

Université de Montréal

Souverainetés du littéraire dans trois écrits de Marguerite Duras

Par Eugénie Matthey-Jonais

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Août 2020

© Eugénie Matthey-Jonais, 2020

Université de Montréal
Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Souverainetés du littéraire dans trois écrits de Marguerite Duras

Présenté par

Eugénie Matthey-Jonais

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
Présidente-rapporteuse

Catherine Mavrikakis
Directrice de recherche

Marcello Vitali-Rosati
Codirecteur

Maxime Blanchard (CUNY)
Membre du jury

Résumé

Comment donner à voir l'irreprésentable, la contradiction et le paradoxe — et pourquoi le faire ? Pour Marguerite Duras, dont l'œuvre est porteuse d'apories, la réponse à cette interrogation fondamentale se trouve dans l'écriture littéraire. Dans ce mémoire, nous interrogerons la notion de souveraineté (Menke) du littéraire, qui permet de penser la mise en tension des discours non esthétiques (soit historiques, judiciaires, journalistiques, par exemple) dans l'œuvre de Duras, ainsi que l'engagement de l'auteure par son écriture, qui seule peut porter ses prises de positions contraires et violentes, mais aussi « le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée ». Dans un premier temps, nous étudierons la singularité de l'engagement de Duras ; si l'engagement politique dans sa vie publique est marqué par de nombreux remous, nous pourrions observer, à partir de l'analyse du texte « Sublime, forcément sublime Christine V. » (1985), comment apparaît en contrepoint un engagement (Sartre, Barthes) par la littérature dans l'écriture de l'auteure. Cette écriture est également porteuse d'une certaine faculté oraculaire, instaurant la voyance est aux sources de la souveraineté de la littérature. Par l'étude du texte « La mort du jeune aviateur anglais » (1993), nous traiterons dans un deuxième temps de la particularité de la posture et de l'énonciation (Meizoz) de Duras, ainsi que de la possibilité de la confrontation de l'aporie que lui offre le discours littéraire. L'appropriation de la parole de l'autre et de la parole du mort se fait dans ce texte au profit du récit mythique, évacuant les dimensions historiques et documentaires du témoignage afin de tendre plutôt vers une parabole universalisante. Enfin, à travers une analyse de *La douleur* (1985) et de son paratexte, nous verrons comment la réécriture de ses textes avant leur publication permet d'y inscrire un engagement affirmé, correspondant davantage au projet d'engagement littéraire que Duras tisse dans les dix dernières années de sa carrière. L'écriture de Duras dans cette œuvre montre comment le discours littéraire peut représenter la faillite de la pensée et des autres discours. Cette mise en crise des discours et de la pensée, que l'on retrouve au sein des trois textes à l'étude, nous permettra de penser la souveraineté du littéraire dans l'écriture de Marguerite Duras.

Mots-clefs : Marguerite Duras, engagement, souveraineté, posture, voix, mythe, événement, réécriture, littérature française.

Abstract

How can one show the unspeakable, contradictions and paradoxes — and why would one attempt to do so ? For Marguerite Duras, whose work carries aporias, the answer to this fundamental question lies in literary writing. In this dissertation, we will question the notion of literary sovereignty (Menke), which allows us to think the crisis of non-aesthetic discourses (historical, judicial, journalistic, for example) in Duras' work, as well as the engagement of the author through her writing, which alone can bear her opposing and violent positions, but also "the black mourning of life, the commonplace of all thought". First, we will study the singularity of Duras' engagement ; if the political engagement in her public life is marked by many upheavals, we will be able to observe, from the analysis of the text "Sublime, forcément sublime Christine V." (1985), how an engagement (Sartre, Barthes) through literature appears in the author's writing. This writing also bears a certain oracular capacity, establishing clairvoyance as one of the sources of literary sovereignty. Through the study of "La mort du jeune aviateur anglais" (1993), we will then explore the particularity of the posture and enunciation (Meizoz) of Duras, as well as the possibility of the confrontation of aporia that literary discourse offers. The word of the other and the word of the dead is appropriated for the benefit of the mythical narrative, evacuating the historical and documentary dimensions of testimony in order to move towards a universalizing parable. Finally, through an analysis of *La douleur* (1985) and its paratext, we will see how the rewriting of texts before their publication inscribes them in an strong commitment, more akin to the project of literary engagement that Duras weaves in the last ten years of his career. Duras' writing in this work shows how literary discourse can represent the crisis of thought and of other discourses. This crisis of discourse and thought, which can be found in the three texts studied in this dissertation, will allow us to think about literary sovereignty in Marguerite Duras' writing.

