurélia Steiner*, la cinéaste entreprend le même procédé esthétique, caractérisé par la dissociation entre le son et l'image), renvoie également « la séparée », traduite par l'exil du personnage et la « tonalité élégiaque [...] de[s] phrases très souvent réduites à des fragments syntaxiques, éparpillés sur la page comme autant de *disjecta membra*. » (NN, III, 1671). Il en est de même pour *Aurélia Steiner*, publié dans le même recueil, dont l'existence disséminée sur les continents lointains, ainsi que le chat lépreux, font nettement référence à la judaïté : « [...] Aurélia Steiner. Ce juif, ce chat juif. D'ailleurs, on traversait un continent juif ces jours-là. Pendant ce voyage sur le fleuve du nord, Aurélia appelle son amour disparu dans les charniers, les guerres, les crématoires, les terres équatoriales de la faim. On est exactement au centre d'une ville inconnue traversée par le fleuve. Le fleuve drainait tous les morts juifs et les emportait. » (« Aurélia Aurélia quatre », YV, III, 126). Au demeurant, il faut remarquer que, chez Marguerite Duras, la judaïté ne se limite pas à une simple question ethnologique. Le vocable *juif* connaît, dans l'univers durassien, un brouillage de signifiant, qui s'adresse non seulement au peuple juif, mais aussi à toutes les victimes. Concernant ce sujet, voir l'analyse de Madeleine Borgomano, « Duras D'une écriture politique à une écriture du politique », in Roger-Michel Allemand (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 3 Le Créateur et la Cité*,

parcourt « [du] nord, le lac Tibériade, [...] Au sud, Jérusalem, vers l'Orient, l'Asie, les déserts. » (NN, III, 489). Les lieux se substituant à l'existence physique de Bérénice, qui « a été niée dans son corps⁴⁴⁷ », fait d'elle un être hors du temps, incorporé complètement dans la « totalité » de Césarée, qui a à la fois « dix-huit ans, trente ans, deux mille ans » (NN, III, 489). L'espace vaste, lointain incarne ici la mesure temporelle et la mémoire des personnages, extériorisée et incorporée dans des lieux – à la fois comme « contenant et contenu⁴⁴⁸ » –, qui opère une osmose totale avec les gens qui les habitent. Dans un résumé de son film *La Femme du Gange*, la cinéaste nomme ces quatre personnages « gardiens de S. Thala » qui « ont perdu la mémoire », car « leur mémoire est dehors. Leur mémoire, c'est S. Thala. Ils sont l'humaine S. Thala. De même que les demeures vides, les sables. » (FG, II, 1513). Pareils à la reine Cesarea, des fous, éparpillés dans des poussières, dans chaque coin de S. Thala, se transforment en forme physique de leur ville.

2.2. De l'espace imprécis au temps déroutant

Cependant, encadrer les personnages dans un espace consiste chez Duras moins à mesurer leur existence qu'à faire dilater, et brouiller davantage les limites. Contrairement à d'autres écrivains comme Proust, chez qui la spatialisation du temps permet de mieux jalonner les différentes époques de la vie, souvent jonchée de trous de mémoire, l'espace-temps chez Duras offre plus de trouble que d'éclaircissement dans la représentation du temps : vers fin de la matinée chez les Guermantes, la rencontre avec Mlle de Saint-Loup incite le narrateur à se remémorer les vicissitudes de la vie, et lui apporte la révélation que toutes ses connaissances d'antan peuvent être interprétées par le plan spatial qui aboutit au même point final :

Comme la plupart des êtres d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les « étoiles » des carrefours où viennent converger des routes venues, pour notre vie aussi, des points les plus différents ? Elles étaient nombreuses pour moi celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient

Paris, Lettres modernes Minard, 1999, p. 43-45.

⁴⁴⁷ Marguerite Duras et Dominique Noguez, *Les couleurs des mots*, *op.cit.*, p. 172.

⁴⁴⁸ Monique Pinthon, « Une poétique de l'osmose », in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras Rencontres à Cerisy*, *op.cit.*, p. 110.

autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux « côtés » où j'avais fait tant de promenades et de rêves – par son père Robert de Saint-Loup le côté de Guermantes, par Gilberte sa mère le côté de Méséglise qui était le « côté de chez Swann ». L'une, par la mère de la jeune fille et les Champs-Élysées, me menait jusqu'à Swann, à mes soirs de Combray, au côté de Méséglise, l'autre, par son père à mes après-midi de Balbec où je le revoyais près de la mer ensoleillée. Déjà entre ces deux routes des transversales s'établissaient⁴⁴⁹.

Vers la fin de la *Recherche*, le narrateur proustien se rend enfin compte que toutes les relations inextricables des gens et des événements sont toutes nouées par des lieux, dont les allées se croisent, et tissent un riche réseau de souvenir. Cette sorte de « psychologie dans l'espace » qui l'aide à mesurer la durée « par les positions qu'il avait occupées successivement par rapport à [lui]⁴⁵⁰ », met en lumière et structure le parcours du héros⁴⁵¹ enfoui dans les poussières du temps, et s'offre comme une preuve tangible de la durée temporelle, qui est, selon les mots de Kristeva, « [f]ragmentée, diversifiée, disparate, unifiée dans les volumes protéiformes⁴⁵² » de l'espace.

Marguerite Duras confère aussi à l'espace la même fonction que chez Proust, consacrée à structurer et marquer la mémoire des personnages⁴⁵³, à une exception près que les lieux durassiens résultent moins de l'exactitude que de l'imaginaire⁴⁵⁴ : à

⁴⁴⁹ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, in Proust, *A la recherche du temps perdu IV*, op.cit., p. 606.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 608.

⁴⁵¹ « [...] une sorte de psychologie dans l'espace, ajout[ait] une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérait tant que je songeais seul dans la bibliothèque, puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise. » (*Idem.*). Le passé restitué par l'espace ne se limite pas, par rapport à la résurrection du souvenir par la mémoire, à une simple « copie » immobile de jadis ; il consiste, de plus, à faire projeter le passé vers le présent, à travers la présence active des lieux.

⁴⁵² Julia Kristeva, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard, 1994, p. 292.

⁴⁵³ Au cours de son entrevue avec Xavière Gauthier, l'écrivain avoue que, malgré son refus de toute programmation et de calcul dans l'élaboration de ses livres, les lieux ne sont pas laissés au hasard : « [...] c'est dans ma tête. Ça. [...] c'est deux lieux. Tu vois, je pourrais presque les chiffrer, l'endroit A, l'endroit B, l'endroit C, l'endroit D, et ça crie à l'endroit C, les cris arrivent en A, l'endroit D ne reçoit pas des cris, tu vois ? » (P, III, 118).

⁴⁵⁴ À propos du film *India Song*, son directeur de la photographie Bruno Nuytten souligne la dimension imaginaire de l'espace chez Marguerite Duras : « Les lieux étaient capitaux. Ce n'est pas eux qui nous habitaient, c'est Marguerite qui était habitée par des lieux imaginaires qu'elle découvrait dans des lieux réels, qu'elle faisait basculer dans son imaginaire. » (Bruno Nuytten cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II*, op.cit., p. 623.)

l'opposé des lieux proustiens qui paraissent d'autant plus concentriques qu'ils aident à reconstruire, voire à compléter la mémoire trouée d'amnésie, ceux de Duras s'inscrivent plutôt dans une voie excentrique, menée vers un dehors aussi chimérique qu'illimité. En plus de la géographie très souvent inexacte⁴⁵⁵, les lieux chez Marguerite Duras consistent, semble-t-il, moins à ponctuer le temps qu'à le brouiller encore davantage, en raison de leur homogénéité qui les fait mal distinguer les uns des autres. Dans *Agatha*, sur le passage de « la chambre hallucinatoire » la cinéaste commente : « Rien ne distingue le lieu hallucinatoire des autres lieux. Lieu simple aux conséquences infinies⁴⁵⁶ ». Le lieu imaginaire qui se substitue au lieu réel se libère des contraintes géographiques, s'étend ainsi jusqu'à l'infini.

Tellement fascinée par un *là-bas*⁴⁵⁷ glissant et imprécis, Duras découvre une beauté inouïe à travers une phrase symbolique qui marque la dimension troublante et infinie de l'espace : « Ici, c'est S. Thala jusqu'à la rivière. [...] Après la rivière c'est encore S. Thala⁴⁵⁸. » (A, II, 1275). Transformé en « un matériau uniforme » (LMD, III, 231), l'espace n'est plus « habitable », dans la mesure où, une fois la plénitude atteinte (« tout, ici, tout c'est S. Thala » (A, II, 1297)), le lieu équivaut à une vacation

⁴⁵⁵ « Faut que je dise tout de suite que la géographie est inexacte, complètement », explique Duras à propos de son film *India Song*, « [j]e me suis fabriqué une Inde, des Indes, comme on disait avant... pendant le colonialisme. Calcutta, c'était pas la capitale et on ne peut pas aller en une après-midi de Calcutta aux bouches du Gange. L'île, c'est Ceylan, c'est Colombo, *The Prince of Wales de Colombo*, il est pas là du tout. Et le Népal, il peut pas y aller non plus dans la journée chasser, là-bas, l'ambassadeur de France. Et Lahore est très loin, Lahore, c'est au Pakistan. Il n'y a que ces rizières, c'est juste, là, c'est dans le delta, c'est énorme, il n'y a que du riz. » (P, III, 117) Duras, dans l'ensemble de ses créations artistiques, garde toujours cette tendance à imposer au lecteur une géographie fautive du point de vue scolaire, mais juste et implacable dans son univers.

⁴⁵⁶ Voir la note 14 (Ag, III, 1785). Dans le film, à partir de cet endroit « la chambre hallucinatoire » (dont le nom révèle bien la dimension fantasmagorique de cet espace) commence la résurrection de la mémoire d'enfance des deux protagonistes. Cette séquence est inspirée d'un passage de *L'Homme sans qualité*, voir la note 12 (Ag, III, 1785).

⁴⁵⁷ « Où est-ce ? Un quai de douane de *là-bas*, de la Mésopotamie du Gange, perdu ici, à S. Thala ? Ces villas résidentielles, closes, blanches, celles du quartier anglais de Calcutta ? Ces nuages, ceux d'une mousson qui avance, continent flottant, pour aller crever sur le Népal ? [...] *C'est ça* : là-bas a glissé. Il est ici. Nous avons pénétré dans le lieu vidé de l'amour. [...] C'est aux Indes, *là-bas*, que l'amour a pris corps. » (FG, II, 1449). Malgré l'identification des Indes à ce *là-bas* réitéré, la localisation, oscillée entre « là-bas » et « ici », n'en reste pas moins imprécise, d'autant que les Indes ici sont issues moins du réel que de l'imaginaire de Duras (« Je dois inventer un univers, complètement, un climat, des femmes rencontrées, remonter aux sources amères et douces de la vie. Cette circonstance sera lointaine : une ville de l'Inde. Je ne la connais pas mais je suis instruite de son existence. » (Marguerite Duras citée dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome I, op.cit.*, p. 457.)

⁴⁵⁸ Marguerite Duras considère cette phrase comme « la plus belle phrase de [s]a vie », déclare-t-elle dans *La Vie matérielle* (« Hanoï », VM, IV, 319).

totale qui ne s'attache à personne et à nulle part. L'« annulation totale de l'habitat » (LMD, III, 231), l'espace dépourvu de toute identité, est désormais exposé à tout glissement spatial et temporel : « je ne vois pas les gens de S. Thala se détacher sur quoi que ce soit », dit Duras à Xavière Gauthier, « [i]ls sont dans un point mort de l'espace, à un point mort du temps. » (P, III, 162). Ce qui met en évidence la résonance particulière de l'espace sur le temps. Si Duras n'a aucune intention de circonscrire les lieux qui jouent comme un déterminant incontournable dans la mémoire de ses personnages comme chez Proust, c'est qu'elle s'en sert pour mettre en scène sa conception de la temporalité qui n'en reste pas moins déroutante et vacante que les lieux :

M. D. : [...] quand je parle d'accident de mémoire, je pourrais parler aussi bien d'indécision dans la vision, une vision qui n'est pas tout à fait déterminée. Le bal mort de S. Thala, je le vois aussi bien dans le hall de l'hôtel, l'hôtel des Roches noires de Trouville, cette espèce de blockhaus, que dans le casino municipal. Alors j'ai tourné les deux. C'est une contradiction éclatante. [...] Le spectateur pourrait me dire : « Mais où a-t-il eu lieu ? » Qu'est-ce que ça peut faire ? En moi, il a eu lieu dans deux endroits.

X.G. : [...] le film est fait de ça, de ce que le spectateur pourrait dire des contradictions, bon, de lieu, de temps, c'est la même chose. À quel moment cela s'est passé ? Ça s'est passé, ça se passe, ça revient, ça se passe dans l'avenir aussi, je crois (P, III, 91).

Ces échanges entre les deux interlocutrices montrent – à travers la corrélation étroite entre l'espace et le temps – combien l'espace imaginaire l'emporte sur l'emplacement réel⁴⁵⁹, et que les « contradictions » spatiales – qui renvoient à celles du temps – traduisent une temporalité cyclique, synonyme d'un *tout* sans commencement ni fin.

Cette conception spatio-temporelle vouée à l'imaginaire et à l'uniformité fait penser à la définition blanchotienne de l'espace :

[...] c'est parcourir toute la réalité du temps, en la parcourant éprouver le

⁴⁵⁹ Cette confusion spatio-temporelle ressemble, par le biais de l'abolition de l'« ici-maintenant », au délire atteint souvent par les personnes âgées, qui voient dans leur esprit des objets et des événements sans support bousculer en même temps : « Bien des objets sans support au niveau de la réalité ; l'objet n'est plus soumis au jeu de la présence et de l'absence. [...] L'envahissement de l'actualité par le souvenir vient quelquefois immerger les repères spatio-temporels. Le temps et l'espace perdent leur fonction de balises entre l'intérieur et l'extérieur, lors de certaines périodes. » (Charlotte Herfray, *La vieillesse en analyse, op.cit.*, p. 64-65.).

temps comme espace et lieu vide, c'est-à-dire libre des événements qui toujours ordinairement le remplissent. Temps pur, sans événements, vacance mouvante, distance agitée, espace intérieur en devenir où les extases du temps se disposent en une simultanéité fascinante, qu'est-ce donc que tout cela ? Mais le temps même du récit, le temps qui n'est pas *hors* du temps, mais qui s'éprouve comme *dehors*, sous la forme d'un espace, cet espace imaginaire où l'art trouve et dispose ses ressources⁴⁶⁰.

En délivrant le temps ordinaire de toutes ses contraintes, cet « espace imaginaire », aussi libre que mouvant, prêt à tout échange et osmose, a finalement pour conséquence une écriture capable de puiser toutes les ressources possibles. Dans *Les Parleuses*, Duras elle-même certifie son affinité avec Maurice Blanchot⁴⁶¹, dans la mesure où tous les deux perçoivent l'art, présenté sous forme de l'espace-temps, comme une ressource inépuisable, sans bornes : « c'est quelque chose qui ne peut pas cesser [...] ça ne peut pas s'arrêter et ça se dit sans cesse », ajoute Xavière Gauthier à propos du désir de la continuité chez Duras comme chez Blanchot, « c'est la véritable écriture [...]. Je pense par ailleurs aux photos, aux prises de vue de mer, de la mer. » (P, III, 91). En approfondissant le sujet, la journaliste réunit les différents motifs, dont les prises de vue particulière permettent de dévoiler le caractère illimité de l'écriture et du temps.

3. Le miroir

Comme Xavière Gauthier le perçoit, chez Marguerite Duras, l'indécision de la vision, – synonyme de celle du temps (P, III, 90) – provient de la continuité uniforme des prises de vue. Par rapport à la mer et à l'espace – caractérisés par leur vaste étendue pour présenter celle du temps, le miroir et la photographie, en dépit de leur espace encadré, multiplient des visions, offrant simultanément les différentes voies optiques.

⁴⁶⁰ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op.cit.*, p. 22.

⁴⁶¹ « Mais Maurice Blanchot, à propos de *Détruire*, il m'avait dit une chose qui m'avait amusée et puis, en même temps, frappée, il m'a dit : "Il faut le donner sans cesse. C'est-à-dire mettre à peine un noir à la fin du film et repartir à la première image." Et j'ai cru qu'il plaisantait ; il le disait sérieusement. » (P, III, 91).

L'espace circonscrit du miroir, par l'entremise du reflet, est en effet une « extension du champ » qui permet de « sauvegarder une distance » et de mettre en doute « la présence réelle » (LMD, III, 221). Dans les entretiens réalisés par Michelle Porte, Duras souligne l'importance des miroirs qui jouent un grand rôle dans son univers :

[...] c'est comme des trous dans lesquels l'image s'engouffre et puis ressort : je ne sais jamais où elle va ressortir, j'ai l'impression que Delphine est avalée et puis elle revient, elle revient ou elle ne revient pas, mais c'est d'une extrême jouissance, ça, l'apparition de Delphine si loin – on peut éloigner l'image à l'infini dans un miroir [...] (LMD, III, 221).

Le prolongement de la distance pose inéluctablement la question de la transparence et de la réalité. À l'encontre de l'idée reçue que l'espace limité entrave la vision, le reflet dans le miroir « offre la possibilité d'exister par une autre dimension : une profondeur potentielle⁴⁶² », qui diversifie la présence d'Anne-Marie Strette, dont « les différentes strates de l'existence se recouvrent les unes les autres⁴⁶³ ». La superposition des traits suscite le trouble identitaire et donne ainsi lieu à une dialectique du Moi, qu'éprouvent souvent les personnages durassiens devant le miroir :

Le visage que je voyais souriait d'une façon à la fois engageante et timide. Je ne me suis pas reconnue. Je me suis levée et j'ai été rabattre la porte de l'armoire à glace. Ensuite, bien que fermée, j'ai eu l'impression que la glace contenait toujours dans son épaisseur je ne sais quel personnage, à la fois fraternel et haineux, qui contestait en silence mon identité. Je n'ai plus su ce qui se rapportait le plus à moi, ce personnage ou bien mon corps couché, là, bien connu. Qui étais-je, qui avais-je pris pour moi jusque-là ? Mon nom même ne me rassurait pas. Je n'arrivais pas à me loger dans l'image que je venais de surprendre. Je flottais autour d'elle, très près, mais il existait entre

⁴⁶² Michela Marzano et Alain Milon, « Dispersion du moi : le reflet de l'espace », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détresse du vieillir*, op.cit., p. 228-229. Puisque le miroir, fait remarquer Sénèque, « donne une image indirecte des objets, et permet un accès à une vérité qui, autrement, échappe au regard », son reflet devient, par conséquent, « annonciateur qui donne à voir la vérité du corps et la finitude des êtres humains ». A cette fonction prophétique Marzano et Milon adjoignent que le reflet, en « combinant » « des espaces superposés, et notamment les différentes facettes du corps à venir », se sert en effet d'un champ annonciateur de la vieillesse.

⁴⁶³ Marie-Annick Gervais-Zaninger, « Marguerite Duras, la fabrique d'un visage », in Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès (dir.), *Marguerite Duras Marges et transgressions*, op.cit., p. 116.

nous comme une impossibilité de nous rassembler (VT, I, 218).

Voyant dans la glace « une foule de formes » (VT, I, 219) se bousculer vers elle, Françoise éprouve une crise sans précédent, équivalant à une « expérience de dissociation schizoïde⁴⁶⁴ ». La « fantasmagorie silencieuse » qu'opère le miroir amalgame autant les images du même et de l'autre. Certains personnages durassiens aperçoivent, dans le miroir, un « fantôme de gémellité⁴⁶⁵ » qui entraîne une fusion, non moins déconcertante, entre le Moi et l'Autre. De même que l'héroïne de *L'Amant de la Chine du Nord* qui croit entrevoir, dans la glace ovale de la salle de bains, l'image du petit frère (ACN, IV, 726), Agatha, par l'entremise du jeu spéculaire, est aussi fascinée par l'assimilation de son corps à celui de son frère :

J'étais dans un grand salon face au fleuve et j'ai entendu vos doigts faire cette musique que mes doigts, que moi, jamais ne sauraient faire. Je me voyais dans une glace en train d'écouter mon frère jouer pour moi seule au monde et je lui ai donné toute la musique à jamais et je me suis vue emportée dans le bonheur de lui ressembler tant qu'il en était de nos vies comme coulait ce fleuve ensemble, là, dans la glace [...] (Ag, III, 1128).

Les traits à l'origine distincts se confondent dans le reflet du miroir, qui, rendant l'identité interchangeable, migrant de l'une à l'autre, devient un *spectre* par excellence qui décompose et multiplie les présences.

Ces expériences fantasmatiques à l'égard du même et de l'autre rejoignent la théorie de Lacan, qui fait remarquer que la forme apparue dans le miroir, malgré « l'instance du *moi* », s'inscrit en réalité « dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu⁴⁶⁶ ». Dévoilant la multiplicité des facettes, le miroir donne aussi à voir « le devenir du sujet » et « sa discordance d'avec sa propre réalité⁴⁶⁷ ». Annonçant les transformations du corps, les formes spéculaires préfigurent la « destination aliénante⁴⁶⁸ » du sujet, qui, à son tour, s'identifie à

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁶⁵ *Idem.*

⁴⁶⁶ Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 91.

⁴⁶⁷ *Idem.*

⁴⁶⁸ « [...] la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme *Gestalt*, c'est-à-dire dans une extériorité où [...] cette forme [...] symbolise la permanence mentale du *je* en même temps qu'elle préfigure sa destination aliénante ; elle est grosse encore des correspondances qui unissent le je à la statue où l'homme se projette comme aux fantômes qui le dominent, à l'automate où dans un rapport

l' « *imago* du semblable », liant le « *je* à des situations socialement élaborées⁴⁶⁹ ». Cet ultime moment du stade du miroir est d'autant plus décisive que, selon l'analyse de Lacan, il fait « basculer tout le savoir humain dans la médiatisation par le désir de l'autre⁴⁷⁰ ».

Ce processus au cours duquel l'Autre est engagé dans le témoignage des contours aliénants du sujet ressemble éminemment à la prise en compte de la vieillesse du sujet, qui, quelquefois, n'est perceptible qu'aux yeux d'autrui : la révélation de la vieillesse a, indique Gorz, « une dimension de son être social, de son être-Autre⁴⁷¹ », puisque c'est l'arbitrage des autres, sinon le reflet de nos traits vieillissants captés par eux, qui nous dévoile notre propre vieillissement : « La plus grave difficulté, c'est des facteurs qui définissent la condition de vieillard : chacun ne trouve son véritable sens que dans sa relation avec les autres⁴⁷² » ; le sens de l'âge, constate Beauvoir dans son étude sur le vieillissement de l'être humain, « nous vient originellement des autres, que nous n'avons pas d'âge pour nous-mêmes, mais seulement en tant qu'Autres⁴⁷³ ». De ce point de vue, la révélation du vieillissement relève parfaitement du « stade du miroir » lacanien, puisque « nous ne voyions pas notre aspect, nos propres âges, mais chacun, comme un miroir opposé voyait celui de l'autre⁴⁷⁴ ». Ses communications avec les convives vieillissants pendant le « Bal des têtes » rappellent sans cesse au héros proustien son propre vieillissement. La vieille Madeleine dans *Savannah Bay*, face à un miroir sur la scène, a à peu près la même expérience que le narrateur proustien, mais à la direction inverse : vers la fin du premier acte, on voit sur scène la vieille dame essayer sa robe de jeunesse (celle qu'elle porta dans son film *Le Voyage au Siam*⁴⁷⁵), et se regarder devant un « miroir imaginaire » (« *Un projecteur en dirige le reflet sur le corps de Madeleine mais on ne verra jamais ce miroir* », selon la didascalie de la version de 1982 (SB, III, 1187)). Par le jeu de lumière, Madeleine et la jeune femme contemplent longtemps, dans le silence, « l' "image" de Madeleine »

ambigu tend à s'achever le monde de sa fabrication. » (*Idem.*)

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁷⁰ *Idem.*

⁴⁷¹ André Gorz, *Le traître suivi de Le vieillissement*, Paris, Gallimard, 2004[2008], p. 383.

⁴⁷² Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 299.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 381.

⁴⁷⁴ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, in Proust, *A la recherche du temps perdu IV*, *op.cit.*, p. 508.

⁴⁷⁵ Dans la première version en 1982, le film tourné par Madeleine reste sous l'anonymat ; ce n'est que dans la version de l'année suivante que la dramaturge donne au film le nom « *Le Voyage au Siam* », qui renvoie explicitement au passé vraisemblable de la protagoniste dans ces terres lointaines (SB, III, 1223).

(SB, III, 1224), ce qui fait introduire l'histoire de « la pierre blanche ». Le rôle du miroir, quoiqu'imaginaire, n'est pas négligeable dans la résurrection de la mémoire de Madeleine, qui est tellement vague que, sans ce reflet du passé, elle risque d'être enfouie aux tréfonds. Tandis que le miroir traditionnel suggère l'image à venir, le « miroir imaginaire » de *Savannah Bay* fait exhumer le passé. La dimension historique de ce miroir fantastique fait naturellement penser à un autre appareil spéculaire qui révèle l'altérité de soi et du temps de manière encore plus saisissante que le miroir.

4. La photographie

La photographie assume tout d'abord la même fonction que Duras accorde au miroir comme une « extension du champ⁴⁷⁶ ». Tous les deux offrent une « fausse perspective » (« Les photographies », VM, IV, 362) irréaliste, sauf que l'image de la photographie s'ancre plus profondément que celle du miroir, dans l'échelle de l'histoire. Dans ses notes sur la photographie, Roland Barthes réitère que le noème de la Photographie réside dans un « Ça-a-été⁴⁷⁷ » engorgé dans le passé, dont le temps grammatical est l'aoriste⁴⁷⁸. Marguerite Duras affirme également ce rôle classique de la photographie dans la sauvegarde du souvenir dans les premiers âges de son invention :

Il n'y a pas de photographies de votre arrière-grand-mère. [...] Dès qu'on le pense, l'absence de photographie devient un manque essentiel et même un problème. Comment ont-ils vécu sans photos ? Il n'y a rien qui reste après la mort, du visage et du corps (« Les photographies », VM, IV, 362).

Ce surinvestissement dans le souvenir fait établir un lien inextricable entre la photographie, qui est la preuve matérielle de ce qui a été, et le vieillissement

⁴⁷⁶ Roland Barthes considère, en premier lieu, la photographie comme « une étendue » qui a « l'extension d'un champ [...] en fonction de [s]on savoir, de [s]a culture » (Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Etoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 47.). Cette définition rejoint exactement à la perception de Duras à l'égard du miroir qui représente pareillement une « extension du champs » issue de l'espace (LMD, III, 221).

⁴⁷⁷ Roland Barthes, *La chambre claire*, *op.cit.*, p. 120.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 142.

caractérisé de prime abord par la nostalgie du passé⁴⁷⁹. Dans son analyse sur la photographie de famille dans *L'Amant*, Pierre Saint-Armand pointe, à l'aune de l'assertion d'Alain Buisine, que « le propre de la photographie est de vieillir [,] [que] le destin de la photographie est de “devenir du passé”⁴⁸⁰ ».

4.1. Le temps enfermé dans le passé

Relégué dans le passé révolu, la photographie abolit la *durée*⁴⁸¹ : « On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement⁴⁸² ». Absorbée dans un état immobile, inactuel où « le Temps est engorgé⁴⁸³ », elle marque une rupture nette avec le monde vivant en mouvement, ce qui la conduit inévitablement vers la mort. Chez Marguerite Duras comme chez Barthes, la photographie est intrinsèquement liée à cette idée funèbre. Dans *L'Amant*, la narratrice évoque une coutume des indigènes qui se font photographier une seule fois dans leur vie avant la mort⁴⁸⁴, afin d'« exister davantage » après leur disparition (« Les photographies », VM, IV, 362). Or, ce malaise de mort devant la photographie ne résulte pas uniquement de notre nostalgie à l'égard de son référent qui n'est plus ; indifféremment de son contenu et du destin de son référent, la photographie, par sa

⁴⁷⁹ Certains vieillards, dans leur vieillesse extrême, sont même frappés par une pathologie nommée par Boyer-Weinmann la « photophobie », étant donné que, les perspectives de l'avenir rétrécies, ils n'ont rien d'autre à faire qu'à contempler les images du passé (Martine Boyer-Weinmann, *Viellir, dit-elle. Une anthropologie littéraire de l'âge*, *op.cit.*, p. 172.).

⁴⁸⁰ Pierre Saint-Armand, « La photographie de famille dans *L'Amant* », in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras Rencontre de Cerisy*, *op.cit.*, p. 237.

⁴⁸¹ « [...] la Photographie est un témoignage sûr, mais fugace », souligne Barthes, « en sorte que tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la durée. » (Roland Barthes, *La chambre claire*, *op.cit.*, p. 146.)

⁴⁸² *Ibid.*, p. 17.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁸⁴ « Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait. » (Am, III, 1512) ; c'est sans doute aussi la raison pour laquelle la grand-mère du héros proustien, consciente de son état de santé aggravé, voire de l'imminence de sa mort, insiste à se faire photographier par Saint-Loup, malgré l'impatience de son petit-fils qui regrette beaucoup des ses mots blessants durant sa deuxième visite tout seul à Balbec. Voir le passage des « intermittences du cœur » dans Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, in Proust, *A la recherche du temps perdu II*, *op.cit.*, p. 776-778.

nature même, évoque immanquablement à son observateur⁴⁸⁵ l'idée de la mort. Roland Barthes perçoit la photographie comme une sorte de théâtre intrinsèquement lié à la Mort :

On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme du visage peint du théâtre chinois, maquillage à la base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque du Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivante qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts⁴⁸⁶.

Le référent photographique, proche de l'acteur grimé du théâtre primitif qui suscite le sentiment de l'étrangeté, s'engage imperceptiblement dans ce processus de dissociation de soi, dont la figure spéculaire n'est qu'un spectre de celui dans le monde vivant⁴⁸⁷.

C'est la raison pour laquelle la narratrice de *L'Amant* a tellement de difficulté à identifier les visages des indigènes photographiés à leurs vrais visages, que tous les visages photographiés lui paraissent similaires :

⁴⁸⁵ Barthes induit de son « savoir » photographique trois pratiques fondatrices : l'*Operator* (le Photographe), le *Spectator* (nous qui compulsions) et le *Spectrum* (celui qui est photographié). Si l'auteur nomme volontiers le référent *Spectrum*, c'est que « ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort. » (Roland Barthes, *La chambre claire, op.cit.*, p. 22-23.). Indépendant de son sort, la mort gît au fond du référent photographique, qui est, pour ainsi dire, le *spectre* par excellence.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁸⁷ Dans *Mémoire de fille*, Annie Ernaux éprouve ce même malaise de mort, issu de l'altérité du Moi, à la vue de sa propre photo de 1958 : « Cette fille-là de 1958, [...] est capable à cinquante ans de distance de surgir et de provoquer une débâcle intérieure, [...] Dans ces conditions, dois-je fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un "je" ? Ou, ce qui me paraît, non pas le plus juste – évaluation subjective – mais le plus aventureux, dissocier la première de la seconde par l'emploi de "elle" et de "je", pour aller le plus loin possible dans l'exposition des faits et des actes. Et le plus cruellement possible à la manière de ceux qu'on entend derrière une porte parler de soi en disant "elle" ou "il" et à ce moment-là on a l'impression de mourir. » (Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, p. 22.). Au lieu d'assurer la transcendance et la cohérence, « elle » de la photo de 1958 ne se trouve pas dans la même lignée que le « je » actuelle, dont l'emploi incohérent des pronoms personnels traduit déjà nettement la fission de l'identité, qui condamne à mort le « moi » photographié.

Les photos étaient grandes, elles étaient toutes de même format, [...]. Tous les gens photographiés, j'en ai vu beaucoup, donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante. Ce n'est pas seulement que la vieillesse se ressemble, c'est que les portraits étaient retouchés, toujours, et de telle façon que les particularités du visage, s'il en restait encore, étaient atténuées. Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis. C'était ce que voulaient les gens. Cette ressemblance – cette discrétion – devait habiller le souvenir de leur passage à travers la famille, témoigne à la fois de la singularité de celui-ci et de son effectivité (Am, III, 1512).

Si Marguerite Duras se range au côté de Barthes qui affirme la fonction de la photographie comme un garant du lignage familial⁴⁸⁸, elle appréhende cette uniformité, délibérée ou non, plutôt par le biais de l'effacement de l'identité, sinon la mort de l'identité individuelle. L'air « noble » que la mère de l'enfant prend sur sa photographie comme celui des indigènes, entreprend obscurément un effacement, à caractère morbide : « Ils avaient tous le même air que je reconnaîtrais encore entre tous. Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble, diraient certains, et certains autres, effacé. » (Am, III, 1512).

À l'opposé de Barthes qui prend l'appartenance de la filiation familiale pour « une identité plus forte, plus intéressante que l'identité civile⁴⁸⁹ », Duras ne voit aucunement ce rapprochement comme un avantage : « Le visage fixe et plat, à portée de la main, d'un mort ou d'un petit enfant ce n'est toujours qu'une image pour un million d'images dont on dispose dans la tête. Et le film du million d'images sera toujours le même film. Ça confirme la mort. » (« Les photographies », VM, IV, 362). La mort qu'entend ici Duras relève plus de la fissure creusée dans la mémoire du *Spectator* que de la disparition physique du référent. D'après l'écrivaine, par rapport

⁴⁸⁸ La photographie, d'après Barthes, révèle, de même que le miroir, « un trait génétique » et « une certaine persistance de l'espèce » : « La Photographie est comme la vieillesse : même resplendissante, elle décharne le visage, manifeste son essence génétique. » (Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p. 161-162.). Dans la *Recherche*, le héros s'habitue à déceler la ressemblance des traits de ses interlocuteurs vieillissant avec leur ascendance, jusqu'à donner un nom spécifique à ce phénomène – « l'atavisme » : après avoir pris le jeune Cambremer pour son oncle, Gilberte pour sa mère, le héros proustien conclut qu'en général, « des traits familiaux qui jusque-là étaient restés [...] invisibles » font leur apparition au fil des années, que la vieillesse favorise la reproduction des traits au sein familial. Voir Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, in Proust, *A la recherche du temps perdu IV*, op.cit., p. 528-529.

⁴⁸⁹ Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p. 162.

au rôle initial de la photographie consacrée à la conservation du passé, elle croit « qu’au contraire de ce qu’auraient cru les gens et de ce qu’on croit encore, la photo aide à l’oubli. Elle a plutôt cette fonction dans le monde moderne. » (« Les photographies », VM, IV, 362). Ce qui explique pourquoi la manie de la mère pour les photos de famille, au lieu de renforcer le lien familial, ne conduit qu’à une « séparation [qui] a encore grandi entre [eux] » (Am, III, 1511). Non seulement parce que les photos, en matériau périssable⁴⁹⁰, une fois regardées, « sont rangées avec le linge dans les armoires » (Am, III, 1511) ; mais aussi parce qu’elles rompent « le style constitutif », ne favorisent aucune « protension⁴⁹¹ », ni affective ni temporelle, dans le monde vivant des membres familiaux, exclut ainsi toute *catharsis* d’autant que la figure photographiée n’est qu’une version trompeuse de soi-même.

4.2. L’invisibilité de l’image photographiée

Dans un brouillon de *L’Amant*, la narratrice se plaint de la dissemblance entre elle et ses figures photographiées, dont aucune d’entre elles ne donne une représentation telle qu’elle-même⁴⁹² : « Je n’ai pas une seule image de moi, ni dans le présent ni dans le passé. Dans aucune des photographies qui ont été prises au cours de ma vie adolescente et adulte, je ne me reconnais tout à fait, je ne me retrouve pas tout à fait⁴⁹³ ». La genèse de *L’Amant* tire son origine d’un album de photos et d’un cahier oublié dans des armoires de Neauphle. L’auteure aurait voulu intituler son roman *La*

⁴⁹⁰ « La photographie est vouée au vieillissement, au jaunissement. Elle est une image destinée à son propre effacement. » (Pierre Saint-Armand, « La photographie de famille dans *L’Amant* », in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras Rencontres de Cerisy*, op.cit., p. 234.)

⁴⁹¹ Par rapport au monde filmique soutenu par « la présomption “que l’expérience continuera constamment à s’écouler dans le même style constitutif” », la Photographie, note Barthes, « rompt “le style constitutif” [...] ; elle est *sans avenir* [...] ; en elle, aucune protension, alors que le cinéma, lui, est protensif, [...] Immobile, la Photographie reflue de la présentation à la rétention. » (Roland Barthes, *La chambre claire*, op.cit., p. 140.)

⁴⁹² Roland Barthes, voyant sa figure sur ses photos, éprouve une même étrangeté. Malgré les diverses représentations de son effigie sur les photos, aucune ne ressemble à lui : « c’est “moi” qui ne coïncide jamais avec mon image » ; en raison de cette dissemblance, l’écrivain entreprend, malgré lui, une action bizarre de l’imitation (« je ne cesse de m’imiter »), qui accentue encore davantage sa « sensation d’inauthenticité [...]][,] d’imposture » devant la caméra (*Ibid.*, p. 26-30.)

⁴⁹³ Marguerite Duras, *La photo absolue – l’image centrale*, IMEC, DRS2-A3-01-02, cité dans Jean Vallier, *C’était Marguerite Duras, tome II*, op.cit., p. 834.

*photographie absolue*⁴⁹⁴, centré sur l'absence de cette photographie fondamentale qui montre la jeune héroïne sur le bac. Cette photographie manquante fait doublement défaut, non seulement parce qu'elle ne fut jamais prise, mais aussi parce que toutes les images photographiées sont vouées à l'invisibilité, quand bien même elles seraient sauvegardées dans un support matériel : inscrite dans un « ordre métaphysique⁴⁹⁵ », l'image photographiée s'avère incapable d'être captée pleinement. C'est pourquoi Barthes dit que « pour bien voir une photo, il vaut mieux lever la tête ou fermer les yeux⁴⁹⁶ » : « Il arrive que je puisse mieux connaître une photo dont je me souviens qu'une photo que je vois, comme si la vision directe orientait à faux le langage, l'engageant dans un effort de description qui, toujours, manquera le point de l'effet [...]»⁴⁹⁷.

L'invisibilité de la photographie se transfère ainsi dans l'indicible de l'écriture. *L'Amant*, construit autour d'une photographie absente, semble voué à l'échec des mots. À l'encontre de l'assertion de Brian Stimpson qui considère le fait que l'album illustré cède finalement sa place au texte comme un moyen de « combler l'absence picturale pour dire ce que l'image ne saurait pas dire⁴⁹⁸ », l'avènement de l'écriture qui remplace les photographies n'est-il pas, en revanche, une tentative d'engager l'écriture, à l'aune des arcanes de la représentation photographique, dans « l'énigme de la visibilité⁴⁹⁹ » ?

Se cristallisant dans ce refrain au registre mélancolique « Très vite dans ma vie il a été trop tard » (Am, III, 1455) qui scande le roman, l'impossibilité de la vision contamine aussi la dimension temporelle. Beaucoup de personnages durassiens lancent une pareille déploration à l'égard du temps⁵⁰⁰, qui, immesurable et

⁴⁹⁴ Léridon, *Les grands entretiens de Bernard Pivot, Marguerite Duras [DVD]*, Paris, Gallimard / Ina, 2004[1984]. À l'origine, Duras, encouragée par son fils, envisage un album illustré, accompagné des photos de famille. D'après le biographe Jean Vallier, cet album, qui donnera finalement naissance à *L'Amant*, est conçu, avant tout, comme une quête de soi pour Marguerite Duras. Voir Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 833-836.

⁴⁹⁵ Roland Barthes, *La chambre claire, op.cit.*, p. 131.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁹⁸ Brian Stimpson, « L'écriture en scène dans les manuscrits de Duras », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne Marguerite Duras, op.cit.*, p. 109.

⁴⁹⁹ Pierre Saint-Armand, « La photographie de famille dans *L'Amant*, in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras Rencontres de Cerisy, op.cit.*, p. 226.

⁵⁰⁰ Claire de *L'Amante anglaise*, impute succinctement son motif du crime à un « trop tard » réitéré à maintes reprises dans son inquisition : « Maintenant c'est trop tard, trop loin, trop tard » (AA, II, 743); « Tout ce temps, tout ce temps pour rien. Maintenant je suis calme parce que je sais que c'est trop tard. » (AA, II, 745) ; il en est de même pour Gaston le balayeur, qui,

insaisissable, n'intervient jamais au bon moment, les condamne à jamais au décalage temporel, faisant de leur existence une image aussi oblitérée, floue et vague que la Photographie impuissante à restituer le réel. Or, le temps, invisible et incontrôlable dans le monde durassien, n'incarne-t-il pas à juste titre cette vision omise et absente de la Photographie ? D'ailleurs, le miroir qui joue le même jeu de spécularité, ainsi que la mer et l'espace qui effacent le jalon temporel à travers l'indifférenciation de la vision, ne propose en réalité qu'une image hallucinatoire dont le noème est l'absence même. Loin de tenter de combler par les mots cette absence irréparable, Duras ne la perçoit nullement comme une défaillance ; en revanche, « [c]'est à ce manque [...] qu'elle doit sa vertu, celle [...] d'en être justement l'auteur » (Am, III, 1459) – cet « auteur du manque » accordé à l'image absente convoque naturellement le relais de l'écriture. Dans un univers où la vision, ainsi que la mesure du temps, fait défaut, l'écriture fait « de ce ratage la condition *sine qua non*, la principale modalité⁵⁰¹ » de son rapport avec l'image et le temps ; elle se propose comme « des rébus⁵⁰² », d'un « rythme syncopé⁵⁰³ », et participe à une entreprise de l'« affabulation de soi⁵⁰⁴ ».

Si la Photographie, selon Barthes, sonne le glas de la personne de l'écrivain, c'est que l'écrivain, devenu « Tout-Image », se « déropri[e] de [lui]-même⁵⁰⁵ ». En comparaison avec le malaise de « déropriation » de sa personne que Barthes ressent, l'auteure de *L'Amant*, dont les apparitions médiatiques sont nombreuses, a l'air de s'engager volontiers dans cette campagne de la représentation de soi. Ce passage du « sujet » à l'« objet » permet à Duras de « façonner son existence vécue en la coulant

face à trente ans d'écart de l'âge entre lui et la concierge, insuffle tout son ressentiment pour le temps dans ce « trop tard » : « Malheureusement, vous êtes vraiment trop vieille maintenant. Moi qui arrive toujours trop tôt, pour une fois, j'arrive trop tard. » (JEDA, I, 1076).

⁵⁰¹ « L'écriture est condamnée à toujours manquer la photographie qu'elle vise à faire de ce ratage la condition *sine qua non*, la principale modalité de son rapport à l'image photographique. » (Alain Buisine, « Leurres et illusions du portrait de famille », *La Recherche photographique*, n° 8, 1990, p. 58., cité dans Pierre Saint-Armand, « La photographie de famille dans *L'Amant* », in Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras Rencontre de Cerisy*, *op.cit.*, p. 229.)

⁵⁰² Marie-Annick Gervais-Zaninger, « Marguerite Duras, la fabrique d'un visage », in Anne Cousseau et Dominique Denès (dir.), *Marguerite Duras Marges et Transgressions*, *op.cit.*, p. 121.

⁵⁰³ Michèle Gazier cité dans la « Notice de *L'Amant* » de Sylvie Loignon (Am, III, 1849).

⁵⁰⁴ Marie-Annick Gervais-Zaninger, « Marguerite Duras, la fabrique d'un visage », in Anne Cousseau et Dominique Denès (dir.), *Marguerite Duras Marges et Transgressions*, *op.cit.*, p. 121.

⁵⁰⁵ Malaisé devant la caméra, Barthes se sent « devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne ; les autres – l'Autre – me déroprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci, à disposition, rangé dans un fichier, préparé pour tous les truquages subtils » (Roland Barthes, *La chambre claire*, *op.cit.*, p. 31.).

dans un moule qui la réinvente⁵⁰⁶ », de retoucher à sa guise son image de l'écrivaine qui se mue de Marguerite Donnadiou à Marguerite Duras, jusqu'à un personnage qui s'appelle « M. D. ». Nous allons travailler, dans la partie suivante, sur les mutations de l'image auctoriale de Marguerite Duras au fil du temps, notamment pendant les deux dernières décennies de sa vie.

⁵⁰⁶ Marie-Annick Gervais-Zaninger, « Marguerite Duras, la fabrique d'un visage », in Anne Cousseau et Dominique Denès (dir.), *Marguerite Duras Marges et Transgressions*, *op.cit.*, p. 121.

QUATRIÈME PARTIE

LE VIEILLISSEMENT DE L'ÉCRIVAINNE : ENTRE CONSTRUCTION ET DÉCONSTRUCTION DE L'IMAGE AUCTORIALE

L'image photographique, qui suscite « seulement son identité, non sa vérité⁵⁰⁷ », relève du régime du « presque⁵⁰⁸ ». Aussi « truquée » soit-elle, elle s'engage malgré tout dans la « voie de la certitude⁵⁰⁹ » : fidèle à ce qu'elle représente, cette « “copie” du réel » qu'est la photo possède une « force constatative [...] sur le temps⁵¹⁰ ». C'est la raison pour laquelle, malgré son manque de véracité, Barthes range la Photographie à l'égal des « biographèmes », et la prend pour des « biographèmes » de l'Histoire⁵¹¹. Marguerite Duras, dont la carrière est illustrée par de nombreuses photographies iconographiques et familiales, se révèle certainement très habile pour jouer de cette altérité immanente de la Photographie : zone ambivalente entre vraisemblance et véracité, ses multiples images photographiques tentent d'être comme « leurre⁵¹² », qui stimule considérablement son entreprise de représentation de soi, à l'exemple des *Lieux de Marguerite Duras*, dont la deuxième partie est inaugurée par une dizaine de photographies familiales soigneusement choisies par l'écrivaine : chacune d'entre elles est assortie d'une mention brève (« M.D. : Là, j'ai dix-huit ans. » ; « Là, seize ans. » ; « A côté de moi, c'est mon frère, Joseph du *Barrage contre le Pacifique*. » (LMD, III, 202-209), etc.), qui se réfère à son vécu. Ces images sont montrées en parallèle avec la conversation entre Michelle Porte et Duras en regard de la vie et des œuvres dans le « cycle indien », invitant le public à superposer ses images iconographiques à ses données biographiques. Mis en page par la réalisatrice Michelle Porte, *Les Lieux* entame une nouvelle ère de Marguerite Duras, où, grâce à sa renommée croissante, elle commence sciemment à façonner son image auctoriale, entremêlant la sphère publique et privée, réelle et imaginaire : le vécu biographique, comme note Pagès-Pindon, « s'est affirmé comme tel au début des années 1970 à travers divers articles et entretiens [...] [,] prend une dimension nouvelle, car il se mêle aux figures de l'imaginaire littéraire qui existent à égalité avec lui. » (LMD, III, 1612).

⁵⁰⁷ Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op.cit.*, p. 110.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 138-139.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 54.

⁵¹² Marie-Annick Gervais-Aninger, « Marguerite Duras, la fabrique d'un visage », in Anne Cousseau et Dominique Denèse (dir.), *Marguerite Duras Marges et transgressions*, *op.cit.*, p. 121.

Inaugurée par *Les Parleuse* (1974) et *Les Lieux* (1977), une série d'ouvrages va suivre, transcrivant des entretiens de l'écrivaine, tel que *La Vie matérielle* (1987) et *Écrire* (1995) ; sans oublier des recueils d'articles hybrides comme *Les Yeux verts* (1980), *L'été 80* (1981), *Outside* (1981) et *Le monde extérieur* (1993). Ces livres qui, à l'origine, ne sont pas un texte⁵¹³, sont qualifiés en revanche par Duras d'« écrit[s] de la parole⁵¹⁴ ». Cette expression justifie, d'une part, le statut littéraire de ces « paroles » comme des éléments majeurs et intégrants de sa bibliographie, au même titre que l'œuvre fictionnelle ; et d'autre part, l'intégration de ces « hors-textes » dans son œuvre témoigne que ces moyens traditionnellement non-scripturaux contribuent considérablement à compléter, ou à multiplier l'image publique de Duras. Car, à travers ces « paroles » vouées à la communication de masse et à l'« immédiateté » (P, III, 1591), se font des échanges « de plus en plus libre[s] [...] inversti[s] [dans] des zones plus intimes » (P, III, 1591) de l'écrivaine, voire de sa vie privée. Marguerite Duras profite de ces occasions pour inviter le lecteur dans une « illusion biographique⁵¹⁵ », qui concourt à brouiller les frontières entre réel et fictionnel, écrivain et personnage. Ces représentations iconographiques, radiographies ou audiovisuelles⁵¹⁶ font de Duras – auteure de ses œuvres – un « auteur-acteur⁵¹⁷ » qui,

⁵¹³ « [C]'est à peine une écriture, c'est non écrit, c'est notre parole », insiste Xavière Gauthier face à Bernard Pivot en parlant des *Parleuses* (Voir « Notice des *Parleuses* » d'Anne Cousseau, P, III, 1591).

⁵¹⁴ L'expression est utilisée par l'écrivaine dans la postface de la première édition en 1974 des *Parleuses* (P, III, 174).

⁵¹⁵ Le terme est utilisé par Philippe Lejeune dans son analyse sur l'impact des communications de masse sur l'image de l'auteur : « C'est ce que j'appellerai l'illusion biographique : l'auteur apparaît comme la "réponse" à la question que pose son texte. Il en a la vérité : on aimerait lui demander ce qu'il a voulu dire... Il en est la vérité : son œuvre "s'explique" par sa vie. » (Philippe Lejeune, « L'image de l'auteur dans les médias », in *Pratiques*, 1980, Vol. 27(1) [En Ligne], URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1980_num_27_1_1169 (dernière consultation le 20 juillet 2019)). L'auteur invite le lecteur dans une illusion, l'encourage à croire que l'auteur se présente dans son œuvre.

⁵¹⁶ Dans l'étude la plus récente sur l'iconographie de Marguerite Duras, Bajomée répertorie trois types d'images qui constituent les sources principales des portraits de Marguerite Duras : l'image filmique (l'apparition de l'écrivain sur l'écran, y compris sur l'écran tout noir comme dans *L'Homme Atlantique*) ; l'image picturale ; l'image photographique. Voir Danielle Bajomée, « Portraits et autoportraits chez Marguerite Duras », in Florence de Chalonge, Yann Mével et Catherine Rodgers (dir.), *Marguerite Duras Passages, croisements, rencontres*, Paris, Classique Garnier, 2019, p. 65-66.

⁵¹⁷ L'expression est créée par Dominique Maingueneau qui considère que le rôle de l'« acteur » est inséparable de la notion d'auteur, dans la mesure où l'auteur se doit de « gérer une trajectoire, une carrière » autour de l'activité de production de ses textes ; or, ce statut n'est pas figé, il varie selon « les lieux, les époques et [...] les positionnements des intéressés ; lui sont attachées certaines représentations stéréotypées variables historiquement. » (Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », in *Argumentation et*

en dehors de son texte, entame une autre existence parallèle sur la scène publique. Cette dimension performative de l'écrivain permet d'articuler le texte et le hors texte, et introduit ainsi une notion relativement nouvelle : l'« image d'auteur⁵¹⁸ », qui possède effectivement « un pouvoir symbolique particulièrement prégnant, volontiers mobilisé dans le cadre de leurs stratégies posturales⁵¹⁹ ».

Bien que la notion d'« écrivain » et d'« auteur » fasse l'objet de nombreuses réflexions dans la théorie littéraire, celle d'« image d'auteur » demeure plutôt récente. Dans son étude, Dominique Maingueneau, ayant pour objectif de théoriser la notion de l'« image d'auteur » au même titre que les terminologies déjà légitimées comme *posture* et *èthos*⁵²⁰, circonscrit les confins de l'« image » qui fera l'objet de l'étude de l'« image d'auteur » : à l'encontre de la scission nette entre l'auteur comme créateur du texte et l'auteur social, entre « texte » et « contexte », l'étude sur l'image d'auteur englobe un ensemble d'activités hétérogènes de l'écrivain, « qui demeureraient à l'extérieur de l'enceinte sacrée du Texte, mais comme une dimension à part entière à la fois de la communication littéraire comme co-énonciation et du discours littéraire comme activité dans un espace social déterminé⁵²¹ ». Les barrières effacées, l'image d'auteur se libère du dispositif traditionnel réservé à l'étude du texte, convoque aussi la dimension publique, en particulier l'« épitexte auctorial⁵²² ». Cet élargissement du

Analyse du Discours [En Ligne], 3 / 2009, URL : <https://journals.openedition.org/aad/660#text> (dernière consultation en juillet 2019)). Cet aspect de l'auteur en tant que « l'auteur-acteur » se rapporte étroitement, selon la définition de Maingueneau, à la circonstance temporelle ; pour ainsi dire, la chronologie constitue un facteur vital pour décortiquer l'évolution du statut de l'auteur sur scène publique.

⁵¹⁸ *Idem.*

⁵¹⁹ David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau (dir.), *L'écrivain vu par la photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 9.

⁵²⁰ Maingueneau tente de redéfinir le vocabulaire « image d'auteur », qui, d'après lui, est jusqu'ici « dispers[é] dans diverses rubriques de l'histoire littéraire et n'étai[t] pas intégr[é] dans un cadre théorique cohérent » (Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », in *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], *op.cit.*). Concernant la question sur *posture* et *èthos*, voir respectivement Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2011. ; et Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne »*, *op.cit.*, p. 45-54.

⁵²¹ Dominique Maingueneau, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », in *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], *op.cit.*

⁵²² Genette désigne l'épitexte comme « tous les messages qui se situent [...] à l'extérieur du livre [...] généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres) ». Lui et l'autre élément qu'on nomme « péritexte » se partagent exhaustivement le champs du paratexte – zone de transaction, privilégiée d'« une pragmatique ou d'une stratégie, d'une action sur le public au service [...] [et] d'un meilleur accueil du texte » (Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8-11.).

champ d'étude correspond à juste titre à la qualification totalisante que Duras fait à l'égard d'elle-même : « Moi, c'est tout⁵²³ » – formule qui revendique, et atteste la pluralité sans borne de son statut d'écrivain. Ce qui incite Borgomano à conclure, pour emprunter les mots de Derrida, qu'il n'existe effectivement pas de hors-texte dans l'univers durassien⁵²⁴.

Dans la définition de l'image d'auteur selon Maingueneau, deux facteurs sont particulièrement mis en valeur : celle de la « trajectoire » et celle des « relations », qui renvoient respectivement à la piste diachronique et à la piste synchronique. En premier lieu, il va de soi qu'il faut entreprendre la modalité diachronique pour aborder la question du « trajectoire ». Puisque l'image d'auteur n'est pas une notion figée, et qu'elle varie au fil du temps, le couple « jeune/vieux » s'offre comme un axe important⁵²⁵ pour déceler le passage du temps souvent imperceptible. Dans la collection de La Bibliothèque de la Pléiade, les *Œuvres complètes* de Marguerite Duras sont recensées, selon l'ordre chronologique, dans quatre volumes qui font deux coffrets (paru respectivement en 2011 et 2014), où l'année 1973-1974 marque une ligne de démarcation, et un tournant important dans la carrière de Duras : d'un côté, née en 1914, l'écrivaine est à ce moment aux alentours de soixante ans – seuil de l'âge marquant l'avènement de la vieillesse⁵²⁶. Sa personne civile et biologique sera désormais susceptible d'être perçue comme une « personne âgée » ; d'un autre côté,

⁵²³ Marguerite Duras, *Œuvres cinématographiques*, Paris, Edition vidéographique critique, Ministère des Relations extérieures, 1984, p. 22., cité dans Madeleine Borgomano, « Le périmètre illimité de l'écriture », in Anne Cousseau et Dominique Denès (dir.), *Marguerite Duras Marges et transgressions*, op.cit., p. 23.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵²⁵ Dans son étude, Marie-Odile André justifie cet axe diachronique en appuyant sur la théorie de Pierre Bourdieu : « Le vieillissement littéraire ne peut en effet être abordé comme un phénomène analysable de manière isolée chez tel écrivain particulier, mais en tant qu'il fonctionne en système à travers un jeu d'oppositions. Si on emprunte à Bourdieu sa description du champ, il apparaît que l'un des deux axes qui le structure et détermine sa dynamique et son évolution dans le temps, est celui qui oppose "jeunes" et "vieux", à côté de l'axe plus souvent mis en avant qui oppose capital économique et capitale symbolique » (Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, op.cit., p. 22.).