Keywords : Marguerite Duras, engagement, sovereignty, authorship, voice, myth, event, rewriting, French literature.

Table des matières

Résumé	I
Abstract	II
Table des matières	III
Remerciements	V
Introduction	1
Précisions sur le corpus	3
Posture et <i>ethos</i>	5
Autour de l'engagement littéraire	7
Chapitre 1 : L'engagement par l'écriture dans « Sublime, forcément sublime Christine V. »	10
L'écrivain engagé : de Sartre à Barthes	10
Dénoncer l'intolérable : une vie d'écriture engagée	13
D'un certain esprit négatif	18
« Sublime, forcément sublime Christine V. », commande de <i>Libération</i>	23
« Je ne verrai jamais Christine V. » : une posture de voyance	26
Mentir-vrai : écriture et « intelligence du crime »	29
Réception polémique et postérité littéraire	32
Souveraineté du littéraire et rhétorique de combat	36
Chapitre 2 : La parole littéraire de « La mort du jeune aviateur anglais », une tentative devant l'intraduisible	45
Pratique de l'entretien et « énonciation prophétique »	47

Deuil, parole et écriture : le témoignage _____	51
Documenter les sources du mythe _____	55
Un mort peut en cacher un autre ; parabole et archétype _____	58
Singularité et mythe, dans le « double rapport de proximité et d'écart » _____	63
Aporie de la parabole : « voiler en dévoilant » _____	67
Vers une « écriture du non-écrit » : aux limites de la représentation, les lucioles _	72
Chapitre 3 : Réécriture, paratexte et littérature souveraine dans <i>La</i>	
<i>douleur</i> _____	78
Des armoires bleues de Neauphle aux archives de l'IMEC : une pratique de la réécriture _____	78
Les préfaces, fictions du rapport à l'écriture _____	85
« (<i>sic.</i>) » : quels parerga pour une Histoire en faute ? _____	88
Dépenser l'événement _____	94
Une pensée de l'émotion et de la douleur : vers la déraison _____	97
Un ferme engagement dans l'ambiguïté _____	101
Conclusion _____	106
Bibliographie _____	i

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, Catherine Mavrikakis, qui, dès le baccalauréat, m'a inspirée et m'a encouragée à penser ce qui, dans les textes, ne va pas de soi. Ses conseils précis et éclairés, son jugement hors pair et sa vertigineuse rapidité d'esprit ont été des atouts inestimables au cours de ce travail.

J'aimerais ensuite remercier mon co-directeur, Marcello Vitali-Rosati, pour son soutien précieux dans ma vie universitaire, ainsi que pour sa confiance et son regard toujours renouvelé sur nos pratiques, qui fait de moi une littéraire plus complète.

Merci à mes parents, qui, tous deux, m'ont inculqué à la fois la passion des livres et la curiosité, et m'ont permis d'aller jusqu'au bout de celles-ci — quant à ma petite sœur, Clara, sache que tes espiègleries ont égayé mes heures de travail les plus ardues.

L'élaboration et la rédaction de ce mémoire auraient été bien différentes sans mes amies et amis. Ensemble, nous avons amorcé ce trajet ; Camille, Marie, Rachel, Rémi, nous y sommes enfin. À vous s'ajoutent naturellement Béatrice, qui nous éclaire le chemin avec sagesse, Stéphanie, présence solaire de confinement, ainsi que Nicolas et Jeanne, camarades outremer et transcontinentaux.

Mes remerciements les plus tendres vont à Félix, pour ses encouragements constants, sa foi en mes idées et mon travail ainsi que sa présence à mes côtés. Tu es la lumière de mes jours.

En cette fin d'un cycle, j'aimerais également remercier celles et ceux qui m'ont généreusement accueillie dans des colloques au cours de ces deux dernières années. Vous m'avez permis de creuser ma réflexion et de mieux saisir ma place de chercheuse débutante. Je remercie au passage les organismes m'ayant permis de me rendre dans des contrées parfois lointaines : l'AELLFUM, la Chaire de recherche du Canada sur les Écritures numériques, Figura — Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, ainsi que le programme des PARSECS de la FAÉCUM.

Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de Recherche du Québec – Société et culture pour leur soutien financier qui m'a permis de me consacrer pleinement à mes recherches.

Introduction

« Écrire quand même malgré le désespoir. Non : avec le désespoir. Quel désespoir, je ne sais pas le nom de celui-là. Écrire à côté de ce qui précède l'écrit c'est toujours le gâcher. Et il faut cependant accepter ça : gâcher le ratage c'est revenir vers un autre livre, vers un autre possible de ce même livre. »

Marguerite Duras, *Écrire*

Écrire « malgré », écrire « avec » ; la rectification qu'apporte Marguerite Duras à son propos dans le recueil *Écrire* est emblématique des tensions à l'œuvre dans ses textes. Dans l'ensemble de la vie d'écriture de l'écrivaine française, consacrée en 1984 par l'attribution du prix Goncourt à son texte *L'Amant*, on peut lire un souci d'« investigation du réel¹ », de mise au jour de la « vérité² », qui pourtant se heurte à l'omniprésence de brouillages, de contradictions et de paradoxes. Sa remise en question de la possibilité de la représentation contraste avec l'abondance de son œuvre qui se déploie dans des romans, des pièces de théâtre, mais aussi des scénarios, des films et des textes journalistiques. Au fil des années, sa parole et son écriture se confondent, deviennent un « écrit-*muthos*³ », faisant de chacune de ses publications, chacune de ses apparitions dans les médias, chacun de ses films une part d'une « sorte d'œuvre totale⁴ », prolongeant l'engagement par la littérature de l'auteure — parfois de façon indirecte ou contradictoire. Duras déploie un discours littéraire souverain,

¹ David Amar, « La voix du gai désespoir », dans Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Cahiers de L'Herne », n° 86, 2005, p. 76.

² *Ibid.*

³ Simona Crippa, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », dans Sylvie Loignon (dir.), *La Revue des lettres modernes, Marguerite Duras et le fait divers* suivi de *Lectures de La Vie tranquille*, n° 6, juillet 2020, p. 116.

⁴ *Ibid.*

portant des interrogations profondes sur sa propre nature, ainsi que la critique des autres discours lui étant subordonnés. Dans ce mémoire, j'appuierai ma réflexion sur le concept de souveraineté esthétique telle que définie par Christoph Menke, dont le travail découle de la pensée de l'expérience esthétique d'Adorno et Derrida. Menke définit ainsi la souveraineté esthétique :

L'art est souverain, non parce qu'il abolit la frontière entre l'expérience esthétique et les autres modes d'expérience, pour s'affirmer comme un dépassement ou une décomposition de la raison qui s'imposerait de manière immédiate à la raison elle-même, mais parce que, ne fondant sa validité qu'en elle-même, elle constitue une crise pour le fonctionnement de nos discours.⁵

C'est précisément cette « crise pour le fonctionnement de nos discours » qui nous intéressera tout au long de ce travail. Pour Duras, la forme d'art qu'est le discours littéraire ne puise sa légitimité qu'en elle-même, dans sa voyance et loin des discours historiques, journalistiques et judiciaires. Ces discours sont au contraire subvertis et mis en crise dans l'œuvre de l'auteure.