⁵²⁶ Malgré la complicité du vieillissement et le prolongement de l'espérance de vie, soixante ans représente approximativement l'âge moyen de cessation d'activité professionnelle, et l'âge limite pour évaluer le vieillissement de la population. Voir l'article « Le nouvel univers des "panthères grises" » (in Fondation Eisai, *Quand est-ce que je vieillis ?*, op.cit., p. 16-17.), le vieillissement démographique est jaugé selon le pourcentage des « seniors » au-delà des soixante ans, par rapport à celui des « jeunes » de moins de vingt ans. Quant à l'âge de la population active, voir aussi l'article « Trop jeune, trop vieux pour travailler » (*ibid.*, p. 115.) dont l'auteur conclut que, en dépit de l'évolution du monde de travail de l'absence d'un « âge de travailler » précis, « la retraite peut être prise à taux plein dès l'âge de 60 ans ».

les années 1970 constitue une époque importante pour Marguerite Duras, c'est à partir de là qu'elle est finalement devenue « Duras » – une écrivaine reconnue en France et à l'étranger (P, III, 1586).

Duras attire, au cours des deux dernières décennies de sa vie, une (sur-)abondance d'attention publique suite à sa notoriété croissante. Beaucoup d'indices extra et intra-textuels indiquent que c'est à partir des années 1970 que Duras acquiert un statut de « vieil écrivain⁵²⁷ » : dans la sphère éditoriale et médiatique, le nombre des ouvrages collectifs, des numéros spéciaux de revues, ainsi que des dossiers de presse consacrés à elle connaissent une augmentation nette, l'effervescence s'étire même après la disparition de l'écrivaine⁵²⁸ ; c'est aussi au milieu des années 1970 qu'émergent les premières ouvrages universitaires et les thèses sur Duras. Certes, tous ces indices de reconnaissance résultent plus de la réussite de ses textes que de ses performances médiatiques, il n'est pas incongru de dire que les dernières y jouent un grand rôle, et que l'écrivaine favorise expressément la propagation de son image. Bien que Duras soit déjà, dans la première moitié de sa carrière, l'auteur des ouvrages majeurs comme *Le Ravissement* et *Hiroshima mon amour*, l'intérêt qu'elle suscitait

⁵²⁷ Dans l'introduction de son étude, Marie-Odile André recense, de manière récapitulative, les principaux critères visant à évaluer l'« âge littéraire » de l'écrivain : dans la sphère de l'édition, la publication de son vivant des œuvres complètes, de brouillons ou écrits inachevés, la publication en volume des entretiens, le dépôt d'archives de travail auprès d'une institution (IMEC, BnF, etc.), etc. ; dans le domaine de la critique, les dossiers ou numéros spéciaux que la presse sont susceptibles de consacrer ; aux confins de la sphère éditoriale et du monde médiatique, l'attribution des prix littéraires ; au milieu académique, le nombre des monographies et des sujets de thèse, etc. (Voir Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, op.cit., p.18-22.).

⁵²⁸ La collection Inventaires de l'IMEC publie en 2009, une bibliographie des œuvres et de la critique quasi exhaustive de Duras, dans laquelle il est facile de constater que les sources, tant primaires (écrits, filmographie, entretiens, traductions des œuvres) que secondaires (monographies, ouvrages collectifs, numéros spéciaux des revues, ouvrages universitaires, biographies et témoignages, etc.) connaissent une florescence depuis 1970, si bien que l'on emploie l'image d'un « raz-de-marée » pour caractériser l'évolution de la réception critique de l'œuvre de Duras depuis 1970 (Robert Harvey, Bernard Alazet, Hélène Volat (dir.), *Les Écrits de Marguerite Duras*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2009.). À l'occasion du colloque de Cerisy en 2014 pour le centenaire de Marguerite Duras, Hélène Volat, chargée d'établir la bibliographie des *Œuvres complètes* de Marguerite Duras dans l'édition de la Pléiade, a donné un recensement récent sur la bibliographie de l'écrivaine. Sur son tableau qui donne une vue d'ensemble de la critique durassienne entre 1956 et 2014, on constate une croissance nette et constante de la quantité de références entamée dès la seconde moitié des années 1970 (pour le développement de la bibliographie durassienne par catégories, voir Hélène Volat, « Duras par la bibliographie », in Florence de Chalonge, Yann Mével et Catherine Rodgers (dir.), *Marguerite Duras Passages croisements, rencontres*, op.cit., p. 85-92). Volat crée d'ailleurs une bibliographie durassienne en ligne qui est mise à jour régulièrement, afin de fournir au lecteur et au chercheur les données les plus neuves. Voir URL : http://hvolat.com/Duras/Duras_Bibliographie.html (dernière consultation juillet 2019).

auprès du public et du monde critique demeure relativement limité, comparé aux années ultérieures ; *a fortiori*, son avidité pour la visibilité, son intention de singulariser et d'affabuler sa vie jusqu'à en faire une « mythologie⁵²⁹ » ne paraissent non plus aussi ardentes que dans son âge avancé⁵³⁰. Ce contraste nous incite à nous interroger si le passage du temps, ou la perception de Duras de son propre vieillissement, y joue un rôle particulier, poussant l'écrivaine à s'engager dans ces campagnes de performances en guise d'une préparation pour la postérité.

Dans son étude sur le vieillissement littéraire, Marie-Odile André propose trois pistes pour analyser les traces du passage du temps chez un écrivain :

celle du vieillissement biologique de l'être humain – soit les effets physiques et psychiques que l'âge peut avoir sur lui et qui peuvent s'actualiser thématiquement dans l'œuvre [...] ; celle du vieillissement de l'écrivain, en tant que son personnage sociale peut être perçu – y compris par lui-même comme vieillissant sur la scène de la production littéraire de son temps ; celle du vieillissement de l'œuvre [...].⁵³¹

Si les effets du temps laissés chez un être humain ordinaire paraissent déjà complexes, ils le sont encore davantage chez un écrivain, étant donné qu'il ne peut assumer son statut d'écrivain qu'à travers son écriture. C'est pour cela que la triple dimension répertoriée par Marie-Odile André reste d'autant plus interdépendante qu'elle marque un champ charnière entre l'écrivain et son œuvre, le domaine objectif et subjectif, public et privé. Si l'étude du vieillissement des personnages durassiens, vécus dans un monde fantasmatique et atemporel, échappe à la linéarité du temps, celui de l'« auteur » – désigné par les sciences sociales comme « un pôle de l'activité littéraire, configuré par des représentations collectives et doté d'un statut historique⁵³² », excède

⁵²⁹ Le terme est fréquemment employé par des biographes et des critiques de Duras pour faire valoir la présence importante de l'imaginaire dans les œuvres, et notamment dans les propos de l'écrivaine. Voir par exemple le chapitre « L'espace mythique de la "Durasie" » de Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses Éditions Marketing, 2012, p. 111-122.

⁵³⁰ Bien que l'histoire personnelle et familiale reste incontestablement la matrice de son écriture dès ses premiers livres (*Les Impudents* (1943), *La Vie tranquille* (1944)), toutes les allusions autobiographiques se dissimulent plutôt sous la fiction, ce n'est qu'au cours de l'accroissement de ses prestations publiques dès les années 1970 que Marguerite Duras commence à entremêler davantage les frontières de son vécu et de l'imaginaire, utilisant l'ambiguïté immanente de l'image (photographique, filmique, etc.). Voir la « Notice des *Lieux de Marguerite Duras* » de Pagès-Pindon (LMD, III, 1613).

⁵³¹ Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, *op.cit.*, p. 14.

⁵³² Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » Scène médiatique et formes d'incarnation*,

le domaine purement textuel, et soumet l'existence de l'auteur et de ses œuvres à l'épreuve du temps linéaire, et au « monde extérieur » – pour emprunter le titre éponyme du recueil journalistique paru en 1993.

Pour déceler les liens entre l'âge de l'écrivaine et son activité littéraire, nous allons nous centrer, dans cette partie, sur les œuvres tardives de Marguerite Duras après les années 1970, notamment sur des sources non-scripturales comme des entretiens, qui outrepassent leur valeur journalistique, et qui contribuent largement à la formation de son image publique ; les « épitextes » – qui, en l'occurrence, font partie intégrante de l'œuvre durassienne, – s'offrent également comme une piste d'autant plus incontournable dans l'appréhension de l'œuvre et de la vie de l'écrivaine que Marguerite Duras âgée les manipule délibérément au profit de la construction de sa propre mythologie. Dans son étude sur l'épitéxte public, Genette fait remarquer la fonction à double tranchant des entretiens ou des interviews pour un auteur de livres : d'une part, ils renforcent considérablement la responsabilité et l'autorité des auteurs⁵³³ ; d'autre part, tenus pour « une solution de facilité⁵³⁴ » pour compenser la carence des critiques, les entretiens sont considérés souvent comme une promotion peu sérieuse, d'autant que certains écrivains – même les grands dispensateurs d'entretiens comme Sartre ou Barthes, ne les perçoivent pas comme une modalité idéale pour faire connaître leurs idées⁵³⁵.

En comparaison avec certains écrivains qui s'adressent fréquemment au public à leur âge avancé, Marguerite Duras paraît plutôt discrète et réticente vis-à-vis de sa propre vieillesse : tandis que Colette qui revendique explicitement son statut de « vieil écrivain », et qui joue de son grand âge comme un atout pour consolider sa figure⁵³⁶,

Genève, Slatkine Erudition, 2016, p. 10.

⁵³³ « Aujourd'hui, on lit et on entend des grandes interviews de Michel Foucault. Il y a seulement trente ans, on n'aurait lu que des comptes rendus des livres. En somme, les critiques littéraires sont aujourd'hui court-circuités par les créateurs eux-mêmes, qui s'expriment directement dans le public sous la forme d'interviews, de portraits, de débats, etc. » (Bernard Pivot, *Nouvelles littéraires* du 21 avril 1977, cité dans Gérard Genette, *Seuils, op.cit.*, p.362.).

⁵³⁴ *Idem.*

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 363-364.

⁵³⁶ Nous pouvons trouver beaucoup de similitudes entre la figure auctoriale de Colette et de Duras. Entre autres, toutes les deux ne sont guère avares des prestations publiques, notamment dans leurs dernières années. Selon l'analyse de Marie-Odile André, Colette fait de sa vieillesse un « luxe », voire un point d'appui de son écriture dans ses dernières années. Tant sur le personnage « Colette » que sur la personne « Colette », l'auteure de *La Naissance du jour* n'hésite pas à mettre en scène sa figure de vieille femme, ou de vieille écrivaine délibérément assumée, ou même revendiquée (Voir « Colette ou le luxe de vieillir », in Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire, op.cit.*, p. 103-106.).

Marguerite Duras évoque rarement – autant dans ses textes publiés que dans ses prestations publiques – son âge, ni les questions relatives à sa vieillesse. Or, par rapport à l’auteur de *L’Etoile Vesper* qui rappelle à maintes reprises dans son œuvre son grand âge⁵³⁷, le silence de Marguerite Duras à ce sujet relève plus d’un refus d’être « déclarative⁵³⁸ » que d’une dissimulation intentionnée, puisqu’elle ne cesse de montrer sur la scène publique et dans ses ouvrages, sa posture de la vieille femme, ridée, ravagée par le temps. La preuve la plus évidente pour confirmer cette hypothèse est l’omniprésence de son portrait de femme âgée sur les affiches d’éditeurs et les couvertures de livres ; c’est aux alentours de ses soixante ans que Marguerite Duras commence à arborer son « uniforme M.D. » (VM, IV, 348) : petite et légèrement voûtée, elle abandonne définitivement sa coquetterie de jeunesse au profit du « look Duras » (« L’uniforme M.D. », VM, IV, 348), composé d’une grande paire de lunettes noires, des mains avec des bagues et des cigarettes, du gilet et du pull noir. Elle offre au public une silhouette classique de l’intellectuel dont la prime jeunesse est déjà révolue. Cette tenue, de même que ses paroles souvent provocantes et paradoxales émises dans sa vieillesse, résulte moins d’une commodité ou d’une négligence que d’une intention préalablement conçue pour ériger son image : « La recherche de l’uniforme est celle d’une conformité entre la forme et le fond, entre ce qu’on croit être et ce qu’on voudrait paraître, entre ce qu’on croit être et ce qu’on désire montrer de façon allusive dans les vêtements qu’on porte. » (« L’uniforme M.D. », VM, IV, 328). La tenue perçue comme objet transactionnel entre sa personne et le monde extérieur atteste obliquement que l’écrivaine, au fil du temps, commence à gérer soigneusement son image publique, et que rien n’est laissé au hasard. Ce qui nous incite à poser les questions : si Marguerite Duras a une conscience aiguë de l’impression qu’elle laisse aux autres, en fonction de quelle visée accélère-t-elle « la spéculation de soi » dès les années 1970 ? La multiplication de ses expositions médiatiques dans sa vieillesse a-t-elle trait particulièrement à l’avance de son âge, sinon à une conscience de la postérité ?

⁵³⁷ « Et comment ferais-je croire à celui-ci, qui m’interroge, que passé soixante-dix ans je suis en train de regretter [...] » (Colette, *L’Etoile Vesper*, in Colette, *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 2001, p. 769.).

⁵³⁸ Dans le dernier entretien accordé par Duras à Xavière Gauthier en 1973, Duras avoue avoir été, dans ses premiers livres, en particulier *Le Barrage*, « déclarative » – une manière d’énoncé qu’elle abandonne définitivement dans ses œuvres tardives : « M.D. : Ah, je veux pas être déclarative. [...] ça, c’est fini, c’est... parce que je l’ai été une fois dans *Le Barrage*, un petit peu. » (P, III, 128).

Chapitre I

Une fortification « en urgence » de l'image d'écrivaine

Dans son entretien en 1984 avec une journaliste italienne, Marguerite Duras raconte que sa vocation de devenir écrivaine est née d'un sentiment de l'« urgence » : « le besoin de restituer sur la feuille blanche quelque chose dont je ressentais l'urgence sans avoir la force de le faire complètement⁵³⁹. » Avec l'avancement de l'âge, il va de soi que ce sentiment de l'urgence se rend d'autant plus prégnant pour l'écrivaine sexagénaire que sa santé se détériore considérablement dans les vingt dernières années de sa vie. « Vieille poupée défigurée par l'alcool⁵⁴⁰ » – comme décrit la biographe Laure Adler, – Marguerite Duras a parfaitement l'intuition de son état et de ses jours désormais comptés : « J'ai un ramollissement du cerveau c'est fini. [...] Ce n'est pas drôle de devoir mourir⁵⁴¹ », dit-elle à Yann qui publie en 1983 sous le titre *M.D.* sa sténographie d'une période difficile et douloureuse de l'écrivaine exténuée⁵⁴².

Les deux dernières décennies de Duras sont une alternance entre séjour hospitalier et convalescence⁵⁴³. Son état de santé de plus en plus fragile n'entrave pourtant pas sa capacité créatrice : à compter de ses soixante ans jusqu'à sa disparition, la quantité de ses publications demeure si importante que le foisonnement de sa création artistique dans ses dernières années est indubitable⁵⁴⁴. Son état de santé critique ne l'empêche aucunement de façonner de nouveaux projets, même au cours de ses hospitalisations : en plein combat douloureux contre l'alcool, elle collabore, en 1980, avec les *Cahiers du cinéma* pour un numéro spécial intitulé *Les Yeux verts*, dans

⁵³⁹ Marguerite Duras, *La passion suspendue Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, *op.cit.*, p. 51.

⁵⁴⁰ Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 733.

⁵⁴¹ Marguerite Duras citée par Laure Adler, *ibid.*, p. 763.

⁵⁴² Yann Andréa, *M.D.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006[1983].

⁵⁴³ Elle a eu, respectivement en 1980 et en 1982, deux cures de désintoxication ; auxquelles succède une nouvelle hospitalisation en 1988 pour cause d'insuffisance respiratoire. Pour plus de détails, voir Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 728-729 et 835-837.

⁵⁴⁴ Entre 1970 et 1996, sans compter ses œuvres à titre posthume, Marguerite Duras est, en total, l'auteur de 44 livres et de 81 articles publiés ; en même temps, elle signe 16 films ou cours-métrages. Le nombre le plus choquant, c'est les entretiens auxquels elle participe : en l'espace d'une vingtaine d'années, 143 entretiens sont publiés, sans compter des entretiens audiovisuels et documentaires (22 entretiens télévisés ; 8 entretiens radiophoniques ; 3 entretiens filmés et 12 documentaires télévisés et filmés). Voir Robert Harvey, Bernard Alazet et Hélène Volat (dir.), *Les Écrits de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 21-82.

lequel est recueillie une polyphonie d'images, d'articles, de correspondances et de conversations, à tonalité aussi confidentielle que nostalgique et mélancolique⁵⁴⁵ ; au cours de sa deuxième cure de désintoxication en 1982, elle dicte à son compagnon le texte de *La Maladie de la mort* qui fait allusion à l'« infirmité » de Yann, et programme la mise en scène de *Savannah Bay* – pièce de théâtre qui fait l'éloge de la vieillesse sublime du personnage Madeleine, et qui met en lumière la nostalgie et la tristesse « voilée[s] par le temps⁵⁴⁶ » ; en 1989, des mois après sa sortie de l'hôpital, elle achève le texte de *La Pluie d'été*, « comme si [elle] étai[t] jeune⁵⁴⁷ ».

Si aucune preuve ne donne à voir un lien direct entre le thème de ses productions artistiques tardives et l'amenuisement des jours de l'écrivaine, les thèmes récurrents (tels que le retour dans l'enfance, la multiplication des figures féminines âgées, à l'exemple d'Emily L., et de Madeleine, qui émergent après la figure archaïque de la vieille Mère – en quelque sorte l'unique représentante de la vieillesse féminine dans ses premières œuvres), les publications à caractère récapitulatif comme des recueils des articles épars, ainsi que la tonalité apparemment confidentielle et totalisante adoptée par l'écrivain dans ses nombreuses apparitions médiatiques, conduisent naturellement à penser que le temps écoulé ne laisse pas Marguerite Duras indifférente⁵⁴⁸ ; l'écrivaine, alertée par son passage, entreprend même des stratégies visant à compenser le sentiment de l'urgence attisé par la vieillesse et

⁵⁴⁵ Symbole de son retour à l'écriture après son exploit cinématographique dans les années 1970, *Les Yeux verts*, composé de soixante-huit textes et de cinquantaine de photographies intimes et de travail de Duras, se présente comme « un dédale de textes et d'images », marque « la complexité de la mise en page en relation avec la singularité des mises en scène de l'auteur » (Robert Harvey, la « Notice des *Yeux verts* », YV, III, 1703).

⁵⁴⁶ Annie Coppermann, « *Savannah Bay* », *Les Échos*, 11 octobre 1983, cité dans la « Notice de *Savannah Bay* d'Anne Cousseau. Pour plus de détails sur la représentation théâtrale de cette pièce, voir « D'une proposition dramaturgique à la réalisation scénique » de cette notice (SB, III, 1801-1802).

⁵⁴⁷ « La pluie d'été c'est comme si j'étais jeune », confie l'auteure à propos de ce nouveau texte repris à partir du film *Les enfants* (1985) et de l'album illustré *Ah ! Ernesto* (1971) (« le plaisir fou, un peu hagar d'écrire, c'est ma vie privée ». Marguerite Duras cité dans Laure Adler, *Marguerite Duras, op.cit.*, p. 840.) Pour plus de détails concernant le contexte de l'élaboration de *La Pluie d'été*, consulter la « Notice de *La Pluie d'été* » de Chirstiane Blot-Labarrère (PE, IV, 1411-1414).

⁵⁴⁸ D'après Adler, la vieille écrivaine reste parfaitement consciente qu'elle arrive au bout de sa vie : « Le temps lui est compté. Elle le sait. Les crises d'emphysème ne cessent d'augmenter. Elles accélèrent son angoisse, l'enferment encore plus. Marguerite manque d'oxygène. Physiquement elle a de plus en plus mal à descendre l'escalier de son immeuble, [...]. Intellectuellement, elle vit de plus en plus isolée », note la biographe qui a côtoyé l'écrivain dans les dernières années de sa vie, « Marguerite a du mal à entrevoir le lendemain. Elle se sent à bout. » (*Ibid.*, p. 834-835.)

l'approche de la mort : au fil du temps et notamment dans ses dernières années, l'écrivaine est taraudée par une peur de perte, qui la pousse à agir dans « l'immédiat⁵⁴⁹ », à passer prestement à l'action : « J'écris. Je remplis. Des fois je les perds. J'écris vite. J'écris vite, dans l'angoisse, [...]. J'ai peur de ne pas le rattraper⁵⁵⁰ », confie-t-elle à l'occasion d'un entretien télévisé en 1991. Bien que Duras ne qualifie aucunement de « testamentaire[s]⁵⁵¹ » ses activités dans ses dernières années (qui connaissent un plein essor, malgré son âge avancé et son état de santé fragile), elle se trouve tout de même dans une « vigilance du temporel⁵⁵² », qui l'incite à « aller plus vite que [la] part de [soi]-même [...], toujours dans la menace de s'évanouir » (« Le Bloc noir », VM, IV, 321), explique-t-elle à Jérôme Beaujour dans *La Vie matérielle*.

Frappée par la « peur de ne pas exister⁵⁵³ » qui l'a toujours poursuivie, et qui s'intensifie par la vieillesse et la mort prochaine, Duras tente d'ériger, en un laps de temps limité, une image qui lui est propre, en guise de lutte contre l'éphémère : « La postérité c'est un faux problème, elle commence de son vivant », écrit-elle dans un

⁵⁴⁹ La notion de l'« immédiateté » est évoquée à maintes reprises par des critiques de Duras à l'égard de ses œuvres à partir des années 1970. Cette tendance à s'abandonner dans l'immédiat, sans tarder, est certifiée par Duras elle-même : dans un entretien en 1976 consacré aux apparitions sur l'écran des œuvres cinématographiques et théâtrales de l'écrivain, le journaliste en vient à la question de l'« immédiateté » – un caractère propre à l'écran. À ce propos, Duras doit sa réussite à « une sorte d'instantanéisme » qui prévient ses inspirations contre d'éventuelles pertes (Voir *Écran blanc rideau rouge*, Entretien entre Marguerite Duras et José Artur, 12 décembre 1976, Antenne 2, réal. Guy Saguez, in Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, op.cit., p. 205.).

⁵⁵⁰ *Caractères*, Entretien entre Marguerite Duras et Bernard Rapp, 5 juillet 1991, réal. Jean-Luc Leidon, Antenne 2, *ibid.*, p. 405.

⁵⁵¹ Dans une étude sur les derniers textes d'Hervé Guibert, Arnaud Genon souligne que l'annonce de la mort est susceptible de modifier, sinon d'accélérer le processus artistique de l'écrivain (« La mort annoncée change les priorités et, de ce fait, elle permet au créateur une prise de contrôle de son œuvre. L'auteur se voit accorder la chance d'accélérer le processus de l'écriture. » Hélène Jacomard, « La thanatologie chez Hervé Guibert », *The Journal of European Studies*, XXV, 1995, p. 292., cité dans Arnaud Genon, « Confusion des âges et nécessité du témoignage de soi dans les derniers textes d'Hervé Guibert », in Marie-Christine Paillard (dir.), *Admirable tremblement du temps Le vieillir et le créer*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 291-292.). Certes, Duras aurait beaucoup plus de temps à accepter sa mort dans la vieillesse et à achever sereinement ses activités artistiques, que le jeune Guibert, atteint du virus du sida en 1988, « condamné » à mort à un âge très prématuré ; pourtant, la perspective d'une mort, fût-ce naturelle et intervenue dans un grand âge, ne laisse certainement pas indifférente à Marguerite Duras, dont les expositions publiques de soi, voire les « surexpositions » de sa vie privée, en nette croissance depuis les années 1970, font sans doute partie de sa stratégie de consolider, sinon de perpétuer son image sous menace de la disparition.

⁵⁵² Alain Vircondelet, *Marguerite Duras Vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996, p. 176.

⁵⁵³ Gilles Philippe, « Le chagrin et le néant », III, p. XXII.

article en 1986 (« Je ne crois pas au mot gloire... », ME, IV, 984). Ce refus de reléguer à l'après-vie le sort posthume – qui se trouve, d'ordinaire, hors de contrôle du vivant de l'écrivain⁵⁵⁴, – traduit l'angoisse de l'écrivaine face à sa disparition prochaine, et explique obliquement sa praxis démultipliée sur la scène publique, afin de gérer et de renforcer davantage sa figure, comme analyse Gervais-Aninger à l'égard de la surabondance des prestations publiques de l'écrivaine : « L'érection d'une figure *publique* de soi est probablement une réponse à l'angoisse profonde d'un démantèlement psychique [...] réaction contre la castration, l'horreur de perdre⁵⁵⁵ ». D'autre part, cet empressement de préméditer la postérité fait également preuve d'une tendance narcissique, de plus en plus prononcée chez Duras au fil des années, puisque la postérité, étant « un recours contre la mort [,] une promesse de survie », offre à Marguerite Duras aux abords de la mort une possibilité de « se prolonger indéfiniment⁵⁵⁶ ». L'idée résulte en fin de compte d'« une forme de narcissisme projeté dans le temps⁵⁵⁷ » pour sauver son existence menacée par la disparition.

1. La vieillesse de l'écrivaine marquée par l'« hypertrophie emphatique du moi⁵⁵⁸ »

Marguerite Duras ne dissimule aucunement son manque de modestie⁵⁵⁹. Si elle garde toujours des idées très hautes, voire exclusives⁵⁶⁰, de ses ouvrages, cette

⁵⁵⁴ Simone de Beauvoir note qu'aucun artiste ne peut décider, de son vivant, son sort posthume, ni celui de son œuvre : « En tout cas oublié, incompris, ravalé, admiré – personne n'est là quand se décide son sort posthume : seule cette ignorance est sûre et à mes yeux elle rend oiseuses toutes les hypothèses. » (Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 434.).

⁵⁵⁵ Marie-Annick Gervais-Aninger, « Marguerite Duras, la fabrique d'un visage », in Anne Cousseau et Dominique Denèse (dir.), *Marguerite Duras Marges et transgressions*, *op.cit.*, p. 121.

⁵⁵⁶ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 433-434.

⁵⁵⁷ Maurice Godelier, « Face à la rétraction des possibles », in Fondation Eisai, *Quand est-ce que je vieillis ?*, *op.cit.*, p. 81.

⁵⁵⁸ Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 832.

⁵⁵⁹ Dans une conférence de presse réalisée en 1981 au Québec, elle bafoue ouvertement « l'humilité sartrienne » qui lui fait horreur : « Si j'ose avoir cette impudence de qualifier quelquefois de génial ce que j'écris, ce n'est certainement pas de la vanité. [...] Je dis de mes livres ce que j'en dirais s'ils n'étaient pas de moi. L'humilité sartrienne, la culpabilité de l'intellectuel me fait horreur. » (Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, *op.cit.*, p. 60.)

⁵⁶⁰ En 1981, dans *Duras filme* – documentaire réalisé par Jérôme Beaujour et Jean Mascolo,

valorisation ne se borne pourtant pas au monde artistique. Du moment que « [t]ous les écrivains [...] parlent d'eux-mêmes⁵⁶¹ », le culte de ses propres œuvres comprend inévitablement un amour peu ou prou égocentrique du Moi – qui occupe la place primordiale dans l'univers artistique de Duras. Même la figure de la Mère sillonnant tout son parcours littéraire ne saurait l'égaliser :

[La mère] n'est pas le héros principal de mon œuvre, ni le plus permanent. Non, c'est moi le plus permanent. Écrire, c'est écrire pour soi. [...] Quand je parle d'elle, comme en ce moment, je suis émue. Mais c'est peut-être de moi devant elle, de mon image, que je m'émeus (« Ma mère avait... », ME, IV, 1066).

Devant ce Moi désigné comme l'unique initiation de son écriture, tout le reste s'avère accessoire, et ne concourt qu'à écrire et à valoriser cette « moi seule à travers les siècles » (« La Maison », VM, IV, 335). Cette fascination aussi permanente qu'inépuisable alimente chez l'écrivaine des émotions très intenses : « La paix avec soi, je ne sais pas ce que c'est. [...] je ne crois pas au rêve. J'écris. Ce qui m'émeut c'est moi-même. Ce qui me donne envie de pleurer, [...] c'est moi », réitère-t-elle dans un article daté de 1986 (« Moi », ME, IV, 971). Faute de « paix avec soi » et de se réconcilier avec soi-même, Marguerite Duras fait d'elle un sujet multiforme dans ses livres, en mutation perpétuelle, jusqu'à faire de sa figure une image mystique qui recèle tout le potentiel.

1.1. L'impossible cohérence entre les Moi : l'(anti-)narcissisme du vieillissement

Faire de soi-même un sujet de ses œuvres donne inévitablement lieu à la fictionnalisation de son identité individuelle. Cet envoûtement sans borne de soi fait naturellement penser au genre autobiographique et à la psychanalyse, avec laquelle

Duras prétend que « tous les cinéastes du monde [la] dégoûtent profondément », qu'elle « n'aime que [s]on cinéma », que personne d'autre qu'elle ne saurait créer les films et les livres qu'elle signe (« J'ai pensé souvent... », ME, IV, 1055-1056). De telles provocations à caractère narcissique ne sont pas rares dans ses interviews.

⁵⁶¹ Marguerite Duras, *La passion suspendue Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, op.cit., p. 79.

l'écrivaine refuse catégoriquement la parenté : quoiqu'elle reconnaisse volontairement l'empreinte autobiographique dans ses premiers livres à l'instar du *Barrage*⁵⁶², la volte-face paraît totale à propos de ses œuvres tardives : « *L'Amant* n'est pas un récit autobiographique, c'est une traduction⁵⁶³ », « tous mes livres sont fictions⁵⁶⁴ », réitère-t-elle à maintes reprises dans les différentes occasions ; quant à l'étude psychanalytique, Duras ne la trouve utile ni pour la guérison des maladies mentales, ni pour inspirer son écriture⁵⁶⁵. Si Marguerite Duras met son goût narcissique à l'écart de ses deux disciplines artistiques, c'est qu'elle entrevoit en elles une forme de narcissisme restreint, à l'encontre de sa perception du Moi : aux yeux de l'écrivaine, le freudisme est « une discipline embaumée qui tourne sur elle-même [...] interférant de moins en moins sur le monde extérieur⁵⁶⁶ ». De ce point de vue, le narcissisme qu'entend la psychanalyse se concentre sur un Moi unique, et s'enferme sur lui-même, de même que le Moi dans l'autobiographie, définie comme « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence⁵⁶⁷ ». Tandis que tous les deux se creusent sur un Moi confiné et fondé à partir d'une seule existence, le narcissisme que cherche Duras paraît moins comme une entreprise d'exhumation du passé, d'une focalisation stérile sur soi-même, que comme une « dissolution du moi personnel dans un sujet mythique⁵⁶⁸ ».

⁵⁶² « *Un Barrage contre le Pacifique* est entièrement autobiographique », confirme-t-elle au journaliste Germaine Brée en 1972 (« An interview with Marguerite Duras » by Germaine Brée, in *Contemporary Literature*, vol. VIII, 1972, p. 405. ; cité dans Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 111.).

⁵⁶³ Jean-Michel Frodon et Danièle Heymann, « Vous faites une différence entre mes livres et mes films ? », 13 juin 1991, *Le Monde*, in Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, *op.cit.*, p. 391.

⁵⁶⁴ Léridon, *Marguerite Duras, Les grands entretiens de Bernard Pivot, Apostrophes*, [DVD vidéo], Paris, Institut national de l'audiovisuel / Gallimard, 2004[1984].

⁵⁶⁵ « Tout compte fait, la psychanalyse m'intéresse peu. Je ne crois pas que j'en aie besoin, peut-être aussi parce que j'écris. Mais au malade mental je ne pense pas qu'il suffise de la conscience de sa propre névrose pour guérir. » (Marguerite Duras, *La passion suspendue Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, *op.cit.*, p. 66.) Cependant, elle ne nie pas avoir lu des psychanalystes comme Freud et Lacan, qui lui consacre en 1964 l'article très connu « Hommage fait à Marguerite Duras du *Ravissement de Lol. V. Stein* ». Concernant les liens inextricables entre l'œuvre durassienne et la psychanalyse, voir l'analyse d'Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bruxelles, Le Castor Astral, 1990, p. 48-51.

⁵⁶⁶ Marguerite Duras, *La passion suspendue Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, *op.cit.*, p. 66.

⁵⁶⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996, p. 14.

⁵⁶⁸ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras L'écriture illimitée*, *op.cit.*, p. 211.

Si dans les années précédentes Duras était encore dirigée par un « instinct de déterrement »⁵⁶⁹ comme elle le confesse dans son journal de jeunesse, et que ce qu'elle écrivait « n'est pas de la littérature », parce que cela est « trop près d[']elle. [...] Tout est vrai »⁵⁷⁰, l'âge semble lui apprendre à prendre assez de recul, au point que la certitude d'antan, même à l'égard de sa propre existence, se révèle beaucoup moins inébranlable : même à l'aide des « souvenirs très précis, très clairs », elle se sent « très clairement devenue une autre personne » (« Je me souviens... » YV, III, 664), écrit-elle en 1981. Ce changement de positions résulte moins d'une mémoire brouillée par le temps, que d'un déplacement identitaire, voire d'une naissance d'un autre Moi.

La dissolution de l'identité fait l'objet de nombreuses études gérontologiques : dans son essai sur le vieillissement, Gorz compare le processus du « grandissement » à « un mystérieux devenir-Autre dont l'accomplissement, peut-être, se manifesterait un jour par une brusque métamorphose⁵⁷¹ ». Au premier regard, ce dédoublement identitaire connu par le vieillard semble diamétralement opposé à l'excès de l'amour de soi attisé par la vieillesse. Or Marguerite Duras, qualifiée volontairement de « reine du narcissisme et la grande prêtresse du génie autoproclamé⁵⁷² », se réjouit de « [se] vo[ir] [se] défaire⁵⁷³ », et ne s'oppose guère à des changements⁵⁷⁴, parfois incohérents, de sa personne. Dans cette perspective, l'amour sans borne que Duras porte sur elle-même relève plus d'un investissement centrifuge que d'un mouvement centripète⁵⁷⁵. D'où l'impression quelque peu paradoxale que Dominique Noguez – un

⁵⁶⁹ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, « Cahier rose marbré », *op.cit.*, p. 105.

⁵⁷⁰ Entretien avec Renaud Monfourny, in *Les inrockuptibles*, n° 21, février-mars 1990, p. 114. ; cité dans Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 111.

⁵⁷¹ André Gorz, *Le traître suivi de Le vieillissement*, *op.cit.*, p. 380.

⁵⁷² Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 732.

⁵⁷³ « Ça me plaisait de me dégoûter. Je me voyais me défaire. C'était jouissif cette dégringolade. » Marguerite Duras, Archives IMEC, cité dans Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 828.

⁵⁷⁴ « Bernard Rapp. – Oui, vous avez changé. / Marguerite Duras. – Et c'est mieux, même, comme ça. », confirme-t-elle en riant lors d'un entretien en 1991. Bernard Rapp, *Caractères*, réal. Jean-Luc Leidon, 5 juillet 1991, Antenne 2, in Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, *op.cit.*, p. 403.

⁵⁷⁵ Dans le système freudien, *Idealich* – terme créé par Freud en 1914, désigne uniquement le moi réel, objet des premières satisfactions narcissiques (Freud, « Pour introduire le narcissisme », in Freud, *Œuvres complètes : psychanalyse. Volume XII. 1913-1914.*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 237-239.). De ce point de vue, le narcissisme freudien ressemble plus à un investissement interne et centripète qui va à l'encontre de celui de Duras.

ami de Duras, porte sur elle, qui est une narcissique « [c]onfite dans son moi. Mais si ouverte aux autres⁵⁷⁶ », note-t-il dans son journal à propos de l'écrivaine.

Si la tendance narcissique est considérablement accentuée dans la vieillesse, c'est qu'elle a l'air d'un « refuge pour calmer le désarroi qu'éveille quelquefois le naufrage de la vieillesse⁵⁷⁷ ». Le réconfort que trouve le vieillard dans le narcissisme s'assimile à des « compensations dérisoires⁵⁷⁸ », au détriment des « relations objectales⁵⁷⁹ ». Dans cette mesure, le narcissisme de la personne âgée, au lieu d'être un repli sur soi au sens freudien, s'apparente plutôt à un investissement autodestructeur à l'origine des troubles des perceptions-représentations du vieillissement. Dans une étude récente, le psychanalyste Philippe Gutton indique que le narcissisme du vieillard est en réalité une « motion anti-narcissique », appuyée sur une « perte des investissements objectaux, une désobjectalisation⁵⁸⁰ ». Dans cette mesure où le narcissisme du vieillard a pour conséquence une image du Moi affaiblie, disséminée par diverses visions, l'obstination inégalable que Duras porte sur elle-même dans ses textes comme dans ses paroles appartient moins au genre autobiographique dédié au régressif et à l'archaïque, qu'à une « thanato-graphie⁵⁸¹ » – pour emprunter l'expression de Bajomée, au prix de l'authenticité et de la constance du Moi.

Laure Adler note, dans sa biographie sur l'écrivaine, une étrange habitude que Duras développe dans les années 1980 : submergée par son affection excessive sur soi, la vieille Duras « ne fait plus que des allers-retours entre elle et elle⁵⁸² ». Dans sa vie quotidienne comme dans son travail, il semble qu'elle ne s'adresse qu'à elle-même ; parallèlement, cette focalisation exclusive conduit à la genèse de « la Duras » :

Marguerite qui avait pris l'étrange habitude de ne parler d'elle qu'à la troisième personne, s'appellera, ironie ou narcissisme, la Duras. Elle écrira en marge de certains de ses manuscrits : « Ce n'est pas du Duras. » « Est-ce

⁵⁷⁶ Dominique Noguez, *Duras, Marguerite*, *op.cit.*, p. 119.

⁵⁷⁷ Charlotte Herfray, *La vieillesse en analyse*, *op.cit.*, p. 33.

⁵⁷⁸ *Idem.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁸⁰ « Le narcissisme est ici négatif. Il regroupe les forces anti-narcissiques du vieillissement. [...] La motion anti-narcissique s'analyserait comme la perte de ce que le sujet reçoit et la perte de ce dont il se sépare et qu'il disperse. Le pictogramme autodestructeur a un effet de retrait négatif du Moi, tel Narcisse fasciné par le miroir, en l'occurrence brisé. Une perte des investissements centripètes, Narcisse s'isole des objets du monde dont il reconnaît les relations. » (Philippe Gutton, *L'art de vieillir Être soi... toujours*, Paris, Éditions In Press, 2018, p. 29-30.).

⁵⁸¹ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, *op.cit.*, p. 115.

⁵⁸² Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 832.

vraiment du Duras ? » Où est encore Marguerite Duras ? Qui est-elle ? A force de réinventer sa vie et de rendre publique une fausse intimité, elle ne sait plus. Elle vit dans le rêve éveillé de ses constructions fantasmatiques. « Si tu savais comme j'en ai marre de moi », lâche-t-elle alors comme une confidence à un ami⁵⁸³.

Si l'avancement de l'âge stimule son envie de construire sa propre image, son narcissisme impérieux alimenté par le vieillissement est en réalité fondé sur la dévastation du vécu, au profit de la « triomphante manifestation d'un moi souverain⁵⁸⁴ ». A propos de *La Douleur* (1985), dont le premier récit éponyme est présenté prétendument par son auteure comme son « journal⁵⁸⁵ » tenu pendant la guerre et la Libération, Duras explique après coup dans un article de *La Vie matérielle*, qu'elle se sent « confondue avec ces gens », que « l'écriture n'étant pas concernée parce genre du possible ou non de l'histoire » (« Le Livre », VM, IV, 356). Tout en mettant fin aux controverses suscitées par les données historiques de son récit⁵⁸⁶, cette allégation éclaircit également l'entrelacs de ruptures et de continuités identitaires qu'elle s'efforce de nouer, notamment dans les dernières années de sa vie.

Si l'authenticité, fût-ce déformée, n'altère pas pour autant la fiabilité de certains de ses histoires qu'elle expose comme celles qui ont été réellement vécues⁵⁸⁷, c'est que son histoire est en effet pulvérisée⁵⁸⁸, et d'ailleurs infusée de fortes doses émotionnelles : « Il aurait fallu entrer dans le livre avec mes bagages, mon visage ravagé, mon âge, mon métier, ma brutalité, ma folie [...] Et ça n'aurait pas été

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 790-791.

⁵⁸⁴ Marie-Annick Gervais-Aninger, « Marguerite Duras, la fabrique d'un visage », in Anne Cousseau et Dominique Denèse (dir.), *Marguerite Duras Marges et transgressions*, *op.cit.*, p. 114.

⁵⁸⁵ À la parution du livre, beaucoup d'articles en parlent aussi comme un « journal intime », plein de « détails atroces rédigés à chaud » (J.-P Amette, « Duras : le journal de l'indicible », *Le Point*, 29 avril 1985). Concernant les débats et les polémiques autour de la véracité de l'œuvre, voir la « Notice de *La Douleur* », Sophie Bogaert, IV, 1328-1332).

⁵⁸⁶ À l'époque, son ancien époux Robert Antelme proteste vigoureusement contre la publication du premier texte de *La Douleur*, qui relate sa déportation et son retour. Voir Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras. Tome 2, 1946-1996*, *op.cit.*, p. 850-852.

⁵⁸⁷ « Dans cette histoire », explique-t-elle à propos de *L'Amant*, « déplacée bien sûr, mais qui a été vécue, c'est difficile de découvrir le mensonge, l'endroit où le livre ment, sur quel plan, dans quel adverbe. » (« Le Livre », VM, IV, 355).

⁵⁸⁸ « [...] je ne connais pas mon histoire. Je n'ai pas d'histoire. [...] Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, [...] je n'ai aucune possibilité d'apercevoir clairement ce qu'on appelle ainsi : sa vie. [...] J'ai toujours vécu comme si je n'avais aucune possibilité de m'approcher d'un modèle quelconque de l'existence. Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. » (« Le Livre », VM, IV, 355).

insuffisant » (« Le Livre », VM, IV, 356) – insuffisant d’« ensauvager l’amour, [...] qui [la] concernait trop ». Dans le monde durassien, l’amour, ainsi que le désir, prévaut incontestablement sur les données réelles. Son image de soi dessinée dans les émotions traduit moins les rides sillonnées sur son visage ravagé qu’une Marguerite Duras virtuelle, toujours en devenir.

1.2. La cohésion entre vie et œuvre grâce au « Moi virtuel »

Dans son étude sur la vieillesse, Simone de Beauvoir classe le narcissisme du vieillard parmi les traumatismes du vieillissement qui conduit à affaiblir les défenses du sujet. Dans cette mesure où toutes les visions nées de cette affection excessive pour soi ne sont en réalité que des dérives du sujet âgé, les différents Moi élaborés par le vieillard ne peuvent être qu’illusoire et sceptiques. L’image de soi que Marguerite Duras forge dans sa vieillesse incarne un « moi virtuel⁵⁸⁹ » délivré des confins du « moi réel ». Puisque le vieillissement aide à « dissoudre des évidences⁵⁹⁰ », le « moi virtuel » né de ces bribes du réel et de la sensibilité de l’écrivaine paraît aussi « virtuel » qu’« idéal⁵⁹¹ » : issu de son (anti-)narcissisme impérieux, ce « moi virtuel » élaboré par Duras dans sa vieillesse rejoint en quelque sorte la théorie de Roland Barthes à l’égard du Moi idéal⁵⁹² : dans son cours au Collège de France en

⁵⁸⁹ Le terme est utilisé par l’anthropologue Lévi-Strauss pour décrire son expérience du dédoublement identitaire lié à l’avancée de l’âge : « Aussi y a-t-il aujourd’hui pour moi un moi réel, qui n’est plus que le quart ou la moitié d’un homme, et un moi virtuel, qui conserve encore vivre une idée du tout. [...] Ma vie se déroule à présent dans ce dialogue très étrange. » (Claude Lévi-Strauss cité dans Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle Une anthropologie littéraire de l’âge*, op.cit., p. 212.)

⁵⁹⁰ Maurice Godelier, « Face à la rétractation des possibles », in Fondation EISAI, *Quand est-ce que je vieillis ?*, op.cit., p. 81.

⁵⁹¹ Lévi-Strauss, dans sa vieillesse, a toujours l’impression que son « moi virtuel » exhorte son moi réel, ralenti et lâché à cause du vieillissement, à continuer le travail, et à franchir les limites imposées par l’imminence de la mort (« Le moi virtuel dresse un projet de livre, commence à organiser les chapitres, et dit au moi réel : c’est à toi de continuer. Et le moi réel, qui ne peut plus, dit au moi virtuel : c’est toi seul qui vois la totalité. » (Claude Lévi-Strauss cité dans Martine Boyer-Weinmann, *Vieillir, dit-elle Une anthropologie littéraire de l’âge*, op.cit., p. 212.). Synonyme de la totalité, le « moi virtuel » né dans la vieillesse est par conséquent aurolé d’un halo de l’idéal – comme analyse Boyer-Weinmann : le « “moi virtuel” idéal [...] aiguillonnerait toujours le “moi réel” affaibli » (*Idem.*), afin de mener à bien le projet de l’écriture. Il assume donc un modèle de l’idéalisme que l’écrivain âgé s’efforce de poursuivre sans jamais l’atteindre.

⁵⁹² À l’opposé de la théorie freudienne qui ne fait la distinction conceptuelle entre l’Idéal du

décembre 1979, Barthes distingue le Moi idéal d'une croyance narcissique première de l'écrivain, lui restitue une autonomie au-delà de la suprématie de l'écriture, quitte à l'égaliser à l'absolu que l'acte d'écrire se doit de rattraper et de poursuivre :

[...] ce que j'écris n'est pas *tout moi* ; il y a un reste, extensif à l'écriture, que je n'ai pas dit, qui fait ma valeur entière, et qu'il me faut à tout prix dire, communiquer, « momentaliser », écrire : « Je vaudrais plus que ce que j'ai écrit. » Ce reste ou ce surplus, ce laissé-pour-compte de l'écriture, que l'écriture doit rattraper, ce *sursis* que je dois exploiter, en écrivain de nouveau, à l'infini, c'est le *Moi Idéal*, la pro-tension qu'il impose à l'*Idéal du Moi*, à l'*Écriture*⁵⁹³.

Dérive du narcissisme du grand âge, le Moi idéal s'établit comme une égérie intangible qui motive l'écrivain.

Si cette image de soi idéalisée existe chez tous les artistes imprégnés de leur amour excessif pour soi, elle a l'air d'autant plus stimulante et précieuse pour ceux qui tâtonnent dans leur décrépitude, menacés par la pénurie d'inspirations et de perspectives. Dans les dernières années de la vie de Marguerite Duras, c'est justement cette figure du Moi idéal qu'elle tente de tisser, de chercher dans ses œuvres artistiques, et d'afficher au public. Dans *Écrire* (1993), elle cite une phrase de Lacan, qui, prétend-elle, vaut pour elle « une sorte d'identité de principe » : « “Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. Parce qu'elle se perdrait”. » (É, IV, 847). Si l'auteure du *Ravissement* a du mal à comprendre l'injonction du psychanalyste prononcée dans les années 1960, les années lui éclairent progressivement les contours de ce mystérieux inconnu, jusqu'à ce que l'écrivaine, atteinte du grand âge, parvienne à composer un Moi idéal, auquel aspirent infiniment ses écrits tardifs sous la menace violente d'un vieillissement qui peut être marqué chez les écrivains par le tarissement de l'inspiration.

Cette recherche du Moi idéal qui garantit la longévité de la création artistique de l'écrivain âgé, a pour conséquence l'éloignement, même le déraillement du Moi réel. Certes, Duras, dès ses premières livres, s'habitue à fictionner les données réelles ; cette initiation ne dissimule pourtant pas sa maladresse à l'époque de sortir de la «

Moi et le Moi Idéal, Roland Barthes différencie la postulation de ces deux notions issues toutes du narcissisme : tandis que l'Idéal du Moi se trouve du côté de l'Écriture, le Moi Idéal se tient comme imaginaire hors écriture, « qui fait *marcher* le sujet vers l'écriture, le contraint d'écrire *infiniment*. » (Voir Éric Marty (dir.), *La préparation du roman I et II, Les cours et les séminaires au collège de France de Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, 2003, p. 222.)

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 223.

«littéralité» des faits⁵⁹⁴ », d'autant que ses premiers écrits sont formés plutôt dans l'objectif de restituer le passé contre l'oubli⁵⁹⁵. Si la frontière entre fiction et réalité demeure aussi poreuse et floue tout au long de son parcours littéraire, et que le vécu de l'écrivaine qu'elle exhibe au public soit toujours déformé du début à la fin de sa carrière, la causalité entre fiction et vie réelle est pourtant changée progressivement, et se mue, de la phase où l'écrivaine s'ingénie à « faire de sa vie, son Œuvre⁵⁹⁶ », en un sens inverse : parallèlement à sa notoriété croissante et à la médiatisation de sa personne, Marguerite Duras, à compter de *L'Été 80*, s'adonne à un sens inverse où le « je » dans le livre l'emporte nettement sur celui de la vie vécue : *L'Été 80* – recueil des articles que l'auteur écrit pour *La Libération* – inaugure une nouvelle ère du parcours littéraire de l'écrivaine, marquant, selon Alette Armel, « une fusion totale entre le texte et l'existence de celui qui l'écrit⁵⁹⁷ ».

Cette assertion – appuyée sur le fait qu'à partir de ce livre, « le présent de l'écriture rejoi[nt] le présent de la vie⁵⁹⁸ » – ne résume pas tout à fait l'intention de Duras qui ne se contente pas, semble-t-il, d'une simple concomitance des deux, mais qui esquisse une tentation de vivre sa vie réelle en fonction d'une vie écrite par elle. La naissance d'Yann Andréa en est l'une de ses premières tentatives : depuis *L'Été 80*, ce pseudonyme devient incontournable dans le monde artistique comme dans la vraie vie de l'écrivaine, jusqu'à ce que le véritable Yann Andréa – Yann Lemée, s'éclipse

⁵⁹⁴ Dans un entretien tourné en mai 1958 chez *L'Observateur littéraire*, l'écrivaine avoue avoir beaucoup de difficultés à « fausser suffisamment son histoire pour, d'abord, que les lecteurs s'y laissent prendre, ensuite pour qu'elle [...] sorte de sa littéralité, qui [...], n'avait bien entendu aucun sens » (BCP, I, 519).

⁵⁹⁵ Dans son journal de jeunesse, la jeune Marguerite note qu'elle écrit, dans ses livres, ses souvenirs, simplement pour « les mettre au jour » : « C'est très simple. Si je ne les écris pas, je les oublierai peu à peu. Cette pensée m'est terrible. » (Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, « Cahier rose marbré », édition établie par Sophie Bogaert et Olivier Corpet, P. O. L / IMEC, 2006 ; cité dans Jean Vallier, « Les liens du sang » in *Marguerite Duras*, Le Magazine littéraire, 2013, p. 19-20.)

⁵⁹⁶ Dans un cours au Collège de France en 1980, Roland Barthes propose que la meilleure solution de calmer la rivalité entre la Vie et l'Œuvre de l'écrivain, c'est la cohésion des deux (Éric Marty (dir.), *La préparation du roman I et II, Les cours et les séminaires au collège de France de Roland Barthes*, op.cit., p. 275.). Quoique Proust, à l'encontre de Sainte-Beuve, prône qu'« un livre est le produit d'un autre moi, que celui que nous manifestons dans nos habitudes » (Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 127.), la division intrinsèque n'empêche pas la coexistence, et convoque, de ce fait, l'adéquation des deux. Si les deux Moi de Marguerite Duras s'accolent toujours parfaitement, c'est que l'écrivain sait bien les ajuster, les faire rapprocher l'un de l'autre.

⁵⁹⁷ Alette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op.cit., p.159.

⁵⁹⁸ *Idem*.

entièrement derrière son « imposture » créée par sa compagne⁵⁹⁹ : désormais Yann Lemée cède sa place à Yann Andréa, dont le patronyme, baptisé par Duras, tire même l'origine des prénoms de ses héroïnes⁶⁰⁰. Le nom, voire l'existence de son compagnon, s'accorde et suit littéralement au gré de l'avancement de l'imaginaire de l'écrivaine : dans une lettre en 1992, Yann Andréa devient, cette fois-ci, l'enfant sur la plage⁶⁰¹, et un juif que Duras croit aimer le plus, et qui se substitue, aux yeux de l'auteure, à Yann Andréa qui l'accompagne physiquement chaque jour⁶⁰².

Sa capacité de corriger le vécu en fonction de son monde littéraire est tellement forte qu'elle-même finit par y croire. Cependant, l'ambition de Duras ne se limite pas à devenir simplement « quelqu'un dans l'écriture⁶⁰³ », mais aussi à mener sa vie « comme un mythe⁶⁰⁴ ». Si Duras affiche déjà ouvertement son désir de se distinguer⁶⁰⁵, l'âge accentue encore considérablement son envie de l'authenticité : « Et plus elle s'approche de la mort, plus l'identité singulière de Duras assume sans détours, avec émotion et authenticité, sa tonalité dysphorique, profondément tragique⁶⁰⁶. » Mais pour être à la hauteur d'un mythe, il lui faut la sacralisation. Ceci

⁵⁹⁹ Dans son premier livre signé sous ce pseudonyme, Yann Andréa scelle son union éternelle et inséparable avec Duras, et enrôle pleinement, dès leur première rencontre jusqu'à la fin, cette identité issue de l'imaginaire de l'écrivain : « Nous sommes, vous et moi, devant une même ligne [...]. Toujours dans le premier regard porté l'un vers l'autre, la cruauté de tant d'amour. » (Yann Andréa, *M.D., op.cit.*, p. 38.)

⁶⁰⁰ Yann Lemée est un jeune étudiant en philosophie, et un fervent admirateur de Duras, avec qui il écrit des correspondances même avant leur rencontre en 1980. Le pseudonyme Yann Andréa accordé par l'écrivain emprunte au prénom maternel du jeune homme, et s'accorde au nom des héroïnes durassiennes. Pour plus de détails sur l'« intrusion » de Yann Andréa dans l'univers durassien, voir la « Notice de *L'Été 80* » de Florence de Chalonge (É, III, 1732-1733).

⁶⁰¹ Il s'agit ici de l'histoire de « La Jeune Fille et l'Enfant », parue pour la première fois dans *L'Été 80*, et reprise dix ans plus tard, dans *Yann Andréa Steiner*. Duras tentait même de l'adapter au théâtre. Voir l'extrait de cette tentative d'adaptation théâtrale (YAS, IV, 833).

⁶⁰² « La mer est là près de moi [...] je l'aime de cet amour dont j'aime l'enfant ; au fait j'ai nommé cet enfant comme le livre, comme vous. Le livre, si je le fais, portera son nom sur la couverture. Il s'appellera : Yann Andréa Steiner. Juif, il sera juif. [...] Oui, je vais aimer *Yann Andréa Steiner* plus que vous-même. » Ainsi explique-t-elle, dans une lettre en 1992, le choix du titre de son nouveau livre (YAS, IV, 833).

⁶⁰³ Marguerite Duras citée dans Laure Adler, *Marguerite Duras, op.cit.*, p. 756.

⁶⁰⁴ « J'ai vécu le réel comme un mythe. », déclare Duras en 1990 dans un entretien au *Magazine littéraire*. Marguerite Duras, Entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 20.

⁶⁰⁵ Pendant les années de l'après-guerre, elle est qualifiée de la « reine des abeilles » au sein de son cercle de la rue Saint-Benoît : « C'était quelqu'un qui tranchait sur tout », constate Edgar Morin, « [...] c'était une grande mythomane. C'était une mythomane extraordinaire. » (Entretien avec Edgar Morin le 5 juillet 1998, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome II, op.cit.*, p. 143.)

⁶⁰⁶ Noël Nel, « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras (1944-1996) », in Claude Burgelin et Pierre de Gaulmy (dir.), *Lire Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 588.

est accompli grâce à l'avènement de l'œuvre capitale de son parcours littéraire – *L'Amant*.

2. Du sommet de la gloire à la « mythologie » durassienne

Aussi polyphonique soit-il, le mot *mythe* est défini par Roland Barthes tout simplement comme « une parole⁶⁰⁷ ». Cette définition par le biais sémiologique enlève le halo sacré du mythe, et le rend d'autant plus accessible que Marguerite Duras – qui, malgré ses pratiques dans les différents domaines artistiques, considère « l'écrivain » comme unique titre digne de son auctorialité⁶⁰⁸ – sait habilement manipuler les mots, à plus forte raison que ses entreprises narcissiques qui donnent naissance à un Moi autre que le Moi réel relèvent déjà du processus de la fabrique du mythe⁶⁰⁹. Cependant, cette « parole » qu'entend Barthes n'est certainement pas n'importe quelle parole, puisque la formation d'un mythe ne dépend pas de l'objet de son message, mais de sa forme « ouvert[e] à l'approbation de la société, [...] investi[e] de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref, d'un usage *social* qui s'ajoute à la pure matière⁶¹⁰ ». Pour accéder finalement au sein restreint du mythe, il lui faut, en plus de la déformation, obligatoirement une concertation sociale de masse. Si Marguerite Duras, à partir des années 1970, fréquente déjà la scène publique⁶¹¹, et

⁶⁰⁷ « Qu'un-ce qu'un mythe, aujourd'hui ? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple, qui s'accorde parfaitement avec l'étymologie : le mythe est une parole. » (Roland Barthes, *Mythologies*, in Roland Barthes, *Œuvres complètes I., op.cit.*, p. 823.)

⁶⁰⁸ Florence de Chalonge, « Marguerite Duras, "l'écrivain" », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne Marguerite Duras, op.cit.*, p. 124.

⁶⁰⁹ Selon Barthes, l'arcane du mythe réside dans le rapport de *déformation* qui unit le concept du mythe au sens. Dans le système du mythe : « le signifiant a en quelque sorte deux faces : une face pleine, qui est le sens (*l'histoire du lion, du nègre soldat*), et une face vide, qui est la forme (*car, moi, je m'appelle lion ; nègre-soldat-français-saluant-le-drapeau-tricolore*). Ce que le concept déforme, c'est évidemment la face pleine, le sens : le lion et le nègre sont privés de leur histoire, changés en gestes. [...] Mais cette déformation n'est pas une abolition : le lion et le nègre restent là, le concept a besoin d'eux : on les impute à moitié, on leur enlève la mémoire, non l'existence : [...] parole disponible tout entière au service du concept. Le concept, à la lettre, déforme mais n'abolit pas le sens : un mot rendra compte de cette contradiction : il l'aliène. » (Roland Barthes, *Mythologies*, in Roland Barthes, *Œuvres complètes I., op.cit.*, p. 835.). Dans cette mesure où le mythe « aliène » le sens sans pour autant l'exterminer, le rapport ambigu et étroit que Duras entretient entre fiction et réel s'assimile déjà au germe du *mythe*.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 823.

⁶¹¹ Dans un entretien en 1976, Duras accepte volontiers la qualification que le journaliste lui accorde comme une écrivaine qui « [a] réussi [sa] vie publique » : « Alors vous avez toujours

qu'elle soit déjà, dès les années cinquante, l'auteure des œuvres capitales comme *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), et *Hiroshima mon amour* (1960), qui accueillent l'approbation du public et du monde critique, le retentissement auprès du public demeure tout de même relativement limité⁶¹², par rapport à *L'Amant* qui la conduit au sommet de la gloire, et qui l'intègre véritablement au rang de la légende.

2.1. Le succès foudroyant de *L'Amant* : une consécration tardive

Sorti le 3 septembre 1984, *L'Amant* est salué chaleureusement autant par le monde critique que par le public. Le succès⁶¹³ s'élargit encore après la participation de l'auteure à l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot le 28 septembre et l'attribution du prix Goncourt le 12 novembre 1984. Perçu comme un récit intime et autobiographique⁶¹⁴, ce livre « mondial » est incontestablement l'œuvre capitale de l'écrivain qui lui doit une reconnaissance publique et institutionnelle sans précédent.

À l'âge de soixante-dix ans, Marguerite Duras reçoit enfin cette consécration, quoique tardive, qu'elle a tant attendue⁶¹⁵. Ce vœu exaucé ne l'empêche pas de protester contre cet « attermoiement », puisqu'elle, ainsi que ses fidèles, prend ce couronnement du prix littéraire le plus honorifique en France pour une justice faite en

les fidèles, qui adorent ce que vous faites, et puis maintenant le grand public, qui commence à savoir qui est Marguerite Duras, et ça devient presque une expression ; on dit : "Ah c'est un Duras", comme on disait à un moment : "C'est un Kafka", ou "C'est un Beckett"... » (Marguerite Duras, Entretien avec José Artur, *Écran blanc rideau rouge*, Antenne 2, 12 décembre 1976, réal. Guy Saguez, in Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, op.cit., p. 203.)

⁶¹² À propos du niveau de reconnaissance de la figure de l'écrivaine et de ses œuvres avant *L'Amant*, voir Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, op.cit., p. 58-59.

⁶¹³ Tiré à 25000 exemplaires dès sa sortie, le chiffre d'affaires de *L'Amant* s'élève jusqu'à 750000 exemplaires en 1985 ; en à peine deux ans, il existe déjà une cinquantaine de traductions, et le livre est vendu à près de deux millions et demi d'exemplaires à l'étranger. En 1992, *Le Figaro* qualifie *L'Amant* de « champion toutes catégories, en passe de devenir l'un des plus gros succès de l'édition française depuis la dernière guerre. » (Cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras Tome II*, op.cit., p. 846.) Pour les statistiques précises concernant le phénomène de *L'Amant*, voir la « Notice de *L'Amant* » de Sylvie Loignon (Am, III, 1848).

⁶¹⁴ Pour plus de critiques de presse à l'époque, voir la « Notice de *L'Amant* » de Sylvie Loignon (Am, III, 1848).

⁶¹⁵ D'après son cercle d'amis, elle est exaltée pendant ces mois-là où *L'Amant* est dans toutes les librairies. Irène Lindon, l'éditrice du livre chez l'Édition de Minuit, s'en souvient : « [E]lle était folle de joie. Elle disait "Quand je fais mes courses, tout le monde me reconnaît ". » (Entretien avec Yann Andréa le 16 juin 2004, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras Tome II*, op.cit., p. 847.).

retard⁶¹⁶. En plus de son reproche sur la « politisation extrême du prix⁶¹⁷ », l'impatience de la lauréate n'est pas sans raison. Les statistiques montrent que la plupart des écrivains ayant remporté ce prestigieux prix avaient en effet entre trente et cinquante ans⁶¹⁸. De 1903 à 2018, il n'y qu'un lauréat qui a plus de soixante-dix ans, Marguerite Duras est donc la doyenne du prix Goncourt :

[Le Goncourt] prête à la critique ne serait-ce que par sa définition initiale, censée le contraindre à couronner un jeune auteur [...] ; et si, en 1984, *L'Amant*, [...] fut [...] un « mauvais » Goncourt, c'est que Marguerite Duras était déjà trop âgée, trop reconnue et trop largement plébiscitée à travers cet ouvrage⁶¹⁹.

Si le grand âge de la lauréate fait une exception et ne s'adapte pas à l'initiative du prix, l'attribution est plutôt chaleureusement accueillie par ses adeptes comme par elle-même. Contrairement à certaines opinions qui la classent parmi les grands écrivains bénéficiant d'une reconnaissance unanime, Marguerite Duras, avant la sacralisation de *L'Amant*, ne s'estime pas forcément au centre du monde littéraire de son époque, quitte à se plaindre, à maintes reprises, de l'insuffisance de l'attention que lui accorde le monde critique et éditorial⁶²⁰. Le succès phénoménal de son dernier

⁶¹⁶ « Ils n'ont pas trouvé de raison de me le refuser » (Marguerite Duras citée par Jean Vallier, *ibid.*, p. 844.), dit-elle à *La Libération* non sans rancune, faisant sans doute l'allusion à *Un Barrage contre le Pacifique*, qui a raté le prix pour cause de l'adhésion au PCF de son auteur à l'époque (Léridon, *Marguerite Duras, Les grands entretiens de Bernard Pivot, Apostrophes*, [DVD vidéo], Paris, Institut national de l'audiovisuel / Gallimard, 2004[1984]). Duras n'est pas la seule à se plaindre : *New York Times* trouve que le jury « répare ainsi les torts faits à Marguerite Duras il y a 30 ans. » (Richard Bernstein, *The New York Times* du 13 novembre 1984, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras Tome II, op.cit.*, p. 845.).

⁶¹⁷ Quoique jamais revendiquée officiellement, la politisation de ce prix par excellence est plus ou moins reconnue au cours des cents ans de son histoire, ce qui « illustrent les limites d'un prix condamné à œuvrer sans recul sur une littérature immédiate et sacrifiant souvent aux canons littéraires d'une époque, à défaut d'afficher la cohérence d'un parti pris esthétique. », concernant ce sujet, voir Katherine Ashley, *Prix Goncourt, 1903-2003 : Essais Critiques*, Berne, Peter Lang Publishing, 2004, p. 260.

⁶¹⁸ Parmi les 115 lauréats du prix Goncourt entre 1903 et 2018, 99 d'entre eux ont entre 30 et 59 ans au moment du couronnement. Pour plus de détails, voir « Nombre de lauréats du prix Goncourt en France de 1903 à 2016, par tranche d'âge » [En Ligne] URL : <https://fr.statista.com/statistiques/633901/prix-goncourt-age-laureats-france/> (dernière consultation juillet 2019).

⁶¹⁹ Nathalie Heinich, *L'épreuve de la grandeur Prix littéraire et reconnaissance*, Paris, Éditions La Découverte, Paris, 1999, p. 266.

⁶²⁰ Même dans les années 1970, sa notoriété croissante ne suffit guère à assouvir son avidité pour une reconnaissance plus large. Dans ses missives échangées avec Robert et Claude Gallimard, l'écrivaine ne cache aucunement ses soucis à l'égard de la réception de ses derniers livres (il s'agit ici d'*India Song* et *Nathalie Granger*) et exhorte vivement son éditeur à élargir

livre la protège définitivement contre la « misère » de l'écrivaine mal connue, et est pris, en quelque sorte, pour une vengeance⁶²¹ par Duras qui le quête depuis longtemps⁶²².

À l'encontre de l'impatience de l'écrivaine et de ses adeptes pour ce mérite venu trop tardivement, la consécration, malgré son retard, intervient, plutôt au bon moment. Si certain de ses livres avaient connu le même succès que *L'Amant*, et si la reconnaissance avait été largement anticipée, il se peut que la notoriété soit beaucoup moins resplendissante que celle dont bénéficie Marguerite Duras très âgée. Ceci pour diverses raisons. Tout d'abord, il faut préciser que le prix de la maturité n'égal pas toujours au prix du génie. Si le Goncourt a un faible pour les lauréats relativement jeunes, ce mérite ne garantit pas forcément la réussite : « nombre de jeunes auteurs font de "mauvais" Goncourt en raison d'une qualité littéraire contestable⁶²³ ». Il va de soi que Marguerite Duras, étant l'auteure de nombreuses œuvres connues et déjà largement plébiscitée par le public, est dispensée de ce genre de soupçon : « La chance d'un vieil écrivain c'est d'avoir eu au départ des projets si solidement enracinés qu'il garde à jamais son originalité, et si vastes qu'ils demeurent ouverts

la campagne de publicité : « La panne totale de mes deux derniers livres [...] me laisse interloquée », écrit-elle à Gallimard, dans une angoisse exaspérante, « je ne sais pas les raisons de cette panne. Elle est totale. Non seulement ces deux livres non pas été annoncés dans les "A paraître" du Monde et de l'Observateur, mais ils ne sont dans aucune vitrine (exceptée celle de Marie Gallimard). J'ai passé trois mois d'été à les écrire – et cela pour me remettre à flots chez Gallimard à qui je devais trois millions de franc, et ça n'a servi à rien. » Le pétrin de l'écrivain, fût-ce un peu exagéré par elle, est pourtant confirmé par Claude Gallimard, qui trouve aussi « surprenant que la presse française reste à ce point muette. [...] Il y a en effet quelque chose de décourageant » (Lettre de Marguerite Duras à Claude Gallimard ; non datée, mais vraisemblablement écrite peu avant le 1^{er} février 1974 (Archives Gallimard), citée dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras Tome II, op.cit.*, p. 623.).

⁶²¹ Cette réussite sans précédent réfute, de manière solide, les polémiques et les mises en doute autour d'elle : « Le succès foudroyant de *L'Amant* lui donne raison de toutes les errances de sa vie. Il légitime les angoisses, les doutes, les railleries et la solitude. Il est la reconnaissance de l'errance. » (Alain Vircondelet, *Marguerite Duras Vérité et Légendes, op.cit.*, p. 164.).

⁶²² La popularité de *L'Amant* améliore amplement la situation financière de Duras, qui, auparavant, « compte toujours dans la vie » (Marguerite Duras cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras Tome II, op.cit.*, p. 844.). Hormis le Goncourt (« qui lui fait gagner beaucoup d'argent », note Jean-Marc Turine, cité dans Jean Vallier, *ibid.*, p. 846.), *L'Amant* reçoit également, en 1986, le Prix Ritz-Paris-Hemingway, doté de 50000 dollars de récompense, sans compter les droits du livre non moins importants (« l'argent remplit les coffres, sans aucun mal, facile », se réjouit-elle d'avoir tant gagné (*Le Nouvel Observateur*, novembre 1986, cité dans Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, Paris, Grasset, 14, p. 314.) : « La fille de Marie Donnadiou est devenue riche. Plus riche que La Mère, dans ses rêves les plus fous, aurait pu l'imaginer. » (Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras Tome II, op.cit.*, p. 846.)

⁶²³ Nathalie Hienich, *L'épreuve de la grandeur Prix littéraires et reconnaissance, op.cit.*, p. 266.

jusqu'à sa mort⁶²⁴ ». Son passé aussi riche et solide lui permet de neutraliser ce coup de succès phénoménal que tout le monde ne considère pas comme un avantage, à l'instar de Jean Carrière, écrasé par le « malheur » que lui apporte le Goncourt⁶²⁵. Hormis la richesse et la qualité sûre de ses œuvres accumulées au fil du temps, le grand âge de Duras relève aussi des stabilisants indispensables qui la rassurent au moment du coup médiatique suivi de la renommée planétaire, et qui encouragent largement sa création artistique, jusqu'à l'édification de son propre mythe.

2.2. Une « automythographie⁶²⁶ » réussie grâce au grand âge

Certes, le fait que Marguerite Duras atteint très tard à l'apogée de son parcours littéraire entrave relativement son épanouissement, mais cette consécration dans sa grande maturité est plutôt une « aubaine⁶²⁷ » qui favorise, sans doute à l'insu de l'écrivaine elle-même⁶²⁸, la mise en forme de son mythe personnel, grâce à sa réussite médiatique.

Hormis sa qualité littéraire confirmée, le fait que *L'Amant* suscite tant de réactions auprès du public et augmente considérablement la notoriété de l'auteure résulte en partie de la compatibilité quasiment totale (ne serait-ce qu'une fausse impression) entre le personnage et l'auteure⁶²⁹. Si le déni de Duras elle-même à

⁶²⁴ Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 427.

⁶²⁵ La mésaventure du lauréat en 1972 résulte de multiples contingences et corollaires aussi intérieurs qu'extérieurs. À ce sujet, voir l'analyse de Nathalie Heinich, « La souffrance de Jean Carrière », in *L'épreuve de la grandeur Prix littéraires et reconnaissance*, *op.cit.*, p. 7-22.

⁶²⁶ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras L'écriture illimitées*, *op.cit.*, p. 204.

⁶²⁷ Du point de vue de l'anthropologie sociale, le grand âge de l'écrivain et sa réussite littéraire coïncident avec le culte pour le vieux sage dans les mythes antiques : « Cette image idéalisée [de la vieillesse] ressort parfaitement dans le mythe fondateur de la culture judéo-chrétienne, à travers la Genèse, premier livre de la Bible. Ici, les vieux patriarches, les Abraham, Isaac ou Moïse, guident leur tribu à travers maints obstacles, toujours au-devant, et sont les seuls autorisés et en mesure de s'entretenir avec Dieu. » (Igace Olazabal et Julien Simard, « Les aînés : mythes et réalités », in Véronique Billette, Patrik Marier et Anne-Marie Séguin (dir.), *Les vieillissements sous la loupe Entre mythes et réalités*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, p. 17.)

⁶²⁸ Marguerite Duras, qui ne masque guère sa figure vieillissante, reste pourtant réticente à l'égard de son grand âge : « Marguerite Duras est fort chatouilleuse à cette époque sur cette question de l'âge. Alette Armel s'en souvient qui fut soupçonnée d'avoir parlé un peu vite d'une « vieille dame », en préparant le numéro du Magazine littéraire qui lui était consacré. » (Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras Tome II*, *op.cit.*, p. 848.)

⁶²⁹ L'affinité entre l'image publique de l'auteur et celle de son monde romanesque favorise, de

l'égard de la véracité de son roman n'empêche pas que le public continue à se persuader que cela provient de sa vie intime, c'est que sa prestation médiatique alimente fortement une impression de vérité⁶³⁰ : « C'était formidable. Aucun des précédents tête-à-tête de Pivot (Yourcenar, Cohen, etc.) ne m'avait donné pareille impression de vérité⁶³¹ », s'exclame François Nourissier, alors le président de l'Académie Goncourt.

La certitude inconditionnelle des spectateurs tient, en premier lieu, à la concordance entre son image publique et celle de son monde romanesque⁶³². Depuis *L'Amant*, l'écrivaine accélère visiblement sa campagne médiatique, et se trouve, qui plus est, « dans une logique [...] à continuer d'exposer sa vie pour [le] rejoindre⁶³³ ». En plus de son allure qui ressemble de plus en plus à « une petite Vietnamiennne⁶³⁴ », sa tenue désuète, son visage ridé font naturellement penser à l'*incipit* emblématique de *L'Amant* centré sur un visage détruit et affaissé (Am, III, 1456). En outre, sa voix de vieille femme, rauque et brute, qui est « audace et pudeur ; imprévue et toujours juste⁶³⁵ », augmente encore le niveau de théâtralisation. Si le sommet de sa carrière littéraire paraît moins tardif que propice à la diffusion de son mythe, c'est que son

nos jours, d'autant plus la promotion du livre, que le développement des médias monte d'un cran par rapport au siècle dernier. L'image publique de l'écrivain est conçue « comme un maquillage scénique », à l'exemple de Michel Houellebecq – l'écrivain français le plus médiatisé aujourd'hui : « Dans les photos de presse fournies par l'éditeur de Michel Houellebecq, on peut observer une grande concertation, une pose très analogue dans le temps, notamment quant au style vestimentaire, la posture physique ou la tenue de la cigarette entre le majeur et l'annulaire [...]. La médiocrité, le vieillissement, la laideur arborés avec une sorte de jubilation cruelle [...] sont d'autant d'éléments qui font écho patent à son univers romanesque peuplé d'êtres en quête de singularités, solitaires, anxieux et déprimés [...] » (Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne » Scène médiatique et formes d'incarnation*, op.cit., p. 65.).

⁶³⁰ Selon analyse de Bajomée, Duras a un style linguistique très singulier dans son texte comme dans ses prestations publiques – une astuce pour donner une fausse impression de la confiance et engendre l'empathie des spectateurs : « il n'est pas besoin d'insister sur l'omniprésence du regard et de la pulsion scopique dans l'œuvre, tout comme dans sa parole ponctuée, comme un tic, par cette injonction "voyez". » (Danielle Bajomée, « Portraits et autoportraits chez Marguerite Duras », in Olivier Ammour-Mayeur, Florence de Chalonge, Yann Mével et Catherine Rodgers (dir.), *Marguerite Duras Passages, croisements, rencontres*, op.cit., p. 76.).

⁶³¹ Le Figaro Magazine du 20 novembre 1984, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras Tome II*, op.cit., p. 842.

⁶³² Outre la parole, « le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir de support à la parole mythique ». Selon Barthes, le mythe d'aujourd'hui peut être fomenté par tous les supports capables de transmettre le message. Voir Roland Barthes, *Mythologies*, in Roland Barthes, *Œuvres complètes I*, op.cit., p. 824.

⁶³³ Laure Adler, *Marguerite Duras*, op.cit., p. 798.

⁶³⁴ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras Vérité et Légendes*, op.cit., p. 164.

⁶³⁵ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, op.cit., p. 306.

grand âge, en cohérence parfaite avec l'image du visage dévasté déployé dès le début de son livre qui relate rétrospectivement « son » histoire d'enfance, a pour un effet très puissant et troublant auprès des spectateurs :

La vieille femme éprouvée revit son enfance, le désir du premier homme, la jouissance lumineuse, avec des mots si présents qu'elle défie et le temps et la mort. [...] Ce n'est pas une septuagénaire nostalgique d'un passé scandaleux qui ose parler crûment de ce qui n'est plus de son âge, mais une femme en qui survivent intacts tous les âges de sa vie. Elle a aujourd'hui seize ans et soixante-dix ans. [...] Les années n'ont pas compté. La matière a vieilli, s'est « détruite », pas la personne⁶³⁶.

La biographe Frédérique Lebelley n'est assurément pas la seule en proie à la « parole prophétique⁶³⁷ » de Duras sur le plateau de Pivot. Beaucoup de spectateurs succombent à son charme spectaculaire qui incarne à merveille la plénitude du temps.

Ses angoisses, ses difficultés étant soldées par ce succès phénoménal tous azimuts, Marguerite Duras se lance de nouveau dans l'écriture à laquelle elle tient le plus au monde. Certes, après *L'Amant*, « aucune urgence ne l'attire vers un nouveau livre, l'essentiel semble consommé avec celui-là⁶³⁸ » ; certaines études confirment aussi que le mérite risque de faire ralentir l'élan créateur des bénéficiaires, notamment de ceux qui sont plus âgés, en manque d'« alacrité⁶³⁹ ». Cependant la réussite tardive offre tout de même de nouvelles impulsions créatrices à Marguerite Duras septuagénaire. Désormais plébiscitée, l'écrivaine se met, en toute liberté⁶⁴⁰, dans « l'autoroute de la

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 308-309.

⁶³⁷ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras Vérité et Légendes*, *op.cit.*, p. 158.

⁶³⁸ Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, *op.cit.*, p. 318.

⁶³⁹ Le terme est utilisé par Flaubert accablé dans sa vieillesse ; il en est de même pour Rousseau, qui, à soixante-quatre ans, ressent déjà « avec mélancolie le déclin de ses facultés créatrices », voir Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 424-425.

⁶⁴⁰ Cette liberté grâce à la reconnaissance relève aussi d'un avantage de son grand âge. Du point de vue sociologique, le dernier âge offre aux vieillards, particulièrement les femmes âgées qui sont, en général, plus exposées aux contraintes sociales, une seconde chance de vivre à leur gré : « Pour les femmes en particulier le dernier âge représente une délivrance : toute leur vie soumises à leur mari, dévouées à leurs enfants, elles peuvent enfin se soucier d'elles-mêmes. » (Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 513.) Cette hypothèse sur d'éventuels bienfaits de l'âge sur le sexe féminin est confirmée dans une étude littéraire de Bethany Ladimer sur la féminité et l'âge, dans laquelle l'auteur, prenant l'exemple des femmes écrivains comme Colette, Simone de Beauvoir et Marguerite Duras, considère le vieillissement comme un « empowering force » pour ses personnages féminins et pour elles-mêmes, une force qui « take them all the way out of these bounds into a newly defined place where the traditional economy of sexual difference was altered at last. » (Bethany Ladimer, *Colette, Beauvoir, and Duras. Age and Women Writers*, Gainesville, University of Florida Press, 1999, x + 235 pp., cité dans

parole⁶⁴¹ ». Il semble que rien ne peut contester la vitalité créatrice de l'écrivaine. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le nombre important de ses productions artistiques dans ses dernières années : au lendemain du succès foudroyant de *L'Amant*, elle s'engage immédiatement dans le tournage de *Les enfants* (1985), ainsi que dans un projet d'adaptation de *La Mouette* de Tchekhov. De la scène cinématographique et à la scène du théâtre, la « successful Marguerite⁶⁴² » est omniprésente, sans oublier *La Douleur*, recueil de six textes paru en 1985 qui inaugure officiellement le retour de l'écrivain, après *L'Amant*, dans l'écriture – son domaine de prédilection à tout jamais. Entre 1985 et l'année de son décès en 1996, onze livres ont vu le jour, sans compter *C'est tout*⁶⁴³ (1995) – recueil de paroles notées et rassemblées par Yann Andréa, ainsi que le livre à titre posthume – *La Mer écrite*, publié quelque mois après le décès de l'écrivaine. En l'espace d'à peine dix ans⁶⁴⁴, cette fécondité témoigne incontestablement de l'élan créateur de l'écrivaine qui paraît toujours intact. Or, Duras n'est pas entièrement à l'abri des effets secondaires du temps et de la consécration : parmi ces publications de genres différents, on constate rarement l'émergence de « nouveauté » : en dehors des recueils des articles épars, comme *Le*

Phoebe Stein Davis, *Book Review Colette, Beauvoir, and Duras. Age and Women Writhers*, in *MFS Modern Fiction Studies*, Volume 48, n° 2, Johns Hopkins University Press, 2002 [En Ligne] URL :

<https://muse-jhu-edu.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/article/21674> (dernière consultation en août 2019).

⁶⁴¹ Cette métaphore traduit explicitement son allégresse et son soulagement après le couronnement, ainsi que sa faculté créatrice toujours en vigueur : « Prendre la grande autoroute, la voie générale de la parole, ne m'attarder sur rien de particulier. » (« L'autoroute de la parole », VM, IV, 311)

⁶⁴² Alette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie, op.cit.*, p. 61. L'emploi de l'anglicisme fait allusion aux influences croissantes que le monde anglophone exerce sur l'écrivaine, et également à son succès mondial. Par ailleurs, Armel fait remarquer que certaines cultures propres aux États-Unis ont aussi pour effet positif d'éviter Duras dans le pétrin de la gloire : en Amérique, « le succès d'une œuvre et la réussite matérielle de son auteur n'entachent pas sa valeur littéraire ou cinématographique. On peut penser que l'influence américaine a contribué à faire pencher définitivement le point de vue de Duras du côté d'une conception positive du succès sans faire pour autant de concessions sur la qualité et même la difficulté intrinsèque de l'œuvre. »

⁶⁴³ Le livre est recueilli dans les appendices des *Œuvres complètes de Marguerite Duras* de la collection de la Pléiade, compte tenu de son statut particulier (voir Sandrine Vaudrey-Luigi, la « Notice de *C'est tout* », IV, 1522). Quoique signée par Duras, certaines critiques, ainsi que les proches de l'écrivain, contestent vivement l'authenticité de l'œuvre qui risque d'être « une fabrication de Yann à partir de ce qu'elle lui dit dans la journée. », note Dominique Noguez dans son journal en 1995 (Dominique Noguez, *Duras, Marguerite, op.cit.*, p. 206.).

⁶⁴⁴ Il faut remarquer qu'à partir de 1994, l'année où Duras fête ses quatre-vingts ans, son état de santé ne lui permet plus d'écrire avec sa plume. Elle passe la plupart du temps au chevet, « n'écrivait pas mais parlait volontiers de littérature ». Sur les derniers jours de Marguerite Duras, voir Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome II, op.cit.*, p. 936-938.

Monde extérieur, et des livres transcrits à partir de ses entretiens, comme *La Vie matérielle*, presque tous d'entre eux relèvent du ressassement, soit de son parcours personnel et de ces confidences (*La Douleur*, *La pute de la côte normande*, *Yann Andréa Steiner*, *Écrire*), soit de pure reprise de l'histoire déjà écrite (*La Musica deuxième*, *Les yeux bleus cheveux noirs*, *La Pluie d'été*, *L'Amant de la Chine du Nord*, dont le titre révèle nettement le retour).

Chapitre II

La déconstruction de la figure auctoriale

Si le vieillissement relève d'une notion complexe et hétérogène, l'âge de l'écrivain l'est encore davantage, puisqu'il implique non seulement l'âge de l'être humain, mais aussi celui de ses livres :

[V]ieillir, pour un écrivain c'est, bien sûr, vieillir comme tout un chacun biologiquement et socialement en tant que personne ; mais c'est aussi et surtout vieillir littérairement à travers sa production et son image publique, avec le sentiment que son œuvre [...] est derrière soi, avec la perception ou la crainte du déclin de ses capacités créatrices et avec la conscience – ou la crainte encore – que son travail littéraire subit – ou subisse – à réception l'épreuve en quoi consiste un éventuel verdict du vieillissement⁶⁴⁵.

Les repérages que propose Marie-Odile André mettent en jeu la relation étroite entre écrivain et son œuvre, notamment la perception de l'auteur et du monde critique sur son œuvre accomplie. À première vue, le cas de Marguerite Duras semble moins épineux, compte tenu que son âge biologique et son âge littéraire se rejoignent⁶⁴⁶, et arrivent tous simultanément à un degré avancé, notamment après la consécration de *L'Amant*. Si la cohérence de l'âge favorise largement son image de « pythie⁶⁴⁷ », elle risque aussi d'accentuer leurs éventuels méfaits. Bien que, poussée par l'imminence de la mort et la notoriété au paroxysme, Marguerite Duras s'empresse de construire, voire de fortifier une image auctoriale qui lui est unique, cette entreprise n'exclut pas

⁶⁴⁵ Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, *op.cit.*, p. 84-85.

⁶⁴⁶ Il arrive souvent que l'âge de l'écrivain se différencie de son âge littéraire : Jacques Chessex, qui a reçu le prix Goncourt à l'âge de trente-neuf ans, s'estime déjà un écrivain chevronné et mature : « Quand j'ai reçu le prix Goncourt j'avais trente-neuf ans, mais je suis entré en littérature très tôt, et à trente-neuf ans j'avais déjà une dizaine de livres publiés derrière moi, dont des essais et des livres de poésie chez des éditeurs remarquables, voire considérables... J'étais très connu dans mon pays, pour avoir fondé des revues, etc., donc si vous voulez, à trente-neuf ans, quand je reçois le Goncourt, je ne suis pas un jeune écrivain. » (Jacques Chessex cité dans Nathalie Heinich, *L'épreuve de la grandeur Prix littéraires et reconnaissance*, *op.cit.*, p. 156.)

⁶⁴⁷ Sur les presses de l'époque, ce genre de titre qui flatte l'image légendaire de Duras n'est pas rare, en l'occurrence, « Confessions d'un monstre sacré », « Duras la pythie », etc. (Frédérique Lebelley, *Duras ou le poids d'une plume*, *op.cit.*, p. 320.).

pour autant une autre procédure dans la direction inverse qui résulte autant des obligations que de sa propre intention. Dans les deux dernières décennies de sa vie, outre que sa santé extrêmement fragile constitue l'une de ses premières difficultés à perpétrer ses exploits⁶⁴⁸, les coups néfastes de la célébrité⁶⁴⁹, ainsi que d'autres déterminants, la forcent aussi à se retirer, sinon à faire effacer son empreinte personnelle.

1. La rançon du succès

Tout le monde n'accueille pas, avec succès et pleine volonté, la notoriété et la grandeur, d'autant qu'un mérite aussi spectaculaire que le Goncourt entraîne aussi des changements auxquels certains de ses lauréats ont du mal à s'adapter. Si les bénéfices de ce prix dans la carrière de Marguerite Duras s'avèrent incontestables, elle se heurte aussi contre des difficultés non moins négligeables, qui contaminent sa production littéraire comme sa vie en tant qu'écrivain célèbre.

1.1. L'épreuve de la gloire

Malgré ses provocations et son apparente désinvolture, Marguerite Duras est une écrivaine qui s'attache beaucoup à l'opinion publique⁶⁵⁰, notamment à celle de ses

⁶⁴⁸ Vers fin des années 1980, l'écrivaine souffre atrocement des crises d'emphysème, qui la contraint à la réclusion, et à interrompre ses projets artistiques. En 1986, elle notait : « Un jour je n'écrirai plus si je vis très vieille. Ça m'apparaît sans doute comme irréel, impraticable et absurde. » (Marguerite Duras citée dans Laure Adler, *Marguerite Duras, op.cit.*, p. 835.)

⁶⁴⁹ « Le Goncourt lui fait gagner beaucoup d'argent. [...] La richesse lui tombe dessus. [...] D'une certaine façon, la notoriété dont elle jouit désormais constituera sa "perte" », s'inquiète Jean-Marc Turine (Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome II, op.cit.*, p. 846.).

⁶⁵⁰ Dans un entretien inédit que Catherine Rodgers réalise avec Yann Andréa en 2004, son ancien compagnon affirme que Marguerite Duras s'intéressait tellement à la critique dans les journaux, qu'il « n'osait pas remonter le journal » quand « elle avait des mauvaises critiques » (*Entretien de Catherine Rodgers avec Yann Andréa, in Anne Cousseau (dir.), Duras 5 Marguerite Duras, paysages, op.cit.*, p. 16-17.) Duras est toujours très touchée par l'opinion publique, avant comme après l'ascension de *L'Amant*. En 1969, à la question de Jacques Chancel, elle répond sans détour qu'elle est « consciente du fait qu'on [l']adore ou qu'on [la] hait » (*Radioscopie, Entretien entre Jacques Chancel et Marguerite Duras, 28 décembre 1969, France Inter, in Marguerite Duras, Le dernier des métiers, op.cit.*, p. 157.).

lecteurs. Certes, le succès lui va bien. Et le triomphe de *L'Amant* lui fait gagner l'éloge du monde critique et un important contingent de lecteurs qu'elle n'a jamais eus auparavant. Loin de pouvoir apaiser ses doutes, la tempête médiatique, voire le nombre croissant de ses lecteurs, la fait souffrir davantage de ne plus pouvoir être comprise telle qu'elle est.

La mise en doute découle tout d'abord de la réception de son livre. Victime de son succès, *L'Amant* risque d'être réduit à une « rengaine » qui séduit une part des lecteurs pas très sérieux par ses « données populaires⁶⁵¹ », tel que l'exotisme, le colonialisme, l'érotisme, etc. L'extrême popularité du livre l'expulse de l'autel sacré et limité, et l'entraîne dans un champ aussi large qu'incontrôlable : dès le jour de l'attribution du prix, « Marguerite Duras ne reconnaît plus ce livre comme le sien. Elle s'en éloigne définitivement, elle s'est trompée, dit-elle, elle pensait qu'avec ce livre-là, le lecteur serait en colère contre elle⁶⁵² », décrit sa biographe Laure Adler. De même que son livre peu ou prou mal compris, Duras elle-même est aussi victime d'un accueil public qui la déborde :

Je ne comprends pas pourquoi *L'Amant* a eu un tel succès, pourquoi il a atteint un public plus large que mes livres précédents. J'ai été lancée comme une sorte de star et je vais vous dire quelque chose : d'être ainsi exhibée, d'être changée en quelque chose de sacré, ça me paraît plus près de la mort que tout ce que j'ai vécu à ce jour. [...] C'est quelque chose que je n'ai pas demandé, que je n'ai pas souhaité, et ça m'a atteint de l'extérieur... comme la mort⁶⁵³.

Marguerite Duras n'est pas dupe : la « grandeur » peut également conduire à sa chute. Dans cette mesure, sa lucidité se trouve plutôt du côté de Jean Carrière qui voit bien le prix comme une arme à double tranchant, et « la tâche la plus urgente pour un écrivain qui l'a obtenu, est de s'en faire blanchir par l'oubli⁶⁵⁴ ».

⁶⁵¹ Certains de ses lecteurs sont « déçus de voir leur auteur débitée en centaines de milliers d'exemplaires, exposée dans les rayons des supermarchés, offerte en pâture, eux qui croyaient entretenir avec elle, depuis si longtemps, une passion secrète... » (Laure Adler, *Marguerite Duras, op.cit.*, p. 791.).

⁶⁵² *Ibid.*, p. 789.

⁶⁵³ Entretien avec Ana Maria Moix en 1993, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, Tome II, op.cit.*, p. 849.

⁶⁵⁴ Jean Carrière cité dans Nathalie Heinich, *L'épreuve de la grandeur Prix littéraires et reconnaissance, op.cit.*, p. 27.

Le rapport entre l'œuvre accomplie et son auteur est plein de paradoxes, à plus forte raison entre l'écrivaine âgée et son œuvre clé à laquelle elle doit sa plus grande réputation, car il se peut qu'un écrivain « se trouve prisonnier de cette œuvre et ne peu[ve] plus se défaire de ce qu'il a fait et qui, à le fait comme écrivain⁶⁵⁵ ». Marguerite Duras en est bien consciente. En plus du danger de la « fossilisation » de l'écriture, elle compare même la notoriété à la Mort⁶⁵⁶ : non seulement parce qu'elle vient de l'extérieur qui génère inévitablement le malentendu, mais aussi parce que l'extrême popularité et l'attention publique qui s'ensuivent peuvent sans doute donner lieu à une surconsommation du sujet, quitte à le « déplumer » crûment :

Que l'expérience de la notoriété c'est la seule expérience du doute, celle qui désertifie la vie, qui racle les fonds, qui draine tout, qui fait tout voir. On peut se distraire de cette calamité, on peut aussi ne pas pouvoir s'en distraire et connaître la vieillesse atroce de Flaubert. Flaubert est complètement anatomisé à partir de ses lettres. Il est exsangue, il est effectivement dans un état épouvantable de célébrité (« Je ne crois pas au mot gloire⁶⁵⁷ ... », ME, IV, 984).

Faisant allusion à l'épuisement contre lequel se heurte Flaubert⁶⁵⁸ dans sa vieillesse, Duras se rend parfaitement compte du poids lourd de la gloire, qui entrave manifestement la longévité de sa carrière. Cette surexposition engendre inévitablement la prise de conscience de l'écrivain à l'égard de son vieillissement littéraire, caractérisé par le tarissement de l'inspiration. Si Marguerite Duras ne

⁶⁵⁵ Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement Figures du vieil escargot*, *op.cit.*, p. 90-91.

⁶⁵⁶ Toutes formes de consécration peuvent effectivement se transformer en un coup dur pour un écrivain âgé. De même que Duras qui repère des traces morbides dans sa grande notoriété après *L'Amant*, Martin du Gard considère la publication, de son vivant, de ses *Œuvres complètes* dans la collection de la Pléiade – marqueur important pour devenir un écrivain influent dans l'histoire littéraire – comme un « catafalque », voire un « monument funéraire », en raison d'être obligé de « “[s]e considérer [s]oi-même comme relevant de l'Histoire littéraire” » (Roger Martin cité par Marie-Odile André, *op.cit.*, p. 89.).

⁶⁵⁷ L'article est datée de 1986, et présenté par Duras « comme une réponse à une “enquête sur la mort” » (ME, IV, 1493). La méfiance de l'auteur vis-à-vis de la gloire s'avère d'autant plus évidente qu'elle l'assimile catégoriquement à l'anéantissement.

⁶⁵⁸ Il est vrai que Flaubert même dans la vingtaine se sent déjà vieux, et que le malheur de son dernier âge résulte, en grande partie, de sa solitude et de la ruine financière de sa nièce, mais le fardeau de la célébrité qui entraîne le dépouillement excessif de sa vie et de son œuvre joue un grand rôle. L'écrivain âgé se sent exténué, et piétine dans le ressassement (« il y a plus de réminiscence que de création dans ce qu'elle produit désormais », Flaubert cité dans Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 424.) Concernant le sujet du vieillissement chez Flaubert, voir Liana Nissim, *Vieillir selon Flaubert*, Milano, Ledizioni, 2012.

s'admet jamais littéralement comme un « vieux écrivain », les signes du vieillissement littéraire se dessinent tout de même dans ses œuvres tardives. Celui qu'on lui reproche le plus, et qui est, d'ailleurs, le plus évident, c'est la répétition omniprésente dans son écriture tardive.

1.2. La réécriture ou le signe du vieillissement littéraire

De même que l'être humain est incapable d'éviter son vieillissement, l'écriture est aussi destinée à vieillir ; même le foisonnement quantitatif des œuvres que Duras fait dans sa vieillesse ne peut exclure complètement les signes du vieillissement littéraire. Beauvoir raconte, dans *Tout compte fait*, son sentiment du vieillissement aiguë par la dichotomie entre « le pur ajout quantitatif et la modification qualitative de l'œuvre⁶⁵⁹ » : « J'éprouve ma finitude. Même enrichie de deux ou trois volumes, mon œuvre restera ce qu'elle est⁶⁶⁰ ». Cette désillusion face à l'impossibilité de puiser de nouvelles ressources ressemble à juste titre à une métamorphose littéraire du vieillissement humain marqué par l'amenuisement de l'avenir, le regard figé dans le passé, et bien que productif, le vieillard, à force de se répéter, n'est rien d'autre qu'une pure inertie.

Dans la vie humaine comme dans le monde littéraire, la répétition est toujours représentée comme l'un des premiers signes du vieillissement, en dépit de sa fatalité (étant donné que le risque de répétition provient en partie de la fidélité de l'écrivain envers son passé, son style, ainsi que ses propres marques⁶⁶¹). Malgré le grand nombre des publications de Duras, des rumeurs courent, et mettent en cause sa capacité créative⁶⁶². Sous l'égide de l'« écriture courante » inaugurée dans *L'Amant*,

⁶⁵⁹ Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, op.cit., p. 86.

⁶⁶⁰ Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972, p. 53.

⁶⁶¹ « De toute manière, nous le savons tous, fût-on Flaubert, Dostoïevski, Proust ou Kafka, on n'écrit jamais que ses livres. Il est fatal qu'ils portent notre marque puisque la littérature exprime l'écrivain dans sa singularité. C'est toujours lui qui est là, dans ses différents ouvrages, et tout entier, tel que la vie l'a fait. » (Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, op.cit., p. 425.).

⁶⁶² Depuis *L'Amant*, chaque nouveau livre de Duras est très attendu. Mais l'effervescence va de pair avec les mises en doute. Ses œuvres sont sous le feu des critiques en raison de leur « redondance » : « Chaque année, sinon chaque semestre, ses lecteurs attendent "le nouveau Duras". Fidèle à cette méthode que beaucoup de critiques jugent exaspérante et anticréatrice, elle brode et rebrode autour de son histoire d'autres récits : travail de tisserande jamais achevé. » (Alain Vircondelet, *Marguerite Duras Vérité et Légendes*, op.cit., p. 166.)

les œuvres ultérieures de Duras donnent, presque unanimement, une impression de « déjà vu », tant sur les thèmes choisis que sur le style. Malgré le fait que « tout pastiche *prouve* le style, et échappe à son pasticheur » – comme plaide en faveur de l'écrivain Florence de Chalonge (« Notice d'*Emily L.* », IV, 1396-1397), – les détracteurs de Marguerite Duras aussi nombreux que ses adeptes ne s'apaisent pas. Depuis *L'Amant*, des critiques qui lui reprochent de tourner en rond se font entendre chaque fois de la parution de son livre : « nous voilà dans un nouveau Duras ; ou dans un autopastiche, ce qui revient au même⁶⁶³ », raille le critique du *Monde* à propos d'*Emily L.* ; sur *La Pluie d'été* : « C'est moins un livre nouveau, à placer à côté des autres, qu'une œuvre qui s'étend sur l'espace des livres existants⁶⁶⁴. » Si les critiques à ce sujet ne sont pas tout à fait impertinentes⁶⁶⁵, l'hypothèse d'une hostilité que notre société nourrit envers le vieillissement physique et intellectuel de l'écrivain⁶⁶⁶ (notamment quand il s'agit d'une femme), ne peut pas être totalement exclue.

Marguerite Duras est parfaitement consciente de ces réprobations, et ne démentit pas l'acte mimétique qui anime son écriture : « J'ai toujours trois ou quatre versions du livre [...] Ce que j'ai écrit me fait écrire » (EL, IV, 469), déclare-t-elle non sans fierté à Jérôme Beaujour à l'occasion d'un entretien en 1986. Et paradoxalement (du moins, à première vue), elle méprise fortement les écrits qui se répètent, et qui puisent continuellement les sources dans le passé révolu, jusqu'à les décrier comme « littérature brute » indigne d'être éditée : ces romanciers sont « [d]es gens qui font soit une littérature d'instinct, soit une littérature plagiaire, d'imitation. Dans les

⁶⁶³ B. Poirot-Delpech, « N'y aurait-il de paradis que perdus ? », cité par Florence de Chalonge dans la « Notice d'*Emily L.* » (EL, IV, 1397).

⁶⁶⁴ Voir Aline Mura, « Le Texte palimpseste. *La Pluie d'été* de Marguerite Duras », *Littératures*, n° 30, printemps 1994, p. 143-148., cité dans Christiane Blot-Labarrère, « Notice de *La Pluie d'été* » (PE, IV, 1411).

⁶⁶⁵ Dans *Palimpsestes*, Genette définit l'autopastiche comme « auto-imitation volontaire » – une pratique très rare qui « suppose à la fois une conscience et une capacité d'objectivation stylistique peu répandues » (Gérard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.136.). A la fois « conscient[e] et volontaire » (*idem.*), Marguerite Duras, particulièrement depuis *L'Amant*, correspond bien, semble-t-il, à ce genre mimétique. Quant au commentaire de Mura qui constate un enchaînement dans *La Pluie d'été* et les livres précédents de l'écrivain, il paraît aussi concevable d'inscrire l'écriture de Duras dans l'ordre de la continuation, au sens genettien de la « prolongation, [...] qui n'implique pas nécessairement une fin » (*Ibid.*, p. 182.).

⁶⁶⁶ À ce sujet, Marie-Odile André, en évoquant l'expérience de Beauvoir (dépréciée à cause de l'accueil négatif de *La Femme rompue* et de son propre vieillissement), fait remarquer combien la « fausse pitié et mépris » contribue à « mieux dévaluer le livre par la convocation des marques du vieillissement physique et intellectuel » (Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire Figures du vieil escargot*, *op.cit.*, p. 92.).

premiers, il y a beaucoup de littérature autobiographique⁶⁶⁷, bien entendu beaucoup de femmes vieillissantes, qui racontent leur vie. » (« Un roman sur cent voir le jour », *Outside*, III, 907). Apparemment, ces attributs semblent correspondre bien aux réprobations qu'on fait à l'égard de ses œuvres. Pourtant si elle daigne les prononcer, c'est que l'écrivaine est convaincue que les siennes n'ont rien à voir avec cette sous-catégorie qu'elle méprise tant⁶⁶⁸. Quoique « réécrits », ses œuvres inspirées du même contexte, et des mêmes histoires, s'apparentent, du moins aux yeux de leur auteur, moins à un « livre en trop » – indice du vieillissement littéraire qui tourmente les écrivains âgés – qu'à un « livre en plus⁶⁶⁹ ».

Première raison qui écarte son écriture de la sclérose et de l'imitation stérile, c'est que chaque apparition de son œuvre annonce le « massacre » de la précédente : « Le livre n'est pas assouvissant, ne clôt rien. Pour détruire ce qui est écrit et donc ne finit pas, il me faut faire du livre un film [...] Dans *La Femme du Gange*, trois

⁶⁶⁷ L'assertion de Marguerite Duras s'inscrit dans une longue tradition quelque peu stéréotypée qui voit les ouvrages littéraires écrits par des femmes à travers des lunettes autobiographiques : « Un courant supposait que les femmes étaient moins aptes à la fiction et puisaient les sujets et les personnages de leurs textes essentiellement dans leurs expériences personnelles. Les héroïnes de romans écrits par des femmes étaient régulièrement identifiées avec l'auteur, ce qui constitue une remise en question de la qualité littéraire que les femmes écrivains démentaient souvent en vain. » (Concernant l'autobiographie et le sexe féminin, voir Annette Keilhauer, « Vieillir féminin et écriture autobiographique, aléas d'un questionnement croisé », in Annette Keilhauer (dir.), *Vieillir féminin et écriture autobiographique*, op.cit., p. 10-13.) Marguerite Duras elle-même n'est pas épargnée par ce genre d'idée reçue. Mais en dépit de l'évolution et de la diversification du genre autobiographique au XX^e siècle, l'œuvre de Duras, fût-elle souvent victime des malentendus des lecteurs en raison de leurs apparentes similitudes, n'est pas classée comme l'autobiographie : « Marguerite Duras fictionne sa vie, je m'attache au contraire au refus de toute fiction », proteste Annie Ernaux contre la comparaison entre elle et Duras, en soulignant la dimension fictionnelle et poétique de la dernière, « Le traitement de l'espace et du temps est avant tout poétique chez elle et son écriture ressortit également à la poésie par l'incarnation, la reprise, l'effusion. [...] Ce qui nous sépare peut-être le plus, c'est l'absence d'historicité et de réalisme social de ses textes. » (Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Stock, 2003, p. 85-86., cité dans Gilles Philippe, « Le Chagrin et le Néant » dans la collection de la Pléiade de Marguerite Duras, III, p. XVII.

⁶⁶⁸ L'autre raison qui la met en garde contre cette « littérature brute », c'est qu'elle « dévoile l'auteur à un point extraordinaire, le met à nu. » (« Un roman sur cent voit le jour », *Ou*, III, 908) – entreprise que Duras veut éviter à tout prix, afin de ne pas être aussi « anatomisée » que Flaubert, comme on a cité précédemment.

⁶⁶⁹ « Ce qui marque [...] le vieillissement littéraire, c'est donc ce moment où l'écrivain affirme lui-même que le livre qui s'ajoute au livre est sinon un livre en trop du moins un simple livre de plus. » (Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, op.cit., p. 86.) Le « livre en trop » – l'un des révélateurs de la finitude de l'auteur – se voit naturellement dévalorisé. C'est la perception de l'auteur lui-même qui décide la distinction entre les deux. De ce fait, quoique certains critiques réduisent la « réécriture » que pratique Duras depuis *L'Amant* à des « livres de trop », leurs jugements ne paraissent moins décisifs pour évaluer l'âge littéraire de Duras tant que l'écrivaine elle-même s'enthousiasme toujours autant dans cette entreprise.

livres⁶⁷⁰ sont embarqués... massacrés » (FG, II, 1515). Cet extrait du texte de présentation de *La Femme du Gange* dans l'édition de 1973 est, à l'origine, pour libérer son « film du livre » (FG, 1515, II, 1853) du tuteur des œuvres précédentes. Pourtant chez Marguerite Duras, cet art d'ériger une nouvelle œuvre au-dessus des ruines des précédentes n'est pas réservé uniquement à la transposition des genres, mais se déploie presque sur l'ensemble de ses œuvres, notamment sur ses livres tardifs : « [...] j'ai réussi à me défaire de *L'Amant*, à me sortir de *L'Amant*, [...], on le voit pas mais est démolé. » (ACN, IV, 765), riposte l'auteur de *L'Amant de la Chine du Nord*, qui aurait pu être intitulé « *Le Roman de l'amant ou L'Amant recommencé* » (ACN, IV, 591). Si la réécriture est généralement passée pour un indicateur du vieillissement littéraire, c'est qu'on entrevoit dans ce préfixe une clôture sur elle-même que « nul ouvrage supplémentaire ne saurait vraiment modifier ni l'assise ni la valeur⁶⁷¹ » de son précédant. Étant donné que l'auteur parvient à « se défaire » de *L'Amant*, la référence explicite n'empêche donc pas que le dernier ouvrage soit un « nouveau livre » : « *L'Amant de la Chine du Nord*, ce n'est en rien la répétition de *L'Amant*. [...] J'ai écrit un autre livre, [...]. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le Chinois du premier livre a disparu. C'est un nouvel amant. » (ACN, IV, 762-763).

Si la distinction entre les deux textes ne peut être aussi catégorique que l'auteure prétend, Duras n'a pas non plus fanfaronné complètement. Son parcours personnel transformé en mythe, auréole ses écrits d'une voile mystique. Son écriture tirée des ressources dans son vécu constamment déformé s'inscrit désormais dans une « aventure mystique », faite de « renoncement, d'abandon, de massacre même de ce qui peut constituer le référent mondain, et identitaire⁶⁷² », puisque le mysticisme est caractérisé par l'altérité, dont « les points d'ancrage qui fondent la validité ou non de la forme de vie choisie, ou subie, vécue comme un rapt à soi, sont opposés⁶⁷³ ». Cette altérité inhérente au parcours mystique rend la vitalité au processus de la réécriture, au

⁶⁷⁰ Elle fait référence ici à son « cycle indien », dont les livres (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* et *L'Amour*) sont centrés à peu près sur le même contexte, la même histoire. Dans ses œuvres suivantes, Marguerite Duras continue cette stratégie du « massacre », et en fait « l'un des grands privilèges qu[']elle reconnaît et accorde à l'exercice de son art cinématographique » (Florence de Chalonge, « Notice de *La Femme du Gange* », II, 1859) et aussi littéraire.

⁶⁷¹ Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, op.cit., p. 86.

⁶⁷² Laure Himy-Péri, « L'impérialisme du même et le mysticisme de l'autre », in Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble, 2012, p. 47.

⁶⁷³ *Idem*.

cours duquel le texte ultérieur est écrit autant à partir du premier texte, que « contre lui⁶⁷⁴ ». Par conséquent, la réécriture chez Duras est pour elle moins un signe du vieillissement littéraire négatif – qui frappe souvent des écrivains vers fin de leur vie⁶⁷⁵ – qu’une quête mystique du sens nouveau. Ce qui est prouvé aussi par la théorie de Benveniste qui voit la singularité dans chaque phrase, dont le sens tend toujours vers l’évanouissement :

La phrase est [...] chaque fois un événement différent ; elle n’existe que dans l’instant où elle est proférée et s’efface aussitôt ; c’est un événement évanouissant [...] les mots qui sont disposés en chaîne dans la phrase et dont le sens résulte précisément de la manière dont ils sont combinés n’ont que des emplois. Le sens d’un mot consistera dans sa capacité d’être l’intégrant d’un syntagme particulier et de remplir une fonction propositionnelle. Ce qu’on appelle la polysémie n’est que la somme institutionnalisée, [...] de ces valeurs contextuelles, toujours instantanées, aptes continuellement à s’enrichir, à disparaître, bref, sans permanence, sans valeur constante⁶⁷⁶.

Composé d’innombrables phrases s’« évanouissant », le texte s’apprête naturellement à être démolí et reconstruit, ce qui garantit la transcendance de ses œuvres, aussi enchaînées que différentes.

Blanchot décrit l’acte d’écrire sous une forme oxymorique de « non-écrire en écrivant⁶⁷⁷ », à laquelle fait écho une formule similaire de Duras qui désigne, dans son entretien avec Michelle Porte suivi du *Camion*, l’écrit comme « non-écrit » (C, III, 317). Cette dénégation de l’écrit convoque nécessairement la réécriture⁶⁷⁸, qui

⁶⁷⁴ À la lumière de la réécriture que représente le texte « Roma » recueilli dans *Écrire* (1993) (dont la première version est paru en 1982 sous forme cinématographique *Dialogue de Rome*, et la seconde en 1984 comme une lecture de Duras au théâtre du Rond Point à Paris), Bernard Alazet analyse comment le fragment issu d’un texte déjà écrit va être réécrit, et « s’inventer depuis la situation diagonale qu’installe la diégèse » : « même si aucune trace écrite de ce premier dialogue n’est donnée, c’est à partir de lui, et sans doute aussi contre lui, que le premier texte voit le jour », ainsi s’assurent la transcendance et le renouvellement dans la réécriture durassienne. Voir Bernard Alazet, « La réécriture chez Marguerite Duras entre épuisement et relance », in Myriem El Maïzi et Brian Stimpson (dir.), *Marguerite Duras 2 écriture, écritures*, op.cit., p. 66.

⁶⁷⁵ Gide, à l’âge de quatre-vingt-un ans, déplore la répétition stérile qui obsède son écriture : « Je retombe dans des thèmes déjà ressassés et dont il ne me paraît pas que je puisse encore tirer parti. » (André Gide cité dans Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, op.cit., p. 424.)