À travers l'étude de trois textes, ce mémoire traitera de la singularité de l'engagement de l'écriture de Duras, ainsi que de la possibilité de la confrontation de l'aporie et de la faillite de la pensée qui lui sont permises par la littérature. Nous allons tout d'abord approfondir comment s'élabore, au long de sa carrière, la pensée politique de Duras, et comment sa démarche se situe dans la littérature engagée de la France d'après-guerre. Après des déceptions politiques, son engagement se réalise pleinement dans ses textes littéraires, comme nous le verrons avec l'étude de son texte « Sublime, forcément sublime Christine V. » (1985) Son écriture favorise cependant le *muthos* et le *pathos* au détriment du *logos*, et se présente comme subvertissant les autres discours : « sa gageure politico-poétique est, en

⁵ Christoph Menke, *La souveraineté de l'art : l'expérience esthétique après Adorno & Derrida*, traduit par Pierre Rusch, Paris, Armand Colin, 1994, p. 13.

fait, d'avoir misé sur la souveraineté de la littérature, sa liberté et son impunité⁶ ». Si, ici, l'impunité est à nuancer — Duras tentant souvent, à même le texte, d'en ménager la réception — il reste que son écriture affirme aussi une souveraineté de son discours littéraire, seul discours capable de porter ses contradictions et de se confronter à l'aporie de la représentation de la mort et du traumatisme, comme nous le verrons dans l'étude du texte « La mort du jeune aviateur anglais » (1993). Enfin, considérant le texte et le paratexte de *La douleur* (1985), nous pourrions observer les mécanismes d'écriture à l'œuvre dans le « travail de la post-conscience⁷ » de Duras, lors de la publication, quarante ans après les faits, de ses cahiers écrits en temps de guerre, alors qu'elle est plongée dans l'attente du retour de son mari des camps de concentration. Nous montrerons donc que pour Duras, l'écriture est souveraine et lui permet de porter son engagement politique malgré ses paradoxes et ses propres difficultés à représenter la mort.

Précisions sur le corpus

Les trois œuvres choisies afin d'éclairer la question à l'étude sont paradigmatiques au sens où elles représentent la diversité des moyens d'expression (journalistique, filmique, littéraire) de Duras, jouant de sa posture et du paratexte tout en portant un métadiscours sur l'écriture. Elles appartiennent toutes trois aux dix dernières années de sa carrière littéraire ; du milieu des années 1980 au milieu des années 1990, Duras commence à être reconnue comme l'une des écrivaines les plus importantes de la France de la seconde moitié

⁶ Dominique Denès, « La gageure politico-poétique de Marguerite Duras », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 166-174.

⁷ *Ibid.*

du XX^e siècle. Autre fait important à noter afin de mener à bien cette étude, les trois textes abordés désignent explicitement Marguerite Duras comme leur voix narrative ; « Sublime, forcément sublime Christine V. », dont le titre original à la publication était « Marguerite Duras : “Sublime, forcément sublime Christine V.” » dans les pages de *Libération*, est une prise de parole directe de l'écrivaine dans les médias, en son propre nom. « La mort du jeune aviateur anglais », comme nous aurons l'occasion de l'expliquer en détails, est une retranscription d'une entrevue filmée dans laquelle Duras raconte l'histoire d'un soldat tué au dernier jour de la guerre. Enfin, le paratexte de *La douleur* présente chacun des six textes constituant le livre en précisant le statut de la narration. La première partie du livre, regroupant les textes « La douleur » et « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier » est présentée comme ayant Duras comme narratrice, celle-ci se nommant Marguerite. La préface de « La douleur » revendique le statut diaristique du texte, alors que « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier » est présenté comme « une histoire vraie⁸ », racontée à la première personne. La narration de la seconde partie du livre est plus variée : les textes sont narrés à la troisième personne, mais Duras se désigne comme personnage de deux d'entre eux (« Albert des Capitales » et « Ter le milicien ») dans la préface : « Thérèse, c'est moi.⁹ » Les deux autres textes, plus courts, « L'Ortie brisée » et « Aurélia Paris » sont présentés comme « inventé[s]¹⁰ ». Ils ne semblent pas être autofictionnels et ne seront étudiés dans ce mémoire que pour leur préface.

⁸ Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2469, 2003 [1985], p. 90.

⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰ *Ibid.*, p. 194 et 208.