⁶⁷⁶ Benveniste, *Problèmes de linguistiques générales*, 2, op.cit., p. 227.

⁶⁷⁷ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 67.

⁶⁷⁸ La connotation négative de la réécriture provient en partie du fait que l’œuvre s’enferme sur elle-même comme un ensemble accompli, de telle sorte que même l’écrivain ne parvient plus à

continue la tâche inachevée de l'écriture, « nous engageant dans le processus de l'illusion du déchiffrement infini⁶⁷⁹ » – une raison de plus qui incite Marguerite Duras à creuser inlassablement dans cette « redondance » créatrice. Sa préférence pour une écriture immédiate, créée dans un premier élan⁶⁸⁰ ne l'empêche pas de raffiner à l'infini son texte : « “Toujours, je reviens.” – “Pour autant que vous trouvez en vous l'aptitude à demeurer au plus loin.” – “C'est ici seulement que je trouverais le lointain”⁶⁸¹ ». Cette conversation fictive de Blanchot légitime par excellence l'entêtement de Duras, qui, outre sa vocation mythique pour assurer la lignée de ses œuvres, trouve même des aspirations infinies dans la rectification du même livre. Beaucoup d'études sur les archives de Duras témoignent de son labeur, et de son fort désir d'amener son texte à un degré d'achèvement⁶⁸². Laure Himy-Piéri est très frappée par la volonté jusqu'au-boutiste de l'écrivain de rectifier ses textes de tous les genres⁶⁸³ jusqu'à ce qu'elle équivaille, en plus d'une volonté ou d'une intentionnalité de l'écrivain, à « la quête d'une image scripturale de soi⁶⁸⁴ ». Cette hypothèse est corroborée par Duras elle-même, qui, à maintes occasions, se voit comme une « inconnue » dans son écriture : « L'inconnu de ma vie c'est ma vie écrite. Je mourrai sans savoir cet inconnu. » (« Flaubert c'est... », IV, 934). Il faut continuer, retourner

la modifier, ni à l'actualiser à l'exception d'un pur rajout quantitatif (Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, op.cit., p. 88.).

⁶⁷⁹ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 67.

⁶⁸⁰ Dans *Emily L.*, à travers la parole de la narratrice, l'auteur fait allégeance à une écriture « sans correction, [...] selon soi et selon le moment qu'on traverse » (EL, IV, 467).

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

⁶⁸² La genèse d'*Emily L.* résulte d'un long travail de réécriture qui s'étend jusqu'au dernier moment avant la publication. L'héroïne est complètement absente dans les premières versions du roman éponyme : « Pendant des mois, ce livre a été sans elle, sans Emily L. Il était déjà composé lorsque j'ai décidé qu'Emily L. rentrerait dans ce livre. Je ne savais rien d'elle, [...] et je ne savais pas qu'elle allait envahir tout le livre, un jour. Ça s'est fait très tard. Le livre était déjà composé quand j'ai annoncé à Irène Lindon qu'il fallait l'ouvrir pour faire rentrer cette nouvelle histoire d'Emily, qui était la femme du Captain. Tous les soirs, je lui donnais des pages qu'elle me rapportait dactylographiées le lendemain, et de jour en jour le livre s'est allongé. À la fin, la veille de donner le bon à tirer à l'imprimerie d'Alençon, j'ai encore donné les trois pages à la fin. » (Voir « Duras dans les régions claires de l'écriture », Entretien avec Collette Fellous, *Le Journal littéraire*, décembre 1987-janvier 1988 (EL, IV, 471)).

⁶⁸³ « On trouve en effet dans les dossiers de l'IMEC des tirés à part ou des photocopies d'articles déjà parus, et pourtant retravaillés après publication, alors qu'on aurait pu penser vain de parachever des textes déjà livrés au public, surtout lorsqu'il s'agit d'articles de journal, par nature éphémères. » (Laure Himy-Piéri, « L'impérialisme du même et le mysticisme de l'autre », in Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, op.cit., p. 45.).

⁶⁸⁴ Cette impression est partagée aussi par Sylvie Loignon qui entrevoit, à travers les archives souvent intensément retravaillées de Duras, « la constitution de soi comme la révélation de soi se font dans et par l'écriture. » (*Ibid.*, p. 8.).

éternellement dans la (ré)écriture, afin de connaître mieux ce « moi », en constante mutations.

2. L'effacement de l'auteure

La réécriture offre à l'écrivaine la possibilité d'échapper à la finitude. La déformation et renaissance constante du texte réécrit génère forcément l'évolution de celui qui l'écrit. D'où la qualification de l'« inconnu » que Duras emploie à l'égard d'elle-même dans son écriture. Le « massacre » qu'exerce la réécriture sur les livres précédents s'en prend aussi à la figure de son auteur, qui participe pleinement à « ce martyre d'écrire » (« Flaubert c'est... », ME, IV, 934). Au lieu de se replier sur soi-même, les livres tardifs de Duras affichent une volonté manifeste de « sortir de l'orbite personnelle⁶⁸⁵ ». L'un des premiers gestes est traduit pas son intention d'estomper la singularité de sa personne, quitte à se dissiper derrière la « banalité ». Ce qui fait penser à un attribut du vieillissement qui s'annonce comme une perte de l'individualité : nombreuses études sociologiques et psychologiques témoignent que les personnes âgées traversent une crise de « dépersonnalisation » tous azimuts, qui réduit l'individu vieillissant dans l'anonymat⁶⁸⁶. Duras forge des personnages vieillissants, anonymes et dépersonnalisés, sauf que leur perte de personnalité, comme celle de leur auteur, est plutôt requise, telle que la vieille dame anonyme, doublée par la voix de Duras, qui fait du stop près de l'autoroute : « Dans un film, où elle n'est pas personnalisée, elle existe avec infiniment plus de force. La femme du camion, j'en vois trois par jour dans les rues. Si une actrice l'avait représentée, je n'en verrais plus aucune », explique-t-elle à Michelle Porte (C, III, 314). Cette perception de l'incognito comme un renforcement de l'identité rejoint la théorie de Barthes qui considère la tendance du dédoublement comme inhérente à la notion de l'« individuation » – oscillant « entre l'extrême impressionnisme et une

⁶⁸⁵ Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, *op.cit.*, p. 146.

⁶⁸⁶ Voir Vincent Caradec, « L'expérience sociale du vieillissement », dans *Idées économiques et sociales*, [En Ligne] 2009/3, n° 157, mis en ligne le 15 novembre 2012, URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-3-page-38.htm> (dernière consultation en août 2019). Et voir les témoignages des soignants dans des maisons de retraite, où les patients connaissent un long processus d'« objectivation » (Bernadette Puijalon et Jacqueline Trincas, « Le retour à l'enfance : métaphore ou théorie scientifique ? », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détreffées du vieillir*, *op.cit.*, p. 179.

sorte de tentation mystique de la dilution, de l'anéantissement de la conscience comme unitaire⁶⁸⁷ ». C'est la raison pour laquelle la « dépersonnalisation » dans l'écriture est tant souhaitable par l'écrivaine en vieillissant, qu'elle ne se contente pas d'effacer uniquement ses particularités, mais réclame aussi sa « mort » en regard de son œuvre.

2.1. L'image de l'auteure caractérisée par la « banalité »

Vers fin des années cinquante, Marguerite Duras se rend déjà compte de la finitude des écrivains qui se replie sur soi-même, et qui se méfie de la généralité :

Beaucoup de retraités, dans cette catégorie-là, des retraités de carrières coloniales précisément, puis des officiers, des fonctionnaires. Leur défaut commun est de penser : « Quel roman de ma vie », et de ne pas savoir distinguer ce qui a un intérêt général et ce qui n'est que souvenir à usage familial. Ils ne parviennent pas à donner à leurs écrits un intérêt général. Beaucoup écrivent afin de corriger des lieux communs dans l'esprit du public (« Un roman sur cent voit le jour », *Out*, III, 907).

À travers la fustigation de l'écrivaine s'esquisse le portrait d'une littérature creuse et aride, créée par des « vieux » repliés sur eux-mêmes, avec qui tranche catégoriquement Marguerite Duras, qui prône que « l'écrit c'est toujours tout le monde » (« Pour une nouvelle économie de la création », *ME*, IV, 1029). Dans un entretien en 1980, Duras divise l'écriture en deux étapes, dont la première est du côté de « ça écrit tout seul » – selon les mots de l'interlocuteur Jean Pierre Ceton – un travail qui constitue à ériger l'*autorité* de l'auteur à l'égard de son texte ; la seconde, intitulée par Duras « la relecture » – « la lecture par l'auteur » – s'inscrit dans une direction opposée, constitue à mettre le texte « à la disposition des autres... En gommant ses références trop grandes, trop nombreuses à soi. [...] on pourrait dire en gommant sa carte d'identité de l'écrit, parce que quand même il n'est jamais de *personne*⁶⁸⁸. » Alors que la plupart des écrivains, tels que les vieux enfermés et

⁶⁸⁷ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II*, *op.cit.*, p. 79.

⁶⁸⁸ Jean Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, Entretiens enregistrés à Hyères et à Trouville pour France Culture en 1980, Paris, François Bourin Éditeur, 2012, p. 40.

vivement critiqués par Duras, piétinent dans la première phase, rares sont ceux qui réussissent à atteindre le deuxième stade, conclut Ceton⁶⁸⁹.

L'impersonnalité que Duras cherche dans son écriture fait sans doute écho à Maurice Blanchot qui considère l'anonymat comme l'ultime objectif de l'écrivain : « Nous écrivons pour perdre notre nom⁶⁹⁰ ». Pourtant ce but ne peut être que la peine perdue⁶⁹¹ puisque « [l]'œuvre, fût-elle sans auteur et toujours en devenir par rapport à elle-même, délimite un espace qui attire les noms, une possibilité chaque fois déterminée de lecture, un système de références, une théorie qui l'approprie, un sens qui l'éclaire⁶⁹². » Du moment que l'auteur n'est pas capable de renoncer complètement à ses empreintes dans son texte, Marguerite Duras recourt au palliatif qui fait de son auctorialité une impersonnalité, une « banalité » totale dont elle se félicite dans *Écrire* : « Moi je ressemble à tout le monde. Je crois que jamais personne ne s'est retourné sur moi dans la rue. Je suis la banalité. Le triomphe de la banalité. Comme cette vieille dame du livre : *Le Camion*. » (É, IV, 857). Ce triomphe de la banalité a pour effet la perte de l'individualité de l'auteur, sinon un pas vers l'anonymat dont parle Blanchot : plus nous nous « approchons [...] de l'anonyme », plus « nous cédon à l'attrait du mourir⁶⁹³ », plus le « “je” me déconsidère⁶⁹⁴ », quitte à devenir « personne ».

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 41. Dans cette mesure, Georges Bataille incarne à juste titre les grands écrivains qui accèdent à cet autel, étant donné que ses personnages « ne sont plus dans la gangue d'une royauté individuelle, mais au contraire en marche vers leur dissolution, leur anéantissement ». Dans ce même article consacré à Bataille, Duras parle aussi de sa fascination pour l'absence de style dans *Le Bleu du ciel*. Voir « A propos de Georges Bataille » (Ou, III, 886-888).

⁶⁹⁰ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 53.

⁶⁹¹ Alain Brunn fait remarquer qu'il est impossible qu'un auteur se dispense foncièrement de son auctorialité vis-à-vis de son œuvre, étant donné que « l'auteur n'est pas seulement [...] la figure historiquement déterminée qui *autorise* le texte, l'*accroît*, ou le *garantit* : il est aussi une instance textuelle et à cet égard, s'il y a bien des textes sans auteur, il n'y a pas de texte sans auctorialité – ne serait-ce que le texte nourrit sans fin des fictions d'auteur qui sont autant de révélateurs de ce désir d'auctorialité qui marque les pratiques de la littérature. » (Alain Brunn, « L'Atelier de théorie littéraire » [En Ligne], mise à jour le 24 mai 2007, URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Auteur%2C_auctorialit%26acute%3B (dernière consultation en septembre 2019)).

⁶⁹² Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op.cit.*, p. 53.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 91.

2.2. Du renoncement à l'autorité auctoriale à la « Mort » de l'auteur

Écrire, c'est « *être* positivement personne⁶⁹⁵ » – l'écriture impersonnelle revendiquée par Duras désigne autant l'objection de soi (incarnée par l'effacement de la particularité individuelle) que « l'abjection de soi », dans le sens où « le personnage-écrivain qui s'exclut, se dénie toute capacité à écrire et qui, partant, n'écrit plus⁶⁹⁶ ». A la lumière de Segalen qui n'écrira jamais son « Essai sur l'exotisme », Maud Fouton le désigne comme une sorte de « DÉCRIVAIN⁶⁹⁷ » – un auteur sans œuvre. Neutralisée dans son écriture, Marguerite Duras glissée derrière la banalité peut être aussi considérée comme un « décrivain », d'autant qu'elle s'engage dans cette entreprise de « l'abjection de soi », en renonçant à sa mainmise vis-à-vis de son œuvre :

Il y a aussi des choses qui restent ignorées de l'auteur lui-même. [...] Blanchot m'a reproché de m'être servie d'un intermédiaire comme J. Hold pour approcher Lol V. Stein. Il aurait voulu que je sois sans intermédiaire avec Lol V. Stein. Or moi, Lol V. Stein, je ne peux pas saisir que lorsqu'elle est engagée dans une action avec un autre personnage, que je l'écoute et que je la regarde. Elle n'est jamais corps contre corps avec moi [...]. Un texte c'est un tout qui avance ensemble, ça ne se pose jamais comme un problème de choix. [...] J'ai beaucoup parlé de l'écrit. Je ne sais pas ce que c'est (« Le bleu de l'écharpe », VM, IV, 324-325).

Dans cet article qui montre l'ignorance, sinon la défaillance de l'auteur face à son livre, Duras expose l'un de ses procédés visant à libérer le livre de son auteur. Pour attribuer une autonomie totale à son œuvre, l'écrivaine entreprend une structure triangulaire dans son roman, en instaurant une tierce personne qui incarne l'« auteur personnage de l'écriture⁶⁹⁸ ».

⁶⁹⁵ Jean Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras, op.cit.*, 2012, p. 33.

⁶⁹⁶ Maud Fourton, « “Prête-moi ta plume...” l'auctorialité chez Marguerite Duras », in Florence de Chalonge (dir.), *Marguerite Duras 4 le personnage miroitements du sujet*, Caen, Lettres modernes minard, 2010, p. 43.

⁶⁹⁷ *Idem.*

⁶⁹⁸ Cette structure trinitaire joue un grand rôle dans le roman de Duras. D'un côté, elle fait office d'un moteur qui fait circuler le désir des personnages (Lacan considère le nœud triangulaire comme le pilier du *Ravissement* : « c'est proprement le ravissement des deux en une danse qui les soude, et sous les yeux de Lol, troisième [...] à y subir le rapt de son fiancé par celle qui n'a eu qu'à soudaine apparaître. ». Voir Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite

Son émergence répond à l'indépendance inhérente à l'écrit qui « n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur⁶⁹⁹ ». La médiation permet à l'écrivain de se libérer de son autorité, et de donner l'autorité au livre qui, au lieu d'être écrit, s'écrit : « un livre qui est en train de se faire est un lieu inviolable sous peine de ne pas exister. En donnant à voir, à regarder d'un livre au dehors de soi on enlève de lui au-dedans de soi » (« La solitude », YV, III, 695). Par rapport à la distance créée par le mécanisme triangulaire que Duras pratique à partir du *Ravissement*, elle revendique, une fois l'œuvre accomplie, une séparation encore plus décisive entre œuvre et auteur, quitte à rejeter toute responsabilité vis-à-vis de son œuvre : « Mes livres, ils vont rester, tu vas voir. C'est prévu comme ça, ils vont rester. Mais qu'est-ce que tu veux, je ne suis responsable que de les avoir écrits, je ne suis pas responsable de leurs conséquences⁷⁰⁰ ! », riposte-t-elle lors d'un entretien en 1980, pour souligner l'inanité de l'écrivain – synonyme d'un « non-sens » (É, IV, 852) – face à son livre déjà publié : « C'est le livre qui avance, qui grandit, qui avance dans les directions qu'on croyait avoir explorées, qui avance vers sa propre destinée et celle de son auteur, alors anéanti par sa publication » (É, IV, 852). Chaque livre publié annonce l'anéantissement de l'auteur. Duras tisse un portrait de l'auteur retiré et impuissant, à l'opposé de l'idée de l'auteur « sacré⁷⁰¹ » et omniscient devant son œuvre.

Ce culte pour l'œuvre va de pair avec l'affaiblissement de l'auteur. Dans ses articles, elle relate plusieurs anecdotes qui témoignent de sa difficulté à s'assumer comme l'auteur de son œuvre :

Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 52, décembre 1965, p. 7-15.) ; d'autre part, ce mécanisme triangulaire est aussi une forme narrative. Si l'imitation du désir « débloque » Lol, lui suggérant des « sentiments, et surtout des désirs qu'[elle] n'éprouverai[t] pas spontanément » – pour emprunter l'analyse de René Girard à propos du désir mimétique (Voir René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 27.), elle délivre également l'auteur Duras face à l'impossibilité de contacts directs avec son héroïne, comme elle explique dans l'article « Le bleu de l'écharpe ». L'émergence d'un personnage-auteur, tel que Jacques Hold, qui « S'AUTEURISE », répare l'« ignorance » de l'écrivain qui « devient sujet second, derrière l'écriture elle-même. » (Maud Fourton, « “Prête-moi ta plume...” l'auctorialité chez Marguerite Duras », in Florence de Chalonge (dir.), *Marguerite Duras 4 le personnage miroitements du sujet, op.cit.*, p. 47.)

⁶⁹⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in Roland Barthes, *Œuvres complètes III, op.cit.*, p. 40.

⁷⁰⁰ Marguerite Duras, *Le livre dit Entretien de Duras* filme, Paris, Gallimard, 2014, p. 103.

⁷⁰¹ Dans son cinquième entretien avec Xavière Gauthier, à l'idée de « l'auteur sacré » qui l'emporte sur son écrit, Duras fustige rigoureusement que « c'est les cons qui pensent ça. » (P, III, 137).

J'ai toujours eu honte d'assister à la projection de mes films, où que ce soit, dans quelques circonstances que ce soit. Mais cette honte, elle a été toujours plus violente lors qu'il s'agissait de livres. Un jour, à la terrasse du Flore, il y a quelques années, je me suis aperçue qu'une jeune fille à la table à côté de la mienne lisait *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Elle ne m'avait pas vue. Je suis partie comme une voleuse. Le souvenir de cet instant est celui d'un grand danger encouru par moi, l'auteur du livre. Le risque étant dans ce cas, de *faire voir* à la personne qui lisait Lol V. Stein, le visage de celle qui avait écrit L.V.S., de faire comme si Lol V. Stein avait un auteur (« Le Noir Atlantique », ME, IV, 929).

Duras perçoit très positivement ces anecdotes⁷⁰² qui prouvent que la renommée de son œuvre l'emporte nettement sur celle de son nom, puisqu'elle prétend laisser le livre s'écrire tout seul, et ne nourrit aucune illusion de pouvoir assister à la vérification de sa création.

Quoique réfractaire à toute théorie et critique littéraire, cette valorisation de l'œuvre sans auteur rejoint manifestement les débats dans les années soixante autour de la figure de l'Auteur, animés par des théoriciens, notamment Barthes, Foucault et Blanchot qui célèbrent la « mort » de l'auteur⁷⁰³. Certes, la « mort » dont parlent ici les critiques littéraires impliquent moins une mort violente et physique, que le rejet de sa particularité, dans l'objectif de mettre l'œuvre au premier rang de la scène : « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est à travers une impersonnalité préalable [...], atteindre ce point où seul le langage agit, "performe", et non "moi" »⁷⁰⁴, ce qui correspond justement à ce que recherche Marguerite Duras, mais à une exception près : outre la mort métaphorique de l'auteur au profit de l'œuvre, l'écrivaine en vieillissant considère aussi cette mort figurée comme prélude de sa

⁷⁰² Une autre fois, Marguerite Duras a croisé, à Trouville, une vieille dame qui était persuadée que la personne devant elle n'était qu'un imposteur de l'auteur d'*Hiroshima mon amour* : « Je lui ai dit : "J'ai fait un film qui s'appelle *Hiroshima mon amour*, que vous avez dû voir à la télévision." Elle m'a répondu : "Oui, je l'ai vu, mais qui me prouve que c'est vous qui l'avez fait ?..." Alors, je suis partie... » (Jean Pierre Ceton, *Entretiens avec Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 14.).

⁷⁰³ Cette célébration de la « mort » de l'auteur tire son origine de la théorie mallarméenne, d'après laquelle le poème idéal est d'omettre l'auteur : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots » (Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La collection de la Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 366.) De même que le poète qui trouve que la poésie est née d'elle-même, Duras voit aussi son livre comme une personne indépendante.

⁷⁰⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in Roland Barthes, *Œuvres complètes III*, *op.cit.*, p. 41.

propre mort physique. Elle dit à Yann en 1983 : « Quand je mourrai, je ne mourrai à presque rien puisque l'essentiel de ce qui me définit sera parti de moi. Restera seulement à mourir que le corps. [...] [C]haque livre est un meurtre de l'auteur par l'auteur⁷⁰⁵. » Par rapport à la « mort » purement théorique de l'auteur, Duras, qui noue un lien charnel avec son écriture⁷⁰⁶, fait l'amalgame entre ces deux « morts ». Investie corporellement dans sa création artistique, elle voit enlevée une partie d'elle-même à la publication de chaque livre, d'autant que la séparation entre le livre et son auteur se révèle inévitable⁷⁰⁷. « Le talent, le génie [...] appellent la mort », il n'y que des « faux écrivains » qui puissent être « sains [...] en toute sécurité » (« Le corps des écrivains », VM, IV, 349), alors que les vrais écrivains, prétend Duras, se doivent, avec leurs textes, de « livrer au-dehors ce qui est de nature à rester intrinsèquement lié à la personne et qui devrait l'accompagner jusque dans la mort. » (« Le Noir Atlantique », ME, IV, 929). Dans cette perspective, la mort de l'auteur est aussi théorique que concrète, puisque l'auteur a à sacrifier matériellement une partie de lui-même pour donner naissance à son œuvre. Cette translation de la vie effectuée entre l'œuvre et son auteur tire son origine, selon Foucault, de la parenté intrinsèque de l'écriture à la mort : « [L]e récit, ou l'épopée des Grecs, était destiné à perpétuer l'immortalité du héros, et si le héros acceptait de mourir jeune, c'était pour que sa vie, consacrée ainsi, et magnifiée par la mort, passe à l'immortalité ; le récit rachetait cette mort acceptée⁷⁰⁸. »

Pour que cette « immortalité » purement textuelle et abstraite soit accomplie, il faut la mort effective du héros. Marguerite Duras reste tellement lucide à l'égard de cette fonction meurtrière de l'écriture, qu'elle la tient, non sans complaisance, pour un apprentissage de la mort :

Du moment que c'est écrit, que c'est balancé dans l'édition, c'est déjà atteint de mort pour moi... Quand je mourrai, je ne mourrai plus à rien du tout, puisque tout sera parti. C'est finalement une situation pratique, celle d'un écrivain – enfin d'un écrivain qui écrit, parce qu'il y a beaucoup d'écrivains

⁷⁰⁵ *Libération*, 5 janvier, 1983, cité dans Laure Adler, *Marguerite Duras, op.cit.*, p. 774.

⁷⁰⁶ « Le corps des écrivains participe de leurs écrits. Les écrivains provoquent la sexualité à leur endroit. » (« Le corps des écrivains », VM, IV, 349).

⁷⁰⁷ « [...] quand le livre est fait et qu'il est donné à l'imprimeur et que je le quitte, comme un amant » (Marguerite Duras, *Le Livre dit Entretiens de Duras* filme, *op.cit.*, p. 102.).

⁷⁰⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in Diah Ribaud, *1969 : Michel Foucault et la question de l'auteur*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 30.

qui font semblant. Je ne crois pas que je sois des leurs, j'espère que non [...].

Mais c'est vrai, c'est un avant-goût très, très violent et très sécurisant⁷⁰⁹.

Grâce à cette écriture sans auteur, l'expérience de la mort, qui est, d'ordinaire, empirique, lui devient accessible de son vivant. Avant-goût de la mort, l'écriture capte progressivement la quintessence de l'auteure, qui, après avoir transmis ce qui lui est le plus cher, redevient un « matérialisme fondamental⁷¹⁰ », et n'a rien qu'à attendre sa mort physique, aussi excitante qu'absolue :

Je mourrai, j'espère. [...] je mourrai complètement, comme tout le monde, écoute ! Non, non, non, je n'ai aucune illusion là-dessus ; je mourrai comme – je ne sais pas, moi, comme n'importe qui –, comme un légume pourri, un fruit pourri... un vieux truc. Je mourrai de la mort concrète, la plus concrète possible et je le désire complètement. Et plus rien ne subsistera et plus rien ensuite ne me regardera. Je veux dire, plus rien ne me regarde déjà, de ce qui surviendra... Mais c'est un grand réconfort⁷¹¹ !

Proférées à l'âge de quatre-vingts ans, ces paroles témoignent de la clairvoyance d'une vieille écrivaine prête à affronter la mort – ce dernier défi du vieillissement – en toute sérénité. Chaque livre publié sonne le glas de son auteur, l'aide à préparer sa mort effective, de sorte qu'elle paraît moins morbide qu'allègre. Selon son biographe Laure Adler, l'écrivaine passe ses dernières années à « fai[re] le deuil d'une part d'elle-même⁷¹² ». Le truisme à l'égard de son propre trépas, au lieu de lui faire précipiter dans la disparition définitive, rend le reste de ses jours plus acceptable. Les affres de la mort atténuées, Duras esquisse une image de vieil écrivain « plus joyeu[x], donnant l'impression de mieux supporter la vie⁷¹³. ». Parfaitement consciente de sa finitude, l'écrivain profite de sa « fraîcheur d'exister » (« J'ai pensé souvent... », ME, IV, 1058) que lui apporte l'écriture, pour « accéder à beaucoup de choses [...] encore cachées au plus profond de [s]a chair⁷¹⁴ ».

Chez Marguerite Duras, la « mort » de l'auteur relève moins d'une séparation tranchée entre le livre et l'écrivain, que d'une translation de la vie entre les deux : son impression d'exister moins est en concordance avec la naissance successive de ses

⁷⁰⁹ Marguerite Duras, *Le Livre dit Entretiens de Duras* filme, *op.cit.*, p. 105.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 102.

⁷¹² Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 774.

⁷¹³ *Idem.*

⁷¹⁴ Marguerite Duras citée par Laure Adler, *ibid.*, p. 779.

livres. Par conséquent, le dépouillement, sinon le raffinement, qu'effectue l'écriture sur le corps de l'écrivain n'est pas sans résonance textuelle. Dans son article « Qu'est-ce qu'un auteur ? », Foucault s'interroge sur les conséquences de la disparition de l'auteur, et particulièrement sur les modalités du renouvellement littéraire réalisé grâce à cet effacement :

Mais il ne suffit pas, évidemment, de répéter comme affirmation vide que l'auteur a disparu. [...] Ce qu'il faudrait faire, c'est repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur, suivre de l'œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître⁷¹⁵.

Dans la mesure où le livre, libéré du joug de son auteur, jouit d'une indépendance absolue, il se peut qu'il se soumette aussi, comme toute créature terrestre, aux diverses mutations et métamorphoses au fil du temps. En transmettant le suc de sa vie à son œuvre, l'auteur s'assombrit, et se retire dans les coulisses, grâce à la conviction que « l'écriture est finalement à son image⁷¹⁶ ». Aussi « banale » soit-elle, Marguerite Duras ramène aussi l'écriture vers la modestie :

Il vaut mieux faire ça que rien, ça c'est sûr, je crois, quand on ne peut pas faire autrement [...]. Mais ne croyez pas que l'importance de ce qu'on fait, puisse influencer en quoi que ce soit – pas une seconde –, le sentiment de la mort, le sens de la mort que tout être porte en soi. Les animaux, les vaches, les chevaux, les hommes, tout le monde – les génies et les cons, tout le monde –, porte le même sentiment de la mort⁷¹⁷.

En ôtant l'importance inégalable et l'aura immortelle de l'écriture, ces mots proférés par un écrivain septuagénaire semblent, au premier regard, témoigner de la dérision que beaucoup de vieillards nourrissent à l'égard du monde et de la vie. Si Marguerite Duras n'est pas épargnée par « le dérisoire de l'activité même d'écrire⁷¹⁸ » dont se

⁷¹⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », in Diah Ribaud, *1969 : Michel Foucault et la question de l'auteur*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 34-35.

⁷¹⁶ Cette vocation est nourrie après la première des cures de désintoxication que Duras a subie en 1980. Voir Chloé Chouen-Ollier, la « Notice de *La Pute de la côte normande* » (IV, 1375).

⁷¹⁷ Marguerite Duras, *Le Livre dit Entretien de Duras* filme, *op.cit.*, p. 115.

⁷¹⁸ À la lumière d'Éric Chevillard qui explicite, dans son vieillissement, son désenchantement vis-à-vis de son œuvre et même de l'activité d'écrire, Marie-Odile André fait constater que, loin de la satisfaction et de la fierté que l'œuvre fait produire, l'écriture elle-même risque de devenir une expérience fortement négative pour des écrivains frappés par la fossilisation et la pétrification (Voir Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*,

rendent compte des écrivains vieillissants, elle l'accueille plutôt de manière positive. Car chez Duras, l'écriture ne tente pas de combler des « lacunes et des failles » laissée par l'auteur ; contre l'intention de Foucault, l'écriture – bien que « sans auteur », est strictement à l'image de l'auteure qui nourrit un goût prononcé pour tout ce qui s'échappe – ne renonce point aux failles, ni à toutes formes de carence, et accueille aussi pleinement la « dégringolade⁷¹⁹ » que Duras fait à l'égard d'elle-même, dans une direction « vers les déserts, de préférence dans la direction des déserts. » (« Vous, l'autre, celui de notre séparation », YV, III).

op.cit., p. 91.).

⁷¹⁹ Marguerite Duras, Archives IMEC, cité dans Laure Adler, *Marguerite Duras, op.cit.*, p. 828.

CINQUIÈME PARTIE

LE VIEILLISSEMENT DE L'ÉCRITURE : LE VIEILLIR EN CRÉATION AU BORD DU NÉANT ET DE LA SPLENDEUR

En transférant progressivement son essentiel dans ses livres, Marguerite Duras – pratiquante d’une « écriture du corps⁷²⁰ » – se fait inévitablement rétrécir et dissimuler derrière son œuvre. Cette « mort » métaphorique de l’auteur au profit de son livre n’empêche pas que l’œuvre porte ses empreintes, et nourrit des affinités infinies avec son auteure⁷²¹, d’autant plus que s’incarnent mutuellement l’une et l’autre Marguerite Duras et son écriture⁷²². En plus d’un « avant-goût » de la mort comme nous avons cité précédemment, l’écriture fait aussi office d’un champ où l’écrivaine transcrit sa sénilité, ou d’un *alter ego* qui vit, de manière anticipée ou simultanément, le vieillissement et la mort à la place de l’écrivaine.

Comme Kafka, Duras est parfaitement consciente que l’art est intrinsèquement lié à la mort. Or, cette mort dans l’art entend moins un anéantissement physique sans retour qu’un processus de « mourir content⁷²³ ». En plus d’une fascination pour la

⁷²⁰ Entretien de Catherine Rodgers avec Yann Andréa, in Anne Cousseau (dir.), *Duras 5 Marguerite Duras, paysages, op.cit.*, p. 22.

⁷²¹ Quand bien même la littérature moderne vanterait l’effacement de tous les signes de l’individualité particulière de l’auteur, jusqu’à ce que « la marque de l’écrivain n[e] [soit] plus que la singularité de son absence », cet éloge de la disparition de l’auteur bute tout de même contre des obstacles théoriques qui entravent sa mise en œuvre complète. Foucault, après avoir applaudi à la « mort » de l’auteur, étale aussi quelques notions importantes qui, « destinées à se substituer au privilège de l’auteur », le bloquent en revanche : la première est la notion d’œuvre : si la critique évite de dégager des liens entre l’œuvre et son auteur, elle doit « plutôt analyser l’œuvre dans sa structure, dans son architecture, dans sa forme intrinsèque et dans le jeu de ses relations internes ». Dans cette mesure où l’œuvre est définie comme un ensemble cohérent, collectif et historique, il est inévitable de convoquer pour elle un auteur, puisque « [s]i un individu n’était pas un auteur, est-ce qu’on pourrait dire que ce qu’il a écrit, ou dit, ce qu’il a laissé dans ses papiers, ce qu’on a pu rapporter de ses propos, pourrait être appelé une “œuvre” ? » ; l’autre notion qui bloque le constat de la disparition totale de l’auteur réside dans la nature même de l’écriture : la prédilection qu’on nourrit actuellement pour une écriture « impartiale », d’un usage courant, qui travaille sur « la condition générale de tout texte », ne transpose-t-elle pas justement – comme s’interroge Foucault – « les caractères empiriques de l’auteur » ? Le fait de prêter à l’écriture un statut originaire, souligne en revanche son caractère transcendantal, incarné, d’une part, par « l’affirmation théologique de son caractère sacré », et d’autre part, par « l’affirmation critique de son caractère créateur ». Pour les liens inextricables entre écriture et auteur, voir l’analyse de Foucault, « Qu’est-ce qu’un auteur ? », in Dinah Ribard, 1969 : *Michel Foucault et la question de l’auteur, op.cit.*, p. 31-34.

⁷²² « Tout ce que vous avez dit durant ces deux jours, le privé, le public, la femme, c’était difficile d’en parler parce que tout est mélangé, au fond... », avoue Yann Andréa, un peu perplexe devant l’amalgame que Duras effectue entre les différentes sphères, « c’est une écriture du corps – j’ai l’impression moi – d’elle, enfin, du corps et d’autre chose, mais elle en passait par l’incarnation... » (*Entretien de Catherine Rodgers avec Yann Andréa, in Anne Cousseau (dir.), Duras 5 Marguerite Duras, paysages, op.cit.*, p. 22.).

⁷²³ « [C]e que j’ai écrit de meilleur se fonde sur cette aptitude à pouvoir mourir content. », note Kafka dans son journal, « Dans tous ces bons passages, fortement convaincants, il s’agit toujours de quelqu’un qui meurt et qui le trouve très dur et y voit une injustice ; tout cela, du moins à mon avis, est très émouvant pour le lecteur. Mais, pour moi qui crois pouvoir être

mort (d'ailleurs souvent partagée communément par l'écrivain et le lecteur) qui, – d'ordinaire réservée exclusivement à l'au-delà – se rend, dans le monde romanesque, d'emblée anticipée à son accomplissement effectif et perceptible sous forme scripturale, Blanchot conclut, de la « morte contente⁷²⁴ » dont parle Kafka, que cette « légèreté provocante⁷²⁵ » de l'écrivain qui n'a rien à voir avec le registre morbide et lugubre, tient effectivement à une « intimité entre la mort malheureuse qui se produit dans l'œuvre et l'écrivain qui se réjouit en elle⁷²⁶ », au sens où l'auteur se sent, plus que jamais, maître de l'Art qui, d'habitude, est « déterminée par son indétermination⁷²⁷ », épargnée par toute emprise :

[...] l'on ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort, si l'on a établi avec elle des rapports de souveraineté. [...] Kafka sent ici profondément que l'art est en relation avec la mort. Pourquoi la mort ? C'est qu'elle est l'extrême. Qui dispose d'elle, dispose extrêmement de soi, est lié à tout ce qu'il peut, est intégralement pouvoir. L'art est maîtrise du moment suprême, suprême maîtrise⁷²⁸.

Si la mort dans l'écriture est tant cherchée par l'écrivain, c'est qu'elle lui permet non seulement de restituer l'autorité suprême de l'écriture – ce qui se traduit par le renoncement de la particularité individuelle, – mais aussi de renforcer, non sans paradoxes, l'autorité et le pouvoir de l'écrivain, étant donné que la mort symbolise en quelque sorte un accomplissement aussi extrême que suprême, jusqu'à ce que son possesseur se sente approché infiniment d'une puissance à la fois souveraine et originelle. D'où la satisfaction de Kafka, dans la mesure où l'écrivain, – qui épuise sa vie pour écrire, à l'image de la transmission de vie que Duras effectue d'elle à son livre comme nous avons analysé précédemment, – retrouve, après son rejet volontaire

content sur mon lit de mort, de telles descriptions sur secrètement un jeu, je me réjouis de mourir dans le mourant, [...] ma lamentation est [...] aussi parfaite que possible, elle ne s'interrompt pas d'une manière abrupte comme une lamentation réelle, mais elle suit son cours beau et pur... » (Kafka cité dans Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 110.) Par rapport à la fascination du lecteur, l'assouvissement, quelque peu morbide, de l'écrivain provient sans doute d'un accomplissement réalisé dans l'art qui rejoint cette extrémité sentimentale à laquelle il est lié intrinsèquement.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 110.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 110.

de son autorité auctoriale, une nouvelle « autorité », représentée par un élan vers l'essentiel de l'art :

Il semble alors que l'art, cette activité étrange qui doit tout créer, besoin, but, moyens, se crée surtout ce qui la gêne, ce qui la rend souverainement difficile, mais aussi inutile à tout vivant et d'abord à ce vivant qu'est l'artiste. Activité qui n'est même pas un jeu, si elle en a l'innocence et la vanité⁷²⁹.

Le fait que l'art s'articule étroitement à la vanité semble faire éliminer nettement l'écart irrémédiable entre la création – objectif fondamental de toutes formes artistiques, – et la mort, marquée par la décadence et la disparition.

Si la mort – ultime étape du vieillissement – est taxée de défavorable à la création, il n'en reste pas moins que l'ensemble du processus du vieillissement se trouve dans le collimateur de ces idées reçues. Bien que la théorie blanchotienne fasse ébranler la barrière entre mort et création⁷³⁰ à l'aide de leur caractère commun qu'est la vanité, l'élan créatif dans l'agonie n'intervient pourtant pas automatiquement, puisque « le vieillir et le créer ont ses états d'âmes, ses stratégies, ses métaphores et ses écritures⁷³¹ », comme le souligne Marie-Christine Paillard dans la préface du recueil centré sur la phénoménologie du vieillir et du créer. Anxiété ou sérénité, désenchantement ou euphorie... tous les écrivains en grand âge ne partagent pas la même humeur face à leurs créations artistiques tardives. Qu'elle soit freinage ou moteur, l'imminence de la mort impose inévitablement une vision de fin, qui incite les artistes à entreprendre des stratagèmes différents, soit pour repousser, soit pour anticiper l'achèvement de la création artistique. Contrairement au stéréotype, pouvoir écrire infiniment et interminablement n'est pas un rêve poursuivi par tous les

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁷³⁰ La créativité dans les derniers âges est corroborée par les différents acquis scientifiques (A ce sujet, voir Fond. Nationale de Gérontologie (dir.), *Créativité, in* Gérontologie et Société, vol. 34, n° 137, 2011 / 2, [En Ligne], mis en ligne le 31/08/2011, URL : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2011-2.htm>. (dernière consultation en septembre 2019)). Dans une récente recherche psychiatrique, Philippe Gutton fait remarquer, à l'aune de la théorie du « saisissement », que le négatif au sens de la borne que représente la sénilité ne bannit pas entièrement l'élan créateur ; en revanche, il peut même offrir une « ouverture » au sujet âgé, étant donné que le travail de création est une « recherche du sens de soi émergeant » qui « n'est ni trouvé ni retrouvé, ce qui compte est le fait d'être en recherche [...] de ce "Je ne sais quoi" qui les anime. » (Voir l'analyse de Philippe Gutton, *L'art de vieillir Être soi... Toujours, op.cit.*, p. 133-138.). Dans cette perspective, la vieillesse n'endigue aucunement la création, à condition qu'on continue à travailler, fût-ce un travail du « négatif ».

⁷³¹ Marie-Christine Paillard (dir.), *Admirable tremblement du temps Le vieillir et le créer, op.cit.*, p. 9.

écrivains âgés, et encore moins une garantie pour la longévité et le dynamisme des œuvres tardives, fussent-elles sous la menace de la sclérose engendrée par la sénilité de l'auteur. Dans son dernier roman, Duras fait valoir justement l'importance de l'inachèvement qu'elle pratique dans *Emily L.* :

Rien ne peut arriver de plus fort que ce qui est arrivé dans le petit salon entre le jeune garçon et Emily L., rien. Ce que représentent les îles de la Sonde, mais à un degré inférieur, c'est la tentation qu'aurait peut-être eue un autre écrivain de faire continuer l'histoire, parce que l'histoire continue jusqu'au bout d'habitude, alors que là, elle est arrêtée, dans sa magnificence, dans sa plus grande force. Elle est celle qui a failli arriver. [...] J'ai été meurtrie, j'avais mal partout de ne pas aller jusqu'au bout avec eux. De ne pas décrire, de ne pas les faire se voir encore, se toucher encore. C'est difficile de les laisser, mais je devais les laisser parce que rien ne pouvait arriver de plus fort que ce moment-là, dans le petit salon d'hiver. [...] Qu'ils ne peuvent pas aller plus loin, que ce n'est pas la peine. Qu'ils sont faits pour cet amour-là difficile, et dont la privation peut donner la mesure (EL, IV, 473-474).

L'auteure d'*Emily L.* souligne, dans cet entretien en 1988 réalisé pour *Le Journal littéraire*, que l'écrivain se doit de « meurtrir » lui-même et son œuvre. Cet art de suspension a pour conséquence de retenir l'histoire à son paroxysme, de préserver l'apothéose contre d'éventuels dénouements qui ne peuvent paraître qu'insipides et indignes par rapport à l'intensité d'antan.

Cette faculté de l'écrivain de suspendre l'histoire n'est pas réservée uniquement au monde romanesque, mais aussi déployée comme une stratégie incontournable dans la carrière artistique de l'écrivain, notamment de l'écrivain en grand âge, dont l'échéance définitive s'approche. Si la suspension qu'entreprend Duras dans son roman est perçue comme une approche efficace pour sublimer son œuvre, elle est aussi un « don » pour l'écrivain qui sait et qui peut s'arrêter d'écrire à temps : le livre, une fois livré, jouit d'une autonomie totale indépendante de son auteur, il va sans dire qu'il n'est pas à l'abri du vieillissement, et risque d'attraper les symptômes de la vieillesse, quitte à devenir une « vieillerie », aussi poétique soit-elle. Pour ne pas réduire leurs livres à un objet suranné relégué dans le passé, certains écrivains renoncent à son gré à l'écriture, du moins à la publication, même de leur vivant. Ce rejet de l'écriture est moins imposé que recherché par eux. A partir de la mort

« propice » de Proust, Roland Barthes fait une hypothèse du *sursis* de la vie l'écrivain :

Si Proust n'était pas mort, l'œuvre terminée de justesse, *qu'aurait-il écrit ? Que pouvait-il écrire ?* Un sursis ne se remplit jamais bien : c'est un temps *en trop*, un temps de l'ennui [...]. En un sens, Proust ne pouvait que mourir ; sinon, probable qu'il n'aurait rien écrit de nouveau, mais seulement ajouté inlassablement à l'œuvre par marcottage [...] ⁷³².

L'hypothèse donne lieu à un soulagement, voire à une félicitation de la mort « à temps » de l'auteur de la *Recherche*, ce qui évite son éventuel déshonneur.

Cependant, tous les écrivains ne sont pas aussi « chanceux » que Proust dont la mort intervenue « au bon moment » lui permet de renoncer « opportunément » à l'écriture. Beaucoup d'écrivains âgés, faute de l'impératif propice de leur mort effective, ne possèdent pas d'autres repères pour pouvoir mettre fin à l'écriture que leur « auto-évaluation » qui n'est pas toujours pertinente. Le risque qu'encourent les écrivains d'abuser leur « sursis » tient à la singularité de l'activité littéraire. Qu'il soit un métier ou non, l'écrivain ne possède pas un encadrement de la fin, incarné, sous l'angle sociologique, par la retraite dont bénéficient la plupart des métiers. À défaut des cadres institutionnels, l'écrivain se doit de choisir et d'évaluer lui-même son âge de « retraite ». Bien que cette souplesse l'épargne d'une coupure nette et obligatoire avec son activité professionnelle tant chérie, elle entraîne aussi une série de mises en question ⁷³³ qui taraudent les écrivains âgés. Cette mise compte de l'« âge butoir ⁷³⁴ » s'avère d'autant plus indispensable pour des écrivains célèbres destinés à inscrire leur nom dans l'histoire littéraire, qu'ils risquent de faire compromettre leur parcours entier, faute de pouvoir « s'arrêter » à temps ⁷³⁵.

⁷³² Roland Barthes, *La préparation du roman I et II*, *op.cit.*, p. 209.

⁷³³ « Comment et quand finir quand rien ni personne n'indique symboliquement que la partie est finie, quand, contrairement aux autres activités, la retraite n'est pas là pour marquer la possibilité ou la nécessité de s'arrêter ? Comment avoir conscience dans ces conditions que ce que l'on écrit n'a plus de sens ni de valeur ? Et comment apprendre à finir quand rien n'oblige à le faire ? Le “devoir s'arrêter” et le “savoir s'arrêter” d'écrire hantent donc logiquement les œuvres de la fin » (Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, *op.cit.*, p. 126-127.).

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁷³⁵ Dans *Les Mots*, Sartre, à l'exemple de son père décédé « en bas âge », souligne l'importance de l'âge de disparition dans l'érection de l'image de soi : « [J]'ai laissé derrière moi un jeune mort qui n'eut pas le temps d'être mon père et qui pourrait être, aujourd'hui, mon fils. Fut-ce un mal ou un bien ? Je ne sais ; mais je souscrivis volontiers au verdict d'un éminent psychanalyste : je n'ai pas de Sur-moi. Ce n'est pas tout de mourir : il faut mourir à temps. [...] Mon père avait

Si Marguerite Duras sait par excellence sublimer ses personnages en imposant la suspension au point culminant de l'histoire, cet art de l'abstention n'est pourtant pas pratiqué dans sa carrière d'écrivain, puisqu'elle continue à prodiguer les mots jusqu'à son dernier souffle. Certes, cette stratégie⁷³⁶ de la retraite n'est pas nécessaire à tous les écrivains, à condition que leurs œuvres tardives ne tombent pas dans la précarité. Contrairement à certains de ses homologues, Marguerite Duras, – dont la tentative de percer le mystère de l'écriture paraît toujours intacte⁷³⁷, – exprime rarement, même dans ses derniers âges, ses angoisses à l'égard de l'épuisement de la créativité, le fait que les livres signés par elle continuent à voir le jour jusqu'à l'année de son décès en est une preuve parlant. Il en est de même pour son désir toujours vigoureux pour l'écriture :

Il y a une folie d'écrire qui est en soi-même, une folie d'écrire furieuse mais ce n'est pas pour cela qu'on est dans la folie. Au contraire. [...] L'écrit ça arrive comme le vent, [...] et ça passe comme rien d'autre ne passe dans vie, rien de plus, sauf elle, la vie (É, IV, 867).

eu la galanterie de mourir à ses tors : ma grand-mère répétait qu'il s'était dérobé à ses devoirs [...]» (Sartre, *Les Mots et autres récits autobiographiques*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 2010, p. 8-9.).

⁷³⁶ À la lumière de Roger Martin du Gard qui renonce volontairement à ses activités littéraires à partir de ses soixante-dix ans, Marie-Odile André souligne combien la mise en œuvre de l'« âge de retraite » se rapporte à la stratégie de l'écrivain dans l'objectif de construire et de peaufiner sa posture auctoriale (Voir Marie-Odile André, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, op.cit., p. 128-130.). La stratégie de retrait se traduit chez Martin du Gard principalement par son choix de la non-publication et de « l'évaporation de son propre personnage public » (*Ibid.*, p. 129.), marqué par le refus aux entretiens, etc. Or, l'effacement de sa figure sur la scène publique ne nécessite pas pour autant l'arrêt définitif de l'activité d'écrire : le retrait de Martin du Gard pour rejoindre son image publique proposée à autrui n'endigue pourtant pas sa tentative toujours vive de continuer à écrire. Cette tentative actualisée dans *Maumort* avant son abandon définitif en 1952 révèle combien il est difficile pour concilier sa conscience de la nécessité de s'arrêter et l'envie irrépressible de poursuivre son écriture, malgré la menace de redondance et de précarité : « Les choix de Martin du Gard témoignent justement et de façon tout à fait emblématique de la non-coïncidence dans le temps entre volonté d'arrêter d'écrire et arrêt de l'écriture, [...] de concilier le choix de la retraite et du silence et donc la finir et donc la construction d'une figure auctoriale du vieil écrivain conscient de la nécessité de finir et la poursuite d'un projet d'écriture certes menacé, certes précaire – et dont l'écrivain lui-même sait bien tout ce qui, dans le contexte où il s'y attelle, le menace – mais auquel il ne peut renoncer véritablement, le poursuivant pendant plus de dix ans à coups de relances successives et de multiples modifications. » (*Ibid.*, p. 130.)

⁷³⁷ « Je ne sais pas ce que c'est un livre. Personne ne le sait. Mais on sait quand il y en a un. Et quand il n'y a rien, on le sait comme on sait qu'on est, pas encore mort. » (É, IV, 856). De ces phrases publiées en 1993, soit trois ans avant le décès de son auteure, s'esquisse implicitement une tentation de mener jusqu'au bout l'écriture qui semble, aux yeux de Marguerite Duras, toujours aussi énigmatique qu'aux premiers jours de son parcours artistique, tant que la mort ne s'impose pas encore.

L'identification de l'écriture à la pulsion impérieuse, et à la vie même témoigne d'une intimité exclusive, inégalable entre l'écrivaine et les mots. Ces phrases qui clôturent *Écrire* (1993) sonnent comme une affirmation, qui prouve combien il est hors de question, pour leur auteure, de renoncer à écrire tant qu'elle reste en vie⁷³⁸. Cependant, ni le foisonnement quantitatif ni la continuation des publications n'assume entièrement la longévité de l'écrivain, étant donné que certains écrivains, malgré l'abondance de leurs parutions dans leur vieillesse, sont décriés par la critique comme auteurs d'œuvres *en trop*⁷³⁹. Dans le cas de Marguerite Duras, son « auto-évaluation » favorable à sa création artistique jusqu'au dernier moment n'empêche pas le malaise croissant de la critique, notamment à l'égard de *C'est tout*. Paru en l'année qui précéda de la disparition de son auteure, ce recueil des paroles oratoires de Duras

⁷³⁸ Roland Barthes propose deux solutions à l'écrivain pour pouvoir cesser d'écrire : « la déviation du Désir ; [...] [et] la mise en cause du Désir lui-même, en tant que Désir », puisque « *Écrire* est pris ici comme Désir, comme Passion, il est nécessaire de poser le principe d'une rupture ou d'une cessation de ce Désir, de cette Passion – autrement dit d'évoquer la possibilité [...] d'une *Para-graphie* (dévier le désir sur autre chose qu'écrire) ou d'une *A-graphie* (dominer ou exténuer la Passion, entrer dans la Sagesse, car *Écrire n'est pas sage*) » (Roland Barthes, *La préparation du roman I et II, op.cit.*, p. 210). Bien que Marguerite Duras s'inscrive effectivement dans la tradition d'identifier *Écrire* au Désir, aucune des deux propositions de Barthes ne semble soluble dans son cas : d'un côté, l'écriture ressemble, à ses yeux, à une maladie addictive (« On peut parler d'une maladie de l'écrit » (É, IV, 867)) dont une digression ne saurait se détacher ; de l'autre côté, elle n'affiche jamais son intention de « dominer » l'écriture (c'est plutôt le contraire que cherche l'écrivaine, voulant restituer une autonomie totale à l'écriture, comme nous avons analysé dans la partie précédente), encore moins de s'ériger à la hauteur de la Sagesse (il semble que Duras garde toujours un certain mépris à l'égard de l'intelligence : de l'anonyme dans *La Maladie de la mort* qui « n'[a] pas l'intelligence de [sa] maladie » (MM, III, 1267), à Ernesto dans *La Pluie d'été* qui refuse l'instruction à l'école, il est inutile d'énumérer le nombre des personnages durassiens hostiles à cette faculté très prisée ; de même que les personnages, leur auteure semble aussi écarter l'intelligence au sens strict du terme dans son processus créatif : « il n'y a eu aucun correctif, même pas de l'intelligence, c'était une zone bizarre », qualifie ainsi Yann Andréa des dernières œuvres de sa compagne (Entretien de Catherine Rodgers avec Yann Andréa, in Anne Cousseau (dir.), *Duras 5 Marguerite Duras, paysages, op.cit.*, p. 24.)).

⁷³⁹ Si, en général, les écrivains réduisent, pour diverses raisons, leur production artistique dans leur vieillesse, il y a pourtant des exceptions qui s'inscrivent dans une voie inverse : dans l'étude sur la dialectique entre vieillissement et création, on cite comme un exemple parlant Champsaur, dont la production romanesque semble s'intensifier, au lieu de décroître dans la vieillesse. Malgré l'abondance quantitative et les multiples approches pour rattraper la modernité (comme par exemple, l'évocation intentionnelle de la modernité et du modernisme dans ses romans, telle que la musique de jazz, et la nouvelle technologie, *etc.*, afin de mieux paraître dans l'air du temps), ses derniers livres sont loin d'être accueillis chaleureusement par le monde, et émanent des marques du suranné, attardé d'une époque révolue (Voir l'étude de Marie-France David-de Palacio, « Ressassement sénile et exaltation de la modernité dans les romans tardifs (1924-1932) de Félicien Champsaur », in Marie-Christine Paillard (dir.), *Admirable tremblement du temps Le vieillir et le créer, op.cit.*, p. 135-152.).

agonisant n'est pas positivement accueilli par le cadre critique journalistique⁷⁴⁰, quitte à se faire passer pour « un livre de trop » : « Dans le dossier de presse que j'ai consulté chez P.O.L., il y a une formule : “un livre de trop”. Je crois que cela pourrait résumer l'ensemble de la critique⁷⁴¹ », commente non sans regret Marcelle Marini sur cette œuvre de fin. Si les détracteurs l'attaquent avec véhémence, certains intimes s'insurgent aussi, à tel point qu'une troisième catégorie de lecteurs durassiens, selon l'expression de Josyane Savigneau⁷⁴², voit le jour suite à la controverse autour de *C'est tout*. Par rapport à des dénigreur et à des adeptes aussi passionnés les uns que les autres, il paraît que ce troisième genre de lecteurs de *C'est tout* est moins aveugle, ne proposant pas en somme que « c'est un “livre de trop”. Mais [son auteure] le fait avec amour⁷⁴³. » La réception grosso-modo désavantageuse de cette dernière publication fustige en particulier sa forme « de voyeurisme doublée d'une exhibition des faiblesse d'une vieille dame », indique Sandrine Vaudrey-Luigi dans la notice de la version de la Pléiade (CT, IV, 1522). En montrant crûment son agonie et sa faiblesse dans son livre, Marguerite Duras, occupant incontestablement une place dans la littérature française, risque d'être tenue pour une vieille dame indigne, désolante, voire exhibitionniste⁷⁴⁴. Afin d'éviter d'abuser, et de sauver son image au risque d'être entachée avec son auteure dans la sénilité, certains essaient de persuader Marguerite Duras de renoncer à publier⁷⁴⁵ – tentative vaine, puisqu'elle signe tout de

⁷⁴⁰ Compte tenu de l'ampleur de ses lecteurs, ses détracteurs ne sont pas moins nombreux que ses adeptes inconditionnels. Pourtant, à la parution de l'ultime livre signé par Marguerite Duras, les avis paraissent d'autant plus partagés que même certains de ses intimes et de ses fidèles y entrevoient un malaise : « les inconditionnels crient au sublime encore que les plus intimes de Duras et de son œuvre trouvent gênante cette sacralisation, cette mythification du couple Duras-Andréa. [...] Les autres trouvent là une occasion inespérée de lâcher leurs chiens. » (Alain Vircondelet, *Marguerite Duras Vérité et Légendes*, op.cit., p. 184.)