Posture et ethos

Dans l'ensemble des écrits étudiés ici, il y a donc une mise en scène de l'auteure dans le texte et le paratexte qui nous pousse à considérer les voix narratives comme un simple prolongement de la posture de l'auteure, ne portant pas réellement des *ethes* discursifs singuliers. Jérôme Meizoz définit « la posture comme la présentation de soi d'un écrivain, tant dans sa gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques¹¹ », alors que « dans les corpus de littérature écrite, l'*ethos* est inféré de l'intérieur d'un discours et ne peut inclure une conduite sociale¹² ». Dans le cas des oeuvres nous intéressant ici, la pratique autofictionnelle et le renvoi constant des textes aux conduites sociales de l'auteure atténuent la pertinence d'une analyse basée strictement sur l'*ethos* discursif des textes. Nous nous attarderons particulièrement sur la relation entre la posture d'auteure de Duras et les écrits à l'étude, singulièrement étroite en raison de l'indistinction progressive entre être, écriture et conduite observée chez l'autrice à partir des années 1970¹³. Cette indistinction s'emballe dans les années 1980, donnant dans les textes la part belle à l'autofiction :

[...] la pratique quasi exclusive de l'autofiction [...] caractérise la « dernière Duras ». [...] l'autofiction [...] devient le lieu où inventer une pratique singulière faite d'une confusion entre le réel et la fiction, de la certitude que les mots sont impuissants à tout dire et, simultanément, d'une incapacité à parler d'autre chose que de soi.¹⁴

Pour la « dernière Duras », cette « confusion entre le réel et la fiction » donne également lieu à l'avènement dans sa pensée d'un certain absolu littéraire : « la littérature, tout lui

¹¹ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, octobre 2009, en ligne, <<https://journals.openedition.org/aad/667>>, consulté le 10 avril 2019.

¹² *Ibid.*

¹³ Joëlle Pagès-Pindon, « Le livre dit. De la voix qui s'exhibe à la voix qui fait voir », *Marguerite Duras. Passages, croisements, rencontres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques de Cerisy - Littérature », n° 6, 2019, p. 268.

¹⁴ Sophie Bogaert, « Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2019, p. 165-186.

appartient¹⁵ », elle la voit en tout. Cependant, contrairement à l'intrusion de la vie dans l'écriture à laquelle l'autofiction est souvent réduite, on pourrait dire que pour Duras, ce sont tous les aspects de sa vie publique qui sont infiltrés par le littéraire, et non l'inverse : « Duras ne quitte jamais le registre littéraire¹⁶ » dans ce qui nous est donné à voir de sa vie, de sa voix. Sophie Bogaert, spécialiste de Duras, en particulier de ses archives, définit cet amalgame entre littéraire, entrevues et discours critique comme une forme d'« hyper-autofiction¹⁷ ». Si Duras se présente comme narratrice des textes à l'étude, il est donc essentiel d'inclure l'étude de la posture à notre travail, puisqu'elle offre des pistes d'analyse essentielles : « [...] étudier une posture, c'est aborder ensemble (et croiser ces données, avec la prudence requise) les conduites de l'écrivain, l'*ethos* de l'inscripteur et les actes de la personne¹⁸ ». Nous étudierons donc les textes « malgré » sa posture forte, contradictoire et cherchant à orienter la lecture, mais aussi « avec » elle, car l'« hyper-autofiction » des œuvres de la « dernière Duras » va de pair avec l'importance de la subjectivité dans l'énonciation de l'auteure : « La subjectivité est ainsi brandie comme acte créatif absolu, l'événement sera dès lors détourné de sa réalité pour aller interroger les frontières de la fiction¹⁹ », écrit Simona Crippa au sujet de l'écriture de Duras dans les journaux. La subjectivité comme acte de création absolue rejoint l'idée de fonder la validité du discours littéraire en lui-même que l'on retrouve dans la définition de la souveraineté de Menke. Cette souveraineté de l'écriture et de la subjectivité permet également l'appropriation du discours de l'autre. En effet, l'autofiction telle que pratiquée par Duras ne se limite pas à sa propre expérience ; elle inclut

¹⁵ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, EPUB, Paris, P.O.L, 2013 [1993], p. 147.