⁷⁴¹ Marcelle Marini, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras lectures plurielles*, op.cit., p. 171.

⁷⁴² Josyane Savigneau, « Duras prise au piège », *Le Monde*, 3 novembre 1995, cité dans Marcelle Marini, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras lectures plurielles*, op.cit., p. 171-172.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁴⁴ « Peut-on aimer l'écrivain, reconnaître la place qu'il occupe dans la littérature française et dire de son dernier “livre” qu'il est désolant ? », s'interroge Josyane Savigneau, qui ne masque pas sa contrariété face à cette publication « superflue » (Josyane Savigneau, « Duras prise au piège ? », *Le Monde*, 3 novembre 1995, cité dans Sandrine Vaudrey-Luigi, « Notice de *C'est tout* » (CT, IV, 1522)). Dans son article, cette critique littéraire du *Monde* fait également une comparaison entre la mise en scène abusive de la vieille Duras et la discrétion de Yourcenar qui garde sa dignité jusqu'à sa mort (Voir Marcelle Marini, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras lectures plurielles*, op.cit., p.172.).

⁷⁴⁵ « Il s'agit de protéger Duras contre elle-même pour sauver son image, pour sauver son

même *C'est tout*. Et de surcroît, elle aurait certainement continué à écrire des livres si la mort n'était pas intervenue : dans les premières pages de cette ultime publication, l'auteure au bord du gouffre annonce encore un nouveau projet du livre, intitulé « Le livre à disparaître » (CT, IV, 1159).

Quoique Duras elle-même soit parfaitement consciente de l'impossibilité de le mettre en œuvre véritablement, l'annonce de ce projet témoigne à juste titre de la coïncidence entière qu'elle compte accorder entre son œuvre et sa vie :

[E]lle était vraiment très mal et dès qu'elle se mettait en position, parce que moi j'essayais de tenir un peu, de se mettre au bureau et de lui dire « On va faire un livre », elle savait très bien qu'elle jouait la comédie ; et puis aussi quand je lui ai dit « Vous avez un titre ? » – [...] elle a tout de suite dit « Le Livre à disparaître ». Elle avait fait l'équation entre le fait qu'elle allait disparaître, [...] elle avait associé sa propre disparition du corps avec le livre qu'elle allait⁷⁴⁶ ...

Le témoignage d'Yann Andréa vis-à-vis de la genèse du *Livre à disparaître* – dont le titre reste aussi significatif que *C'est tout*, – atteste combien la « poèmathanatologie⁷⁴⁷ » durassienne jouit d'une concordance extraordinaire entre la mort littérale de l'auteure et la mort métaphorique dans son œuvre. Ce qui justifie le registre de *C'est tout* – « lugubre refrain d'une cantilène endeuillée⁷⁴⁸ », comme décrit

héritage, ses chances de passer à la postérité. Je me demande si Duras en a cure. Or depuis longtemps on a essayé d'empêcher Duras de publier, de se répandre en interviews, en articles de circonstances, pendant que d'autres la sollicitaient à tous vents. » (*Idem.*)

⁷⁴⁶ Entretien de Catherine Rodgers avec Yann Andréa, in Anne Cousseau (dir.) *Duras 5 Marguerite Duras, paysages, op.cit.*, p. 23.

⁷⁴⁷ La notion développée par Sophie Rabau consiste à mettre en rapport l'œuvre et la mort de l'écrivain. Selon les différents critères temporels, spatiaux, et relationnels, Duras peut être classée comme une auteure de « sympoèmathanatotème », caractérisée par la concomitance entre l'écriture et la mort (du fait que l'écrivaine ne compte pas réaliser véritablement le projet du *Livre à disparaître*, ce projet inachevé est doté plus de sens métaphorique que de sérieuse tentative), et noue une relation dynamique où la mort exerce un effet sur l'œuvre. Voir l'étude de Sophie Rabau, « Poétique de la poèmathanatologie, ou modeste contribution pour aider les auteurs à mieux préparer leur mort », in *La Mort de l'auteur, LHT n° 22*, Fabula, juin 2019, [En Ligne] URL : <https://www.fabula.org/lht/22/rabau.html> (dernière consultation septembre 2019). Contrairement à Duras qui, consciente de son échéance, n'hésite pas à transcrire son trépas sur les pages, beaucoup d'écrivains, en écrivant sur la mort, développent un sentiment ambivalent face à son œuvre sur la mort, à l'instar d'Annie Ernaux qui s'interroge si son journal sur les derniers jours de sa mère sollicite la vie ou la mort : « Et je suis en marche, dans mon écriture, vers ce moment où elle sera ainsi dans ce fauteuil. Mais si elle n'y était plus, si la vie allait plus vite que l'écriture... Je ne sais pas si c'est un travail de vie ou de mort que je suis en train de faire. » (Annie Ernaux, *Je ne suis pas sortie de ma nuit, op.cit.*, p. 94.)

⁷⁴⁸ Christiane Blot-Labarrère, « Les soleils révolus de *C'est tout* », in Bernard Alazet et

Christiane Blot-Labarrère qui le considère comme prélude ou mise en scène de la mort effective de son auteure. Marcelle Marini tente aussi de plaider en faveur de ce livre de fin peu appréciable, dans la mesure où l'exhibition quelque peu imprudente de l'agonie entre en cohérence avec l'image de son auteure – une image qu'elle porte et assume non sans complaisance :

Peut-être faut-il essayer de comprendre avant de juger ? Et pour cela, partir de son propre malaise. Provocation, scandale, exhibitionnisme, violence qui peut aller jusqu'à la folie, telle est l'image que veut porter Duras, et qu'elle porte. Elle se veut irrécupérable. Irrécupérable par la littérature, et irrécupérable par la mort dans ce dernier texte, alors qu'elle entre dans le champ de la mort⁷⁴⁹.

L'écriture « non-médiatisée⁷⁵⁰ » qu'elle exerce a pour conséquence que *C'est tout* se transforme en un déploiement du mal de son auteure. Marguerite Duras, aussi « irrécupérable » que son écriture, fait de sa crise⁷⁵¹ mise à nu dans son écriture une esthétique, qui, aussi sinistre soit-elle, recèle « une valeur purificatrice⁷⁵² », comme constate Julia Kristeva. Dans son étude psychanalytique sur la mélancolie et la dépression, Kristeva entrevoit, chez Marguerite Duras – l'auteure d'une esthétique « de la maladresse » et d'une création « sans catharsis⁷⁵³ » – une « séduction malaisée⁷⁵⁴ » orientée vers le « rien » :

L'expérience de Marguerite Duras semble être moins celle d'une « œuvre vers l'origine de l'œuvre » comme l'avait souhaité Blanchot, qu'un affrontement avec le « rien » de Valéry : ce « rien » qu'impose à une conscience troublée [...] le malaise psychique de l'individu dû aux chocs secrets de la biologie, de la famille, des autres⁷⁵⁵.

Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne Marguerite Duras*, op.cit., p. 363.

⁷⁴⁹ Marcelle Marini, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Catherine Rodgers et Raynal Udris (dir.), *Duras lectures plurielles*, op.cit., p.172.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁷⁵¹ « Ici, la crise conduit l'écriture à demeurer en deçà de toute torsion du sens, et s'en tient à la mise à nu de la maladie. » (Julia Kristeva, *Soleil noir Dépression et mélancolie*, op.cit., p. 237.)

⁷⁵² *Idem.*

⁷⁵³ D'après Kristeva, la mélancolie et la dépression se traduisent chez Marguerite Duras par deux esthétiques principales, dont la première est caractérisée par la maladresse stylistique, et la seconde, centrée sur le plan thématique, est marquée par l'absence de guérison et de catharsis (*Ibid.*, p. 233-238.).

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 233.

Symbolisée par l'annonce du *Livre à disparaître* dans son œuvre ultime, cette propension au « rien » n'est certainement pas développée d'un seul coup : « doucement, tendrement [,] absolument⁷⁵⁶ », ce terme de Blanchot à l'égard de l'infinitif « détruire » s'adapte bien à la longue démarche dans laquelle Marguerite Duras – « vide pendant très longtemps » (CT, IV, 1158) – s'engage dans la seconde moitié de sa carrière. Si *C'est tout* est considéré comme une transmission simultanée de l'agonie de son auteure, ce livre de fin a aussi pour fonction récapitulative et totalisante pour résumer les motifs les plus chers et les plus récurrents de Duras⁷⁵⁷, dont le *leitmotiv* relatif au Rien et au Vide se hisse sans aucun doute au premier rang.

⁷⁵⁶ Maurice Blanchot, *L'Amitié*, *op.cit.*, p. 133.

⁷⁵⁷ Ce qui est déjà esquissé dans ses publications précédentes : compte tenu de l'authenticité mise en question de *C'est tout*, nous pouvons nous référer aussi à *Écrire* (1993) – dernier livre que Duras a entièrement corrigé elle-même – dans lequel l'écrivaine identifie littéralement son écriture à « la porte ouverte vers l'abandon » (É, IV, 854).

Chapitre I

Un vieillissement littéraire marqué par le goût pour le Vide

Pour une écrivaine comme Marguerite Duras qui noue une relation corporelle avec son écriture, sa propre déchéance et celle de son œuvre font écho l'une à l'autre. Les derniers mots de *C'est tout* (« Je n'ai plus de bouche, plus de visage » (CT, IV, 1176)) retentissent comme une allusion au « livre à disparaître » (CT, IV, 1159) annoncé dès les premières pages. Quoique métaphorique⁷⁵⁸, cet appel à la disparition marque une double décomposition, corporelle comme scripturale, thématique comme stylistique : Duras fonde une image vespérale de son écriture vers l'anéantissement, en parfaite cohérence avec la sénilité agonisante de l'écrivaine. Ce cercle bouclé ressemble à une contrepartie de la fin du *Temps retrouvé*, clôturé par la naissance du Livre et la « mort » du narrateur.

Par rapport à la perspective prometteuse que l'auteur de *La Recherche* dessine à la fin de son œuvre⁷⁵⁹, le mouvement *en decrescendo* jusqu'à la disparition et à l'anéantissement dans lequel se dirige Marguerite Duras, ainsi que son œuvre, semble funèbre, et diamétralement opposé à l'autre motif incontournable qu'elle développe progressivement à partir des années 1970 – celui de l'ouverture et de l'apparition : « Je vous dirais qu'il fallait [...] jeter l'écriture au-dehors, [...] laisser tout dans l'état de l'apparition. » (EL, IV, 467) L'*excipit* d'*Emily L.* est condensé dans cet appel lancé par la vieille narratrice – probablement l'avatar de Duras elle-même. En butte à un

⁷⁵⁸ La métaphore et le poétique relève des lieux privilégiés pour traduire la prise de conscience de la décrépitude de l'écrivain. Par rapport à Duras qui recourt au motif du rien et du vide, Roger Caillois choisit l'image de la pierre pour incarner les règles de la syntaxe idéale dans ses œuvres tardives : « Je cherche à donner à mes phrases même transparence, même dureté, [...] même éclat que les pierres » (Roger Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978, p. 204., cité dans Tomasz Swoboda, « Testaments d'hommes du sacré : *Les Larmes d'Éros* de Georges Bataille et *Le Fleuve Alphée* de Roger Caillois », in Marie-Christine Paillard (dir.), *Admirable tremblement du temps Le vieillir et le créer, op.cit.*, p. 309.). Quel que soit l'objet incarné, il reflète le « savoir-mourir » ou le « savoir-vieillir » de son auteur : comme « l'écriture des pierres n'est autre qu'une écriture de la mort qui se situe dans les parages de l'innommable » (Stéphane Massonet, *Les Labyrinthes de l'imaginaire dans l'œuvre de Roger Caillois*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1998, p. 303., cité par Tomasz Swoboda, *ibid.*, p. 312.) chez Caillois, Marguerite Duras vise aussi, à travers son écriture du rien et du vide, à transmettre, ou à prophétiser des signaux testamentaires.

⁷⁵⁹ « La scène du “Bal de têtes” serait triste et poignante si elle s'inscrivait uniquement dans un mouvement qui conduirait le roman à sa fin, or elle nous ramène aussi à ses débuts : telle est son comique intrinsèque, le véritable sens aussi de la circularité de l'œuvre. » (Yves-Michel Ergal, *Le Temps retrouvé ou la fin du monde*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 108.)

projet du livre inachevé, la narratrice semble trouver une solution pour le mettre en œuvre – qui représente aussi un débouché vers lequel l’auteure conduit son écriture. Au fil des années, ce motif relatif à l’apparition et au dynamisme s’avère aussi prégnant que sa contrepartie qui réclame le néant et la mort, d’autant que Marguerite Duras en fait un canon indispensable pour pouvoir être considéré, à ses yeux, comme un véritable écrivain : dans son entretien en 1984 avec Jérôme Beaujour, elle critique avec véhémence Roland Barthes pour cette raison, prétendant que l’auteur de *Mythologies* – qui est d’ailleurs le seul ouvrage de Barthes qu’elle parvient à lire – pratique une écriture trop immobile, régulière et fermée :

Il faut ouvrir la loi et la laisser ouverte pour que quelque chose entre et trouble le jeu habituel de la liberté. Il faudrait ouvrir à l’impie, à l’interdit pour que l’inconnu des choses entre et se montre. Chez Roland Barthes il n’y a pas ça, il n’y a pas de mouvement de cette sorte, des pulsions adolescentes plus fortes que soi, qui traversent ce qui se présente. Roland Barthes a dû être adulte tout de suite après l’enfance. Les dangers de l’adolescence, il ne les a pas traversés (« Les hommes », VM, IV, 328).

Il ne s’agit pas d’un reproche à Roland Barthes pour son manque de l’élan juvénile au sens classique du terme, du moment que la pulsion génératrice dont elle parle ici, bien que qualifiée d’« adolescente », se révèle, en réalité, gênante et troublante, ce qui se rapporte, semble-t-il, moins à une fougue propre à la jeunesse, qu’à une force souterraine qui transgresse, et qui brave l’interdit. Dans cette perspective, cet « inconnu » qui « entre et gêne » (« Les hommes », VM, IV, 328) s’assimile éminemment au goût pour le néant et la disparition que Duras nourrit progressivement au cours de sa carrière artistique. Paradoxalement, son registre d’ordinaire crépusculaire est évoqué ici par Duras à l’image de l’adolescence – comme une vigueur bipolaire moins puérile que l’enfance, et plus dynamique que l’âge adulte. Il s’agit, dans notre travail, de démêler comment Marguerite Duras réussit à faire d’un *leitmotiv* aussi dépressif que passif comme la disparition et le vide – réservé d’habitude à la sénilité et à l’agonie, un moteur créatif et une esthétique singulière qui stimule et peaufine son écriture⁷⁶⁰, et notamment celle dans sa vieillesse, jusqu’à ce qu’elle se rapproche d’un état sublime, nommé par elle « splendeur de l’âge ».

⁷⁶⁰ L’extrait de la critique que Duras fait à Roland Barthes est issu d’un article intitulé « Les hommes », dont le titre explicite déjà le centre du texte – un travail sexué et un reproche fait à

1. Le « style de vieillesse » vers la maigreur

Dans son étude psychanalytique parue en 2018, Philippe Gutton indique que le secret essentiel de la créativité dans la vieillesse réside dans la translation de l'affect dépressif et passif à l'affect actif et dynamique :

« C'est seulement quand on consent à s'approcher de ce creux, de ce silence puis à s'enfoncer en lui au risque de frôler l'abîme, mais avec l'espoir d'y trouver une source souterraine, que la capacité d'aimer, la capacité de rêver, la capacité dépressive ont une chance de se réaliser⁷⁶¹. » [...] [L'affect dépressif] se manifeste comme un affect de manque et aussitôt dans les essais du Moi, le remplacement d'objet s'impose. [...] Le vertige dépressif serait cette situation paradoxale où le sujet se demande « où donc est passé l'objet ? » (à la fois un vide, une impuissance, une inadéquation au monde) et en même temps se voit dans la nécessité de croire quand même en la pertinence de son activité fantasmatique⁷⁶².

Cette recherche fantasmatique qui à la fois assombrit le sujet dans son affect dépressif tant elle est vide et impuissante, mais qui l'incite à poursuivre malgré lui, est interprétée chez Marguerite Duras, par une « involontaire simplicité » dirigée vers le vide et la disparition, qui simultanément ébranle et reconstruit son écriture. A la question sur le style allégé dans *L'Amant*, son auteure répond :

l'Homme en général, et notamment à des écrivains du sexe masculin, caractérisés par l'auteur de *Méthodologies* : « Les gens, de Peter Handke à Maurice Blanchot, ont cru que c'était contre les hommes face aux femmes, *La Maladie de la mort*. Si on veut. Mais je dis que si les hommes se sont intéressés à ce point à *La Maladie de la mort*, c'est qu'ils ont pressenti qu'il y avait là quelque chose en plus, et qui les concernait. » (« Les hommes », VM, IV, 325). L'article déploie, dès les premières lignes, la distinction nette entre les deux sexes. Outre l'allusion à la frigidité de l'homme dans *La Maladie de la mort*, la défaillance masculine qu'entend ici Duras s'avère plutôt métaphorique et littéraire : « c'est une différence d'un seul mot, on ne sait pas lequel, c'est de l'importance d'une ombre sur un mot, sur le dire d'un mot. [...] Une différence très ténue, mais rédhitoire, ou, tout au contraire peut-être, et tout aussi bien, l'absence d'une ombre, partout, sur la mer et sur la terre. » (« Les hommes », VM, IV, 326) Cette « ombre » qui voile les mots est un don réservé à la femme, et à l'écrivaine exclusivement – une bénédiction, aussi sombre soit-elle, à laquelle elle doit sa particularité.

⁷⁶¹ J.-B. Pontalis, *En marge des nuits*, Paris, Gallimard, 2010, p. 56., cité dans Philippe Gutton, *L'art de vieillir Être soi... Toujours*, op.cit., p. 130.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 130-131.

C'est le son de la parole qui a changé, par rapport à ce qu'il était avant : comme quelque chose qui aurait acquis une sorte d'involontaire simplicité. [...] *L'Amant* est un livre tellement plein de littérature qu'elle semble, paradoxalement, très loin. On ne la voit pas, on ne doit pas voir l'artifice, c'est tout. [...] et ce n'est qu'en le relisant que je me suis aperçue de la façon dont il était construit sur des métonymies. Il y a des mots, comme « désert », « blanc », « jouissance », qui se détachent et connotent le récit tout entier⁷⁶³.

La « simplicité » réalisée dans *L'Amant*, est aussi sous-jacente qu'évidente : patente au sens où le motif relatif au « désert » se dégage en filigrane du texte, et qu'il se traduit même par le corps du livre : il suffit de jeter un coup d'œil sur le mince volume de l'ouvrage pour savoir combien l'économie relève de l'ambition de l'auteur ; latente parce que, quand bien même *L'Amant* serait perçu comme le parangon inaugural de l'écriture allégée de Marguerite Duras, il s'agit en effet d'une longue évolution – aussi insidieuse que les transformations silencieuses du corps au cours du vieillissement – dans laquelle Duras s'engage depuis longtemps⁷⁶⁴, visant à démolir son écriture, à la livrer au « désert » et au « blanc ». Quoique l'auteure de *L'Amant* refuse toujours d'adapter le terme du « style » dans son écriture, nous pouvons quand même trouver des résonances, à travers son opération oxymorique entre « tuer » et « créer », au « style de vieillesse » dont parle Hermann Broch, et dont l'essentiel réside dans l'« accomplissement créateur » et dans l'« édification d'un vocabulaire nouveau⁷⁶⁵ », caractérisé respectivement par le démantèlement et l'inauguration des nouveautés.

2. Le rejet de la « belle langue »

⁷⁶³ Marguerite Duras, *La passion suspendue*, *op.cit.*, p. 57-58.

⁷⁶⁴ Bien que *L'Amant* – étant l'œuvre capitale qui jalonne le parcours artistique de Duras – soit souvent perçu comme novateur et révolutionnaire par le monde, son auteur réfute tous les changements stylistiques qui ont eu lieu dans cet ouvrage : « Mon écriture est la même depuis toujours. Ici, tout au plus, je me laisse aller sans crainte. Les gens maintenant n'ont plus peur de ce qui, en apparence en tout cas, semble incohérent. » (*Ibid.*, p. 57.) Si elle exagère un peu quant à la constance totale du style depuis ses premières publications, il semble que Duras voudrait avant tout minimiser l'influence de *L'Amant* dans sa carrière, et notamment en soulignant le fait que son travail sur la simplicité de l'écriture relève d'une continuité et d'un long processus, au lieu de se réaliser d'un seul coup dans ce livre, à l'encontre des interprétations injustes.

⁷⁶⁵ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, p. 262.

La notion du « style de vieillesse » développé par Hermann Broch paraît à la fois littérale et métaphorique :

Le « style de vieillesse » n'est pas toujours un produit des années. C'est un don implanté chez l'artiste concurremment à ses autres dons, où mûrissent il se peut avec le temps, souvent fleurissant avant la saison, sous les signes prémonitoires de la mort, ou se développant de lui-même avant les approches de l'âge ou de la mort. C'est l'atteinte d'un niveau d'expression nouveau, [...] ⁷⁶⁶.

Le fait que l'âge n'est pas l'unique indice n'empêche pas que le « style de vieillesse » porte indubitablement les empreintes du temps, manifestées par l'invention d'« un niveau d'expression nouveau » sous la menace de la mort. Broch énumère d'illustres artistes des différents domaines, tels que Titien, Goya, et Bach, etc. ⁷⁶⁷, qui découvrent communément, dans leurs derniers âges, des approches pour atteindre « une sorte d'abstraction ⁷⁶⁸ », – une forme de création suprême au prix des supports concrets sur lesquels ils s'appuient du début de leur carrière, d'autant que l'érection du « style de vieillesse » exige un long trajet : à l'aune de la théorie psychanalytique, Xavière Gauthier décortique pourquoi *Détruire dit-elle* (1969) ne peut être écrit que par Duras aux alentours de ses soixante ans, au lieu d'être fait dès les primes années de sa carrière :

X.G. : Vous savez, Freud dit que la femme, pour devenir une femme, doit changer de sexe, c'est-à-dire qu'elle est d'abord un garçon et puis, le moment où elle devient une femme, elle change de sexe. Je ne sais pas s'il n'y a pas quelque chose comme ça chez toutes les femmes – peut-être qu'elles n'y arrivent jamais, d'ailleurs. Quand on y arrive, il faut déjà un certain temps où on est simplement un homme, c'est-à-dire où on est...

M.D. : ... dans l'aliénation totale, dictée, quoi (P, III, 9).

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 259-260.

⁷⁶⁷ « [...] comme la découverte que fait le vieux Titien de la lumière universellement pénétrante, qui dissout et fond en une unité supérieure la chair et l'âme ou, comme Rembrandt et Goya, tous deux au sommet de l'âge d'homme, rencontrant la surface métaphysique sous-jacente au visible chez l'homme et dans les choses t qui n'en est pas moins susceptible d'être peinte ou, comme *L'Art de la fugue* que Bach dicta dans sa vieillesse sans avoir à l'esprit un instrument concert, parce que ce qu'il avait à exprimer était soit au-dessous soit au-delà de la surface audible de la musique terrestre à la musique de l'infini ou, comme les derniers écrits de Goethe, les scènes finales de *Faust*, par exemple, dans lesquelles le langage dévoile ses propres mystères et, partant, ceux de toute existence. » (*Ibid.*, p. 260.)

⁷⁶⁸ *Idem.*

La période de l'aliénation tant méprisée par Duras fait sans doute allusion à ses premiers romans, notamment *Les Impudents* (1943), traité explicitement par son auteure de « très mauvais⁷⁶⁹ ». L'« autodénigrement » de Duras tient principalement au fait que ces livres de ses primes années sont tous « trop écrits » : « La plupart des romans refusés par les éditeurs sont des romans trop écrits. Queneau me disait : il faut se méfier des romans. Un roman d'une écriture parfaite, écrite jusqu'à son plein, c'est à fuir. » (« Flaubert c'est... », ME, IV, 935), signale-t-elle dans un article en 1985. De ce point de vue, l'ensemble de son parcours artistique peut être interprété par une évolution vers l'économie, voire le dépouillement du langage⁷⁷⁰. Si Xavière Gauthier a bien raison de désigner *Détruire dit-elle* comme avènement de mutation du style durassien, l'écrivaine en détecte des prémices encore plus tôt, dès la fin des années cinquante : l'« art de pauvreté⁷⁷¹ » qui fascine de plus en plus Marguerite Duras au fils du temps esquisse ses embryons dès la fin des années cinquante :

C'était⁷⁷² si mal construit, d'un réalisme tellement appuyé, tellement naïf. Jusqu'à *Moderato cantabile*, c'est comme si je ne reconnais pas les livres que j'ai écrits. *Un barrage contre le Pacifique* ou *Les Petits Cheveux de Tarquinia* sont encore des livres trop pleins, où tout, trop est dit⁷⁷³.

⁷⁶⁹ Duras exprime, à différentes occasions, son mécontentement à l'égard de sa première publication : « Je n'aime pas ce livre. Ça ne compte pas vraiment. » (Marguerite Duras cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, tome I., *op.cit.*, p. 566.) ; en 1980, dans un entretien avec Ceton, elle tente même de gommer complètement ce livre du répertoire de son œuvre : « C'était très mauvais. Il a disparu. » (Marguerite Duras cité dans Christiane Blot-Labarrère, « Notice des *Impudents* », Im, I, 1408).

⁷⁷⁰ Dans son étude sur les manuscrits de *Moderato cantabile*, Brian Stimpson constate partout des biffures sur les brouillons : « l'aspect le plus remarquable qui ressort de l'étude des manuscrits de *Moderato* est celui d'une sorte d'épuration ou d'abstraction [...]. L'écriture de Marguerite Duras se caractérise, enfin, par un processus de rature, de condensation, de réduction à l'extrême à tel point que les ingrédients d'origine ne sont plus reconnaissables. Des situations assez transparentes, ayant servi de tremplin à l'imagination, sont peu à peu éliminées des brouillons ; les explications et les commentaires sont supprimés et la prégnance de l'œuvre prend de l'ampleur à mesure que la spécificité de référence se réduit. » (Brian Stimpson, « L'écriture en scène dans les manuscrits de Duras », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 106.)

⁷⁷¹ Michel Foucault, « A propos de Marguerite Duras », in Daniel Dert et François Ewald (dir.), *Dits et écrits*, tome II, Paris, Gallimard, 1994, p. 763.

⁷⁷² Il s'agit ici de son deuxième roman *La Vie tranquille* (1944). Quoique Marguerite Duras, auteure de deux romans à l'époque, soit déjà considérée par ses confrères comme une véritable écrivaine (Queneau n'a pas dit qu'il était beau, il a simplement dit, en levant les yeux : « Madame, vous êtes un écrivain », Marguerite Duras, *La passion suspendue*, *op.cit.*, p. 52.), il n'empêche qu'elle critique rétrospectivement ses premières publications à cause de leur style « trop plein ».

⁷⁷³ *Idem*. Son auto-perception est corroborée par le monde critique, qui voit aussi, dans

Depuis *Moderato*, l'écrivaine s'inscrit définitivement dans une longue trajectoire qui consiste à épurer, à dépouiller son œuvre, quitte à en faire la principale initiative de sa création artistique :

À Jacques Rivette qui lui demande à quoi correspond la tentative que représente *Détruire*, dit-elle, elle répond en novembre 1969 : « Au désir que j'ai toujours de casser ce qui a précédé. *Détruire* est un livre cassé du point de vue romanesque. Je crois qu'il n'y a plus de phrases [...] C'est-à-dire que je voulais qu'il y ait la matière à lire le plus décanté possible du style ; je ne peux plus du tout lire de romans. À cause des phrases⁷⁷⁴. »

Avec les phrases décomposées, éparpillées, les mots l'emportent désormais chez Marguerite Duras, nettement sur la grammaire et la syntaxe :

Je ne m'occupe jamais du sens, de la signification. S'il y a sens, il se dégage après. En tout cas, c'est jamais un souci. [...] Le mot compte plus que la syntaxe. C'est avant tout des mots, [...] qui viennent et qui s'imposent (P, III, 7).

Cette déclaration quelque peu provocante fait preuve de sa résolution dans la « destruction » linguistique⁷⁷⁵. À première vue, la destitution que fait Duras à l'égard de la grammaire et de la syntaxe, ainsi que son rejet d'une « belle langue » harmonieuse et classique, semble rejoindre précisément le mouvement de la littérature moderne depuis la première moitié du XX^e siècle⁷⁷⁶ ; cependant, le dépouillement

Moderato, une distinction nette avec ses livres précédents : « *Moderato cantabile* sera un déception pour un certain nombre de ceux qui suivent de près les progrès de cet écrivain. [...] Autant les romans précédents étaient clairs, descriptifs, cartésiens, équilibrés comme une sonate, autant celui-ci est désordonné. » (*La Cité* du 13 mars 1958. Citée dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 282.)

⁷⁷⁴ *Cahier du Cinéma* n° 217, cite par Jean Vallier, *ibid.*, p. 656.

⁷⁷⁵ Voir l'étude de Sandrine Vaudrey-Luigi, *La Langue romanesque de Marguerite Duras*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

⁷⁷⁶ Dans son article intitulé « Responsabilité de la grammaire », Barthes recense la longue tradition du français classique, et indique que les écrivains d'aujourd'hui ont à « couper l'écriture de ses origines historiques » : « Déjà, il semble qu'on abandonne parfois des parts considérables, des tics ancestraux de la grammaire normative [...] On abandonne surtout l'idée même d'une écriture normative. Nos écrivains les plus lucides comprennent et pratiquent qu'il y a en fait autant de grammaires que de groupes sociaux ; bien écrire, pour l'écrivain d'aujourd'hui, c'est, de plus en plus, connaître parfaitement la multiplicité de ces grammaires, dont l'aires sociale varie subtilement et insensiblement. » (Roland Barthes, « Responsabilité de la grammaire », in Roland Barthes, *Œuvres complètes I, op.cit.*, p. 97-98.) L'appel de Barthes relève moins d'une abolition totale de la grammaire que d'une intention de délivrer les écrivains de son vivant du joug des règles grammaticales historiques et homogènes, afin d'en

effectué par Duras paraît d'autant plus radical et extrême qu'elle tente d'éradiquer complètement le support phrastique, en comparaison à la position modérée et ambiguë de Barthes⁷⁷⁷ : « Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt. » (É, IV, 877) Cette vocation qui tend l'écriture vers l'évanescence est prise, par des critiques, pour la condamnation à mort⁷⁷⁸ de l'écriture même, d'autant plus que le style réfractaire, la tendance vers la disparition de l'écriture durassienne, correspondent à juste titre à l'image du vieillissement au cours duquel le sujet s'amenuise vers la mort⁷⁷⁹. Pourtant cette hypothèse ne répond pas forcément au dessein intégral de l'écrivaine, comme

exploiter des nouvelles en fonction des données sociales. Sur la mise en question de la grammaire, voir aussi « Barthes, Flaubert et la mort de la grammaire », in Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002, p. 196-216.

⁷⁷⁷ « Il est certain que, dans l'imaginaire barthésien au moins, il existe un lien évident entre la question littéraire et la question syntaxique. [...] Le paradoxe de Barthes, c'est qu'il tente de mettre au point une description nouvelle, non grammaticale, de la littérature, tout en considérant que cette tentative ne peut aboutir, puisque la littérature ne peut être que fondamentalement grammaticale, d-s lors que faire des phrases, c'est déjà faire de la littérature. » (*Ibid.*, p. 204.) Du fait que Barthes admet, malgré tout, que la phrase relève aussi des lieux par excellence de la littérature, sa position paraît beaucoup moins radicale que Marguerite Duras qui tente de dissoudre complètement la structure grammaticale.

⁷⁷⁸ Cette hypothèse paraît d'autant plus pertinente que l'extrait est issu de « La Mort du jeune aviateur anglais » – un texte doublement significatif, puisqu'il n'est non seulement un hommage à la disparition d'un aviateur anonyme, mais aussi celui au petit frère de l'auteure, notamment celui à l'Écriture. Par ailleurs, le monde critique proteste déjà, dès les années 1970, contre la « mort » imposée par Duras dans et sur son œuvre : à la parution de *L'Amour*, la presse de l'époque s'insurge contre la radicalité du texte : « Roman désossé » ; « décantation impitoyable » ; « Duras donnerait plutôt le sentiment de se stériliser. » (Jean Vuilleumier, *La Tribune de Genève*, 19 janvier 1972, cité par Florence de Chalonge, « Notice de *L'Amour* », A, III, 1825). Cette entreprise du dépouillement contamine tous les genres artistiques de Duras : à la « mort de la littérature (P.M., *Le Soir*, 23 février 1972, cité par Florence de Chalonge, *idem.*) s'ajoute également la conception du « cinéma nu » (Marguerite Duras cité par Florence de Chalonge, « Notice du *Camion* », 1622), à l'exemple du *Camion* et de *L'Homme atlantique*, etc. Du moment que « l'image est portée par l'écriture » (« Paris, 26 janvier 1992 », IV, ME, 1079), l'esthétique cinématographique de Duras est entre en parfaite harmonie avec celle qu'elle développe dans son monde littéraire – toutes les deux sont symbolisées par leur mépris à l'égard de la description « en trop » : « Je n'aime pas le cinéma qui se voit trop, qui fait trop de bruit, qui a coupé toutes ses attaches avec le silence. » (« Paris, 26 janvier 1992 », ME, IV, 1080).

⁷⁷⁹ Jessica Wilker fait une hypothèse diamétralement opposée à l'égard de la brièveté non moins extrême des textes de Beckett que ceux de Duras, supposant que cette tendance fait plutôt contraste avec le vieillissement – symbole de l'accumulation et de prolongation : « Les textes [...] de formes brèves, [...] qui peuvent de par leur brièveté, a priori, paraître comme réfractaires à la représentation du vieillissement considéré comme processus inscrit dans le temps. » (Voir l'analyse de Jessica Wilker, « L'être et le passage : l'écriture comme perception et expérience de la durée Le symptôme de la répétition chez Johann Peter Hebel, Proust, Borges et Beckett », in Alain Montandon (dir.), *Figures du vieillir, op.cit.*, p. 213.)

elle explique lors d'un entretien accordé à la télévision canadienne en 1969, à propos de la « fin de la phrase » dans *Détruire* :

Le roman n'est pas difficile. Il est sans commentaire aucun. C'est comme un os, le roman, comme un squelette, comme une structure. Difficile, oui, sans doute, mais qui laisse au lecteur une marge d'interprétation très, très grande. Contrairement à mes autres livres, si vous voulez, ce livre marque ce qu'on a appelé en France à son propos la « fin de la phrase ». Ce qui m'a donné une très grande liberté pour passer à l'image. Je l'ai écrit un peu comme un script. Il y a par exemple : « 9 heures. Crépuscule dans l'hôtel. » L'impact de ce crépuscule sur les personnages, je ne m'en occupe pas. Donc dans le livre, pour traiter le crépuscule, il y a deux mots : crépuscule et hôtel. Alors, vous voyez la liberté très grande que ça vous laisse à vous, lorsque vous lisez le livre. Donc je ne pouvais rien trahir puisqu'il n'y a rien. [...] On peut trahir : « Il est 9 heures. Ce soir-là, le crépuscule était particulièrement doux. Les clients de l'hôtel étaient assis dans le parc, ils fumaient, etc., etc. » [...] Mais deux mots, vous ne pouvez pas les trahir, c'est pas possible. C'est ce que j'appelle la liberté [...] (D, II, 1167-1168).

Décomposer son écriture jusqu'à son « squelette » ressemble moins à un massacre qu'à une tentative d'amplifier le sens, ayant pour objectif que le livre gagne une plus grande liberté⁷⁸⁰. Le style extrêmement lapidaire⁷⁸¹ de Duras, en sonnante le glas de la

⁷⁸⁰ Il s'agit de délibérer l'écriture des normes courantes : « Je crois que c'est ça 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. [...] J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive. » (É, IV, 855-856)

⁷⁸¹ Comme ce que les critiques de l'époque constatent, le style excessivement sobre et concis, mais miné de potentiel pratiqué par Duras, s'inscrit dans la même lignée de celui de Beckett. Gilles Philippe résume une triple parenté entre les deux écrivains : la rhétorique des dialogues vides ; les personnages aliénés qui font mine de vivre ; et leur style lapidaire. Pour plus de précisions, voir Gilles Philippe, « Notice de *Détruire dit-elle* », D, II, 1794. L'identification de Duras à Beckett date encore plus tôt, même à partir des premières tentatives de Duras dans le monde du théâtre (à l'instar du *Square* qui en 1957, qualifié par l'auteur de *La Fin de partie* d'une pièce de théâtre « merveilleuse », (Archives Jean Mascolo (IMEC), cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 278.). A la suite de la parution d'une série de pièces de théâtre, au registre de l'absurde, comme *Les Eaux et les forêts*, vers la fin des années 1960, l'affinité entre les deux dramaturges a l'air tellement évidente que certaines critiques de l'époque prennent même les pièces de Duras pour « une espèce de *En attendant Godot féminin* » (*Le Nouvel Observateur*, 27 mai 1965, cité dans « Témoignages de comédiens », in Bernard Alazet et Christine Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne Marguerite Duras, op.cit.*, p. 197.).

phrase et de la grammaire⁷⁸², signale aussi que « son texte est résolument ouvert, “scriptible^{783” » ». Ce qui contribue justement à la richesse, et à la potentialité infinie de l’œuvre durassienne, qui accueille pleinement toutes les interprétations à la place du blanc et de la marge laissée par une écriture « squelettique » :}

Lorsqu’on me demande ce qu’elle la forêt, je réponds : « C’est ce que vous y voyez, vous. Ce que vous voulez que ça soit, vous. » Ce peut être Freud, la mort, la vérité, tout. Je crois que le temps des symboliques rigides est révolu. Je voudrais accepter toutes les versions de *Détruire dit-elle*. J’en accepte déjà beaucoup (D, II, 1170).

La marge creusée par une écriture dépouillée représente en effet « le point de fuite de l’écriture [...] [qui] n’est jamais fini⁷⁸⁴ ». Ce « point de fuite » de l’écriture dont parle Antoine Compagnon au sujet de la disparition de l’auteur, est incarné, en l’occurrence, par l’imaginaire du lecteur qui « ne sont plus emprisonnés ou saturés par la structure de la narration, serons libérés : non pas tant par une accumulation exagérée de détails, que par leur absence même⁷⁸⁵ », comme constate la journaliste italienne Leopoldina Pallotta della Torre.

Autant le dérèglement grammatical assèche l’écriture, autant le sens poétique du mot sera élargi, à l’image d’« une boîte de Pandore d’où s’envolent toutes les virtualités⁷⁸⁶ ». A l’exemple du nom propre chez Proust, Barthes fait valoir combien un mot – étant un signe volumineux, peut transmettre des sens plus riches qu’une structure syntaxique :

Comme signe, le Nom propre s’offre à une exploration, à un déchiffrement :
il est à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme), dans lequel il faut

⁷⁸² Ce défi des règles grammaticales et syntaxiques tire aussi son origine de la préférence pour un style oral que Duras développe progressivement au fil des années (ce dérapage vers l’oral inauguré vers 1970 résulte sans doute de la profusion des transcriptions de ses entretiens, et du fait que l’écrivaine prend l’habitude de dicter sa parole à Yann Andréa, en raison de sa santé fragile) : « Le style parlé des gens est parfois très littéraire. Je me souviens d’une vieille concierge qui parlait comme j’écris. [...] Un jour, elle me dit : “Je veux acheter un lit.” Je lui demande : “Pourquoi un lit ?” Elle me répond : “Pour moi, mon fils, dormir, quand il vient à Paris.” C’est du Duras. » (Aliette Armel, « J’ai toujours vécu le réel comme un mythe », p. 20., cité dans Christiane Blot-Labarrère, « Notice de *La Pluie d’été* », PE, IV, 1420).

⁷⁸³ Gilles Philippe, « Notice de *Détruire dit-elle* », D, II, 1795.

⁷⁸⁴ Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : qu’est-ce qu’un auteur ? » [En Ligne] URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php> (dernière consultation en septembre 2019).

⁷⁸⁵ Marguerite Dururas, *La passion suspendue*, op.cit., p. 69-70.

⁷⁸⁶ Roland Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, op.cit., p. 38.

se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Nom [propre] [...] est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme⁷⁸⁷.

Puisque « [l]a place vide était une espèce de chambre d'écho⁷⁸⁸ » pleine de retentissements, Marguerite Duras ne se contente même pas d'appauvrir son écriture jusqu'à ce qu'elle ne contienne aucun pilier syntaxique : dans l'objectif d'amplifier au maximum les « échos » du vide, elle s'attaque aussi aux derniers composants de son écriture – les mots, quitte à y creuser un trou.

3. Du « mot-trou » aux nouveaux horizons linguistiques

Dans un entretien en 1969, l'auteure de *Détruire dit-elle* met en parallèle entre son œuvre et *L'Art de la fugue*⁷⁸⁹, composé par Bach dans sa vieillesse. L'affinité entre cet ultime chef-d'œuvre de la musique baroque et l'œuvre durassienne s'avère d'autant plus patente que toutes les deux sont marquées par leur recherche vers une sorte d'inachèvement polyphonique⁷⁹⁰ : par rapport au morceau de Bach qui demeure

⁷⁸⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953 et 1972, p. 125.

⁷⁸⁸ Marguerite Duras, « Deauville et la mort », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Cahier de l'Herne Marguerite Duras, op.cit.*, p. 78.

⁷⁸⁹ « [*Détruire dit-elle*] n'était pas achevé – et je ne pouvais plus continuer – quand j'ai écouté *L'Art de la fugue* et senti que la musique allait le finir à ma place. La musique en effet finit le livre – comme le film – et ce qui est dit à ce moment-là se rapporte à elle uniquement. » (Voir Extrait d'un entretien avec Yvonne Baby, *Le Monde*, 16 décembre 1969, D, II, 1168). La référence de la musique classique au style de Marguerite Duras n'est pas rare : non seulement l'écrivaine se réfère souvent à Bach par le biais de l'ordonnance contrapuntique omniprésente dans la musique baroque, le style extrêmement sobre et la cacophonie de son écriture la rapprochent aussi des compositeurs « avant-gardes », notamment Bartók connu pour ses recherches pionnières pour composer la musique en dehors des contraintes du système traditionnel : « Madame Bovary réécrite par Béla Bartók », félicite brièvement Claude Roy à la parution de *Moderato* (Voir Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras, op.cit.*, p. 104-108.).

⁷⁹⁰ Bach dicta *L'Art de la fugue* dans sa vieillesse « sans avoir l'esprit un instrument concret, parce que ce qu'il avait à exprimer était soit au-dessous soit au-delà de la surface audible de la musique » (Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance, op.cit.*, p. 260.) Bien que le « style de vieillesse » pratiquée par Duras bifurque (dans la mesure où Broch qui établit cette notion prône l'« enrichissement des relations syntactiques d'expression » accompagné de

littéralement inachevée, l'inachèvement qu'impose Duras dans son écriture paraît plutôt métaphorique, – mais non moins essentiel, puisqu'en plus de la forme en creux inaugurée par l'abolition de la syntaxe, le lexique s'affronte aussi au même défi : « Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire [...]. [...] Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine, [...] » (LVS, II, 308). Paru pour la première fois dans *Le Ravissement*, ce syndrome du *mot-trou* constitue l'un des fondements du rapport de Duras au vocable : de Lol V. Stein à Emily L.⁷⁹¹, en passant par Ernesto qui ne peut que recourir à l'affabulation pour combler le trou brûlé dans son livre⁷⁹², de nombreux personnages durassiens sont frappés par cette sorte d'aphasie, et condamnés à la recherche du Mot « dont le sens échappait » (LVS, II, 300). À défaut de ce vocable décisif, ils s'engagent dans un travail vain pour décrire l'indicible : d'un côté, ils tombent dans un radotage et rabâchage⁷⁹³, étant donné que « pour dire, pour expliquer qu'il n'y a rien à dire, il faut beaucoup de mots⁷⁹⁴ » ; de l'autre côté, le mot-trou est en réalité une « sorte de défi à la précision de la langue française⁷⁹⁵ », ce qui pousse l'écrivaine à défaire encore davantage le langage, à chercher une langue encore plus « cassée, relâchée, respirée plus qu'écrite, d'une langue qu'elle appelle “dingo”, inventée, qui embrouille, émeut, fait bifurquer le sens, une langue enfin abandonnée, [...] super-charabia⁷⁹⁶ ». Sans doute pour répondre à Georges Bataille qui invente une écriture « contre le langage » qu'elle admire tant dans *Le Bleu du ciel* (« A propos de Georges Bataille », *Ou*, III, 886-887),

« l'appauvrissement du vocabulaire », tandis que le style de Duras s'inscrit dans une direction inverse – dans l'abolition de la syntaxe et la valorisation du lexique), l'objectif final de la création artistique dans la vieillesse qu'entendent les deux reste tout à fait identique – c'est-à-dire une sorte de bénédiction de l'abstraction, et le dessein de ne pas tout exprimer pour pouvoir exprimer le Tout (*Ibid.*, p. 260-262.).

⁷⁹¹ La perte de son poème brûlé par le Capitain creuse un terrible défaut en Emily L. – un défaut « qu'elle aurait attrapé au-dehors de sa vie, elle ne savait pas quand, ni comment, ni de qui, ni de quoi... » ; « [u]n défaut qui serait logé là, au creux de son corps et que toute sa vie durant elle aurait fait taire pour rester là où elle voulait se tenir [...] » (EL, IV, 453).

⁷⁹² « Pas de mot pour ça, c'était trop tôt. Rien n'en contenait le sens entier et contradictoire, même pas le mot qui l'aurait dit. » (PE, IV, 511)

⁷⁹³ La meurtrière Claire dans *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* et dans *L'Amante anglaise* (dont le titre explicite déjà la cacophonie linguistique de son héroïne) pratique aussi un langage de « coq-à-l'âne », démunie des règles normatives (Voir l'analyse de Marie-Hélène Boblet, « Notice des *Viaducs de la Seine-et-Oise* », I, 1577). Ce style fragmentaire et répétitif du discours s'apparente, qui plus est, beaucoup au langage pratiqué par des vieillards qui ruminent souvent (Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 506 et p. 527.).

⁷⁹⁴ Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur*, *op.cit.*, p. 124.

⁷⁹⁵ Sandrine Vaudrey-Luigi, *La Langue romanesque de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 17.

⁷⁹⁶ Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 857.

Duras lance également son écriture dans une nouvelle voie lexicale, marquée par les créations lexicales, les néologismes, et le multilinguisme, en guise des « réponses pragmatiques à l'échec de la nomination⁷⁹⁷ ».

Face à son livre brûlé, l'impossibilité de connaître l'histoire du Roi d'Israël initie Ernesto à acquérir autrement⁷⁹⁸ le Savoir, et à sortir de l'impasse des connaissances pour embrasser la « création de l'univers » : « J'ai compris quelque chose que j'ai du mal à dire encore... [...] Quelque chose comme la création de l'univers. Je me suis retrouvé cloué : tout d'un coup j'ai eu devant moi la création de l'univers... » (PE, IV, 503) Le dé clic et l'extrême intelligence d'Ernesto font écho au gouffre béant du mot-trou qui s'érige devant Lol, identique à « une immense fosse commune avalant les autres vocables dans une indifférenciation⁷⁹⁹ » : « Ce n'est que du manque, des trous qui se creusent dans un enchaînement de significations, des vides, que peut naître quelque chose⁸⁰⁰. » Le constat de Marguerite Duras confie un nouveau rôle du motif de l'absence, incarné par le *mot-trou* sur le plan linguistique : si l'impossibilité de trouver le mot manquant confirme assurément l'incommunicabilité du langage, et « [l']impossibilité intrinsèque d'atteindre l'autre⁸⁰¹ », elle marque aussi un « tournant du langage » (LVS, II, 309), au sens de Derrida qui décèle, dans le processus de l'aliénation, une tentative « originaire » d'« institue[r] toute langue en langue de l'autre⁸⁰² ». Cet Autre⁸⁰³ réclamé par le mot-trou exhorte l'écrivaine dans la recherche

⁷⁹⁷ Sandrine Vaudrey-Luigi, *La Langue romanesque de Marguerite Duras*, op.cit., p. 17.

⁷⁹⁸ « Ernesto était censé ne pas savoir encore lire à ce moment-là de sa vie et pourtant il disait qu'il avait lu quelque chose du livre brûlé. [...] il avait donné à tel dessin de mot, tout à fait arbitrairement, un premier sens. Puis au deuxième mot qui avait suivi, il avait donné un autre sens, mais en raison du premier sens supposé au premier mot, et cela jusqu'à ce que la phrase tout entière veuille dire quelque chose de sensé. Ainsi avait-il compris que la lecture c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée. » (PE, IV, 489) De l'apprentissage de la lecture qu'exerce Ernesto s'ébauche déjà une première tentative d'abandonner la langue toute faite au profit d'un nouveau système linguistique construit arbitrairement par lui-même.

⁷⁹⁹ Catherine Bouthors-Paillart, « Lol ou l'innommable », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Lararrère (dir.), *Cahier de l'Herne Marguerite Duras*, op.cit., p. 150.

⁸⁰⁰ Marguerite Duras, *La passion suspendue*, op.cit., p. 70.

⁸⁰¹ *Idem*.

⁸⁰² Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 121.

⁸⁰³ Dans son étude sur l'incipit de *L'Amant*, Catherine Bouthors-Paillart souligne la prégnance du motif de l'Autre et de l'étrangeté dans le processus de l'aliénation : l'« aliénation originaire » derridienne est en effet le synonyme de « devenir autre » qui « institue chaque sujet humain dès sa venue au monde comme l'autre de lui-même. De même encore que tout sujet s'éprouve toujours déjà étranger à sa langue dans le temps même où il trouve à s'inscrire en elle, dès sa naissance il se voit vieillir et ne peut se considérer lui-même que dans la différence et l'étrangeté de ce devenir autre. » (Catherine Bouthors-Paillart, « Vieillir, lit-elle... Lecture du vieillissement dans l'incipit de *L'Amant* de Marguerite Duras », in Annette Keilhauer (dir.),

d'une nouvelle voie lexicale, en dehors du français, censé incapable de combler le creux. « [R]appelant ainsi la nécessité du manque pour que le signe surgisse⁸⁰⁴ », la dénégation de la langue française – la langue de son écriture – déclenche « l'ouverture au pays des signes⁸⁰⁵ », étant donné que les mots qui ont l'air d'être « défaits » sont en réalité « surfaits⁸⁰⁶ » :

Les mots sont extrêmement chargés, extrêmement virulents. Les sensations sont exprimées par les moindres possibles de mots. Le langage n'est pas transmis directement. C'est une sorte de langage indirect que nous apercevons à travers l'interprétation d'un autre [...]. Ce langage est tellement lourd de contenu⁸⁰⁷.

À la sortie du *Shaga* et de *Yes, peut-être*, Nathalie Sarraute applaudit vivement à la prolifération des sens grâce à un langage défait⁸⁰⁸, mais surchargé. Les réflexions sur le langage se présentent comme le fondement de ces deux pièces, il suffit de jeter un coup d'œil sur leur titre pour connaître l'attitude de la dramaturge et le statut qu'elle accorde au français – la langue principale de son écriture : *Yes, peut-être*, de même que d'autres titres bilingues comme *Navire Night*, révèle nettement l'idée de l'évanescence, d'« une diminution de la présence » (P, III, 143) de la langue française, d'autant plus que le mot de l'affirmation « *Yes* » est exprimé dans une langue

Viellir féminin et écriture autobiographique, op.cit., p. 191.) Cette vocation immanente dans l'existence humaine peut également s'appliquer dans la langue, qui, pareille à tout être terrestre, ne peut faire rien que se soustraire à l'usure du temps, au cours duquel elle se voit elle-même en devenir progressivement une autre.

⁸⁰⁴ Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Mots sans paroles ? », in Alain Montandon (dir.), *Écrire le vieillir, op.cit.*, p. 226.

⁸⁰⁵ *Idem.*

⁸⁰⁶ « Il [...] s'agit [...] d'une parole surfaite à force d'être défaite, comme on est démaquillée ou déshabillée sans être négligée, mais parce qu'on est forcée par quelque maladie insurmontable et pourtant grosse de plaisir qui captive et défie », Julia Kristeva entrevoit dans la défaillance langagière de l'écriture durassienne une « séduction malaisée » comme révélatrice de la « douleur émoussée » (Julia Kristeva, *Soleil noir Dépression et mélancolie, op.cit.*, p. 234.).

⁸⁰⁷ Nathalie Sarraute cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II, op.cit.*, p. 536.

⁸⁰⁸ Les deux pièces sorties en 1968 font l'objet des attaques très virulentes à l'époque, principalement à cause de leur caractère expérimental et absurde, dont le langage « agace » énormément le spectateur (voir les critiques des presses sur le style langagier de ces deux pièces dans la « Notice de *Yes, peut-être* » de Sylvie Loignon, II, 1769). Pourtant le langage insolite n'est pas la seule cible des critiques, on s'attaque également au caractère ostensiblement politique et engagé de ces deux pièces, notamment *Yes, peut-être* qui peint un monde apocalyptique après le ravage nucléaire, ce qui pousse certains critiques à l'interpréter comme un exemplaire de l'« anti-américanisme » (Pierre Marcabru, « De grâce, Marguerite Duras, n'allez pas jeter de bombe atomique sur New York », *Paris-Presse*, 17 janvier 1968, cité par Sylvie Loignon, *idem.*).

étrangère, et que celui de l'incertitude « *peut-être* » en français. L'omniprésence du multilinguisme et de la défaillance du français convoque naturellement la notion du métalangage : du moment que la langue maternelle paraît impuissante et inapte à restituer le sens, il faut qu'elle « cherche à se rendre étrangère à elle-même pour trouver [...] “un mot total, neuf, étranger à la langue” (Mallarmé), afin de capter l'innommable⁸⁰⁹ ». Comme Nathalie Sarraute qui repère la profusion des sens dans la faillite du français, la dénégation de la langue française chez Marguerite Duras s'apparente moins à une condamnation à mort de cette langue, qu'à un « déni de la dénégation » visant à faire circuler davantage le sens⁸¹⁰ :

Le déni de la dénégation prive les signifiants langagiers de leur fonction de faire sens pour le sujet. Tout en ayant une signification en soi, ces signifiants sont ressentis comme *vides* par le sujet. Cela est dû au fait qu'ils ne sont pas liés aux traces sémiotiques (représentants pulsionnels et représentations d'affects). Il s'ensuit que, laissée libres, ces inscriptions psychiques archaïques peuvent être utilisées dans l'identification projective comme des quasi-objets. Elle donne lieu à des passages à l'acte [...]. [...] délestés de leur sens par le déni, ses actes sont traités comme des quasi-objets expulsés au-dehors [...] dans la plus grande indifférence d'un sujet anesthésié lui-même par le déni⁸¹¹.

Analysés par le biais psychanalytique par Kristeva, ces « actes » délestés sont traduits par une langue française vagabonde, dont « l'identification projective » l'amène vers la métalangue, manifestée, chez Duras à partir des années 1970, à travers le multilinguisme et le néologisme.

L'alliance entre l'anglais et le français se situe justement dans cette démarche, à la vaine recherche du mot perdu. L'apparition massive des mots étrangers, notamment

⁸⁰⁹ Julia Kristeva, *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op.cit.*, p. 54.