¹⁶ Sophie Bogaert, *op. cit.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence », *loc. cit.*

¹⁹ Simona Crippa, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », *loc. cit.*, p. 115.

et transfigure des faits divers, des histoires qui lui sont racontées, ainsi que la vie de ses proches : « [...] le monde est représenté à travers le “je”, mais il s’agit d’un “je” privé et en même temps public qui met en scène l’expérience personnelle autant que l’expérience collective.²⁰ » C’est précisément autour de cette articulation entre privé et public que se noue l’engagement par l’écriture de Duras. À partir d’expériences privées, l’auteure donne à voir dans ses œuvres des situations collectives intolérables (oppression de la femme, guerre, retour des camps de concentration) afin de provoquer des « colères politiques²¹ » ; de plus, le texte littéraire devient également le lieu d’une interrogation métatextuelle sur la possibilité de représentation de la mort et du traumatisme de guerre, engageant l’écriture dans une réflexion sur sa propre nature : sa souveraineté justifie-t-elle la représentation de telles expériences ? Où se situe la responsabilité de l’auteure dans le fin équilibre entre la nécessité de dénoncer des situations limites et le respect dû à la mémoire des morts et des endeuillés?

Autour de l’engagement littéraire

Si le texte littéraire est pour Duras un lieu privilégié de son engagement, c’est aussi parce que ce dernier peut accueillir à la fois des questionnements esthétiques et politiques. Contrairement à d’autres discours lui convenant moins — par exemple, le discours de parti qu’elle déborde rapidement, attirant avec fracas l’attention sur son insuffisance — son écriture peut porter un engagement ambigu, dans lequel on retrouve transgressions et

²⁰ Gabriella Lodi, « Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 184.

²¹ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2754, 1993, p. 74.

paradoxes. On retrouve notamment la particularité de l'engagement littéraire dans une définition d'Emmanuel Bouju :

Un engagement proprement « littéraire » permet de reconnaître en littérature une articulation particulière entre modèle éthique et modèle esthétique, fondée sur l'instauration d'une autorité textuelle complexe et ambiguë — car à la fois ouverte au pari de l'imputabilité et de la réfutabilité, et assurée malgré tout par ses options formelles et rhétoriques d'exercer, discrètement et pourtant sensiblement, un pouvoir conditionnant.²²

On retrouve ici plusieurs éléments qui éclaireront notre réflexion sur l'écriture de Duras. L'« autorité textuelle complexe et ambiguë » s'apparenterait ici à l'*ethos* auctorial relié à la posture telle que définie plus haut par Jérôme Meizoz. Les écrits du corpus instaurent tous à leur façon cette autorité textuelle, notamment par le souci constant de préparer la réception des textes que l'on retrouve au sein de l'œuvre et de son paratexte. De même, ceux-ci se remettent en question, et interrogent leurs propres limites, rejoignant alors le « pari de l'imputabilité et de la réfutabilité ». C'est cependant l'« articulation entre modèle éthique et modèle esthétique » qui retiendra davantage notre attention. En effet, l'engagement littéraire de Duras s'effectue dans les textes du corpus en s'appropriant souverainement des voix et des récits afin de donner à voir une réalité collective tragique, comme l'observe Anne Brancky à propos des textes journalistiques de l'auteure :

[Duras's] point is not to report the facts but rather to teach readers some greater truth. Sometimes, this greater truth comes at the cost of the real-life people involved in the case whose stories get sacrificed for Duras's position. In a way, then, her defense of subjective or literary journalism in the prefaces or bodies of her collected volumes of her journalistic writing also prepares the terrain for certain ethical blind spots that inhabit her journalistic writing. These statements [...] can feel as though they are attempting to preempt criticism of her journalism for pushing the literary aspects too far in an attempt to be political.²³

²² Emmanuel Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 10.