⁸¹⁰ « Écoutez à nouveau quelques instants la parole dépressive, répétitive, monotone, ou bien vidée de sens, inaudible même pour celui qui la dit, [...]. Vous constaterez que le sens chez le mélancolique paraît... arbitraire, ou bien qu'il se bâtit à grand renfort de savoir et de volonté de maîtrise, mais semble secondaire, figé un peu à côté de la tête et du corps de la personne qui vous parle. Ou encore qu'il est d'emblée évasif, incertain, lacunaire, quasi mutique [...] » (*Ibid.*, p. 54-55.) Le langage pratiqué par les dépressifs ressemble éminemment à celui que Duras élabore dans ses œuvres, telles que *Yes*, *peut-être* et *Le Shaga*, faisant l'éloge de la faillite des normes grammaticales. Leur parenté paraît d'autant plus patente que les protagonistes de ces deux pièces sont tous anonymes, mis au ban de la société, en particulière dans *Le Shaga* dont les personnages – trois résidents dans un asile psychiatrique, – sont considérés comme de fous véritables.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 63.

en anglais, dans les œuvres de Duras intervient justement à l'époque où l'écrivaine commence à travailler sur le dysfonctionnement du langage, amorcé par *Moderato cantabile* comme nous avons analysé précédemment : à l'exception de quelques allusions à des langues de l'Extrême-Orient⁸¹² dans les romans de ses premières années dont le contexte se situe souvent dans l'Indochine (quoique, pour la plupart du temps, imaginaire), nous ne repérons que rarement des traces métalinguistique dans ses premières œuvres. Ce n'est qu'à partir de *Moderato cantabile* – marqueur de la faillite du français qui ne cesse de s'écrouler et de se défaire depuis – que le greffage des langues étrangères intervient de plus en plus fréquemment⁸¹³ : des toponymes comme T. Beach, U. Bridge et Savannah Bay⁸¹⁴, à des références explicites à des cultures étrangères (comme *Blue Moon*⁸¹⁵) et à des origines exotiques des personnages comme Peter Morgan, Michael Richardson, Ernesto⁸¹⁶, etc., en passant par des titres

⁸¹² « Nous étions montés Tiène et moi sur deux Mâ noires, qui galopaient dans un vide bleu au-dessus de l'eau. » (VT, I, 205) : l'apparition du monosyllabe « mâ » – qui se réfère exactement à la prononciation du « cheval » dans des langues sino-vietnamiennes – paraît tout à fait incongrue dans un contexte rural typiquement français que peint *La Vie tranquille* – le deuxième roman de l'écrivaine. Cet usage insolite (sans commentaire ni explication aucune dans le texte) des mots des langues étrangères est largement développé dans les œuvres tardives de son auteure : il se peut que Marguerite Duras esquisse déjà, à travers cette première allusion à la langue étrangère, ses intentions de chercher d'autres voies lexicales au détriment du français ; cependant, cette timide évocation dans *La Vie tranquille* ressemble moins à la tentative d'innover la langue comme dans ses œuvres ultérieures, qu'à une manifestation furtive de l'attachement de son auteure pour l'Extrême-Orient, qui deviendra le centre de ses œuvres suivantes (VT, I, 1438).

⁸¹³ Dans la perspective de l'emploi agrammatical et « a-littéraire » (P, III, 117), Duras s'inscrit dans la même lignée du mouvement du divorce entre norme grammaticale et langue des écrivains, entamé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et accentué considérablement à partir des années 1950 (Pour plus de précisions, voir Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 54.). Cependant, pour une écrivaine aussi réfractaire à toutes les théories et les écoles littéraires comme Duras, il n'est pas toujours pertinent d'analyser son écriture selon les circonstances : la simultanéité de la tendance agrammaticale dans son écriture et dans le mouvement littéraire de son époque s'apparente moins à une tentative de circonstance qu'à une pure coïncidence, étant donné que sa préférence pour les langues étrangères, notamment pour l'anglais, paraît plutôt à l'encontre du fondement du néo-purisme littéraire, obsédé par l'idée que « le français va “disparaître” au profit de l'anglais » (*Ibid.*, p. 55.).

⁸¹⁴ Par rapport à des lieux purement imaginaires dans *Le Ravissement*, Savannah – qui désigne en anglais la ville américaine – est en réalité, dans la pièce de théâtre éponyme, un dérivé du lieu Savannakhet où est née la mendiante ; qui plus est, l'histoire du film « Savannah Bay » que la vieille protagoniste va tourner se serait également passée au Siam, selon la didascalie (SB, III, 1236).

⁸¹⁵ La chanson *Blue Moon* était le titre initial d'*India Song*. Cet air est, qui plus est, démarqué du jazz américain *Blue Moon* – « l'hymne à S. Thala », fredonné dans *L'Amour* et *La Femme du Gange*. Ce qui souligne le rapport très étroit chez Duras entre littérature et musique (Voir « Notice d'*India Song* » de Florence de Chalonge (IS, II, 1875-1877)).

⁸¹⁶ Par rapport aux anthroponymes des romans du « cycle indien » qui se réfèrent

des romans bilingues comme *India Song*⁸¹⁷, *Navire Night*, l'intrusion de la langue étrangère s'avère de plus en plus fréquente dans les œuvres de Duras au fil du temps, jusqu'à ce qu'elle ne se borne plus seulement à des noms propres, mais participe effectivement dans la narration du roman, notamment dans *Emily L.* dont les échanges de conversations entre l'héroïne et le Captain sont truffés de phrases en anglais.

Paru vers la fin de la vie de l'écrivaine, *Emily L.* explicite encore davantage son intention « de brassage et de pulvérisation⁸¹⁸ » dans la langue, afin de sortir de la défaillance de la langue française et de réaliser une « dynamique foncièrement ambiguë⁸¹⁹ » dans son écriture, dont la langue est oscillée entre l'anéantissement et la résurrection⁸²⁰. Pour la Lady, exilée sur la mer (et qui, d'ailleurs, échange de temps en temps avec son Captain des mots mélangés de français et d'anglais), le poème perdu fait doublement défaut : *Winter Afternoons*⁸²¹ n'était pas fini même avant d'être

principalement à l'origine anglophone, ceux de *La Pluie d'été* sont beaucoup plus diverses et compliquées, et alimentent, de ce fait, davantage le sentiment de l'étrangeté. Les noms des membres de la famille d'Ernesto, habitée dans une « *casa* » d'une banlieue parisienne, ne manquent pas de surprendre : en dehors du nom d'Ernesto et d'Emilio (père du héros) qui fait allusion à l'origine italienne, l'ensemble des frères et sœur d'Ernesto sont désignés comme « *brothers et sisters* » (PE, IV, 487), et la mère – qui d'ailleurs, appelle parfois son fils aîné Vladimir (PE, IV, 494) – peut être perçue comme l'avatar de Lol V. Stein, dans la mesure où toutes les deux piétinent dans la défaillance linguistique : d'origine indécise, la mère parle le français « sans accent comme les population de Vitry », pourtant, elle « a oublié la langage de sa jeunesse. [...] Il lui reste de son passé des consonances irrémédiables, des mots qu'elle paraît dérouler, très doux, des sortes de chants qui humectent l'intérieur de la voix, et qui font que les mots sortent de son corps sans qu'elle s'en aperçoive quelquefois, comme si elle était visitée par le souvenir d'une langue abandonnée. » (PE, IV, 496-497)

⁸¹⁷ Il arrive aussi que le glissement vers une autre langue que le français résulte simplement d'une préférence phonétique, comme confirme Duras à propos du titre d'*India Song* qui aurait pu être *Indiana's Song* ; il en est de même pour l'emploi du mot « *Song* », visant principalement à pouvoir rendre la parole « chantant » (P, III, 117). La fascination de Duras pour la « parole chantée » explique en quelque sorte la forte occurrence, dans son texte, des mots anglais qui bénéficient des avantages mimétiques que le français ne possède pas autant : John Wallis valorise la puissance mimétique de la langue anglaise, largement fondée sur son monosyllabisme. L'anglais serait particulièrement mimétique, grâce à ces onomatopées, ou des mots « dont la structure ressemble à celle des onomatopées, ou des exclamations expressives. » (Voir Gérard Genette, *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 306-307.)

⁸¹⁸ Catherine Bouthors-Paillart, *Duras la métisse Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002, p. 92.

⁸¹⁹ *Idem.*

⁸²⁰ À la parution de *La Pluie d'été*, certaines critiques désignent littéralement le livre comme celui d'une résurrection, dans le sens où le malaise de la langue souffle le vent, et accélère la circulation : « L'important c'est d'entrer dans la prose de Duras, d'y flâner, de se laisser aller à la dérive et de regarder ce paysage de mots où tout passe. » (Jean-François Josselin, « Écrire sous la pluie », *Le Nouvel Observateur*, 11-17 janvier 1990, p. 95., cité par Christiane Blot-Labarrère, « Notice de *La Pluie d'été* », PE, IV, 1414).

⁸²¹ Titre emprunté des deux derniers vers du deuxième quatrain du poème sans titre d'Emily Dickinson. Voir les notes 23, 25 et 26 d'*Emily L.* (EL, IV, 1408).

consumé par le Captain, car le milieu du poème était raturé⁸²², faute de mots adéquats. La privation successive de ces mots et du poème entier plonge désormais leur auteure dans une sorte d'aphasie, qui l'empêche de trouver la « *difference, Where the Meanings are* » (EL, IV, 450). Ce trou est tellement profond qu'il ne serait possible de le décrire qu'à travers une langue étrangère. Dans cette mesure où des mots anglais portent secours à la langue française piégée dans le *mot-trou*, Marguerite Duras répond à Mallarmé qui trouve, en anglais, une « utopie linguistique » susceptible de réparer la défaillance de la langue propre : « [...] l'anglais joue [...] dans le système mallarméen le rôle [...] d'un mythe nostalgique ou consolateur, où se projettent à distance toutes les vertus dont est privée la longue propre comme langue *réelle* : celle que je parle et que j'écris⁸²³ ». À l'aune des *Mots anglais* de Mallarmé, Genette conclut que l'anglais, par rapport au français, s'apparente à une rêverie linguistique suprême, qui relève du manque et du défaut, creusés par des failles de la langue propre⁸²⁴. D'où vient l'emploi du mot « *meanings* » qui marque, ou compense, la défaillance de Lol et d'Emily, ainsi que celle de l'écriture de Duras.

Sortie du pétrin du *mot-trou*, son écriture se mue vers une « écriture courante » (Am, III, 1470) réalisée dans les dernières années de la carrière de l'écrivaine. Fluide et étirée, cette écriture à l'image de l'eau est aussi surnommée par l'écrivaine « *l'experiment*⁸²⁵ » (Am, III, 1458), une quête permanente de nouveaux horizons : « [...] [c'est] un style de laisser-aller [...] avec ce parler [...] populaire, ce parler aussi des régions frontalières du monde. [...] les langues s'infiltrèrent les unes dans les autres, pour devenir une langue nouvelle⁸²⁶ ». Cette « nouvelle langue », Marguerite Duras l'a déjà littéralement inventée vers fin des années 1960 – le shaga – une langue imaginaire, composée par la dramaturge à partir des bribes des langues orientales, de latin et d'anglais⁸²⁷. La pièce de théâtre éponyme peut être perçue autant comme un

⁸²² « Le poème n'était pas fini. C'était pourquoi elle ne l'avait pas rangé dans le dossier noir. C'était le milieu du poème qui n'était pas fini. [...] Le milieu du poème, avec ses différentes versions, prenait la moitié de la page. Tout était raturé dans cette partie-là. » (EL, IV, 436)

⁸²³ Gérard Genette, *Mimologiques, op.cit.*, p. 311.

⁸²⁴ Voir l'analyse de Gérard Genette, *ibid.*, p.309-312.

⁸²⁵ Le premier tirage (16 juillet 1984) de *L'Amant* était présenté comme : « [...] ces yeux cernés en avance sur le temps, les faits. ». C'est à partir du tirage du 7 septembre 1984 que le terme *experiment* se substitue aux « faits ». Voir note 11 de *L'Amant* (Am, III, 1869).

⁸²⁶ Marguerite Duras, « Ils n'ont pas trouvé de raisons de me le refuser », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 13 novembre 1984, p. 30., cité dans « Notice de *L'Amant* » de Sylvie Loignon (Am, III, 1858).

⁸²⁷ Pour diversifier et hybrider encore davantage sa nouvelle langue, Marguerite Duras – qui connaît d'ailleurs parfaitement le vietnamien, – est allée même à l'Institut des langues

défi lancé à la langue française, que comme une célébration du « nonsense⁸²⁸ » :

[I]l y a une très grande fatigue qui vient de la signification acquise. Les écrivains n'en peuvent plus. On a envie de jouer avec les mots, de les massacrer, de les tuer, de les faire servir à autre chose, et c'est ce que j'essaie de faire. De prendre un mot, de le vider de son sens et de lui en redonner un autre. Quand je parle des « sens qui affluent », c'est la définition de la pièce (Sh, II, 981).

La circulation du sens est effectivement réalisée dans des hurlements incompréhensibles de B en shaga, accompagnés significativement par son balbutiement répétitif du seul mot français qui lui reste :

B, *répète, mondaine toujours* : Terminé, terminé.

A [...] : Terminé, terminé, c'est la seule expression qui lui reste du *français*.

Vous ne comprenez rien, monsieur ?

[...]

B [...] : Yumi nimma hamba !

H : Que dit-elle ?

A, *récite d'une traite* : « Je n'ai rien choisi jamais dans mon existence de vache, mais si cette chance s'était présentée, entre différentes possibilités j'aurais pu envisager celle du shaga qui a cet avantage *de ne mener à rien et de semer la pagaille*. » (Sh, II, 950)

B ne cesse de maltraiter sa langue maternelle, jusqu'à ce que le seul mot qui lui reste ne serve à rien d'autre qu'à sonner le glas du français⁸²⁹ au profit de son invention d'une nouvelle langue. Au lieu de s'assombrir dans l'incommunicabilité, elle accède à un « état d'innocence retrouvée, de gaieté, de communicabilité très grande⁸³⁰ » :

Que toutes les raisons qu'elle avait de ne pas être contente en français sont devenus des raisons d'être contente en shaga, et que du moment que ce n'est

orientales et consulte des dictionnaires indo-mélanésiens (voir Sylvie Loignon, « Notice du *Shaga* », II, 1773), jusqu'à établir un petit dictionnaire français-shaga (Sh, II, 975).

⁸²⁸ « Je ne peux pas vous donner le sens de cette pièce parce que je ne le connais pas. Qui sont ces personnages, je ne les connais pas. Je les vois apparaître sur la scène. Je les vois disparaître sur scène et je me fous complètement de ce qu'ils vont manger ce soir [...] » (Sh, II, 980).

⁸²⁹ Selon l'auteure, ce terme « Terminé » est aussi « une expression de [I]'état » de B, qui se trouve dans le même processus de la dégradation que la langue française (Voir la note 14, Sh, II, 1778).

⁸³⁰ Marguerite Duras, Entretien avec L. Attoun, cité dans Sylvie Loignon, « Notice du *Shaga* », Sh, II, 1774).

pas obligatoire qu'une chose qui n'existait pas avant ne se mette pas à exister un jour il y a pas de raison pour que ça cesse (Sh, II, 955).

Les explications, sinon les interprétations, « *d'une seule traite toujours* » (Sh, II, 955) de A – l'autre résidente de l'asile d'aliénés de B – traduisent autant la célébration du sens et du langage à travers leur destruction⁸³¹, que son partage de l'euphorie et de la gaieté avec la pratiquante de cette langue imaginaire. Les deux protagonistes ne sont pourtant pas les seules bénéficiaires de cette genèse du sens, elle s'étend aussi sur tous ceux qui s'ingénient à explorer la joie et la potentialité dans la destruction et le manque : « [S]i vous arrivez à JOUER *Le Shaga* c'est que vous avez en vous DE QUOI le jouer », s'adresse Marguerite Duras à ses comédiens, « Et le public, vous voyant, devra pressentir qu'il a en lui, DE QUOI le recevoir : autrement dit, une folie inexplorée. [...] Elle se trouve être l'équivalent d'une contestation révolutionnaire par rapport à la folie terrée, des autres. » (Sh, II, 981-982) L'éloge de cette folie créative née du manque et des failles est également désigné par son auteure comme une gaieté aussi impudique que fondamentale, un « pessimisme très joyeux⁸³² » : « Il y a là-dedans une gaieté essentielle, il y a un pessimisme très joyeux. Un pessimisme qui a le fou rire. [...] Là, ils [les trois personnages] décollent et ils vont très loin [...] » (Sh, II, 980). Mise en scène par la destruction et la création du langage, cette joie macabre chez Marguerite Duras ne se borne pas uniquement sur le plan linguistique, elle incarne aussi la vision générale, sinon l'objectif final que l'écrivaine tente d'atteindre dans son entreprise de la destruction de l'écriture⁸³³.

⁸³¹ « Le shaga est tout à la fois refus du sens et prolifération de celui-ci, destruction et célébration du langage. Il promet un sens à venir au-delà de l'incompréhension immédiate et s'accorde à la volonté de l'auteur de se débarrasser du savoir, pour retrouver l'intelligence de la vie. » (Sylvie Loignon, « Notice du *Shaga* », Sh, II, 1774).

⁸³² Voir aussi les témoignages des comédiens qui travaillent ensemble avec la dramaturge pour la mise en scène de ses pièces : « Si vous voulez, on peut dire que c'est un théâtre de la spontanéité et de l'emportement, ça ne gêne pas. Cela se place au niveau du langage. Ce sont des gens qui parlent et que la parole entraîne. Leur mystère, c'est une faculté fantastique de fabulation. Ils sont impudiques et gais », rapporte Claire Deluca les paroles de Duras au moment de leur répétition (« Témoignages de comédiens », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, *Cahier de l'Herne Marguerite Duras, op.cit.*, p. 197.).

⁸³³ Dans la notice de *Yes, peut-être*, Sylvie Loignon fait remarquer que l'essentiel de l'Apocalypse, – de même que toutes les tentatives de destructions manifestées dans ses œuvres, – que Duras dessine dans la pièce, réside moins dans la mise en valeur de l'extinction, que dans la valorisation du recommencement après l'effondrement du monde ancien. Ce qui fait distiller une lueur d'entrain dans un monde voué à l'évanescence, et entre, qui plus est, en cohérence avec la forme oxymorique du « pessimisme joyeux » : « Remettant en cause le langage et les valeurs qui lui sont sous-jacents, ces survivants doivent, au terme de la pièce, apprendre à refuser comme préalable à tout recommencement. [...] Le refus comme révélation et comme

Chapitre II

Le Vide ou la « vision de vieillesse »

Dans la préface des *Œuvres complètes* de Marguerite Duras de la collection de la Pléiade, Gilles Philippe souligne que la littérature est essentiellement composée d'un style et d'une vision⁸³⁴. Malgré la réticence de l'écrivaine vis-à-vis de toute théorie stylistique, elle avoue tout de même que le style, s'il y en a dans ses œuvres, serait un style « physique » : « Vous vous obstinez à ne pas vouloir parler de “style” pour le roman », insiste continuellement la journaliste italienne Pallotta della Torre, en dépit du silence de son interlocutrice à ce sujet ; face à l'obstination de son interviewer, l'écrivaine accorde finalement une expression insolite à ce terme purement théorique : « Un style “physique”, si on y tient. *L'Amant* est né d'une série de photographies retrouvées par hasard, et je l'ai commencé en pensant mettre le texte en retrait pour privilégier l'image. Mais l'écriture a pris le dessus [...]»⁸³⁵ » Ce style « physique » qui aurait pu tendre vers le concret par le biais charnel et tangible est, encore une fois, voué à l'abstraction et à l'évanescence, puisque le référent, – la photographie « absolue » qui est à l'origine du roman, – n'a jamais été faite :

[...] cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur (Am, III, 1459).

recommencement, telle serait l'Apocalypse selon Duras. » (Sylvie Loignon, « Notice de *Yes, peut-être* », II, 1770).

⁸³⁴ « [I]l y a littérature quand un texte présente à la fois un style et une vision. Ce qu'il y a de moderne en nous exige que l'un et l'autre soient personnels voire singuliers. Ce que nous gardons de classique veut que l'un et l'autre s'accordent. [...] Mais quelle vision nous donne le style de Marguerite Duras, si une vision il y a, si un style il y a ? » (Gilles Philippe, « Le Chagrin et le Néant », III, p. XXIII)

⁸³⁵ Marguerite Duras, *La passion suspendue*, *op.cit.*, p. 57-58. Concernant la genèse de *L'Amant*, fondé sur une photographie absente, voir la « Notice de *L'Amant* » de Sylvie Loignon, Am, III, 1850-1852.

Encore une fois, le style « physique » de Duras rejoint le « style de vieillesse » d'Hermann Broch qui loue vivement la notion de l'abstraction ; *a fortiori*, ce côté « physique » voué au manque incarne à juste titre le corps humain qui s'effrite progressivement au cours du vieillissement.

D'après l'analyse de Gilles Philippe, tout style est au service de la vision : « la grammaire de Flaubert⁸³⁶ nous a appris que le monde n'était que phénomène : que l'on change le temps des verbes, que l'inanimé commande des verbes qui ne le prévoyaient pas, et voici que le monde nous est rendu vif. [...] la phrase de Proust se déploie pour restituer quelque chose du passage du temps⁸³⁷ ». L'assertion du stylistique est confirmée par Duras elle-même : toutes les manifestations du vide et du manque⁸³⁸, appelées par elle la « rupture des automatismes du langage », font en effet office d'une « purification de l'usure du temps⁸³⁹ ». Ainsi toutes les marques du nihilisme ne sont-elles que pour mettre en lumière sa vision du passage du temps – qui, en cohérence avec le style de son écriture, tend pareillement vers la disparition et l'absence. Dans cette perspective, si nous arrivons à assimiler le style tardif⁸⁴⁰ de Duras au « style de vieillesse » élaboré par Broch en raison de leur caractère commun

⁸³⁶ En ce qui concerne la fascination pour le Vide, Marguerite Duras semble faire librement écho à Flaubert qui désire ardemment écrire un « livre sur rien » : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait lui-même par force intérieure de son style, [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. » (Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852 ; cité dans Thanh-Vân Ton-That, *Le Ravissement de Lol V. Stein, un roman de la folie amoureuse*, Nantes, Éditions du temps, 2005, p.60.)

⁸³⁷ Gilles Philippe, « Le Chagrin et le Néant », III, p. XXIII.

⁸³⁸ Sur le plan stylistique, les démonstrations du *leitmotiv* du manque ne se traduisent pas uniquement par le dérèglement langagier, mais aussi sous l'angle typographique : nommés par l'écrivaine des « blancs typographiques », les espaces vides occupent une place de plus en plus importante dans la mise en pages de ses œuvres tardives, ce qui va certainement de pair avec la diminution du volume de ses livres et la fragmentation du style (« Les espaces vides entre un fragment et l'autre, ce que vous appelez des “blancs typographiques” (comme du reste l'écran noir qui rythme certains de vos films), et puis les silences qui, sur la page comme sur la pellicule, succèdent au dialogue, les intermittences du discours, détachent la parole même de son contexte habituel, créant ainsi une nouvelle sémantique », résume Pallota della Torre les signes du vide chez Marguerite Duras.) Marguerite Duras, *La passion suspendue, op.cit.*, p. 69.

⁸³⁹ *Idem.*

⁸⁴⁰ Étant une notion progressive et évolutive, le style tardif de Duras se distingue nettement du style appliqué dans les premières années de sa carrière : « Est-ce à dire que, des *Impudents* aux *Petits Chevaux de Tarquinia*, celle-ci ne fit que des détours ? Peut-être. Peu importe. On peut préférer ces premiers livres, que l'on aimerait, malgré leur hétérogénéité, rassembler sous le titre de “cycle du réel”. Et l'on sait la tendresse que Duras leur conserva. / Mais l'histoire regardera peut-être comme le style de Marguerite Duras celui que l'on trouve par exemple dans *Emily L.* », précise Gilles Philippe (Gilles Philippe, « Le Chagrin et le Néant », III, p. XXIII-XXIV). Aujourd'hui si l'on parle du « style » de Duras, on désigne plutôt son style sec et simpliste qu'elle développe aux alentours des années 1970, que celui de ses premiers livres.

qu'est l'abstraction, il paraît non moins pertinent qu'il existe aussi une « vision de vieillesse » chez Marguerite Duras, qui prône, de même que son style, l'abstraction et le nihilisme.

1. Une « vision de vieillesse » caractérisée par l'impuissance et la soumission

Quels que soient les lecteurs ou les intimes de Marguerite Duras, la première image qui traverse leur esprit, en pensant à son œuvre et à la figure de leur auteure, renvoie forcément moins à une image de jubilation, qu'à une représentation plus ou moins sombre, sinon mortifère et sinistre, parsemée de l'angoisse et de la détresse : « Marguerite était quelqu'un de très angoissé... et qui n'a jamais cru à la durée du bonheur. Quand elle était heureuse, d'une situation, d'un amour, elle avait toujours l'impression que ça ne durerait pas⁸⁴¹. », témoigne l'un de ses proches. Elle n'hésite nullement à transcrire ses tourments dans son œuvre artistique, qui, en s'articulant à son obsession pour l'absence et l'inachèvement, dégage, en général, une « tristesse non dramatique, fanée, innommable. Un rien qui donne des larmes discrètes et des mots elliptiques⁸⁴² ». L'usure du temps étale et aiguise encore davantage cette douleur indicible, à tel point qu'elle, impliquant une double défaillance de la langue et du corps, donne naissance à une « écriture blessée » et à un « texte démembré⁸⁴³ », à l'image du corps vieillissant voué à la décomposition. Contrairement à *La Recherche* qui assume une continuité substantielle en travaillant sur un thème discontinu incarné par les intermittences de la mémoire⁸⁴⁴, Marguerite Duras s'investit, semble-t-il, dans une direction inverse, dans la mesure où, au lieu de se battre avec les défauts⁸⁴⁵ et de

⁸⁴¹ Entretien avec Dominique Desanti le 15 novembre 2003, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome. II, op.cit.*, p. 73.

⁸⁴² Julia Kristeva, *Soleil noir Dépression et mélancolie, op.cit.*, p. 246.

⁸⁴³ « Cette écriture blessée, comme marquée dans sa chair, esquisse des analogies entre l'éparpillement des corps leur démembrement/remembrement, et ces mêmes qualités appliquées, cette fois, au corps du texte. Le discours, en effet, bifurque, avance par tressaillements pour se dérober brutalement dans un reflux de la parole, dans des failles et des béances répétées. Le rythme est coupé, la démarche haletante. Le texte se démantèle, se dissout en bribes jamais achevées, en une atomisation de la linéarité, dans le lacunaire. » (Danielle Bajomée, *Duras ou la douleur, op.cit.*, p. 61.)

⁸⁴⁴ « [...] c'est par la continuité la plus dense et la plus substantielle que l'œuvre [*La Recherche*] réussit à représenter ce qu'il y a de plus discontinu, l'intermittence de ces instants de lumière d'où lui vient la possibilité d'écrire. » (Maurice Blanchot, *Le livre à venir, op.cit.*, p. 33.)

⁸⁴⁵ « Vieillir, c'est se battre avec les défauts (traîtrise) du langage », pour endiguer et réparer le

comblent l'absence, elle ne cherche aucunement à pallier les « trous » creusés par le langage : à cette espèce de lutte qui n'existe guère dans l'univers durassien, s'ajoute sa louange constante pour l'impuissance et la faille : « Dans tous ses livres, ce qu'elle exprime avant tout, c'est la soumission des êtres à leur destin, leur impuissance à en changer⁸⁴⁶. » De la fameuse provocation « Que le monde aille à sa perte » (C, III, 275), lancée par la vieille dame dont la tête est « pleine de vertiges [...] et de vent » (C, III, 281), à la répétition incantatoire « Pas la peine » d'Ernesto (PE, IV, 504), en passant par la déploration « Trop tard », réitérée par la vieille Mlle Barbet dans « Le Boa » (JEDA, I, 1040), diverses formules, dont la brièveté même traduit la résignation des personnages, manifestent le fatalisme que Duras dessine dans ses œuvres.

1.1. La résignation totale face à la mort

Ce renoncement catégorique à toute possibilité de lutte, ainsi que la passivité foncière face au destin, atteint son paroxysme dans l'épisode de la mort de la mouche dans *Écrire*, où l'auteure raconte son expérience d'observer les dernières minutes de la vie d'une mouche. Rapportée telle quelle par Duras, la scène de la mort de la mouche traduit un pur moment de frayeur et de terreur ; l'auteure n'a aucunement l'intention d'ironiser cette anecdote, ni de peaufiner ou de poétiser la mort :

Et moi quand je vous la raconte, comme ça, dans la vérité, dans ma vérité, c'est ce que je viens de vous dire, ce qui a été vécu entre la mouche et moi et qui ne se prête pas encore à rire.

La mort d'une mouche, c'est la mort. C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde, qui étend le champ du sommeil dernier. On voit mourir un chien, on voit mourir un cheval, et on dit quelque chose, par exemple, pauvre bête... Mais qu'une mouche meure, on ne dit rien, on ne consigne pas, rien (É, IV, 859).

glissement vers l'innommable. Chez certains écrivains, l'écriture sur la vieillesse consiste à lutter contre ses méfaits, à travers l'innommable et le dérèglement verbal. Voir Frédérique Toudoire-Surpierre, « “Mots sans paroles ?” », in Alain Montandon (dir.), *Écrire le vieillir*, *op.cit.*, p. 228.

⁸⁴⁶ Jean Blanzat, *Les Nouvelles littéraires* du 31 octobre 1953, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II.*, *op.cit.*, p. 179.

Toutes les pistes de métaphore et de poésie exclues, le *memento mori* de la mouche a l'air d'une « méditation sur la mort » que Marguerite Duras, dans le crépuscule même de sa vie, fait pour elle-même. Outre la référence dans le texte au génocide des Juifs (É, IV, 859-860), la mort de la mouche renvoie plus précisément à une vision de mort que Duras élabore pour elle-même, et pour le monde en général : elle gît à la fois « dans [s]a vérité » (É, IV, 859) et dans « la coexistence avec l'homme » (É, IV, 860).

En raison de la similitude du thème et de l'insignifiance des sujets décrits, Gilles Philippe fait une comparaison entre cette séquence de la mort de la mouche de Marguerite Duras et « La Mort du phalène » de Virginia Woolf – l'écrivaine que Duras a certainement lue et admirée beaucoup (« La maison », VM, IV, 335). Quoique parfois qualifiée de « Virginia Woolf française⁸⁴⁷ », l'auteure d'*Écrire* déploie une vision de la mort en contraste saisissant avec celle de l'écrivaine anglaise : autant le récit de Woolf s'avère descriptif et serein, autant celui de Duras est rude et lugubre⁸⁴⁸. Malgré le destin commun des deux infimes insectes, Woolf décrit la mort du phalène comme un éloge de la persévérance et de la vie :

Elle était admirable, cette ultime protestation, et si frénétique que le phalène finit par se redresser. Notre sympathie allait tout naturellement vers la vie. [...] le gigantesque effort accompli par un petit phalène insignifiant contre une force aussi puissante afin de retenir une chose qui n'avait de valeur que pour lui et que lui seul désirait conserver nous émouvait étrangement. Une fois de plus, ce qui se manifestait là, c'était la vie, un grain de vie pure⁸⁴⁹.

Aussi vains fussent-ils, les efforts ultimes du phalène sublime cette piètre bête, qui, à son tour, accueille, de manière calme et sereine, sa mort, alors que la mort de la mouche, chez Marguerite Duras, écarte toute possibilité d'élévation :

⁸⁴⁷ L'identification est faite par Marcelle Marini, dans la visée de mettre en évidence la portée considérable de Marguerite Duras dans la littérature française, équivalente à celle de Woolf pour le monde anglophone : « [...] dans l'institution littéraire, Marguerite Duras, c'est, en décalage d'un demi siècle, pratiquement notre Virginia Woolf. », pour plus de détails, voir Marcelle Marini, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras lectures plurielles*, op.cit., p. 175.

⁸⁴⁸ « Chacune a consacré à ce thème l'un de ses textes les plus célèbres, et la différence est spectaculaire. “La Mort du phalène” [...] tourner au poème en prose ; [...] la fin en est sereine, on sort émerveillé du combat que l'insecte dérisoire a mené contre un si grand adversaire. Tout autre est la mort de la mouche que Duras donne dans *Écrire* en 1993. Moment de pure frayeur, agonie terrifiante qui renvoie à autre chose qu'elle-même [...] » (Gilles Philippe, « Le Chagrin et le Néant », III, p. XIX).

⁸⁴⁹ « La mort du phalène », traduit par Michèle Rivoire, in Virginia Woolf, *Œuvres romanesques II*, 2012, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, p. 1271.

Je n'avais rien organisé autour de la mort de la mouche. Les murs blancs, lisses, son linceul étaient là déjà et ont fait que sa mort était devenue un événement public, naturel et inévitable. Cette mouche là était manifestement au bout de sa vie. Je ne pouvais pas m'empêcher de la voir mourir. Elle ne bougeait plus (É, IV, 860).

En dépit de leur lucidité commune à l'égard la puissance inégalable de la mort, l'agonie de la mouche paraît infiniment plus atroce que celle du phalène : non seulement parce que son observatrice, contrairement à Woolf qui tente d'aider son phalène avec un crayon⁸⁵⁰, est complètement « indifférente », et se résigne totalement à sa mort, mais aussi parce qu'elle est vouée à une mortalité encore plus foncière, par manque de toutes les traces de son existence après sa mort : tandis que Virginia Woolf se réjouit de pouvoir attraper *in extremis* l'ultime protestation du phalène⁸⁵¹, Marguerite Duras bouche toutes les issues possibles de consolation : « Il y avait ça aussi, et de savoir aussi qu'on ne peut pas raconter que cette mouche a existé. » (É, IV, 860) La mort est si banale, complète, qu'elle est privée de tout repérage : une fois le corps anéanti, c'est « la solitude universelle » (É, IV, 860) qui recouvre de nouveau le monde, « [d]e la terre aux cieux divins ou déjà morts » (É, IV, 860). Il s'agit d'une mort « de l'unité et du nombre à la fois, [...] planétaire » (É, IV, 861) qui effectue un « déplacement⁸⁵² » dans la littérature, qui s'en sert pour révéler une vision de la mort aussi sèche et impitoyable que cet épisode de la mouche : « écrire l'épouvante d'écrire » (É, IV, 860), le sort de la mouche, de même que ce récit qui rapporte ce « moment d'absolue frayeur » (É, IV, 861), n'est rien d'autre qu'une métamorphose du sort commun de toute humanité et d'une vision générale que l'écrivaine forge à l'égard du monde et du destin ultime de son écriture. Puisque « [n]'importe quelle mort, c'est la mort », et que « [l]a mort de n'importe qui c'est la mort entière » (É, IV, 873), ne serait-ce que celle d'une créature aussi infime qu'une mouche, sa mort

⁸⁵⁰ *Idem.*

⁸⁵¹ « On devait se contenter d'enregistrer les efforts extraordinaires de ces petites pattes contre le destin en marche qui aurait pu, à sa guise, noyer une cité tout entière, et avec cette cité multitude d'êtres vivants [...] » (*Idem.*).

⁸⁵² « Oui. C'est ça, cette mort de la mouche, c'est devenu ce déplacement de la littérature. On écrit sans le savoir. On écrit à regarder une mouche mourir. On a le droit de le faire. » (É, IV, 861) Du moment que l'identification de la mouche à la littérature est totale (« Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture [...] elle est déjà une écriture. » (É, IV, 862), sa mort, ainsi que sa façon de mourir, aussi banale que fatale, dépouillée de toute compassion, traduit aussi la vision et le destin que Duras accorde à son écriture, qui tente de mettre en évidence ce « moment d'absolue frayeur » (É, IV, 861).

possède aussi une dimension de la Mort universelle qui n'est pas moins exhaustive et dépouillée que celle de cette pauvre bête, morte « à trois heures vingt » (É, IV, 859).

Cette précision de l'heure de sa mort fait écho, semble-t-il, à deux autres chiffres « purs » de la mort, parus respectivement dans les deux autres récits (« La mort du jeune aviateur anglais » et « Le nombre pur ») recueillis dans *Écrire* : l'aspect le plus terrible dans la mort de ce jeune anglais est son âge – mort « à vingt ans⁸⁵³ », car ce chiffre aussi précis que banal, comme celui de l'heure de la mort de la mouche, marque un « point de non-retour » : « On a su que dorénavant il était inutile d'encore espérer. Cela partout sur la terre et à partir de ce seul objet d'un enfant de vingt ans, de ce jeune mort de la première guerre, l'oublié de la dernière guerre du premier âge » (É, IV, 883-884). Ce chiffre a pour fonction d'être une ligne de démarcation, dont la précision aiguise encore l'effet de la scission ; il en est de même pour la liste revendiquée par Duras dans « Le nombre pur » au nom des ouvriers des usines Renault à Billancourt – il s'agirait d'une liste « exhaustive, sans commentaire aucun » des « noms et prénoms de toutes les femmes et de tous les hommes qui ont passé leur existence entière » (É, VI, 901) dans ces usines : la fascination de Duras pour le chiffre précis – « le mot “pur” », selon son propre terme – tient surtout à sa clarté et à sa solitude, qu'[a]ucun texte ne pourrait contrebalancer ce fait du chiffre, [...] la peine totale » (É, IV, 901) :

Ce mot ne fonctionne que lorsqu'il est seul. Par lui-même, de son seul fait, il ne qualifie rien ni personne. Je veux dire qu'il ne peut pas s'adapter, qu'il se définit en toute clarté à partir seulement de son emploi.

Ce mot n'est pas un concept, ni un défaut, ni un vice, ni une qualité. C'est un mot de la solitude. C'est un mot seul, oui, c'est ça, un mot très bref, monosyllabique. Seul. C'est sans doute le mot le plus « pur » auprès de quoi et après quoi ses équivalences s'effacent [...] (É, IV, 899).

Par son effet stérile et isolé, le mot « pur » fait chuter tout semblant, bouche toutes les pistes de catharsis et de consolation, martèle sans pitié et sans détour, la Mort foncière, dépourvue de l'Au-delà : « Il faut prévenir les gens de ces choses-là. Leur apprendre que l'immortalité est mortelle qu'elle peut mourir, que c'est arrivé, que cela arrive encore. » (Am, III, 1517). En dénonçant l'éternité, la Mort n'est plus une spéculation,

⁸⁵³ « Quand je dis vingt ans, c'est terrible. Le plus terrible, c'est ça, c'est l'âge. C'est une banalité cette douleur que j'éprouve à son endroit. » (É, IV, 878)

un concept abstrait, mais un fait aussi concret qu'un chiffre précis. C'est la raison pour laquelle Kristeva déconseille aux « lecteurs et lectrices fragiles⁸⁵⁴ » les livres de Marguerite Duras, car ils côtoient de près la souffrance et la mort :

Ils ne la montrent pas de loin, ils ne l'observent ni ne l'analysent pour en souffrir à distance dans l'espoir d'une issue, bon gré malgré, un jour ou l'autre... Tout au contraire, les textes apprivoisent la maladie de la mort, ils font un avec elle, ils y sont de plain-pied, sans distance et sans échappée. Aucune purification ne nous attend à la sortie de ces romans [...], ni celle d'un mieux-être, ni la promesse d'un au-delà, [...]⁸⁵⁵.

Comme indique Kristeva, le plus terrible dans la vision de Duras vis-à-vis du destin humain consiste en sa méfiance totale à l'égard de toute promesse de là-haut⁸⁵⁶. Aux antipodes de la culture judéo-chrétienne, dans l'univers durassien c'est le « mot "pur" » – sinon la mort de fait – qui préexiste, et qui tient la place de Dieu céleste : « Dès que le Christ est né, il a dû être prononcé quelque part et pour toujours. [...] Quelque part et pour toujours, ce mot, il en est resté là, jusqu'à la crucifixion de Jésus. [...] Ces mots-là, ils existent encore dans le monde entier. » (É, IV, 899-900).

1.2. L'existence de Dieu confirmée à travers son omission

A force de se diminuer corporellement, la sénescence, et en particulier la fin de vie, est souvent marquée par un regard vers le Sacré ; même pour ceux qui ne sont pas forcément croyants durant le reste de leur vie, l'échéance de leur vie terrestre les pousse naturellement à chercher des forces spirituelles, souvent au registre religieux ou mystérieux⁸⁵⁷. Chez Marguerite Duras, malgré ses déclarations⁸⁵⁸ qui tendent à la

⁸⁵⁴ Julia Kristeva, *Soleil noir Dépression et mélancolie*, *op.cit.*, p. 235.

⁸⁵⁵ *Idem.*

⁸⁵⁶ Dans un entretien avec Duras vers 1980, Dominique Le Rigoleur en vient à l'existence de l'après-vie, qui est, dans l'immédiat, réfutée catégoriquement par l'écrivaine : « D.L.R. : – Mais je veux dire, par-delà la mort – c'est un lieu commun... / M.D. : – Il n'y a plus rien par-delà la mort... » (Marguerite Duras, *Le Livre dit Entretiens de Duras filme*, *op.cit.* p. 102).

⁸⁵⁷ « Je n'espère qu'en l'efficacité de la prière. » (Eugène Ionesco, *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, 1987, cité par Philippe Barrot, « *Fin de Partie & Quête intermittente*, Beckett – Ionesco face au vieillissement », in *Chronique du ça et là, Littérature et vieillissement*, *op.cit.*, p. 22.), affirme dans son journal Ionesco qui, dans sa vieillesse, reprend sa quête du sacré – tentative abandonnée dans son jeune âge. Le vieillissement ravive sa passion pour la sagesse

faire passer pour athée, ses réflexions autour du sacré et de Dieu ne sont pas rares, et d'ailleurs se multiplient nettement à mesure de l'avancement de son âge : « Tous mes livres parlent de Dieu, [...] et personne ne s'en aperçoit⁸⁵⁹. », plaisante-t-elle dans un entretien avec Laure Adler et 1995, l'année précédant de son décès. Duras alimente en réalité une attitude très ambiguë à l'égard de l'éventuelle salvation divine. A la question « Vous êtes croyante » posée, en 1987, par la journaliste Pallotta della Torre, l'écrivaine donne une réponse non sans paradoxe :

Savoir que s'il y a une divinité elle ne réside qu'en nous, du moment que seul le vide nous entoure, n'aide pas à résoudre le problème. Ne pas croire en Dieu n'est qu'un credo de plus. Je doute qu'il soit possible de ne pas croire du tout. Ce serait comme enlever tout sens, toute éternité aux grandes passions de notre vie. Tout deviendrait une fin en soi, et privé de conséquences. Et on ne peut pas non plus exclure que ce soit précisément ça, l'avenir de l'humanité⁸⁶⁰.

Dans l'univers durassien, Dieu semble bel et bien exister, mais ce qui ne l'emporte pas pour autant sur la puissance du vide et de l'inanité.

Cette ambivalence tient surtout au fait que l'existence de Dieu que Duras entend est avant tout une « existence terrestre⁸⁶¹ » : en l'occurrence, « le ventre de Dieu » (LVS, II, 310) dans lequel remue le corps infime de Lol V. Stein désigne moins un

extrême-orientale et pour la médiation, et l'aspire à une ascension vers le sacré, quitte à « se reproche[r] d'avoir trahi, de s'être trahi, de ne pas avoir obéi à la quête du sacré, d'un au-delà spirituel. » (*Ibid.*, p. 20-23.)

⁸⁵⁸ « Je ne suis pas croyante. » (É, IV, 900) ; l'écrivaine prétend même prendre parfois du « dégoût » pour Dieu, et se montre hostile vis-à-vis de ceux qui en croient, taxés par elle des « faibles » : « Dieu était totalement absent de mon paysage premier. Je n'ai jamais été croyante, jamais, même enfant. Et, même enfant, j'ai toujours vu les croyants comme atteints d'une certaine infirmité d'esprit, d'une certaine irresponsabilité. [...] Quand j'ai eu mon enfant, j'ai cru passer par une crise anticléricale parce que je chassais les bonnes sœurs [...]. Ce n'était que l'expression du dégoût physique violent que m'ont toujours inspiré les chrétiens. » (P, III, 165-166)

⁸⁵⁹ Entretien entre Marguerite Duras et Laure Adler, 18 mars 1995, cité dans Laure Adler, *Marguerite Duras, op.cit.*, p. 764. ; de pareilles confirmations sont aussi saisies dans la biographie (centré sur le cercle intellectuel de la rue Saint-Benoît que forme Duras) de Jean Marc Turine, qui collabore longtemps avec l'écrivaine, notamment pour le film *Des enfants* : « J'ai toujours parlé de Dieu, dans presque tous mes livres. » (Marguerite Duras cité dans Jean Marc Turine, *5, Rue Saint-Benoît, 3^e Étage Gauche, Marguerite Duras*, Genève, Éditions Metropolis, 2006, p. 105.)

⁸⁶⁰ Marguerite Duras, *La passion suspendue, op.cit.*, p. 47-48.

⁸⁶¹ « Je crois seulement à l'existence terrestre de Jésus-Christ. » (É, IV, 900)

dieu créateur, intangible, qu'un « marécage matériel⁸⁶² » ; de ce point de vue, l'auteur du *Ravisement* fait une nette distinction entre « l'Esprit de Dieu » et le dieu même, car celui-ci, chez elle, appartient moins à un concept abstrait, inintelligible, qu'un support réel, terrestre, aussi matériel que matérialiste :

[...] quand je lisais la Genèse, je lisais aussi ce mot « Dieu », mais comme un autre : « l'Esprit de Dieu », pour moi, était le contenu nauséabond des bulles crevées. Mais ces premières exhalaisons n'étaient pas provoquées de l'extérieur par le décret d'un dieu. La lumière, aussi bien, je la voyais indépendante du tout, venue d'un ailleurs, d'un inconnu matérialiste, d'un *avant-quoi* innocenté. Dans ce polythéisme de l'enfance, Dieu avait une place précise : il était l'air contenu dans la bulle. Mais il n'avait pas fabriqué la bulle. Ni la lumière. Ni les eaux. Ni moi (5, III, 166).

Si cette vision paraît aussi blasphématoire qu'elle dénie la force et la toute-puissance de Dieu, créateur de tout, elle est également vouée à la désillusion, dans la mesure où sa « place précise » d'ici-bas demeure, pour toujours, introuvable, et que toutes les tentatives de prouver l'existence réelle, terrestre de Dieu – comme celle dont parle Duras – ne peuvent être qu'une peine perdue⁸⁶³. Il semble que Duras en vient à la « contradiction absolue » du christianisme, tiraillé entre le postulat d'être une pure doctrine et le postulat de posséder une existence avec contenu⁸⁶⁴ :

⁸⁶² « Il est évident que lorsque L. V. S. “remue dans le ventre de Dieu”, elle revient dans le marécage matériel, mais pas vers le dieu créateur, vers le marécage où il était, comme le reste, englouti. » (P, III, 166)

⁸⁶³ Kierkegaard atteste l'impossibilité de prouver l'existence de Dieu, en tant qu'être réel, de fait et tangible : « prouver l'être réel du dieu, j'entends prouver que la chose inconnue qui est de fait, est le dieu, je m'exprime alors avec assez peu de bonheur ; car je ne prouve rien, et surtout pas une réalité de fait ; je ne fais que développer un concept. [...] Toute l'administration de la preuve devient toujours tout autre chose ; elle développe une conclusion, celle où j'ai admis la réalité de la chose en question. Ainsi, que je me meuve dans le monde tangible et sensible, ou dans celui de la pensée, toujours je conclus de, et non à l'être de fait. Par exemple, je ne prouve pas qu'il y a une pierre, mais que la chose qui est là est une pierre ; le tribunal prouve, non qu'il y a un criminel, mais que l'accusé qui est là, est un criminel. Qu'un appelle l'être de fait un *accessorium* ou l'éternel *prius*, jamais il ne peut être prouvé. » (Kierkegaard, « On ne prouve pas l'existence de Dieu », in Jean Brun (dir.), *Kierkegaard L'existence textes choisis*, traduits par P.-H. Tisseau, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 179-180.)

⁸⁶⁴ « [...] une doctrine ne se rapporte pas à l'existence. Si notre époque a retourné la situation et transformé le christianisme en doctrine philosophique qu'il s'agit de soumettre à l'entendement, et si elle a fait de la condition du chrétien une bagatelle, je n'y peux rien. Du reste, sous prétexte que le christianisme n'est pas une doctrine, prétendre qu'il n'a aucun contenu, c'est purement chicaner. Quand le croyant existe dans la foi, son existence a un immense contenu, mais non au sens d'une moisson de paragraphes. » (Kierkegaard, « Le christianisme n'est pas une doctrine », *ibid.*, p. 182.)

La contradiction ne paraît que lorsque le sujet, au comble de sa passion subjective, soucieux d'une félicité éternelle, doit fonder celle-ci sur un savoir historique dont le maximum est une approximation. Le savant coule des jours paisibles ; ce qui l'occupe objectivement et scientifiquement n'affecte en rien sa manière d'être et son existence personnelle. [...] Celui qui, au comble de la passion [...] est ou doit être intéressé au fait que tel ou tel a existé, doit également être intéressé au moindre détail concernant ; et pourtant, il ne peut parvenir à plus qu'une approximation, et il est absolument dans la contradiction⁸⁶⁵.

La théorie kierkegaardienne explique, à juste titre, l'itinéraire de Marguerite Duras, qui se mue, – d'une adolescente toute pieuse qui se fie à un Dieu consolateur et à la foi⁸⁶⁶ – en une « blasphématrice », hostile à l'ascension divine comme seul salut de l'homme : « Tant que les chrétiens ne seront pas détachés de Dieu, ça sera dégueulasse..., de leur salut... », provoque-t-elle dans son dernier entretien avec Xavière Gauthier (P, III, 147).

L'animosité de Duras envers la salvation chrétienne relève moins d'une dénégation totale, que d'une méfiance vis-à-vis de la position divine et céleste de Dieu, susceptible de réparer toutes les affaires terrestres, et d'accorder le salut aux mortels. Au fils du temps, elle se rend parfaitement compte de l'impossibilité de trouver la place précise de Dieu, ce qui n'ébranle néanmoins pas sa conviction sur son existence terrestre, sauf que sa place est bourrée de vide et de vent : à la sortie de sa cure de désintoxication, elle réitère à Yann : « Dieu n'est pas représentable, sauf la

⁸⁶⁵ Kierkegaard, « La félicité éternelle ne se fonde pas sur l'histoire », *ibid.*, p. 184.

⁸⁶⁶ Dans le journal intime daté vraisemblablement de 1932, on voit se profiler une jeune Marguerite dévote et humble, qui oriente ses élans vers la foi : « Pourquoi vit-on [...] petit journal ? Je ne vois qu'une chose possible vois-tu. C'est pour adorer un Dieu, le glorifier et le servir en esclave. Si tu savais comme je voudrais savoir. Fait-il cela pour son plaisir ce grand maître ? Mais pourquoi même se le demander puisque notre faible intelligence ne peut même pas dépasser le pauvre petit atome de notre monde ? [...] Peut-on vivre ainsi sans jamais lever la tête autre part que sur la terre, au moins une fois ? [...] Moi je ne peux pas, je voudrais savoir, moi pauvre petite trop petite ? Chose perdue ? [...] Mais vois-tu quand j'y pense plus encore, je vois quelques mots très grands très hauts qui brillent doucement et me disant : "C'est lui ; il est grand. Tu ne saurais jamais tout ce que tu veux savoir parce que [...] [t]u es trop loin, trop petite, trop basse, pour savoir. Plus tard, peut-être si tu veux, s'il le veut, tu sauras un peu et ce sera le bonheur suprême. [...] Aime-le. Crois en lui. Adore-le car il est bon. Il est trop immensément grand pour ne pas l'être. [...] Mon Dieu je ne sais plus." » (Marguerite Duras, *Le journal intime*, cité dans Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome I, op.cit.*, p. 434.). Très pudique à ce sujet, l'écrivaine n'a jamais confirmé, et tente même d'occulter, sa ferveur inconditionnelle dans la jeunesse pour la Divinité.

boîte noire et vide⁸⁶⁷. » ; et encore en 1990, « Dieu est absent mais sa place est là, vide⁸⁶⁸. » Synonyme du vide, Dieu est ainsi présenté et défini par son absence et son omission, et fait l'objet d'une quête vaine qui ne rime à rien qu'à la vanité – « Vanité⁸⁶⁹ des vanité et poursuite du vent... » (PE, IV, 546).

D'où la « recherche stérile de Dieu » (PE, IV, 573) dans laquelle s'engage Ernesto :

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. Dieu, pour Ernesto, c'était le désespoir toujours présent [...] le silence d'Ernesto, c'était à la fois Dieu et pas Dieu, la passion de vivre et celle de mourir (PE, IV, 510).

Glissé derrière sa figure d'enfant qui n'est qu'un travestissement, le véritable rôle d'Ernesto est le « rôle imité de Qohélet, fils de David et roi à Jérusalem⁸⁷⁰ ». L'affinité entre le héros de *La Pluie d'été* et l'auteur de l'Ecclésiaste s'avère indéniable et explicite. De même qu'Ernesto qui, – en dépit de sa certitude de « l'inexistence de Dieu » (PE, IV, 530) – ne se relâche guère dans sa quête, aussi vaine soit-elle, de la présence de Dieu, Qohélet « ne parle pas directement à Dieu, à la différence de Job en particulier, mais il parle en présence de Dieu⁸⁷¹ » : tous les deux s'adressent à Dieu comme à une douleur secrète. En reléguant tous les investissements de la terre dans la « vanité », leur prière, à tonalité pathétique et désespérée, semble au premier regard une dénonciation du manque de Dieu, et un déni de la vie, puisque tout ne vaut pas la peine, et que même « la jeunesse et l'âge des cheveux noirs sont vanité » (Qo, 11, 10). L'Ecclésiaste dessine en effet un cheminement « de remise en question de tout ce que Qohélet a investi au cours de sa vie⁸⁷² ». Pourtant, comme indique Jean-Marc Talpin à

⁸⁶⁷ Yann Andréa, *M.D.*, *op.cit.*, p. 92.

⁸⁶⁸ Entretien de Marguerite Duras dans *Les Nouvelles littéraires*, juin 1990, cité dans Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 725.

⁸⁶⁹ Cette citation est empruntée littéralement de « L'Ecclésiaste », in *La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 1977. Les citations suivantes sont marquées par l'abréviation Qo, suivie du numéro du verset.

⁸⁷⁰ Christiane Blot-Labarrère, « Notice de *La Pluie d'été* », PE, IV, 1418. En dehors des multiples références, aux yeux de ses entourages, Ernesto est littéralement baigné dans une auréole hors du commun : « ce que Jeanne prenait pour sa croyance en Dieu participait de ce sentiment qu'elle avait pour son frère Ernesto. » (PE, IV, 499)

⁸⁷¹ Jean-Marc Talpin, « Lire le vieillir avec l'Ecclésiaste : le bilan de vie entre dépression et sagesse », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détresse du vieillir*, *op.cit.*, p. 29.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 17.

propos de l'Ecclésiaste, à la lecture « sur le coup, [...] privilégiant la destructivité et la mélancolie » de tout ce qui est éphémère, succède la lecture « après-coup qui [...] privilégie le processus du deuil⁸⁷³ » : la fin du discours de Qohélet se transforme, d'un chagrin immense, en une sérénité et une lucidité, validées par l'affirmation de la sentence universelle de Dieu :

Douce est la lumière et il plaît aux yeux de voir le soleil ; si l'homme vit de longues années, qu'il profite de toutes, mais qu'il se rappelle que les jours de ténèbres seront nombreux : tout ce qui vient est vanité.

Réjouis-toi, jeune homme, dans ta jeunesse, sois heureux aux jours de ton adolescence, suis les voies de ton cœur et les désirs de tes yeux, mais sache que sur tout cela Dieu te fera venir en jugement (Qo, 11, 7-9).

Les paroles du sage relèvent moins d'un appel à la destruction et à l'ascèse, que d'un chant pour la persévérance, dans la mesure où même la « vanité » irrémédiable, intrinsèque à la vie n'échappe pas à la tutelle de Dieu, qui, malgré son « omission » et sa place vide remplie par le vent, existe bel et bien. Comme on conclut dans l'épilogue : « Tout est entendu. Crains Dieu et observe ses commandements, car c'est là le devoir de tout homme. Car Dieu amènera en jugement toutes les actions de l'homme, tout ce qui est caché, que ce soit bien ou mal. » (Qo, 13 et 14) Inauguré et clôturé par « Vanité des vanités [...] tout est vanité » (Qo, 1, 2 et Qo 12, 8), le discours du vieil homme à l'assemblée « se fait donc cheminement vers le dénuement⁸⁷⁴ » : « Avant que lâche le fil d'argent, [...] et que la poussière retourne à la terre comme elle en est venue, et le souffle à Dieu qui l'a donné. » (Qo, 12, 6 et 7). Métamorphosé en cette poussière qui rejoint la terre comme elle en est venue, Qohélet « se défait de ses objets physiques, humains, psychiques. À la fin, comme au premier jour, il est nu. Nouveau-né nu dans les bras de sa mère, vieillard nu dans la main de Dieu⁸⁷⁵. » C'est ainsi qu'en s'en remettant à Dieu, à sa présence qui ne saurait être prouvée, que l'idée de la mort et de la Vanité devient admissible, et que le sage vieillard se dirige, dignement et paisiblement, vers la terre d'origine pour rejoindre le giron de Dieu.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁷⁴ Jean-Marc Talpin, « Lire le vieillir avec l'Ecclésiaste : le bilan de vie entre dépression et sagesse », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détresse du vieillir*, op.cit., p. 30.

⁸⁷⁵ *Idem.*

« Tout est vanité et poursuite de vent » (Qo, 1, 14), le même refrain scande en filigrane les paroles d'Ernesto, qui, pareil à Qohélet, « [a] regretté tout ce qu'[il] avai[t] espéré. Le mal. Le doute. L'incertitude de même que la certitude qui l'avait précédée » (PE, IV, 573). Le discours d'adieu qu'Ernesto fait à sa famille avant son départ définitif ressemble à une reprise des paroles de Qohélet. Tous les deux s'inscrivent dans un même registre mélancolique, dans un même itinéraire qui conduit, – après l'acquiescement de la vanité comme condition fondamentale de l'existence humaine, – vers un consentement, sinon un « désir ardent de vivre une vie de pierre », aussi dur que lucide :

La pensée, il regretta, dit Ernesto. Et même la recherche si vaine qu'elle soit, si stérile.

Le vent. [...]

L'enfance, dit Ernesto, il regretta, beaucoup, beaucoup. [...]

L'amour, dit Ernesto, il regretta.

L'amour, répète Ernesto, il regretta au-delà de sa vie, au-delà de ses forces.

[...]

Les ciels d'orge, dit Ernesto, il regretta.

La pluie d'été.

L'Enfance (PE, IV, 574).

Comme la fin du discours du vieux roi de Jérusalem, qui, en faisant le deuil des objets qu'il a attaqués précédemment, se tourne vers un « témoignage vivant de la vie en lui, de la beauté, et du "sentiment esthétique" (D. Meltzer)⁸⁷⁶ », le discours final oraculaire d'Ernesto, malgré sa tonalité mélancolique, n'est pas au service de la mort, mais un retour vers l'essentiel – la vanité – qui, au lieu de solliciter la mort et l'anéantissement, devient une condition *sine qua non* de l'existence, et qui témoigne, dans le désespoir même, de l'amour pour la vie.

Contrairement au discours de Qohélet qui se termine dans le silence, celui d'Ernesto est accompagné et clôturé par le chant de la mère :

La Neva, encore. Une pénombre grandissante envahit la casa. [...]

La Neva continue, basse, lente et pleurée. [...]

Ernesto ferme les yeux. Le chant de la mère s'amplifie.

Ernesto se tait. Il fait place à *La Neva* (PE, IV, 574-575).

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

Ce chant sans paroles de la mère s'inscrit dans la même lignée que celle du discours de l'enfant, comme une affirmation de la Vanité – mot traduit en français du terme hébreu *hevel* qui se réfère aux éléments aquatiques⁸⁷⁷. Si dans l'Ecclésiaste le mot « vanité » implique moins son sens concret que l'idée générale sur la « passagèreté⁸⁷⁸ », son sens originaire est en partie restitué dans *La Pluie d'été*. Aussi imaginaire soit-il, le nom de cet air renvoie à celui d'un fleuve de la Russie orientale⁸⁷⁹. Après le discours biblique d'Ernesto, la banlieue où est né l'enfant est baignée dans la pluie torrentielle :

Ça avait été pendant cette nuit-là, pendant la longue Neva pleurée de la mère que tomba sur Vitry la première pluie d'été. Elle tomba sur tout le centre-ville, le fleuve, l'autoroute détruite, l'arbre, les sentes et les pentes des enfants, les fauteuils navrants de la fin du monde, forte et drue comme un flot de sanglots (PE, IV, 575).

Le dernier regard qu'Ernesto porte sur sa terre d'origine est donc une image vide, dont toutes les traces existentielles de ses jours antérieurs sont balayées et emportées par le courant d'eau. Ce monde noyé confirme l'idée principale sur la vanité de l'existence réitérée dans le discours biblique, qui prouve que toutes les empreintes de l'existence se révèlent aussi éphémères et insaisissables que le flux aquatique ; cette réflexion est condensée, qui plus est, dans le titre même du roman. De l'autre côté, les flux diluviens et dévastateurs préméditent aussi, – faisant sans doute allusion au Déluge biblique – un nouveau monde, sinon la « résurrection », issue du deuil exaucé avant le déluge. C'est la raison pour laquelle Ernesto ne s'abandonne pas dans la mort :

Au dire de certaines gens, Ernesto ne serait pas mort. Il serait devenu un jeune et brillant professeur de mathématiques et puis un savant. [...] Il

⁸⁷⁷ Le terme « vanité » qui se réfère à l'Ecclésiaste, signifie d'abord « buée », « haleine », et fait partie du répertoire d'images (l'eau, l'ombre, la fumée, etc.). Ce mot a perdu son sens concret chez Qohélet, et n'évoque que l'être illusoire des choses et la déception qu'elle réserve à l'homme. Voir « L'Ecclésiaste », in *La Bible de Jérusalem*, op.cit., p. 935.

⁸⁷⁸ « Quoi qu'il en soit, il ressort que le terme français “vanité” est porteur d'une signification morale (sauf si l'on pense au genre pictural éponyme) qui n'est pas présente dans le terme “hevel” ; celui-ci est donc mieux rendu par “vain”, l'idée principale étant bien celle de la “passagèreté”, de la précarité de tout ce que fait l'homme sur terre, et ceci en particulier comparé d'une part à la mort et d'autre par à l'infini, à l'éternité de Dieu. » (Jean-Marc Talpin, « Lire le vieillir avec l'Ecclésiaste : le bilan de vie entre dépression et sagesse », in Alain Montandon (dir.), *Éros, blessures et folie Détresse du vieillir*, op.cit., p. 20.)

⁸⁷⁹ Ce qui fait également allusion à l'origine indécise de la mère : « *La Neva – l'Air russe sur le Fleuve quand elle était jeune* » (PE, IV, 572).

semblerait donc que du fait de ce choix d'apparence tranquille, d'une recherche disons d'ordre indifférent, la lui ait été finalement devenue plus tolérable (PE, IV, 575).

Comme Ernesto, tous ceux qui l'ont véritablement compris ne renoncent pas à la vie, mais se décident à vivre d'un ordre différent, à trancher avec leurs jours antérieurs, et ils se trouvent encore dans l'ignorance de la vanité comme seule condition existentielle. Puisque la fonction de transmission du discours de l'Ecclésiaste ne « prendrait effet qu'après la mort du transmetteur », la mort de Qohélet qui assume la transcendance de ses paroles se traduit, dans les romans de Marguerite Duras, par le départ définitif des personnages : l'instituteur qui discute avec son élève la question autour de Dieu « serait parti de Vitry-sur-Seine » (PE, IV, 576) ; et Jeanne, emportée dans un état « si proche du bonheur » (PE, IV, 574) au cours du discours de son frère, « serait partie pour toujours elle aussi, et dans l'année qui aurait suivi la décision de son frère » (PE, IV, 576). Ce départ, qui marque leur séparation définitive et pour toujours avec leur origine et leur famille, « participe de celui qu'ils s'étaient promis d'accomplir ensemble dans la mort au sortir de l'enfance » (PE, IV, 576). Malgré l'emploi du conditionnel passé dans l'*explicit* du roman qui sème l'incertitude et la marge autour du sort final des personnages, il est certain qu'aucun d'entre eux ne songe au suicide pour pouvoir accepter la vanité du monde. Étant donné que la « mort » que les deux enfants se sont promis l'un à l'autre implique moins la disparition corporelle que la prise en conscience de la vanité omniprésente et immanente au monde, ils s'inscrivent dans une voie nommée par l'écrivaine du « joyeux désespoir » (« J'ai pensé souvent... », ME, 1057) ou du « gai désespoir » (« La voie du gai désespoir », Ou, III, 1000), qui se manifeste, par rapport aux tentatives du suicide, comme la seule solution de rendre la vie tolérable.

2. Le vieillissement inscrit dans la voie du « gai désespoir »

L'oxymore se représente comme « la clef de voûte de toute l'œuvre de Duras, ce qui la structure⁸⁸⁰ ». Sa passion pour les contradictions peut aussi trouver des

⁸⁸⁰ Marcelle Marini, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras lectures plurielles, op.cit.*, p. 181.

résonances dans l'Écclésiastique, qui est inauguré même par la structure antagoniste⁸⁸¹. Inspirée d'un travail d'Ingride Safranek, Marcelle Marini montre un parallèle entre la fascination de l'écrivaine pour la forme oxymorique et le motif du vide qui se situe au centre de la vision que développent Duras et Qohélet sur la vie :

Cette forme de l'oxymore qui fait que les contraires demeurent posés avec un vide entre eux – [...] fait qu'il y a un blanc entre les deux, un vide où je retrouve ce lieu d'expérimentation où nous allons pouvoir jouer des deux opposés, et entre les deux opposés. Duras nous livre le jeu, mais le jeu est à construire, il est à pratiquer, elle ne nous donne pas la solution. Donc la clef que nous donne Duras, c'est qu'il faut toujours écrire, toujours penser, toujours imaginer, toujours expérimenter, toujours vivre, y compris jusqu'à vivre le mourir, jusqu'à la dernière minute "Non je n peux pas mais ". Elle nous offre donc à la fois le tragique et le dérisoire de toute existence humaine. Et nous le payons à la fois des très grandes joies de l'art, et d'une détresse impensable, irrémédiable⁸⁸².

L'association des mots antagonistes amplifie d'emblée le champ de visée, grâce à l'espace vide et blanc que les deux antipodes lexicaux creusent au sein d'une même expression. Ce qui légitime également la cohabitation entre vie et mort – couple suprême de l'oxymore : on peut désirer ardemment la vie, tout en se motivant par l'idée de la mort. Cette vision sur l'existence qui sollicite autant la vie que la mort se condense par excellence dans la formule contradictoire que Marguerite Duras appelle le « gai désespoir ». Si ce terme oxymorique s'inscrit dans la même lignée religieuse que celle de Qohélet, il se présente, pour Marguerite Duras, aussi comme un gain du temps, un « *acquis créateur* » (« La solitude », YV, 696) né de la destruction, et du champ libre offert par le désespoir (« La solitude », YV, 695), dans la mesure où cette vision complexe qui articule les deux pôles extrêmes du sentiment n'est pas formulée sur-le-champ, mais se produit au bout d'un long itinéraire.

Si l'ensemble de l'œuvre durasienne s'inscrit dans une continuité qui est admise, presque unanimement par les critiques et les lecteurs, comme un porte-parole de la mélancolie, du vide et du désespoir, ses œuvres tardives dessinent en réalité une vision beaucoup moins mortifère que ce que nous imaginons, étant donné que le motif

⁸⁸¹ « [...] un temps pour enfanter / un temps pour mourir » (Qo, 3, 2) ; « un temps pour tuer / un temps pour guérir. » (Qo, 3, 3).

⁸⁸² Marcelle Marini, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras lectures plurielles, op.cit.*, p. 181-182.

relatif au bonheur et à la joie n'est pas complètement éclipsé dans l'univers durassien : « il y a là-dedans une gaieté essentielle, il y a un pessimisme très joyeux. Un pessimisme qui a le fou rire. », commente la dramaturge à propos du *Shaga* (Sh, II, 980) ; et Agatha – « le premier film » qu'elle fait « dans le bonheur⁸⁸³ ». Malgré l'apparente dissimulation, le « bonheur » fait incontestablement l'objet final de la recherche des personnages durassiens :

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, 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 réclame absolue⁸⁸⁴.

Encore une fois la formule antagoniste met en évidence le désir ardent et la revendication absolue de Duras pour le bonheur : « C'est dans l'inexistence du bonheur que le bonheur existe⁸⁸⁵ ». De même que ses œuvres, ce terme rarement évoqué dans les primes années de sa carrière revient fréquemment dans ses entretiens tardifs : « J'aime beaucoup, beaucoup la gaieté. Je suis quelqu'un qui rit beaucoup » (EL, IV, 479), confirme-t-elle à Luce Perrot en 1988 à l'occasion de la sortie d'*Emily L.* ; en 1981, lorsque la journaliste italienne lui demande de définir elle-même et de faire un bilan de sa vie, l'écrivaine répond sans hésitation aucune :

Joyeuse. J'aime rire, je ris parce que je me trouve drôle [...]. Bien sûr, ensuite je retombe d'un coup dans cette angoisse de quand j'avais huit ans – peurs face aux choses, aux êtres, à l'énormité de la forêt. On part sans confiance, quand on est jeunes, pas sûrs de soi, de son existence. Ce n'est que plus tard qu'on apprend à se faire confiance à soi-même comme s'il s'agissait d'un autre⁸⁸⁶.

Certes, l'acquis de confiance et cette vision optimiste dépeinte par Duras au fil du temps ne sont pas strictement identiques à l'éloge purement jubilatoire du passage du

⁸⁸³ Marguerite Duras cité dans Christiane Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras, op.cit.*, p. 179. La citation tire sans doute l'origine d'un entretien que la cinéaste fait au Canada en 1981 pour la promotion de son film : « C'est une sorte de jeu tragique dont je dis qu'il est le bonheur. C'est la première fois. » (Ag, III, 1155)

⁸⁸⁴ Entretien de Marguerite Duras, « Marguerite Duras – la voix des mots », réalisé par Jean-Marc Turine, 2001, France Culture, première diffusion 03/03/2001, [En Ligne] URL : <https://www.franceculture.fr/litterature/marguerite-duras-la-voix-des-mots?xtcr=1&xtmc=duras&xtnp=1> (dernière consultation mars 2016).

⁸⁸⁵ *Idem.*

⁸⁸⁶ Marguerite Duras, *La passion suspendue, op.cit.*, p. 145-146.

temps auquel applaudit Martine Boyer-Weinmann dans son anthropologie de l'âge *Viellir, dit-elle*, où l'accumulation de l'âge est décrite comme un épanouissement complet et synonyme de l'infinitude et du bonheur⁸⁸⁷. La confiance et la jubilation (s'il y en a) pour la vie que Duras gagne au fil du temps n'existent que sous condition de sa certitude à l'égard d'un « désespoir initial⁸⁸⁸ » galvanisé par l'« humeur de mourir » :

Je crois que je sais déjà me le dire, j'ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare déjà plus de ma vie. Je crois que j'ai vaguement envie d'être seule, de même je m'aperçois que je ne suis plus seule depuis que j'ai quitté l'enfance [...]. Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendu de ma vie (Am, III, 1516).

L'articulation entre la vie et la mort renvoie moins à un déni de la vitalité, qu'à une transgression de l'interdit et à l'amplification du champ de regard désormais dépassé au-delà des limites existentielles et temporelles, orienté vers « l'entendu » esquissé par la narratrice de *L'Amant*, – présenté comme un espace, sinon un creuset, où se confondent la vie et la mort, le bien et le mal.

2.1. Le dépassement de la morale ou un vieillissement « par-delà le bien et le mal⁸⁸⁹ »

L'omniprésence de l'oxymore chez Marguerite Duras traduit naturellement son désir ardent de la transgression et du dépassement. Braver l'interdit implique nécessairement la fusion, voire la confusion du sens. De même que le mot « bonheur » qui ne saurait être judicieusement défini qu'à travers son revers⁸⁹⁰ et sa « portée

⁸⁸⁷ Voir « Entretien avec Martine Boyer-Weinmann A propos de *Viellir, dit-elle* », in *Chronique du ça et là, Littérature et vieillissement, op.cit.*, p. 10-13.

⁸⁸⁸ « [I]l ne s'agit pas de souffrance mais de la confirmation d'un désespoir initial, d'enfance presque, [...] » (« Les forêts de Racine », VM, 351).

⁸⁸⁹ Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, 2000.

⁸⁹⁰ « Le bonheur, c'est d'avoir conscience de l'insatisfaction fondamentale dans laquelle nous sommes et dans le même temps de son insolubilité. C'est un faux problème. » (« J'ai pensé souvent... », ME, IV, 1057)

outrépassée⁸⁹¹ », il est également impossible d'accorder une réponse à la vie. Il est, par conséquent, complètement futile de juger, selon le canon simpliste du bien et du mal, le passage du temps, puisque la seule solution qui nous reste est simplement de l'accepter, et de le vivre :

Le joyeux désespoir n'est pas une raison de vivre, c'est une raison pour ne pas se tuer – se tuer est naïf, c'est de l'indigence mentale. La vie est là, en soi, pourquoi ne pas la prendre, elle est là et on est pourvu, pourquoi ne pas prendre le temps de la vie, il est là, il est donné même s'il est aussi simplement mystérieux, pourquoi refuser cette provocation insoluble. Refuser la vie c'est y croire. On ne peut pas en sortir, la vie, c'est la survie, il n'y a pas moyen de la vivre autrement. Le suicide c'est de l'imbécillité, c'est un sens donné à la vie alors que non, il y a rien que de la vie. Tout le monde a les moyens de sortir de la vie, de se tuer, mais toute démocratie a sa naïveté, son indigence, même celle-là. Il n'y a pas de réponse à la vie, que de la vivre (« J'ai pensé souvent... », ME, IV, 1057).

Cette vision relève moins d'une résignation molle ou d'une capitulation devant la puissance de la vanité, que d'un appel au retour de la candeur et de l'innocence : « Il faut aller jusqu'au bout de ce non-savoir⁸⁹² », martèle Duras, qui souligne que l'écrivain a pour vocation de briser la valeur morale, « Il y a là, dans la nature, une sorte de renversement des valeurs quant à l'écrivain » (É, IV, 865). Ce qui la rapproche de la théorie nietzschéenne qui ne dissimule pas son dédain envers toute la « morale des intentions⁸⁹³ ». Dans l'univers durassien, le thème autour de l'usure du temps n'est pas épargné non plus par le rejet du jugement moral. Même dans les premiers livres de Duras s'esquisse déjà son dessein de neutraliser le ton du vieillissement et les valeurs de l'âge : « Mon âge volerait en poussières et le monde, et le Bon et l'Infâme et toute définition » (VT, I, 246), désire ardemment l'héroïne de *La Vie tranquille*, imaginant sa mort équivalente à « un cri [...] [s]ans pensée, sans sagesse » (VT, I, 246) dans lequel tout est parti en fumée.

⁸⁹¹ Le bonheur humain est « un mot [...] qu'on ne devrait jamais prononcer », explique Duras, « Le sens même que nous donnons au mot en serait comme dévoyé et il enverrait sa portée outrépassée : inaccessible, extraordinairement mystérieuse. » (Marguerite Duras, *La passion suspendue*, op.cit., p. 48.)

⁸⁹² Marguerite Duras cité dans Alain Vircondelet, *Le pas de Marguerite Duras*, op.cit., p. 34.

⁸⁹³ « La morale au sens qu'elle a eu jusqu'à présent, donc la morale des intentions, a été un préjugé, une affaire précipitée, une affaire provisoire [...] il faut [la] dépasser. » (Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, op.cit., p. 84.)

Aux yeux de Duras, les écrivains qui respectent les valeurs morales dans leur œuvre avec l'intention de militer pour quoi que ce soit, ne sont pas de vrais écrivains : « Sartre n'a jamais écrit, selon moi, c'est un moraliste⁸⁹⁴ », commente-t-elle non sans mépris sur le plateau des *Apostrophes*. Comme elle est une écrivaine « sauvage et inespérée » (CT, IV, 1166), son écriture doit être uniquement régie par « [u]ne intelligence en allée de soi » (CT, IV, 1166), qui suit son instinct dans une liberté totale, comme elle déclare dans *C'est tout* :

Je suis en contact avec moi-même dans une liberté qui coïncide avec moi.

Je n'ai jamais eu de modèle.

Je désobéissais en obéissant.

Quand j'écris je suis de la même folie que dans la vie (CT, IV, 1164).

Grâce à cette liberté de l'esprit, l'écrivaine porte toujours un regard vers l'avenir, vers l'inconnu : « Je me trouve chaque fois comme renouvelée [devant mes livres], et en même temps émerveillée d'être égale à moi-même à travers les années de ma vie » (« Renoir, Bresson, Cocteau, Tati », YV, III, 680). Elle reste ce qu'elle est, cela l'enchant. Cette écriture lui permet d'aller à un « autre degré », vers lequel elle va partir, chancelant entre l'agonie et la solitude, mais ne cessant jamais de croire que, malgré la finitude, elle deviendra toujours plus proche de son accomplissement, fût-ce foncièrement inaccessible : « La splendeur de l'âge, [...] je n'y suis pas encore mais j'en approche » (« Les forêts de Racine », VM, IV, 351). L'essentiel de l'écoulement du temps réside justement dans cette tentative inlassable « vers » (au sens mallarméen⁸⁹⁵), cristallisée en une « croyance en un à-venir⁸⁹⁶ », quand bien même elle ne serait jamais véritablement atteinte.

⁸⁹⁴ Léridon, *Les grands entretiens de Bernard Pivot, Marguerite Duras [DVD]*, Paris, Gallimard / Ina, 2004[1984].

⁸⁹⁵ Dans son entretien suivi du *Camion* avec Michelle Porte, la cinéaste se réfère explicitement à Mallarmé, chez qui elle trouve des échos similaires à sa propension à la (con)fusion, et à l'effondrement des bornes au profit d'un écrit universel : « [...] cet écrit universel, dans *Le Camion*, il est mélangé, c'est celui du spectateur, c'est le mien, tout est fondu ensemble : masse noire et close qui avance et parcourt le monde, oubliée. Mais en vie. Pas morte. Prête à servir à tout. [...] A un poème de Mallarmé. » (C, III, 317) La dimension universelle et composite qu'entend Duras « recevait chez Mallarmé le nom d'« universel reportage » » (Voir la note 29, C, III, 1639 ; et « Crise de vers », dans Mallarmé, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 2003, p. 204-213.).

⁸⁹⁶ Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, op.cit., p. 18.

2.2. La « splendeur de l'âge » comme ultime manifestation du vieillissement

L'expression « la splendeur de l'âge » est évoquée pour la première fois au moment de la mise en scène de *Savannah Bay*, pour qualifier la manière divine dont Madeleine Renaud joue dans la pièce⁸⁹⁷ : « [...] [le] triomphe [de Madeleine Renaud] c'est justement de jouer *Savannah Bay* au plus près de sa vie à elle, de jouer avec sa mort, avec la déroute de sa mémoire, de son existence. Et le miracle c'est qu'au lieu d'opacifier la passion, ce désordre de l'âge et de la mémoire rendent la passion à la tragédie. » (SB, III, 1250) En se référant à la passion tragique, « la splendeur de l'âge » s'inscrit dans le même registre du « gai désespoir », dans la mesure où la quintessence de l'âge, ainsi que la pulsion pour la vie, ne renvoie ni à l'allégresse⁸⁹⁸, ni au tourment au sens strict du terme, mais à une passion vitale issue du fin fond des ténèbres et du désespoir,

[...] comme si tout à coup on retrouvait la connaissance de l'impossible qu'on avait à huit ans, devant les choses, les gens, devant la mer, la vie, devant la limitation de son propre corps, devant les arbres de la forêt auxquels on ne pouvait pas accéder sans risquer de se tuer, devant les départs sur les paquebots de ligne comme pour toujours, toujours, devant la mère qui pleure le père mort dans un chagrin que l'on sait enfantin et qui cependant

⁸⁹⁷ « Cette pièce, je l'ai écrite pour elle et pour elle seule et en raison de la connaissance que j'ai d'elle et aussi de son génie », s'exclame Duras en parlant de sa comédienne préférée, « Le résultat dans *Savannah Bay* a dépassé toutes mes espérances. Madeleine coïncide ici avec elle-même et ce que j'ai appelé "la splendeur de l'âge" joue chaque soir, à chaque mot. » Cette pièce dédiée uniquement à la comédienne est considérée, par son auteure, comme « la triomphe de Madeleine Renaud » (SB, III, 1249-1251).

⁸⁹⁸ À l'opposé des idées reçues qui réduisent la vieillesse à une propre désolation et dégradation que l'homme tente de repousser à tout prix, certaines études s'efforcent d'éclaircir l'image de la sénescence, en la dépeignant comme une phase gaie et dynamique, pleine d'énergie et de promesse ; cependant, ce genre de voix ne paraît pas moins biaisé et trompeur que des points de vue qui déplorent sèchement la déchéance. Dans *La Vieillesse*, Beauvoir exprime vivement sa méfiance envers toutes les tentatives de simplifier la question du vieillissement, et d'unifier le registre qu'elle représente, quoi qu'il en soit : « Les moralistes qui pour des raisons politiques ou idéologiques ont fait l'apologie de la vieillesse prétendent qu'elle libère l'individu de son corps [...] [:] "Les yeux de l'esprit ne commencent à être perçants que quand ceux du corps commence à être baissés". [...] Ces fadaïses spiritualistes sont indécentes si on considère la condition réelle de l'immense majorité des vieillards [...]. En tout cas, elles apparaissent comme des allégations dénuées du moindre fondement. Même chez les néo-taoïstes qui faisaient de la vieillesse une condition nécessaire de la sainteté, elle n'était pas suffisante. Il fallait l'ascèse et l'extase pour parvenir à se détacher de la chair et à se rendre immortel. [...] les "belles vieillesse" ne vont pas de soi, jamais. » (Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, *op.cit.*, p. 335-336.)

peut nous l'enlever. La splendeur de l'âge ça doit être ça (« Les forêts de Racine », VM, 351).

Ce retour au désespoir initial s'apparente moins à une tentative de reprendre ou de raviver la douleur et la faiblesse d'antan, qu'à une entreprise de deuil⁸⁹⁹, de ratifier ces plaies antérieures comme la partie intégrante de l'existence, avant que le dépassement ne soit opéré.

En admettant de tout cœur que « la vie est génératrice de mort » (« J'ai pensé souvent... », ME, IV, 1054), Duras ne désigne nullement le désespoir initial comme le terminus de son cheminement. Ce qu'il faut, c'est d'« en pass[er] par le désespoir » : « [...] ce qui me passion, c'est cet état qui suit le désespoir, ce recours, si vous voulez. [...] c'est une espèce d'état de grâce auquel je suis extrêmement sensible⁹⁰⁰. » C'est dans la clairvoyance sur l'immanence du désespoir et de la vanité, que la vie, – aussi « invivable » que l'amour et l'âge, – a un sens, et atteint « sa dernière splendeur », écrit l'écrivaine dans une lettre datée de 1981 à Yann Andréa (HA, III, 1169). La perspective que Marguerite Duras élabore après le foudroiement du désespoir, est mise en lumière par l'« évidente disposition pour la vie » (EL, IV, 456) d'Emily L. qui a « tout compris depuis cent ans » (EL, IV, 456) : cette « plus grande disponibilité de l'esprit [...] la faisait plus vive que le Captain, plus prompte à comprendre, à rire, à oublier » (EL, IV, 456). « La vieillesse d'Emily L. n'est pas une déchéance », riposte l'auteure à Jean Versteeg qui prend le thème central du roman pour la déchéance par la vieillesse au ton nostalgique, « c'est une splendeur livrée à elle-même, un rayonnement qui s'ignore, celui du subissement des choses, de l'âge » (« Réponse à Jean Versteeg », ME, IV, 1075). Le « subissement des choses, et de l'âge » répond justement à la disponibilité entière de l'héroïne d'accepter tout tel quel. La dernière image qu'elle donne dans le roman est une figure « sans nostalgie aucune » (EL, IV, 456) dont la voix « chantée du dernier exil » bredouille subrepticement « "... comme d'un amant possible quand j'étais jeune à Newport..." » (EL, IV, 456). Cet ultime profil mystérieux renvoie moins à un retour mélancolique imaginaire de la jeunesse

⁸⁹⁹ Danielle Bajomée qualifie le monde artistique de Marguerite Duras d'univers « défini par une situation de deuil » (Bajomée « Veiller sur le sens absent », in *Le Magazine littéraire*, juin 1990, p. 32-34., cité dans Myriem El Maïzi, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, op.cit., p. 15.).

⁹⁰⁰ *Visiteur d'un soir*, 13 octobre 1964, Radio télévision suisse, in Marguerite Duras, *Le dernier des métiers*, op.cit., p. 41.

qu'à une sérénité sans regret ni joie baigné dans un « état avancé du désespoir⁹⁰¹ ».

L'écriture – surnommée « le malheur merveilleux » (« Le malheur merveilleux », YV, III, 739) – est également atteinte par cette « splendeur de l'âge », caractérisée par son élan vital sous condition de l'acceptation de toute finitude de l'existence. C'est au dépassement du « seuil de la dépossession » (HA, III, 1169) que l'écriture gagne sa « chance de s'incruster dans le temps » (HA, III, 1169) :

Écrire, c'est ne pas pouvoir éviter de le faire, c'est ne pas pouvoir y échapper. [...] je le vois [l'écrivain] en proie à lui-même, dans ces lieux mouvants limitrophes de ceux de la passion, impossible à cerner, à voir, et dont rien ne peut le délivrer. On est au bout du monde, au bout de soi, dans un dépaysement incessant, dans une approche constante qui n'atteint pas. Car là on n'atteint rien de même que dans l'invivable du désir et de la passion. Les écrits qui paraissent les plus achevés ne sont que des aspects très éloignés de ce qui a été entrevu, cette totalité inaccessible qui échappe à tout entendement, qui ne cède à rien qu'à la folie, à ce qui la détruit (« Le malheur merveilleux », YV, III, 740).

Dans cette perspective, l'écriture relève moins d'une solution susceptible de remédier à la vanité du monde, et à l'invivable de la passion, que d'un choix par défaut, d'une simple « occupation du temps de la vie⁹⁰² ». Au lieu d'être toute puissante et omnisciente et à portée immortelle, cette écriture apparemment déshonorée et désacralisée que forge Duras se libère au contraire de sa lourde vocation de devoir restaurer tout l'irréparable, et se contente du peu qu'elle puisse réaliser. Si Marguerite Duras n'est pas frappée par l'angoisse accablante du narrateur de la *Recherche* qui entreprend de restituer complètement « dans une œuvre d'art des réalités extra-temporelles⁹⁰³ », c'est qu'elle ne tente aucunement d'atteindre l'élan créatif que Kant préconise et révèle dans son œuvre de vieillesse *Critique du jugement*, marquée

⁹⁰¹ « On ne sait plus rien, presque, à force de savoir Tout. Tout comme on croit savoir. C'est ce qu'on appelle un état avancé du désespoir. » (Marguerite Duras et Hélène Bamberger, *La Mer écrite, op.cit.*, p. 20.)

⁹⁰² Le problème [...] c'est une occupation du temps de la vie. Il vaut mieux l'occuper que de ne pas l'occuper, puisque cela, parfois, est à ce point captivant qu'on oublie la mort, cette marge étroite, ce fleuve, ce filet d'eau. La vie se délimite à la vie. Comment s'en persuader ? Alors il vaut mieux faire que pas faire ce que je fais, écrire, il vaut mieux faire ça plutôt que rien. Si on peut faire autrement, par exemple, rien, peut-être vaut-il mieux faire rien. Mais ne croyez pas que l'importance de ce que l'on fait puisse modifier l'échéance de la mort. » (« J'ai pensé souvent... », ME, IV, 1054)

⁹⁰³ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, in Proust, *A la recherche du temps perdu IV, op.cit.*, p. 508-509.

par son appel que « toutes les facultés de l'esprit franchiss[ent] leurs limites⁹⁰⁴ ». Sans ambition de sauver l'éphémère, elle pourrait admettre volontiers, pour emprunter des mots de Detambel : « J'écris depuis ma faiblesse. J'écris depuis mon défi. [...] Le geste créateur mêle à la fois timidité et assurance, évidence et incertitude, au rythme de la primauté oscillante qu'assument l'amour de soi ou bien le désespoir dans le cœur angoissé⁹⁰⁵. » Par conséquent, ses créations artistiques, notamment celles qui ont vu le jour dans son extrême vieillesse, ressemble moins à une félicitation jubilatoire dont la force créative l'emporte assurément sur l'usure du temps⁹⁰⁶, qu'à un infime brin d'herbe dont parle Benjamin Franklin dans un adage : « Celui qui a réussi à faire pousser deux brins d'herbe là où il n'y en avait qu'un n'a pas vécu en vain⁹⁰⁷. » Marguerite Duras au bord de l'agonie, « traversée⁹⁰⁸ » par toutes les années passées, représente justement l'image du planteur des brins d'herbe, qui, sans jamais vouloir inscrire son écriture dans l'immortalité, embrasse pleinement ce « malheur heureux⁹⁰⁹ » que sont la vie et l'écriture. Elle résume son long parcours artistique en une phrase – comme celle d'*Emily L.* – sans regret, aussi brève que pleine de grâce : « Moi je suis chaque fois dans l'enchantement que les mots sont là. Quand l'histoire se fait⁹¹⁰. »

⁹⁰⁴ Kant cité dans Régie Detambel, *Le syndrome de Diogène, op.cit.*, p. 304.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 299.

⁹⁰⁶ À la question si le vieillissement présente un obstacle à un processus de création, l'auteure du *Vieillir, dit-elle* proteste vivement et a hâte de faire l'apologie de la vieillesse, quitte à la qualifier de la période la plus propice à la création : « C.C.L. : Le vieillissement est-il un obstacle à un processus de création ? M.B.-W. : Tout au contraire ! Nombreux sont les artistes (peintres, écrivains) qui non seulement ont renouvelé profondément leur manière au fil d'une longue vie [...], mais aussi ont démarré tardivement dans la création [...] ou l'écriture à succès. » (Voir Entretien avec Martine Boyer-Weinmann A propos de *Vieillir, dit-elle* », in Chronique du ça et là, *Littérature et vieillissement, op.cit.*, p. 13.

⁹⁰⁷ Benjamin Franklin cité dans Régie Detambel, *Le syndrome de Diogène, op.cit.*, p. 293.

⁹⁰⁸ « Je suis traversée », Marguerite Duras gémit souvent, dans ses derniers jours, cette phrase à Yann Andréa, frappé à son tour par la lucidité extrême que l'écrivaine porte dans ses dernières années (*Entretien de Catherine Rodgers avec Yann Andréa, in Anne Cousseau (dir.), Duras 5 Marguerite Duras, paysages, op.cit.*, p. 24.)

⁹⁰⁹ Christiane Blot-Labarrère, « Notice de *La pluie d'été* », PE, IV, 1411.

⁹¹⁰ Marguerite Duras cité dans Yann Andréa, *Cet Amour-là*, Paris, Pauvert, 1999, p. 59.

CONCLUSION

« Zeus fit don d'un mal éternel : la vieillesse, plus glaciale que la mort », écrit Mimnerme à propos du malheur de Tithon qui, épris de la déesse Aurore, bénéficie malgré lui d'un sort immortel, mais sera voué au vieillissement sempiternel ; « elle est fugitive comme un songe, la précise jeunesse ; et la pénible, l'informe vieillesse est, sans tarder, suspendue sur notre tête ; elle est odieuse et méprisante à la fois, elle qui rend l'homme méconnaissable, qui trouble les yeux et voile l'esprit⁹¹¹. » La sentence du grand sage athénien fixe dès lors la connotation de la phase crépusculaire de la vie humaine – une disgrâce complète, aussi incontournable qu'impitoyable, qui modifie, sinon défigure, le sujet dans toutes les dimensions de son être. En dépit de l'évolution de la morale et de la science qui allège considérablement la détresse de l'être humain face à la sénilité, il n'empêche que notre société contemporaine est, en gros, régie par la tyrannie de l'idée « juvénocentrée⁹¹² ». D'où la pénurie des études⁹¹³ et la « petitesse d'esprit⁹¹⁴ » qu'on accorde à la vieillesse, par rapport à l'abondance et l'épanouissement représenté en général par la jeunesse.

Au premier regard, Marguerite Duras, qui prodigue ses « confidences » sur la scène publique notamment à partir des années 1970, paraît souvent curieusement réticente à l'égard de son âge, par rapport à Colette qui revendique ouvertement sa position de vieille écrivaine ; *a fortiori*, l'écrivaine n'accorde pas non plus au thème

⁹¹¹ Traduction E. Bergougnan in *Poètes élégiaques et moralistes de la Grèce*, Paris, Garnier, sans date, p. 130., cité par Éric Deschavanne et Pierre-Henri Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie*, *op.cit.*, p. 395.

⁹¹² Entretien avec Martine Boyer-Weinmann A propos de *Vieillir, dit-elle*, in *Chroniques du ça et là, Littérature et vieillissement*, *op.cit.*, p. 10.

⁹¹³ « Je pense tout particulièrement à la pauvreté des ouvrages sur la vieillesse », s'exclame l'auteure du *Syndrome de Diogène*, « On ne sait pas grand-chose de “la vieillesse”, on ne sait presque rien des super-adultes ; on sait seulement, mais sans en avoir suffisamment conscience, que ce que nous appelons *vieillesse* est aussi une chose culturellement construite. Cet âge de la vie a très peu été pensé, sinon sous forme d'images d'Épinal, presque toutes négatives et stéréotypées. » (Régine Detambel, *Les livres prennent soin de nous Pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 124.) Néanmoins, cette carence d'attention sur la thématique du vieillissement n'est que relative, en comparaison avec la profusion des pensées autour de la jeunesse. De nos jours, des études sur la vieillesse se sont nettement multipliées ; à plus forte raison se trouve-t-elle aussi parmi les centres d'intérêt de nombreux récits contemporains. Sur les dernières publications littéraires consacrées au thème du vieillissement, voir Dominique Viart, « Le réel malade », in Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 230-233.

⁹¹⁴ Entretien avec Régine Detambel *Le syndrome de Diogène*, in *Chroniques du ça et là, Littérature et vieillissement*, *op.cit.*, p. 117.

du vieillissement un statut primordial dans son monde artistique : au lieu de se manifester littéralement, le vieillissement, qui ferait sans doute aussi partie de la conviction de l'écrivaine pour ne pas être « déclarative » (P, III, 128), se glisse plutôt derrière le travestissement du passage du temps, et des autres thèmes relatifs, comme la dégradation physique, cognitive ou mémorielle, *etc.* C'est la raison pour laquelle notre étude sur le vieillissement des personnages durassiens est, de prime abord, un travail thématique, qui, – appuyé principalement sur les approches sociologiques, psychiques et psychanalytiques, – a trait aux sujets récurrents autour du vieillissement, caractérisés par de multiples décadences. L'analyse nous fait découvrir deux caractéristiques du vieillissement chez les personnages durassiens : premièrement, les symptômes marqués par d'atroces privations et déclin sont quelquefois non seulement cherchés volontairement par les personnages, mais aussi transformés en un motif qui assume leur survivance (comme les failles de la mémoire sans lesquelles « vivre serait insoutenable⁹¹⁵ » aux yeux de leur auteure), voire celui qui stimule le retour, aussi temporaire que virtuel soit-il, de la jeunesse, à l'instar des personnages inspirés des faits divers, emportés dans leur démence fébrile et leur fascination pour le crime. Cet apparent renversement de valeur réalisé autour de certaines manifestations du vieillissement ne change pas pour autant la tonalité généralement douloureuse de la sénescence, ni ne fait détourner son objectif qui conduit l'être vers la décomposition et l'absence, sans compter que l'apologie que l'écrivaine fait en faveur de l'amnésie accélère davantage la démarche du sujet vers l'amenuisement, d'autant que l'écriture, qui se montre fortement « interactionniste⁹¹⁶ », participe pleinement à ce processus de décomposition du corps et de l'esprit.

⁹¹⁵ « L'acte même d'oublier, de plus, est nécessaire absolument : si 80% de ce qui nous arrive n'était pas refoulé, vivre serait insoutenable. C'est l'oubli, le vide, la mémoire véritable : celle qui nous permet de ne pas succomber à l'oppression du souvenir, des souffrances aveuglantes et que, heureusement, on a oubliées. » (Marguerite Duras, *La passion suspendue, op.cit.*, p. 72-73.)

⁹¹⁶ Le terme est employé par Alexandre Gefen au sujet de la force thérapeutique de la littérature moderne face à la maladie : « La littérature devient, très concrètement, une forme participative et un entraînement thérapeutique de résistance à la disparition, autant qu'une forme d'accompagnement nous permettant de nous reconnaître dans une expérience intime, habilement universalisée par la forme ludique, dans une société où la question du vieillissement a envahi l'espace littéraire. » (Alexandre Gefen, *Réparer le monde La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017, p. 123.) Dans cette perspective, l'écriture « interactionniste » de Marguerite Duras sur le vieillissement s'inscrit dans une direction inverse des récits contemporains donnés comme exemples par Gefen, dans la mesure où l'écriture de Duras, au lieu d'endiguer le processus de dégradation mené par le vieillissement des personnages, le favorise et connaît elle-même un mouvement vers la disparition.

L'autre originalité du vieillissement des personnages durassiens consiste dans la vaste étendue de ce phénomène, dans la mesure où les symptômes du grand âge n'affectent pas uniquement les gens d'un âge biologiquement avancé car ils n'épargnent non plus les jeunes, voire les enfants. Ceci étant dit, l'âge n'est plus un indice fiable pour évaluer le vieillissement dans l'univers durassien : nombreux sont les personnages aptes à attraper, en l'espace d'un seul instant, un « âge énorme, incalculable » (LVS, II, 340), comme Lol et la narratrice de *L'Amant*, toutes les deux sont vieilles d'un seul coup ; à plus forte raison les personnages à connotation mystique, dont l'âge n'a jamais été précis : ils se trouvent autant à l'abri des atteintes de l'usure du temps, que dans un éternel vieillissement, à l'image de la fameuse Anne-Marie Stretter, et des enfants à « cent ans » (PE, IV, 545) de *La Pluie d'été*.

Tout en élargissant le champ d'investigation du vieillissement, l'indécision de l'âge soulève naturellement des questions autour de la mesure du temps, qui fait souvent défaut dans l'univers profondément fantasmatique de Marguerite Duras. L'écrivaine excelle dans l'abolition de la chronologie et de la linéarité temporelle. Cependant, son rejet catégorique du temps linéaire dans son monde artistique ne signifie pas l'élimination totale de la notion du temps, auquel elle s'en remet constamment : chez Marguerite Duras, le désordre chronologique relève moins d'une « intemporalité », ayant trait à l'« éternité », qui exclut toute présence du temps, que d'une « atemporalité » qui tend à situer les sujets en dehors de la réalité temporelle. Elle se manifeste sous deux formes principales : la fixation rigoureuse sur un instant, d'ailleurs souvent traumatique ; et la prolongation infinie de la durée, qui n'est pas diamétralement opposée à l'instant, et se présente même comme l'épiphénomène de la fragmentation du temps. Le dégradé entre ces deux formes d'atemporalité rend la présence du temps d'autant plus « flottante, ambulante » (HA, III, 1162) qu'elle s'apprête, à tout moment, à se glisser librement entre fin et commencement, distension et contraction, dont « l'état de parti » auquel est consacré le texte-film *L'Homme atlantique* est un exemple parlant. Face à l'impasse théorique, Marguerite Duras engage dans une voie poétique le temps, dont l'omniprésence se dissimule derrière les motifs fréquents de son univers artistiques, tels que la mer, l'espace, le miroir et la photographie. À l'opposé de notre première impression, issue de la démolition de toute la mesure du temps, qui invite à prendre l'existence du temps pour purement abstraite et intangible, elle s'avère, *a contrario*, tout à fait concrète : « *Savannah Bay*, ce n'est pas une pièce abstraite, c'est une pièce concrète. [...] [L]'âge de Madeleine

[...] est concret. » (SB, III, 1244). Il va sans dire que la concrétisation de l'âge donne aussi lieu à celle du temps, qui est avant tout « matériel⁹¹⁷ ». L'incorporation du temps dans ces métamorphoses de l'image concrète relève justement des tentatives de rejoindre « une intensité d'être » et de « capter la matière brute qui façonne le réel et tenter de s'en rendre compte⁹¹⁸ », puisque toutes les formes du temps chez Marguerite Duras ont pour objectif de révéler le sens du temps : « Une femme qui sait faire des livres comme elle ferait de la lumière. Le sens. Je crois que je vais faire ce film pour ne pas oublier ce qu'on appelle : le sens. Et que j'appelle : le vide ou le temps⁹¹⁹. » L'identification entre le sens du temps et le vide relève plus d'une entreprise de concrétiser la notion du vide portant vers la soustraction et l'absence, que d'un retour du temps retombé dans l'abstraction aporétique qu'implique souvent le vide, étant donné que l'univers personnel de l'écrivaine, ainsi que celui de ses personnages, est visiblement imprégné dans une propension à la disparition et à la perte. L'« âge concret » qu'entend Duras, comme ce que révèle le décor minimaliste de la mise en scène de *Savannah Bay*, incarne précisément un processus de soustraction et de perte, car « [c]e qui remplit le temps c'est vraiment de le perdre. » (« Perdre le temps », VM, IV, 382).

L'article intitulé « Perdre le temps » est inauguré par l'interrogation de l'écrivaine sur la différence de position entre les jeunes et les gens de son âge face à l'écoulement du temps⁹²⁰. Recueilli dans *La Vie matérielle* (1981), le texte peut être perçu comme une preuve tangible qui témoigne de la prise en conscience de l'écrivaine à l'égard de son propre vieillissement. Bien que Duras n'ait pratiquement jamais revendiqué explicitement sa posture de « vieille écrivaine », elle n'est quand même pas à l'abri des conséquences de l'âge – les bénéfiques comme les méfaits – qui frappent les écrivains vieillissants. Certes, l'âge littéraire de l'écrivain est déterminé par divers facteurs (la production passée de l'écrivain, la réception de son œuvre, la

⁹¹⁷ « Ce livre nous a fait passer le temps. » (VM, IV, 307) Ces premiers mots de la préface écrite par Duras pour *La Vie matérielle* sonnent comme une répercussion au titre du recueil : si la vie est perçue comme « matérielle », il n'en reste pas moins pour le temps, qui se voit à son tour « matérialisé » et diminué progressivement au fur et à mesure de l'avancement de l'âge.

⁹¹⁸ La mise en forme du temps à travers les objets concrets ressortit à « une poétique singulière qui recherche l'effet de présence plus qu'elle ne représente, et s'efforce de percer le visible pour sonder l'envers du monde. » (Anne Cousseau, « Poétique du paysage », in Anne Cousseau (dir.), *Marguerite Duras, paysages, op.cit.*, p. 31.)

⁹¹⁹ Marguerite Duras et Hélène Bamberger, *La Mer écrite, op.cit.*, p. 32.

⁹²⁰ « À la distance à laquelle on est de la jeunesse à mon âge, ça paraît très mystérieux de voir ce qu'elle fait de son temps. C'est très effrayant et c'est très mystérieux. » (« Perdre le temps », VM, IV, 382)

reconnaissance et la consécration, *etc.*), ce qui a pour corollaire qu'il ne correspond pas forcément à l'âge civil de l'écrivain ; pourtant le vieillissement littéraire de Marguerite Duras entre plus ou moins en cohérence avec son véritable âge. C'est aux alentours des années 1970 (où l'écrivaine est à la soixantaine), que son étiquette « M.D. » commence à voir le jour, et qu'elle entre au panthéon restreint des écrivains les plus célèbres de son époque, ce qui va de pair avec la multiplication de ses performances médiatiques et la consécration institutionnelle et publique. Il va de soi que le grand âge offre à l'écrivaine les avantages dans l'érection de son propre mythe ; mais elle en paie aussi le prix : à force de réitérer sa « mythologie », sur la scène publique comme dans ses œuvres notamment après le succès foudroyant de *L'Amant*, elle se met dans la cible des critiques qui lui reprochent la redondance, voire la pénurie d'inspiration, compte tenu de l'omniprésence de l'autobiographie et de la réécriture dans son univers artistique. Malgré l'apparente affinité que noue l'écriture durassienne avec ces deux éléments typologiques, considérés comme signes incontestables du vieillissement littéraire, les œuvres tardives de Duras ne suivent pas tout à fait leur sillage : son récit prétendument « autobiographique » est intensément fictionnalisé, et se mue en « automythographie⁹²¹ » libérée du cadrage du réel ; et quant à la réécriture – au lieu de reprendre l'écriture précédente telle quelle – elle s'établit à partir des ruines de celle-ci, et ne cesse de se contredire et d'être disloquée. C'est la raison pour laquelle le parcours littéraire de l'écrivaine dans la seconde moitié de sa carrière s'inscrit dans un mouvement dédoublé, dont l'un est marqué par son désir ardent de mettre en évidence une posture d'écrivain qui lui est propre, marquée par sa tendance narcissique prononcée ; et l'autre conduit vers le retrait et l'effacement de ce qu'elle a fait précédemment, visant à se dissimuler derrière son œuvre qui jouit désormais d'une autorité et d'une indépendance totale, quitte à réclamer la « mort de l'auteur ».

Néanmoins, chez Marguerite Duras, cette notion récurrente dans le monde critique depuis les années 1960 s'apparente plus à une tentative de translation de la vitalité qu'effectue l'auteure vers son livre, qu'à l'élimination entière de toutes les empreintes de l'auteure dans ses œuvres. Ce qui a pour effet que son écriture s'inscrit dans la même lignée de son itinéraire personnel qui, au fil des années, étale de plus en

⁹²¹ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras L'écriture illimité*, *op.cit.*, p. 204.

plus sa propension à la soustraction⁹²² : « Je vois le livre comme une soustraction, du corps, comme un dépeuplement du corps » (SB, III, 1246), explique-t-elle à Michel Porte. L'écriture comme « un exercice du corps » (SB, III, 1246) donne lieu à la simultanéité et à la cohérence avec les mutations du corps humain effectuées par l'écoulement du temps. Ainsi l'écriture s'assure-t-elle comme un champ idéal pour manifester le vieillissement de l'écrivaine, dont le cours de vie se dirige aussi vers la raréfaction et la solitude, notamment depuis la dégradation fulgurante de sa santé dans les années 1980. Galvanisée par la perspective de mourir tout sèchement à l'image d'« un fruit pourri⁹²³ », Duras tente de mettre en lumière dans ses œuvres tardives une écriture qui cherche également une « mort de représentation⁹²⁴ » qui se traduit de prime abord par son style de plus en plus laconique et sec, afin de donner une vision du monde creuse et vide, qui se démunie de toute fioriture, et qui n'a besoin d'« aucun était pour signifier⁹²⁵ ».

L'extrême pauvreté qu'elle cherche dans son écriture tardive afin de la réduire jusqu'à sa « cellule première⁹²⁶ », se trouve en parallèle avec la vision que l'écrivaine forge pour la fin de vie : un monde voué à la vanité – sans salvation céleste ni promesse de l'au-delà – marqué par le retour vers l'essentiel, vers l'atome qu'elle appelle le « désespoir initial ». La faille, sinon le trou de la langue⁹²⁷ qu'elle creuse dans son style tardif, n'est qu'une traduction du destin de l'homme, qui se doit, aux

⁹²² Ce goût n'est pas formulé du jour au lendemain, mais résulte assurément de l'avancement de l'âge, étant donné que l'image de la vieillesse que Duras élabore est caractérisée par l'absence et le manque : « L'âge va souvent la multiplication des objets. Souvent dans l'appartement des gens très âgés, il y a une extraordinaire accumulation d'objets. [...] J'ai procédé par élimination » (SB, III, 1242), explique la dramaturge à propos de la mise en scène minimaliste de *Savannah Bay*, dans laquelle elle repère la nécessité de réduire, de débayer les décors superflus. Le même dessein est explicité aussi dans *L'Homme atlantique* où la cinéaste dépeint une image nette et dépouillée des derniers jours de sa vie : « J'avais balayé la maison, j'avais tout nettoyé comme avant mes funérailles. Tout était net de vie, exempt, vidé de signes [...]. J'avais lavé mes affaires, quatre choses, tout était propre, mon corps, mes cheveux, mes vêtements et ce qui enfermait le tout aussi, le corps et les vêtements, ces chambres, cette maison, ce parc. » (HA, III, 1162)

⁹²³ Marguerite Duras, *Le livre dit Entretiens de Duras filme, op.cit.*, p. 101.

⁹²⁴ Michelle Porte, « Le pays de personne », in IMEC (éd.), *Duras L'œuvre matérielle*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2006, p. 103.

⁹²⁵ Gilles Philippe, « Le Chagrin et le Néant », III, p. XXIV.

⁹²⁶ Jacqueline Risset utilise cette expression dans la nécrologie dédiée à Duras, publiée dans *L'Unità* en mars 1996. Cité dans Marguerite Duras, *La passion suspendue, op.cit.*, p. 171.

⁹²⁷ Ce style est communément employé dans l'écriture du vieillissement dans la littérature contemporaine vers la fin du XXe siècle, dont la langue, aussi minimaliste que dépourvue de tout affect, « ne s'y autorise aucune complaisance, aucun pathos » (Voir Dominique Viart, « Le réel malade », in Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 232.).

yeux de l'écrivaine, d'accepter en pleine conscience la futilité du monde et sa propre mortalité impitoyable, ainsi que sa finitude. À l'opposé de l'« ânerie⁹²⁸ » de Kant qui prend l'homme pour « surhomme » tout puissant, aussi sûr de soi que capable de franchir tous les interdits, Duras fait valoir en revanche l'impuissance de l'homme qui ne saurait résister ni au ravage de l'existence, ni à l'usure du temps. Pourtant, son appel à la soumission relève moins d'une condamnation mortifère de l'homme dans la passivité totale, que d'une tentative de réconciliation, d'acceptation de tous les maux terrestres. Ceci résulte aussi d'un acquis des âges : si le clivage entre soi et autrui, société et individu, est toujours présente dans son œuvre, les publications tardives de Marguerite Duras esquissent bel et bien une tentative de réconciliation avec les valeurs sociales⁹²⁹, et avec les jours et les maux d'antan. D'où la différence principale entre les vieillards que l'écrivaine élabore dans les premières années de sa carrière et ceux qui apparaissent dans ses livres tardifs : en comparaison avec la lutte inlassable de la mère contre l'injustice coloniale et l'opiniâtreté douloureuse de Monsieur Andesmas de tout sacrifier à sa fille malgré son abandon, les personnages, – comme Madeleine, Ernesto, Emily L., *etc.*, dont les affres ne sont pas moins intenses que ceux des personnages précédents – n'insistent plus en piétinant dans les tourments vivaces du passé et finissent tous par faire la paix avec eux-mêmes. Plus aptes à tolérer la vie, aucun des vieillards forgés par leur auteure dans ses dernières années ne s'abandonne dans le suicide⁹³⁰ en dépit de la douleur de vivre ; en revanche, leur fin dans les

⁹²⁸ « Kant, il a dit que, pour l'homme progresse, il aurait fallu un surhomme comme modèle. C'est une des plus grandes âneries qu'on puisse dire. [...] Alors que le surhomme, puisque l'homme l'a pensé, il est en lui. [...] [Q]uel mot horrible ! » (P, III, 99), proteste avec véhémence l'écrivaine qui, à l'encontre de la philosophie occidentale qui désigne l'homme comme maître de soi, puise son inspiration des pensées orientales : « je sais que ce qui est propre à l'Occident et qui nous vient de Descartes [...] c'est cette illusion que nous sommes maîtres de nous-mêmes et que nous avons un moi [...], *etc.*, et dans les autres cultures, par exemple dans la culture islamique [...] et je crois dans la culture asiatique aussi, il n'y a pas cette illusion-là. On n'entretient pas les gens dans cette "philosophie" de l'Occident et il y a une très grande soumission à ce qu'ils appellent [...] le destin, je ne sais pas, mais ça veut dire quelque chose qui est plus fort que nous et qui nous traverse. » (P, III, 98)

⁹²⁹ À l'aune de l'intervention de l'argent comme une valeur incontestée, Madeleine Borgomano souligne cette acceptation des valeurs communes comme une métamorphose que l'auteure de *L'Amant* réalise dans ses livres crépusculaires : « [...] l'intervention de l'argent, à tous les niveaux et d'abord comme Destinateur principal. Que l'argent soit la motivation première d'une si jeune fille, cela manifeste une profonde adhésion aux valeurs sociales dominantes » (Madeleine Borgomano, « D'une écriture politique à une écriture du politique », in Roger-Michel Allemand (dir.), *Le Nouveau Roman en questions 3 le Créateur et la Cité, op.cit.*, p. 58.).