²³ Anne Brancky, *The Crimes of Marguerite Duras. Literature and the Media in Twentieth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 31. « L'objectif de Duras n'est pas de rapporter les faits mais plutôt de montrer aux lecteurs une plus grande vérité. Parfois, cette plus grande vérité s'obtient au détriment

Si cette citation s'applique particulièrement à l'écriture journalistique de Duras, il reste que l'importance de donner à voir une certaine situation intolérable subordonne tout autre considération éthique dans l'écriture de Duras, tout en prenant ces dernières en compte. La transgression est faite au nom de son engagement, dans une écriture qui s'installe comme souveraine, au-dessus des autres discours, tout en les subvertissant.

Écrire malgré le désespoir, ou écrire avec lui ; c'est à la limite paradoxale de ces deux gestes que Duras se situe. Au-delà de la contradiction, c'est surtout dans le pari de poser tout de même, devant son désespoir ou celui des autres, le geste d'écriture, qui définit la pratique de l'auteure.

des personnes impliquées dans l'affaire, dont l'histoire est sacrifiée pour appuyer la position de Duras. D'une certaine manière, sa défense du journalisme subjectif ou littéraire dans les préfaces ou les textes de ses volumes rassemblés prépare également le terrain pour accueillir certains angles morts éthiques qui habitent son écriture journalistique. Ces déclarations [...] peuvent donner l'impression qu'elles tentent de devancer la critique de son journalisme qui pousse trop loin ses aspects littéraires pour tenter d'être politique. » Je traduis.

Chapitre 1 : L'engagement par l'écriture dans « Sublime, forcément sublime Christine V. »

« Ce qui aurait fait criminelle Christine V. c'est un secret de toutes les femmes, commun. Je parle du crime commis sur l'enfant, désormais accompli, mais aussi je parle du crime opéré sur elle, la mère. Et cela me regarde. »

Marguerite Duras, « Sublime, forcément sublime Christine V. »

Tout d'abord, il importe de s'intéresser à ce qu'est l'engagement pour Duras. Dans sa vie publique, ce dernier se caractérise par des contradictions et des conflits médiatisés avec les différents mouvements au sein desquels elle s'implique. Ses multiples engagements politiques, dans la Résistance d'abord, puis au sein du parti communiste français et plus tard, aux côtés des étudiants lors de Mai 68 font de Duras une figure d'intellectuelle engagée d'importance dans la France de la seconde moitié du XX^e siècle.

L'écrivain engagé : de Sartre à Barthes

À ce moment de la vie intellectuelle française se succèdent différentes façons d'envisager la figure de l'écrivain engagé : « La décennie qui suit la guerre est marquée par l'ouvrage de Sartre *Qu'est-ce que la littérature ?* paru en 1948 [...] Un discours réflexif émerge de la nécessité de reconstruire un sens et une fonction à la littérature dès la fin de la guerre.²⁴ » La conception sartrienne de l'écrivain engagé sert à la fois de base et de repoussoir pour les multiples conceptions s'élaborant à sa suite, notamment celle de Barthes.

²⁴ Marie Bornand, « Littérature et Engagement », *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 21.

Nous nous intéresserons donc à la façon dont l'écriture de Duras la positionne par rapport à ces idées dominant le champ littéraire français dont elle est contemporaine.

Pour Sartre, l'engagement des écrivains demande de la part de ces derniers une défense inconditionnelle de la liberté humaine. L'œuvre littéraire ne se conçoit que dans le rapport entre hommes libres (le texte semble limiter ces questions aux hommes) que crée la lecture d'un texte : un écrivain libre s'adresse à un homme libre, et de ce fait le texte ne peut s'imaginer que représentant le désir de tendre vers la liberté. La nécessité de tendre vers cette liberté précède, au mieux entraîne, pour Sartre, les considérations esthétiques relatives à l'écriture littéraire :

[...] bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous distinguons l'impératif moral. Car puisque celui qui écrit reconnaît, par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire, la liberté de ses lecteurs, et puisque celui qui lit, du seul fait qu'il ouvre le livre, reconnaît la liberté de l'écrivain, l'œuvre d'art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes. Et puisque les lecteurs comme l'auteur ne reconnaissent cette liberté que pour exiger qu'elle se manifeste, l'œuvre peut se définir comme une présentation imaginaire du monde en tant qu'il exige la liberté humaine.²⁵