⁹³⁰ Si le choix du suicide n'est pas étranger à l'homme vieillissant, il n'est certainement pas le destin optimal que Duras réserve à ses personnages. Rares sont les personnages durassiens qui

romans est souvent marquée par leur départ, comme Ernesto qui, parti vers l'autre bout du monde, tranche définitivement avec son enfance et son passé, et la femme du Captain qui, visiblement « au bout de sa vie » (EL, IV, 462), continue son errance maritime avec celui à qui elle doit son malheur.

Contrairement au point de vue d'un vieillissement salutaire que ce changement d'attitude pourrait susciter, Marguerite Duras ne place aucunement ses personnages âgés dans la jubilation ou dans le bonheur de vieillir – piste dans laquelle s'enracinent beaucoup de recherches scientifiques et d'ouvrages artistiques⁹³¹ : la « splendeur de l'âge » duquel les personnages durassiens, ainsi que leur auteure, essaient de se rapprocher s'apparente moins à une vision de vie baignée dans la joie au sens traditionnel du terme, qu'à une vision tragique sans pour autant être défaitiste, de vivre « avec [l]a mort, avec la déroute de [l]a mémoire, de [l']existence » (SB, III, 1250). Si le désespoir immanent à l'existence s'avère bien « mortel », il n'est cependant pas capable de mettre fin à la vie ; au contraire, son caractère funéraire sollicite d'autant plus la vie qu'elle est, aux yeux de Duras, génératrice de la mort⁹³². Une fois la « désespérance de l'humanité tout entière » confirmée, le désespoir intensément douloureux au sens traditionnel se mue vers le « gai désespoir » – une joie contradictoire face au manque total des palliatifs à l'inanité fondamentale du monde :

Le gai désespoir que Dieu n'existe pas et qu'en quelque sorte, on s'en réjouisse. C'est difficile à admettre, mais je pense que c'est quand même

finissent par se donner la mort, à l'exception d'Anne-Marie Stretter et du Vice-consul, dont le suicide s'inscrit tout de même dans une autre dimension, qui souligne plus leur porosité à la douleur du monde qu'un geste qui confirme le sens de la vie qui n'existe pourtant pas : « Refuser la vie c'est y croire. Le suicide c'est de l'imbécillité, c'est un sens donné à la vie alors que non, il y a rien que de la vie. » (« J'ai pensé souvent... », ME, IV, 1057)

⁹³¹ Dans son essai, Régine Detambel tente de renverser les valeurs négatives qu'on accorde traditionnellement à la vieillesse, en faisant l'éloge des « trésors » qu'elle nous offre : « On nous a confisqué les trésors de la vieillesse pour que nous n'en ayons rien à faire rien à apprendre ni à attendre, juste à la considérer comme un âge de déchéance à combattre et retarder. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, de la question du bonheur, celle de la possibilité d'accéder au monde intérieur où se forgent les mythes, les désirs et les rêves, seul terreau valable où peut naître le fragile sentiment de joie d'un sujet libre entretenant avec son corps [...] » (Régine Detambel, *Les livres prennent soin de nous Pour une bibliothérapie créative, op.cit.*, p. 125.).

⁹³² Ce point de vue rejoint la théorie de Kierkegaard qui considère le désespoir comme un « mal du moi » mortel : « éternellement mourir, mourir sans pourtant mourir, mourir la mort. Car mourir veut dire que tout est fini, mais mourir la mort signifie vivre sa mort ; et la vivre un seul instant, c'est la vivre éternellement. [...] Dans le désespoir le mourir se charge continuellement en vivre. Qui désespère ne peut mourir » (Kierkegaard, *Traité du désespoir*, traduit par Knud Ferlov, Paris, Gallimard, 1949, p. 70.).

assez clair, là. La dame du *Camion*, cette dame d'un certain âge, elle en est là, au jour le jour, dans la joie d'être. Sans Dieu, sans projet, sans aucun référent ; elle est là. Toujours heureuse de voir des choses nouvelles, de voir le jour se lever, de rencontrer des camionneurs, des sales mecs du PCF ou de la CGT⁹³³.

Pareille à Emily L., la splendeur révélée dans la vieillesse de la dame du *Camion* réside justement dans sa disponibilité totale d'embrasser à bras ouverts tout ce qui lui arrive, le bien comme le mal.

Incarné par Madeleine, Emily L. et la dame du *Camion*, l'éblouissement de l'âge semble réservé exclusivement aux femmes dans l'univers de Marguerite Duras. Pourtant malgré l'abondance des personnages féminins dans ses livres et malgré l'animosité que l'écrivaine montre souvent envers le sexe masculin, le thème du vieillissement chez Marguerite Duras ne s'inscrit pas dans le clivage entre les deux sexes⁹³⁴. À cause des préjugés sociaux, les femmes se révèlent en général plus vulnérables à l'usure du temps, et il en est de même chez Marguerite Duras, quoique l'écrivaine n'ait aucune intention de suivre la piste militante pour clamer l'égalité⁹³⁵ : étant « à tous les vents, exposé[s] » (P, III, 161), les personnages féminins sous la plume de leur auteure sont marqués par « la disponibilité » (P, III, 170) et l'« expropriation d'elles-mêmes » (P, III, 161) La disposition totale dont elles sont victimes aiguise incontestablement leur fragilité, à force de s'exposer pleinement à tout ce qui leur arrive, d'être « en faveur du tout » (P, III, 147), à l'image d'Anne-Marie Stretter accablée par le malheur d'autrui ; mais en revanche, elles en sont aussi en même temps bénéficiaires, comme Emily L. « forcément plus fragile » que le Captain : elle est aussi « plus divertissante peut-être, plus drôle à vivre et , curieusement, moins effrayée que lui devant la vie » (EL, IV, 457). Tout en étant plus

⁹³³ Marguerite Duras, *Le livre dit Entretien de Duras filme*, op.cit., p. 159.

⁹³⁴ Dans son étude consacrée au vieillissement féminin, Martine Boyer-Weinmann refuse aussi d'inscrire son livre dans la rivalité entre homme et femme : « [...] la différence des sexes dans le processus anthropologique de vieillissement révèle des modifications sensibles, et parfois des rapprochements étonnants entre les deux sexes. » En dépit des contextes sociaux qui rendent souvent les femmes plus exposées aux méfaits du temps, le vieillissement est avant tout un phénomène qu'aucun des deux sexes ne saurait être épargné. Cependant, ce qui n'empêche pas de mettre en question les spécificités du vieillissement féminin, qui captent l'attention des femmes-écrivains (Voir Entretien avec Martine Boyer-Weinmann A propos de *Vieillir, dit-elle*, in Chroniques du ça et là, *Littérature et vieillissement*, op.cit., p. 9-10.).

⁹³⁵ « C'est ça qui est dangereux, cette soi-disant égalité », s'ajoute Xavière Gauthier aux paroles de Duras qui traite de « désolant[es] » les revendications des féministes, « [...] il y a rien de pire que l'égalité – qu'on demande maintenant entre les hommes et les femmes [...] [.]. Ça veut dire qu'elles deviennent ce que sont les hommes. » (P, III, 113)

« pessimiste [s] » (EL, IV, 457) que les hommes, les femmes dans l'univers durassien, – grâce à leur entière lucidité à l'égard de toutes les vanités irréparables du monde, – vivent leur vieillesse moins comme une déchéance déplorable, que comme un « rayonnement » (« Réponse à Jean Versteeg », ME, IV, 1075) auquel sont livrés leur corps et leur âme. D'où l'expression « Je suis traversée⁹³⁶ » de l'écrivaine proférée dans son agonie, en pensant à toutes ses années passées.

Cette relative quiétude et la « gaieté » dont sont imprégnés les personnages vieillissants, – ainsi que le processus de réconciliation dans lequel s'engage l'écriture tardive de Duras, – semblent répondre à la fonction thérapeutique du vieillissement et de l'écriture que la littérature de nos jours s'efforce d'explorer⁹³⁷. Le terme « thérapie » en lutte contre les traumatismes est évoqué à la lettre dans les entretiens de l'écrivaine : à Xavière Gauthier, elle raconte son désarroi d'enfance envers la lèpre, qui est ensuite guéri grâce à la mise en page de cette maladie⁹³⁸. Étant elle-même une « maladie » selon la qualification propre de l'écrivaine, si son écriture sans catharsis – pour reprendre l'analyse de Kristeva – possède malgré tout une dimension thérapeutique, il va sans dire qu'elle n'est pas ancrée dans le registre jubilatoire qui tente de contourner ou de supprimer les aspects sombres ; au contraire, elle s'en tient à « la mise à nu de la maladie. Sans catharsis, cette littérature rencontre, reconnaît mais aussi propage le mal qui la mobilise⁹³⁹ » : « J'écris pour me vulgariser, pour me massacrer, et ensuite pour m'ôter de l'importance, pour me délester⁹⁴⁰ ». De ce point de vue, la thérapie littéraire chez Duras relève moins d'un renversement de valeur, en faisant du poids du temps un acquis prometteur et euphorique⁹⁴¹, que d'un acquiescement de la douleur et d'une réconciliation à travers les mots, sous condition

⁹³⁶ Entretien de Catherine Rodgers avec Yann Andréa, in Anne Cousseau (dir.), *Duras 5 Marguerite Duras, paysages, op.cit.*, p. 24.)

⁹³⁷ « [...] la littérature thérapeutique met au service d'une écriture de la réconciliation et du lien les expérimentations formelles et stylistiques propres aux littératures de rupture et de contestation qui définissaient le XX^e siècle. » (Alexandre Gefen, *Réparer le monde La littérature française face au XXI^e siècle, op.cit.*, p. 268.)

⁹³⁸ « Eh bien, maintenant, la lèpre est dans mes livres, et j'en ai plus du tout peur. La peur est complètement passée, mais, [...] ce qui me faisait prisonnière, attachée à ce poteau de ma peur, ce qui a fait que le [...] lien a été cassé et que la lèpre s'est répandue dans mes livres, ça m'a guérie de cette peur, c'est une thérapie en somme... » (P, III, 145)

⁹³⁹ Julia Kristeva, *Soleil noir Dépression et mélancolie, op.cit.*, p. 246.

⁹⁴⁰ Marguerite Duras, *La passion suspendue, op.cit.*, p. 82.

⁹⁴¹ C'est justement ce que détecte Régine Detambel chez les personnes âgées qui pratiquent la lecture : « [...] la lecture le[s] libère du poids du temps, autorise un va-et-vient jubilatoire entre passé, présent et avenir. Le roman peut ainsi donner à chacun l'impression de maîtriser le temps [...] » (Régine Detambel, *Les livres prennent soin de nous Pour une bibliothérapie créative, op.cit.*, p. 127.)

d'affronter et d'accepter pleinement la vanité de l'existence humaine.

Bien que l'écrivaine considère que la littérature a pour tâche de « représenter l'interdit », qu'elle « doit être scandaleuse⁹⁴² », elle n'est ni une puissance souveraine capable de braver la mortalité du sort terrestre, ni un champ consacré exclusivement à l'exposition de la douleur. « [D]rôle, vive, gaie⁹⁴³ », Duras ne vit pas ses dernières années dans les tourments impitoyables. Il en est de même pour son écriture qui, malgré son attachement au mal, n'a pas pour objectif de semer le pessimisme⁹⁴⁴. La « gaieté » connue par l'écrivaine et ses personnages ne réside ni dans la pure joie au sens strict du terme, ni dans l'opposition du malheur, elle est un mélange de joie et de désespérance⁹⁴⁵, une paix sublime née du gouffre insondable, ainsi qu'une survivance⁹⁴⁶, sinon un *nirvana*, gagnée après la chute du semblant et de l'illusion⁹⁴⁷.

Ce parcours pour atteindre finalement le « gai désespoir » ne peut pas être réalisé automatiquement, ni du jour au lendemain : il ne nous habite pas, le gai désespoir est celui « auquel on peut *accéder*, plutôt – enfin, auquel on peut *atteindre*⁹⁴⁸. » S'il existe une originalité, ou une leçon que Duras peut nous transmettre à travers ses réflexions sur le vieillissement, ce serait cet effort inlassable, cet espoir ferme survivant après la prise en compte de la vanité du monde, qu'une voie – portant vers l'avenir sans pour autant nourrir des illusions de gagner quoi que ce soit en retour – nous serait ouverte pour pouvoir mieux tolérer la vie. Cette vision nous fait penser aux dernières phrases de *L'Innommable* de Beckett, marquées par l'instruction incantatoire (« Je vais

⁹⁴² Marguerite Duras, *La passion suspendue*, *op.cit.*, p. 83.

⁹⁴³ Laure Adler, *Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 868.

⁹⁴⁴ Dans cette perspective, Duras peut être considérée comme pionnière de cette littérature thérapeutique inscrite dans un registre funéraire, exploitée par les écrivains de sa génération suivante, notamment Philippe Forest dont l'écriture de deuil « se donne [...] comme [...] une simple stèle, avec la pauvreté d'une sorte d'inscription funéraire » : étant l'écrivain « du deuil refusant tout travail de deuil », son récit sur la mort de sa fille se joue « [...] à sa limite ou dans sa négativité », marqué par l'absence de consolation et d'issues salvatrices (Voir l'analyse d'Alexandre Gefen, *Réparer le monde La littérature française face au XXI^e siècle*, *op.cit.*, p. 139-140).

⁹⁴⁵ Comme la définition que l'auteure accorde à la vieille femme du *Camion* qui est « [d]ésespérée et gaie » (C, III, 317).

⁹⁴⁶ « Je ne vis pas, je suis dans la survie. Dans une survie qui correspond à ce gai désespoir dont tu parles ». L'explication de Jean Mascolo concernant cette notion de Duras est validée par l'auteure : « [...] c'est ça, la vie. C'est ce que tu vis, la survie de la vie. » (Marguerite Duras, *Le livre dit Entretiens de Duras filme*, *op.cit.*, p. 161)

⁹⁴⁷ « On est tranquille, tout le monde est désespéré, ça devient un état d'homme. Ça devient un passéisme, et le plus dangereux. Il faut sortir de là, je crois. On nous a appris depuis l'enfance que tous nos efforts devaient tendre à trouver un sens à l'existence qu'on mène, à celle qu'on nous propose. Il faut en sortir. Et que ce soit gai. » (« La voie du gai désespoir », Ou, III, 1000)

⁹⁴⁸ Marguerite Duras, *Le livre dit Entretiens de Duras filme*, *op.cit.*, p. 161.

continuer ») que le narrateur répète à lui-même :

[I]l faut continuer, c'est tout ce que je sais, ils vont s'arrêter, je connais ça, je les sens qui me lâchent, [...] il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, il m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, [...] Je ne sais pas, je ne le saurais jamais, [...] il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer⁹⁴⁹.

Continuer, c'est la seule chose qui nous reste à faire : reprendre le cours de la vie, malgré les tourments, les peines, les vanités de l'existence, et l'impossibilité de salvation. Tant que les mots restent, il faut continuer à vivre, à vieillir et à écrire, quand bien même rien ne nous attendrait en retour. Telle est l'attitude que Marguerite Duras développe dans ses dernières années à l'égard de la vie et de l'écriture. Bien que cette conviction – qui ressemble plutôt à un palliatif, ou à un acquiescement par défaut du poids de l'existence – ne nourrisse pas forcément une perspective bienveillante sur le destin de l'homme et de l'écriture, elle favorise sans aucun doute le dynamisme de la dernière phase de la vie, et de l'écriture de Duras, notamment son écriture tardive qui paraît plus aérienne, plus déchargée que celle qui était la sienne dans sa jeunesse : chez Marguerite Duras, la notion de « bien vieillir » ou de « vieillir heureux⁹⁵⁰ » n'existe pas ; ce qui n'empêche pas que le vieillissement se présente comme un champ fécond de création, car il réserve malgré tout une lueur d'espoir : quoique la vie se dirige inéluctablement vers le néant et la mort, elle n'est pas dépourvue de potentialité – il s'agit de la possibilité d'accéder un jour au gai désespoir, quand bien même ce jour aurait l'air d'être si lointain qu'on serait condamné dans une recherche sans fin à laquelle seule la mort pourrait mettre fin. C'est la raison pour laquelle la leçon que nous tirons de l'écriture sur le vieillissement et de l'écriture du vieillissement chez Marguerite Duras, ne consiste pas dans les astuces de contourner

⁹⁴⁹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953[2004], p. 212-213.

⁹⁵⁰ De nos jours, ce genre de réflexions sur le bien-être des personnes âgées fréquente les rayons de librairies de nos jours. Concernant les dernières réflexions sur cette piste, voir Pascal Bruckner, *Une brève éternité : philosophie de la longévité*, Paris, Grasset, 2019. ; et « Peut-on vieillir heureux ? », émission diffusée le 19 octobre 2019 sur France Culture, [En ligne] URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/peut-vieillir-heureux>

ou d'émousser la douleur de l'existence, mais dans l'apprentissage d'une « faculté d'affronter jusqu'au bout l'expérience de la douleur sans s'en faire anéantir⁹⁵¹ ».

⁹⁵¹ Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, *op.cit.*, p. 151.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- BEGHIN, Cyril (dir.), *Dialogues / Marguerite Duras, Jean Luc-Godard*, Paris, Post-éditions, 2014.
- CETON, Jean Pierre, *Entretiens avec Marguerite Duras On ne peut pas avoir écrit Lol V. Stein et désirer être encore à l'écriture*, Paris, François Bourin Éditeur, 2012.
- DURAS, Marguerite, *Œuvres complètes*, 4 vol., Paris, Gallimard, 2012-2014.
- *Le dernier des métiers Entretiens 1962-1991*, Paris, Éditions du seuil, 2016.
 - *Le Livre dit, Entretiens de Duras filme*, Paris, Gallimard, 2014.
 - *La Passion suspendue, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris, Seuil, 2013.
 - *Ah ! Ernesto*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2013[1971].
 - *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./ Imec, 2006.
 - *La couleur des mots Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001[1984].
 - *Marguerite Duras, le ravissement de la parole* [CD], Paris, Ina, La collection Les grandes heures, 1997.
- DURAS, Marguerite et Hélène Bamberger, *La Mer écrite*, Paris, Marval, 1996.
- LAMY, Suzanne et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, Paris, Spirale, 1984.
- LERIDON, *Marguerite Duras Les grands entretiens de Bernard Pivot, Apostrophes*, [DVD vidéo], Paris, Institut national de l'audiovisuel / Gallimard, 2004[1984].
- PINGEOT, Mazarine (dir.), *Le bureau de poste de la rue Dupin : et autres entretiens / Marguerite Duras et François Mitterrand*, Paris, Gallimard, 2005.

Œuvres d'autres écrivains sur le vieillissement

- BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours ; suivi de Pas moi*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
 - *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
 - *La dernière bande*, Paris, Éditions de Minuit, 1960.
 - *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

- *Molloy*, Paris, Les Editions de Minuit, 1951.
 - *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1951.
- BEAUVOIR, Simone De, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, 1972.
- COLETTE, *L'étoile Vesper*, in Colette, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 2001.
- *Sido*, in Colette, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 1991.
 - *La Fin de chéri*, in Colette, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 1991.
 - *Chéri*, in Colette, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 1986.
- ERNAUX, Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.
- *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.
 - *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, Paris, Gallimard, 1996.
 - *Une Femme*, Paris Gallimard, 1987.
- La Bible de Jérusalem*, « L'Écclésiaste », traduit en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 1977.
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, 4 vol., Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 1987-1989.
- WOOLF, Virginia, « La mort du phalène », traduit par Michèle Rivoire, in Virginia Woolf, *Œuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 2012.

Critiques sur Duras

A) Ouvrages

- ALAZET, Bernard, *Le Navire Night de Marguerite Duras : écrire l'effacement*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992.
- ANDERSON, Stéphanie, *Le discours féminin de Marguerite Duras : un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Droz, 1995.
- ARMEL, Alette, *Marguerite Duras : les trois lieux de l'écrit*, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1998.
- *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Pantin, Le Castor Astral, 1990.
- BAJOMEÉ, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck université, 1989.
- BARBERIS, Dominique, *Moderato cantabile, L'Amant, Marguerite Duras : résumé*

- analytique, commentaire critique, documents complémentaires*, Paris, Nathan, 1993.
- BIEZENBOS, Lia Van De, *Fantasmata maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras : dialogue entre Duras et Freud*, Amsterdam Atlanta, Rodopi, 1995.
- BLOT-LABARRERE, Christiane, *Album Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, La collection de la Pléiade, 2014.
- « *Dix heures et demie du soir en été* » de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1999.
 - *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992.
- BORGOMANO, Madeleine, *Le Ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1997.
- BROW, Llewellyn, *Marguerite Duras, écrire et détruire Un paradoxe de la création*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2018.
- BUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 2002.
- CAMMARERI, Corinne, *Amour maternel ou sublimation de femmes*, Toulouse, Éditions érès, 2012.
- CASSIRAME, Brigitte, *Anne-Marie Stretter, une figure d'Eros et de Thanatos dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Publibook, 2005.
- *Marguerite Duras, les lieux du ravissement : le cycle romanesque asiatique : représentation de l'espace*, Paris, l'Harmattan, 2004.
- CERASI, Claire, *Marguerite Duras de Lahore à Auschwitz*, Paris Genève, Champion-Slatkine, 1993.
- CHALONGE, Florence de, *Espace et récit de fiction : le cycle indien de Marguerite Duras*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.
- CHOUEN-OLLIER, Chloé, *L'Écriture de la prostitution dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Lettres Modernes de Minard, 2015.
- CLEDER, Jean, *Marguerite Duras : trajectoire d'une écriture*, Latresne, le Bord de l'eau, 2006.
- COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999.
- DAVID, Michel, *Le ravissement de Marguerite Duras*, Paris, l'Harmattan, 2005.
- *Marguerite Duras : une écriture de la jouissance : psychanalyse de l'écriture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

- DENES, Dominique, *Étude sur Marguerite Duras : L'Amant*, Paris, Ellipses, 2006.
- FERRIERES-PESTUREAU, Suzanne, *Une étude psychanalytique de la figure du ravisement dans l'œuvre de M. Duras : naissance d'une œuvre, origine d'un style*, Paris, l'Harmattan, 1997.
- FOURTON, Maud, *Marguerite Duras, une poétique de « l'en allée »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2008.
- HEINICH, Nathalie, *États de femmes : l'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 2018.
- ISRAEL, Lucien, *Marguerite D. au risque de la psychanalyse : deux séminaires : 1979-1980, « Détruire, dit-elle » et « Franchir le pas »*, Toulouse, Arcanes, 2003.
- KILLEEN, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible Jabès, Duras, Blanchot*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- LEOPOLD, Sandrine, *L'Écriture du regard dans la représentation de la passion amoureuse et du désir Étude comparative d'œuvres choisies de Madame de Lafayette, Rousseau, Stendhal et Duras*, Bern, Peter Lang, 2009.
- LIGOT, Marie-Thérèse, *« Un Barrage contre le Pacifique » de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1992.
- LOIGNON, Sylvie, *« L'Amant », 1984, Marguerite Duras*, Paris, Hatier, 2006.
- *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MAIZI, Myriem El, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Oxford, P. Lang, 2009.
- MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin : Avec Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- MOI, Anna, *Le pays sans nom : déambulations avec Marguerite Duras*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2017.
- NOGUEZ, Dominique, *Duras, Marguerite*, Paris, Flammarion, 2001.
- PAGES-PINDON, Joëlle, *Marguerite Duras, L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012.
- *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses, 2001, 113 p.
- PATRICE, Stéphane, *Marguerite Duras et l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- SAEMMER, Alexandra Maria, *Duras et Musil : drôle de couple ? Drôle d'inceste ?*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

- TISON-BRAUN, Micheline, *Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1984.
- TON-THAT, Thanh-Vân, *Le Ravissement de Lol V. Stein, un roman de la folie amoureuse*, Nantes, Editions du temps, 2005, 125 p.
- VAUDREY-LUIGI, Sandrine, *La langue romanesque de Marguerite Duras : « une liberté souvenante »*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- VILAIN, Philippe, *Dans le séjour des corps Essai sur Marguerite Duras*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2010.
- WERNECK, Angelica, *Mémoires et Désirs Marguerite Duras / Gabrielle Roy*, Paris, L'Harmattan, 2010.

B) Recueils collectifs

- ALAZET, Bernard et BLOT-LABARRERE (dir.), *Duras*, Paris, l'Herne, 2005.
- ALAZET, Bernard et Mireille Calle-Cruber (dir.), *Les récits des différences sexuelles*, Paris, Lettres modernes Minard, 2005.
- ALAZET, Bernard (dir.), *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Lettres modernes Minard, 2002.
- AMMOUR-MAYEUR, Olivier, Florence de Chalonge, Yanne Mével et Catherine Rodgers (dir.), *Marguerite Duras : passages, croisements, rencontres*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- BERNHEIM, Nicole Lise (éd.), *Marguerite Duras tourne un film*, Paris, L'Albatros, 1975.
- BLANCKEMAN, Bruno (dir.), *Lectures de Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein ; Le Vice-Consul ; India Song*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- BLOT-LABARRERE, Christiane, Robert Harvey et Bernard Alazet (dir.), *Marguerite Duras, la tentation du poétique*, Paris, Presse de la Sorbonne nouvelle, 2002.
- BOGAERT, Sophie (dir.), *Dossier de Presse Le ravissement de Lol V. Stein et Le Vice-consul de Marguerite Duras : 1964-1966*, Paris, IMEC, 2008.
- BOUCHER, Marie-Hélène, Eftihia Mihelaskis et Martine Delvaux, *Poétiques de l'absence chez Marguerite Duras*, Montréal, UQAM, 2012.
- BURGELIN, Claude et Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma : [actes du colloque « Duras 3D » tenu à l'Université Lumière Lyon 2 du 13 au 15 novembre 1997]*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001.
- CHALONGE, de Florence, Yann Mével et Akiko Ueda, *Orient(s) de Marguerite Duras*, Amsterdam New York, Rodopi, 2014.

- CHALONGE, De Florence (dir.), *Le personnages, miroitements du sujet*, Paris, Lettres modernes Minard, 2010.
- *L'Été 80, Yann Andréa Steiner de Marguerite Duras*, Numéro spécial de : *Roman 20-50*, n° 40, 2005.
- CLEDER, Jean (dir.), *Marguerite Duras : le cinéma*, Paris, Lettres modernes Minard, 2014.
- *Marguerite Duras : trajectoires d'une écriture*, Latresne, Le Bord de l'eau, 2006.
- COUSSEAU, Anne (dir.), *Marguerite Duras, paysages*, Paris, Lettres modernes Minard, 2017.
- COUSSEAU, Anne et Dominique Russel-Denès (dir.), *Marguerite Duras : marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006.
- HARVEY, Robert, Bernard Alazet et Hélène Volat-Shapiro (dir.), *Les écrits de Marguerite Duras : bibliographies des œuvres et de la critique : 1940-2006*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 2009.
- LE MAGAZINE LITTÉRAIRE (éd.), *Marguerite Duras*, La collection Nouveaux / Regards, 2013.
- LIMAM-TNANI, Najet (dir.), *Marguerite Duras : altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- LOIGNON, Sylvie (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, ELLUG, 2012.
- MAIZI, Myriem el et Brian Stimpson (dir.), *Écriture, écritures*, Paris, Lettres modernes Minard, 2007.
- MEUREE, Christophe et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.
- NOGUEZ, Dominique (éd.), *Duras, toujours : essai*, Arles, Actes Sud, 2009.
- RODGERS, Catherine et Raynalle Udris (dir.), *Marguerite Duras : lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- PATRICE, Stéphane et Alexandra Maria Saemmer (dir.), *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005.
- PINTHON, Monique, Jean Cléder et Guillaume Kichenin, *Marguerite Duras : Le ravissement de Lol L. Stein, Le Vice-consul, India Song*, Neuilly, Atlande, 2005.
- SNOWAERT, Maïté (dir.), *Marguerite Duras : l'image critique*, Halifax, Dalhousie University, 2011.
- VANDEVENTER, Muriel (éd.), *Duras, l'œuvre matérielle*, Paris, Institut de l'édition

contemporaine, 2006.

VIRCONDELET, Alain (dir.), *Marguerite Duras Rencontres de Cerisy*, Montréal, Écritures, 1994.

WEISS, Frédéric, *Moderato cantabile, Marguerite Duras*, Paris, Bordas, 2003.

C) Autres articles

ANGELINI, Eileen M., « Duras, Annaud et L'Amant », in Roger-Michel Allemand et Christian Millat (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 5 une « Nouvelle Autobiographie » ?*, Paris, Lettres modernes, 2004, p. 75-90.

BORGOMANO, Madeleine, « La “mémoire de l'oubli”, une “forme sens” de l'écriture de Marguerite Duras », in *Marguerite Duras de la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.13-p.38.

– « Duras : les voix du silence », in *Cahiers de Narratologie*, 01 janvier 2001, p. 231-241. [En Ligne], URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/6945>

– « Duras : d'une écriture politique à une écriture du politique », in Roger-Michel Allemand (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 3 le Créateur et la Cité*, Paris, Lettres modernes Minard, 1999, p. 33-62.

– « Marguerite Duras », in *Québec français*, 1988(72), p. 78-80. [En Ligne], URL : <https://www-erudit-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/revues/qf/1988-n72-qf1222077/58604ac/>

– « Une écriture féminine ? A propos de Marguerite Duras », in *Littérature*, 1 février 1984, p. 59-68. [En Ligne], URL : https://www-jstor-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/stable/23800744?seq=2#metadata_info_tab_contents

BONHOMME, Béatrice, « L'Écriture de Duras ou la réécriture du livre : *L'Amant de la Chine du Nord* ou “L'Amant recommencé” », in Roger-Michel Allemand (dir.), *Le « Nouveau Roman » en questions 2 « Nouveau Roman » et archétypes*, Paris, Lettres modernes, 1993, p. 121-162.

CHALONGE, Florence De, « Actualité, événement et histoire dans *L'Été 80*, de Marguerite Duras », in Sylvie Aprile et Dominique Dupart (dir.), *Écrire l'histoire*, n° 12, 2013, Dossier *Présent (2)*, [En Ligne] URL :

<https://journals-openedition-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/elh/337>

– « Le corps dans la voix. De *L'Amour* à *L'homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras », in *Tangence*, n° 103, 2013, [En Ligne] URL :

<https://www-erudit-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/revues/tce/2013-n103-tce01398/1024973ar/>

- « La Douleur : le journal “intemporel” de Marguerite Duras », in Jean-Marie Paul et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Écritures autobiographiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, [En Ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/38711>
 - « Une quête de l’origine ? Identité et parcours spatial dans *Le Vice-Consul* de Marguerite Duras », in *Littérature*, n° 88, 1992, [En Ligne] URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_88_4_1555
- CRIPPA, Simona, « Elle, Emily L. L’esthétique des ruines dans *Emily L.* de Marguerite Duras », in Johan Faerber (dir.), *Le « nouveau roman » en questions. 7, Vers une ruine de l’écriture ? 2*, Caen, Lettres modernes Minard, 2012, p. 31-44.
- LACAN, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein* », in *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 1965, n° 52, p. 7-15.
- LOIGNON, Sylvie, « Vestiges de l’amour, ou l’amour en ruines dans *L’Amour* de Marguerite Duras », in Johan Faerber (dir.), *Le « nouveau roman » en questions. 7, Vers une ruine de l’écriture ?*, Caen, Lettres modernes Minard, 2012, p. 135-147.

D) Biographies

- ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, 950 p.
- ANDREA, Yann, *Cet amour-là*, Paris, Éditions Paruvert, 1999
- *M.D.*, Paris, Minuit, 1983.
- LEBELLEY, Frédérique, *Duras ou le poids d’une plume*, Paris, Grasset, 1994.
- TURINE, Jean Marc, *5, Rue Saint-Benoît, 3^e Étage Gauche, Marguerite Duras*, Genève, Les éditions Metropolis, 2006.
- VALLIER, Jean, *C’était Marguerite Duras*, 2 vol, Paris, Fayard, 2006-2010.
- *Marguerite Duras : la vie comme un roman*, Paris, Textuel, 2006.
- VIRCONDELET, Alain, *Rencontrer Marguerite Duras*, Paris, Mille et une nuits, 2014.
- *Marguerite Duras : la traversée d’un siècle : biographie*, Paris, Plon, 2013.
 - *Marguerite Duras, une autre enfance*, Lormont, Le Bord de l’Eau, 2009.
 - *Sur les pas de Marguerite Duras*, Paris, Presses de la Renaissance, 2006.
 - *Marguerite à Duras*, Paris, Ed. n° 1, 1998.
 - *Marguerite Duras, Vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996.

– *Duras : biographie*, Paris, F. Bourin, 1991.

Sur la question du vieillissement

A) Approches littéraires

AMERY, Jean, *Du vieillissement Révolte et résignation*, Paris, Payot, 1991.

ANDRE, MARIE-Odile, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire : figures du vieil escargot*, Paris, Honoré Champion, 2015.

ARFEUX-VAUCHER, Geneviève, *La vieillesse et la mort dans la littérature enfantine, de 1880 à nos jours*, Paris, Éditions Imago, 1994.

BARROT, Philippe (dir.), *Littérature et vieillissement*, Chroniques du çà et là, n°10, Paris, 2015.

BOYER-WEINMANN, Martine, *Vieillir, dit-elle : Une anthropologie littéraire de l'âge*, Éditions Champ Vallon, 2013.

– « Esthétique de la fragilité : la leçon de la littérature », in Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature*, Paris, Arman Colin, La collection Recherches, 2012, [En Ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/fins-de-la-litterature--9782200272807-page-197.htm>

BRASSAI, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997.

CICÉRON, *De Senectute (de la vieillesse)*, texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier, Paris, Les Belles lettres, 1955.

COMPAGNON, Antoine (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, 2009.

– « Dixième leçon : La disparition élocutoire du poète », in *Cours de M. Antoine Compagnon*, Sorbonne Université, [En Ligne] URL : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>

DEPUSSE, Marie, *Beckett corps à corps*, Paris, Hermann, 2007.

DETAMBEL, Régine, *Les livres prennent soin de nous*, Arles, Actes Sud, 2015.

– *Le syndrome de Diogène : éloge des vieillesse*, Arles, Actes Sud, 2008.

ERNST, Gilles, *Georges Bataille : analyse du récit de mort*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

FOND. Nationale de gérontologie, *Vieillir dans la littérature*, in *Gérontologie et Société*, 2005/3, Vol. 28, n° 114, [En Ligne] URL :

- <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2005-3.htm>
- GAUDIN, Colette, « Contre la décadence, le réenchantement du monde », in Bruno Blanckeman (dir.), *Les diagonales du temps Marguerite Yourcenar à Cerisy*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, [En Ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/32370>
- KEILHAUER, Annette (dir.), *Vieillir féminin et écriture autobiographique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007.
- KRISTEVA, Julia, *Le génie féminin tome III Colette*, Paris, Fayard, 2002.
- *Le temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
 - *Soleil noir Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- LE ROUX-KIEKEN, Aude, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- MABIN, Dominique, *Le sommeil de Marcel Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- MONTANDON, Alain (dir.), *L'Automne*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007.
- *Éros, blessures et folie : détresses du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.
 - *Figures du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.
 - *Écrire le vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.
 - *Les mots du vieillir*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004.
- NISSIM, Liana, *Vieillir selon Flaubert*, Milano, Edizioni, 2012, [En Ligne] URL : <https://books.openedition.org/ledizioni/490>
- PAILLARD, Marie-Christine, *Admirable tremblement du temps : le vieillir et le créer*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.
- RABAU, Sophie, « Poétique de la poèmathanatologie ou modeste contribution pour aider les auteurs à mieux préparer leur mort », in *La Mort de l'auteur*, dans *Littérature histoire théorie*, n° 22, Juin 2019, [En Ligne] URL : <https://www.fabula.org/lht/22/rabau.html>
- TADIE, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.
- VEGA-RITTER, Max et Alain Montandon (dir.), *L'un(e) miroir de l'autre*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1998.

B) Approches sociologiques, psychanalytiques et psychologiques

- AMEISEN, Jean-Claude, Guillaume Le Blanc et Éric Minnaërt (dir.), *Anthropologies du corps vieux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, [En Ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/anthropologies-du-corps-vieux--9782130569824.htm>
- AMYOT, Jean-Jacques, *Innommable et innombrable : de la vieillesse considérée comme une épidémie*, Paris, Dunod, 2014.
- ATLAN, Henri, *Entre le cristal et la fumée Essai sur l'organisation du vivant*, Paris, Seuil, 1979.
- AUGE, Marc, *Une ethnologie de soi Le temps sans âge*, Paris, Seuil, 2014.
- BEAUVOIR, Simone De, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.
- BECHTEL, Guy, *La sorcière et l'Occident*, Paris, Plon, 1997.
- BILLETTE, Véronique, Patrik Marier et Anne-Marie Séguin (dir.), *Les vieillissement sous la loupe Entre mythes et réalités*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2018.
- BONNET, Agnès et FERNANDEZ, Lydia, *23 grandes notions de psychopathologie*, Paris, Dunod, 2015.
- BROUILLET, Denis et Arielle Syssau, *Mémoire et oubli : apports de la psychologie cognitive au vieillissement*, Saint-Martin-d'Hères, Presses universitaires de Grenoble, 2000.
- Caisse nationale d'assurance vieillesse (éd.), *Images de la vieillesse*, Paris, la Documentation française, 2001.
- CARADEC, Vincent, Aline Chamahian et Claire Lefrançois (dir.), *Vivre les âges de la vie : de l'adolescence au grand âge*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- CEMEA / ERES (éd.), *Veillir, c'est vivre*, in *Revue du champ social et de la santé mentale*, n° 99, 2008.
- COBAST, Éric, *La vieillesse Cours de culture générale*, Paris, Ellipses, 2010.
- COULOMB, François, *La vieillesse. Volume I, Les données à connaître et maîtriser pour analyser et argumenter sur les grandes problématiques*, Paris, Ellipses, 2010.
- FEILLET, Raymonde, *Corps, vieillissement et identité : entre préservation et présentation de soi*, Toulouse, Éditions Erès, 2012.
- FERNANDEZ, Lydia (dir.), *Les addictions du sujet âgé*, Paris, Éditions In Press, 2009.
- Fondation Eisai, *Fin de vie : le débat*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011,

- [En Ligne] URL :
<https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/fins-de-vie--9782130579137.htm>
- *Les représentations du corps vieux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008,
 [En Ligne] URL :
<https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/les-representations-du-corps-vieux--9782130564416.htm>
 - *Quand est-ce que je vieillis ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
 - *Penser l'espace pour lire la vieillesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
 - *Penser le temps pour lire la vieillesse*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.
 - *Le grand âge de la vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- Fondation Nationale de gérontologie (éd.), *Créativité*, in *Gérontologie et Société*, 2011/2, Vol. 34, n° 137, [En Ligne] URL :
<https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2011-2.htm>
- *Paroles des vieux*, in *Gérontologie et Société*, 2011/2, Vol. 34, n° 137, [En Ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2003-3.htm>
- FONTAINE, Roger, *Psychologie du vieillissement*, Paris, Dunod, 2007.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.
- FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*, traduit de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs, Paris, Presses Universitaires de France, 2005[1969].
- « Pour introduire le narcissisme », in Freud, *Œuvres complètes : psychanalyse. Volume XII. 1913-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
 - « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité », traduit par J. Altounian et F.-M. Gathelier, in Freud, *Œuvres complètes XVI 1921-1923*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
 - « A partir de l'histoire d'une névrose infantile », in Freud, *Œuvres complètes XIII*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
- FUCHS, Marie-Françoise (dir.), *Comment l'esprit vient aux vieux Penser et vivre un vieillissement durable*, Toulouse, Éditions Erès, 2016
- HERFRAY, Charlotte, *La vieillesse en analyse*, Strasbourg, Éditions Arcanes/Éditions Erès, 2007.
- GREEN, André, *Le temps éclaté*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

- GUCHER, Catherine, *La gérontologie sociale Héritages et réflexions contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- GUTTON, Philippe, *L'art de vieillir Être soi... Toujours*, Paris, Éditions In Press, La collection « OLD'UP, inventer sa vieillesse », 2018.
- JAEGER, Christophe De, *La Gérontologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008 [1992].
- JUNG, C.G., *L'âme et la vie*, Éditions Buchet/Chastel, 1963.
- KAPLAN, Francis, *L'irréalité du temps et de l'espace : réflexions philosophiques sur ce que nous disent la science et la psychologie sur le temps et l'espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2004.
- KLARSFERLD, André et REVAH, Frédéric, *Biologie de la mort*, Paris, Odile Jacob, 2016[2000].
- LACAN, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- LEMAIRE, Patrick, *Le vieillissement cognitif*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- LEVET, Maximilienne, *Les valeurs de l'âge*, Ramonville Saint-Agme, Erès, 2002.
- LORENZI, Jean-Hervé, François-Xavier Albouy et Alain Villemeur, *L'erreur de Faust Essais sur la Société du Vieillissement*, Paris, Descartes & Cie, Cent Mille Milliards, 2019.
- MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- MEIDANI, Anastasia et Stefano Cavalli (dir.), *Figures du vieillir et formes de déprise*, Toulouse, Ères, 2019.
- MINOIS, Georges, *Histoire de la vieillesse en Occident. De l'Antiquité à la Renaissance*, Fayard, 1987.
- MONFORT, Jean-Claude, *La Psychogériatrie*, la collection *Que sais-je ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- MOULAERT, Thibault, Sylvie Carbonnelle et Laurent Nisen (dir.), *Le vieillissement actif dans tous ses éclats*, Louvain-La-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2014.
- PELLISSIER, Jérôme, *Le temps ne fait rien à l'affaire...*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2012.
- PINEL, Bruno, *Vieillir Du mythe à la réalité*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- PLOTON, Louis (dir.), *Vie psychique, spiritualité et vieillissement*, Lyon, Chronique Sociale, 2017.
- PLOTON, Louis et CYRULNIK, Boris (dir.), *Résilience et personnes âgées*, Paris, Odile Jacob, 2014.
- POWYS, John Cowper, *L'art de vieillir*, Paris, J. Corti, 1999.
- QUADERI, André, *Psychologie du vieillissement*, Paris, A. Colin, 2013.
- ROBERT, Ladislav, *Le vieillissement De l'homme à la cellule*, Paris, Belin, 1994.
- SALIGNON, Bernard, *Temps et souffrance : temps, sujet, folie*, Saint-Maximin, Théétète, 1996.
- SZASZ, *Fabriquer la folie*, traduit de l'anglais par Monique Manin et Jean-Pierre Cottureau, Paris, Payot, 1976.
- TAMINE, Jacques, *Du temps 3, Pour mourir*, Fernelmont, Intercommunications SPRL et Editions modulaires européennes, 2011.
- THOMASSON, Nitza, *Le vieillissement cérébral*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- VALABREGA, Jean-Paul, *Les chronopathies : maladies du temps*, Paris, Dunod, 2005.
- VERDON, Benoît, « Se dépendre de dépendre ? Vieillir parmi la violence des idéaux », in *Cliniques*, 2014/1 (n° 7), p. 178-192, [En Ligne] URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-cliniques-2014-1-page-178.htm>
- *Le vieillissement psychique*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.
 - *Clinique et psychopathologie du vieillissement*, Paris, Dunod, 2012.
- VERDON, Benoît (dir.), *Cliniques du sujet âgé Pratiques psychologiques*, Paris, Armand Colin, 2012.
- VEYSSET-PUIJALON, Bernadette et Lucette Savier (dir.), *Être vieux De la déchéance à l'échange*, in *Série Mutations*, n° 124, Octobre 1991.
- VILLA, François, *La puissance du vieillir*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

C) Aspects philosophiques

- BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Stock, 1992[1963].
- BERGSON, Henry, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Flammarion, 2012.

- *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, Paris, Presse universitaire de France, 2012.
 - *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
 - *La pensée et le mouvant : essais et conférence*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- DESCHAVANNE, Éric et Pierre-Henri Tavoillot, *Philosophie des âges de la vie*, Paris, Librairie Arthème Fayard / Pluriel, 2010.
- ÉRASME, *Éloge de la folie*, Paris, Le Castor Astral, 2009.
- GORZ, André, *Le traître suivi de Le vieillissement*, Paris, Gallimard, 2008[2004].
- JULLIEN, François, *Philosophie du vivre*, Paris, Gallimard, 2011.
- *Les transformations silencieuses*, Paris, Grasset, 2009.
 - *Du mal – du négatif*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
 - *Du temps : éléments d'une philosophie du vivre*, Paris, Grasset, 2001.
- KIERKEGAARD, « On ne trouve pas l'existence de Dieu », in Jean Brun (dir.), *Kierkegaard L'existence textes choisis*, traduits par P.-H. Tissau, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- *Traité du désespoir*, traduit par Knud Ferlov, Paris, Gallimard, 1949.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2016[2004].
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Flammarion, 2000.
- *La généalogie de la morale*, Paris, Gallimard, 1964.
- POREE, Jérôme, *Sur la douleur Quatre études*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit I L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Critiques littéraires sur des thèmes secondaires autour du vieillissement

- BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahier du Cinéma Gallimard Seuil, 1980.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- BERGERON, Patrick et CARRIERE, Marie (éd.), *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Berne, Peter Lang, 2011.
- BLANCKEMAN, Bruno, « “Je ne vis pas comme ils vivent...” Imaginaires et

- esthétiques de la solitude dans le roman contemporain », in Matteo Majorano (dir.), *Nuove Solitudini*, Macerata, Quodlibet, 2012, [En Ligne] URL : <https://books.openedition.org/quodlibet/615>
- « La tentation du défaut (sur quelques récits d'enfance) », in Anne Chevalier et Carole Dornier (dir.), *Le récit d'enfance et ses modèles*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, [En Ligne] URL : <https://books.openedition.org/puc/10036>
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004.
- ERGAL, Yves-Michel, *Le Temps retrouvé ou la fin du monde*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- FRAISSE, Luc, *Le processus de la création chez Marcel Proust Le fragment expérimental*, Paris, José Corti, 1988.
- MARTENS, David, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau (dir.), *L'écrivain vu par la photographie : formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- MICHELET, *La mer*, Paris, Gallimard, 1983.
- *La sorcière*, Paris, Flammarion, 1966.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998.

Théories littéraires

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978[1975].
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, in Roland Barthes, *Œuvres complètes I*, Paris, Éditions du Seuil, 2002[1993], p. 671-872.
- « L'effet du réel », in Roland Barthes, *Œuvres complètes III*, Paris, Éditions du Seuil, 2002[1994], p. 25-32.
- « La Mort de l'auteur », in Roland Barthes, *Œuvres complètes III*, Paris, Éditions du Seuil, 2002[1994], p. 40-45.
- *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972[1953].
- BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1966-1974.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
- *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

- *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
 - *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Lettres ouvertes », in Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, La collection Sémaphores, 2007, [En Ligne] URL : <https://books-openedition-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/pub/3527>
- BLOCH, Béatrice, « Efficience temporaire de la fiction », in Béatrice Laville et Brigitte Louchon (dir.), *Les enseignements de la fiction*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, La collection de Modernités n° 23, 2007, p. 151-162.
- BOYER-WEINMANN, Martine, « Donner formes aux impossibilités biographiques », in Robert Dion et Frédéric Regard (dir.), *Les nouvelles écritures biographiques*, Lyon, ENS Éditions, 2013, [En Ligne] URL : <https://books.openedition.org/enseditions/4515>
- BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1960.
- DAMBRE, Marc, Aline Mura-Brunel et Bruno Blanckeman (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 [En Ligne] URL : <https://books.openedition.org/psn/1615>
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in Diha Ribard, 1969, *Michel Foucault et la question de l'auteur*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983[1972].
 - *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
 - *Mimologiques Voyage en Cratylie*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2000.
- *L'épreuve de la grandeur Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, Éditions La Découverte, 1999.
- LABOURET, Denis, « Une littérature “thérapeutique” ? », in *Histoire de la littérature française des XX^e et XXI^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 287-288.

- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- « L'image de l'auteur dans les médias », in *Pratiques*, 1980, Vol. 27(1), [En Ligne]
URL : https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1980_num_27_1_1169
 - *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996, 381 p.
- MARTY, Éric (dir.), *La préparation du roman I et II Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes*, Paris, Seuil / IMEC, 2003.
- MEIZOZ, Jérôme, *La littérature en « personne » Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Erudition, 2016.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, 2 vol, Paris, Pocket, 2006.
- *Mesure de l'instant*, Paris, Pocket, 1990.
 - *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- VIART, Dominique et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.
- WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris Bruxelles, Denoël Gonthier, 1977.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
Liste d'abréviation	3
INTRODUCTION	5
PREMIÈRE PARTIE	
LES MANIFESTATIONS DU VIEILLISSEMENT	23
Chapitre I	
L'affaiblissement physique	26
1. Le visage dévasté.....	28
2. Le démantèlement somatique	30
3. Le corps investi dans l'écriture	35
Chapitre II	
L'érotisme tourmenté par le vieillissement	40
1. L'érotisme, métaphore de l'écriture	40
2. La femme comme l'objet du désir	43
3. Le désir qui accélère le vieillissement	45
4. Le vieillard par manque d'amour	49
Chapitre III	
La démence sénile	58
1. La jalousie.....	59
2. La boulimie.....	64
3. L'alcoolisme	69
Chapitre IV	
La mémoire et l'oubli	76
1. L'inconsolable mémoire	76
2. L'oublieuse mémoire	80
3. La « mémoire de l'oubli » – une mémoire créative.....	84
Chapitre V	
De la routine à la mort	90
1. La répétition indolente.....	90
2. La mort ou la transgression.....	97
DEUXIÈME PARTIE	
DIFFÉRENTES SORTES DE VIEILLARDS	107
Chapitre I	
Le vieillard enfantin	111
1. Un retour réjouissant vers l'enfance	113
2. L'invasion de l'enfance dans la vieillesse	116
Chapitre II	
Le vieil enfant	122
1. L'enfant malheureux en manque d'amour	122
2. L'« imbécillité de l'âge »	126
3. L'intelligence avancée ou la négation du savoir ?	130

Chapitre III	
La sorcière folle et intemporelle.....	137
1. La martyre à la fois puissante et fragile.....	141
2. Le sortilège d'affabulation qui fait basculer le temps	145

TROISIÈME PARTIE

VERS L'ATEMPORALITÉ.....	151
---------------------------------	------------

Chapitre I

La désorganisation du temps	154
--	------------

1. La cristallisation de l'instant.....165
2. La durée en fumée

Chapitre II

Les métamorphoses du temps	173
---	------------

1. La mer.....175
 - 1.1. L'immensité temporelle incarnée par l'image de l'eau
 - 1.2. La mer comme gouffre béant qui enveloppe tout
2. La spatialisation du temps.....182
 - 2.1. L'espace comme annonciateur du vieillissement
 - 2.2. De l'espace imprécis au temps déroutant
3. Le miroir
4. La photographie
- 4.1. Le temps enfermé dans le passé
- 4.2. L'invisibilité de l'image photographiée.....

QUATRIÈME PARTIE

LE VIEILLISSEMENT DE L'ÉCRIVAIN : ENTRE CONSTRUCTION ET DÉCONSTRUCTION DE L'IMAGE AUCTORIALE	203
---	------------

Chapitre I

Une fortification « en urgence » de l'image d'écrivain.....	212
--	------------

1. La vieillesse de l'écrivain marquée par l'« hypertrophie emphatique du moi »215
 - 1.1. L'impossible cohérence entre les Moi : l'(anti-)narcissisme du vieillissement.....214
 - 1.2. La cohésion entre vie et œuvre grâce au « Moi virtuel ».....221
2. Du sommet de la gloire à la « mythologie » durassienne
- 2.1. Le succès foudroyant de *L'Amant* : une consécration tardive.....226
- 2.2. Une « automythographie » réussie grâce au grand âge.....229

Chapitre II

La déconstruction de la figure auctoriale	234
--	------------

1. La rançon du succès
- 1.1. L'épreuve de la gloire.....235
- 1.2. La réécriture ou le signe du vieillissement littéraire
2. L'effacement de l'auteur
- 2.1. L'image de l'auteur caractérisée par la « banalité »
- 2.2. Du renoncement à l'autorité auctoriale à la « Mort » de l'auteur

CINQUIÈME PARTIE

LE VIEILLISSEMENT DE L'ÉCRITURE : LE VIEILLIR EN CRÉATION AU BORD DU NÉANT ET DE LA SPLENDEUR.....	255
---	------------

Chapitre I

Un vieillissement littéraire marqué par le goût pour le Vide.....	267
--	------------

1. Le « style de vieillesse » vers la maigreur
2. Le rejet de la « belle langue »

3. Du « mot-trou » aux nouveaux horizons linguistiques.....	277
Chapitre II	
Le Vide ou la « vision de vieillesse »	287
1. Une « vision de vieillesse » caractérisée par l'impuissance et la soumission	289
1.1. La résignation totale face à la mort.....	290
1.2. L'existence de Dieu confirmée à travers son omission	294
2. Le vieillissement inscrit dans la voie du « gai désespoir »	302
2.3. Le dépassement de la morale ou un vieillissement « par-delà le bien et le mal ».....	305
2.2. La « splendeur de l'âge » comme ultime manifestation du vieillissement.....	308
CONCLUSION	313
BIBLIOGRAPHIE.....	327
TABLE DES MATIÈRES	345

RÉSUMÉ :

Étant un processus inéluctable auquel aucune créature terrestre ne saurait échapper, le vieillir est synonyme même du vivre, nous accompagne tout au long de notre existence. Malgré l'abondance d'études sur Marguerite Duras, les recherches autour du thème du vieillissement chez l'écrivaine paraissent pourtant rares. Souvent glissé derrière les thématiques relatives au passage du temps, le vieillissement s'avère cependant omniprésent dans son univers artistique, ainsi que dans la vie de l'écrivaine, qui fait, notamment dans ses dernières années, de sa personne même un personnage incontournable dans ses œuvres.

Dans cette thèse, nous proposons trois axes principaux pour analyser la présence du vieillissement dans le monde durassien : le vieillissement des personnages dans son œuvre ; le vieillissement de l'auteure ; et le vieillissement de son écriture. S'appuyant principalement sur les approches psychiques, psychanalytiques et sociologiques, l'analyse sur le vieillissement des personnages fictifs se consacre aux différents symptômes de la sénilité qui affectent autant les êtres humains que l'écriture, inscrite elle-même dans une démarche vers l'évanescence et la disparition. Cette évolution de l'écriture qui tend vers la maigreur et l'absence entre en cohérence avec le vieillissement des personnages et de leur auteure, dont l'image auctoriale ne cesse de se muer au fil des années, afin de répondre aux effets du temps actifs en l'écrivaine et en son écriture.

C'est justement à cette évolution vers l'amenuisement et la disparition qu'est dû le dynamisme de l'écriture sur le vieillissement chez Marguerite Duras, qui, contre toute attente, ne fait pas l'éloge du vieillissement comme bonification comparable à celle du vin ; elle ne le considère pas non plus comme une punition qui mérite d'être repoussée à tout prix. Le vieillissement chez Marguerite Duras relève avant tout d'une résignation et d'une passivité mais au sens positif, caractérisée par une profonde réconciliation et par l'acceptation de la vanité de l'existence et de l'usure du temps, jusqu'à ce que l'écrivaine fasse de ce mouvement vers la chute et vers la disparition un véritable mobile de son écriture et de sa propre vie.

MOTS-CLÉS :

Marguerite Duras, Vieillissement, Décadence, Temps, Mutation, Image auctoriale, Style, Écriture tardive, Mort, Vanité, Disparition, Désespoir