Bien que Sartre s'en défende, une telle conception subordonne dans les faits les questions formelles aux questions de fond, et les questions esthétiques aux questions politiques :

«[...] l'hégémonie sartrienne est avant tout celle d'un *discours sur la littérature* [...] et beaucoup moins celle d'une esthétique littéraire, au sens où, avec l'engagement, s'imposerait une série d'impératifs stylistiques et formels contraignants.²⁶

Elle suppose également une idée de progrès vers la liberté, à laquelle chaque humain, et en particulier l'écrivain engagé, devrait adhérer et travailler activement pour la voir se réaliser. Cette pensée, qui définit l'écrivain engagé pendant plusieurs années, voit cependant au fil du temps se dresser devant elle des critiques et des propositions de remplacement, souhaitant

²⁵ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 19, 2008 [1948.], p. 69.

²⁶ Benoît Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000, p. 268.

remettre à l'avant plan l'expérimentation formelle. Au début des années 1960, Robbe-Grillet²⁷, puis Barthes, formulent un certain retour plus ou moins strict à un engagement de l'écrivain envers le langage et les problèmes esthétiques que pose la représentation du réel : « [...] pour l'écrivain, la responsabilité véritable, c'est de supporter la littérature comme *un engagement manqué*, comme un regard moïseën sur la Terre Promise du réel [...].²⁸ » On peut lire une instabilité inhérente, un désir inatteignable de représentation dans la conception barthésienne de l'écrivain engagé. Pour Barthes, l'engagement de l'écrivain réside dans sa capacité à supporter l'aporie entre le monde et sa représentation par le langage :

[...] en s'enfermant dans le *comment écrire*, l'écrivain finit par retrouver la question ouverte par excellence : pourquoi le monde? Quel est le sens des choses? En somme, c'est au moment même où le travail de l'écrivain devient sa propre fin, qu'il retrouve un caractère médiateur : l'écrivain conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen : et c'est dans cette *déception* infinie, que l'écrivain retrouve le monde, un monde étrange d'ailleurs, puisque la littérature le représente comme une question, jamais, *en définitive*, comme une réponse.²⁹

L'écrivain total, dans l'action vers la liberté à la fois dans la vie publique et dans l'écriture, tel que décrit par Sartre est donc confronté au fil de la seconde moitié du XX^e siècle à une réflexion³⁰ ne cherchant certes pas à l'isoler dans une officine coupée du monde, mais ramenant au premier plan les questions esthétiques.

²⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 40-41.

²⁸ Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 150.

²⁹ *Ibid.*, p. 149.

³⁰ Perec (1962) et Todorov (1979), entre autres, contribuent également à penser la littérature engagée à la suite de Sartre et Barthes ; Perec fonde sa réflexion sur le modèle donné, selon lui, par *L'Espèce humaine*, le texte écrit par Robert Antelme à son retour des camps de concentration. Marie Bornand, « Littérature et Engagement », *op. cit.*, p. 22-24.

Dénoncer l'intolérable : une vie d'écriture engagée

Duras, quant à elle, se rapproche par certains aspects de ces conceptions, pour mieux s'en écarter par ailleurs. Cette évolution de la pensée de l'engagement dans la littérature se déploie au cours de sa vie d'écriture et des remous de son engagement politique. Elle est une intellectuelle active tout au long de sa carrière, et jusque dans les années 1980, elle continue de s'élever sur la place publique. Son implication personnelle dans la Résistance lors de la Seconde Guerre mondiale, suivie de son appartenance au Parti communiste français, se déroulent en parallèle à la tenue de séances du Groupe de la Rue St-Benoît, réunissant des intellectuels tels que Bataille, Blanchot et Genet. Après sa rupture fracassante avec le PCF, en 1950³¹, elle continue de militer pour diverses causes, s'impliquant notamment en faveur de la libération du peuple algérien³² : elle signe et recueille des appuis³³ pour le Manifeste des 121 (1960) sur le droit à l'insoumission pendant la guerre d'Algérie. Elle est aussi signataire en 1971 du Manifeste des 343 femmes réclamant l'avortement libre, dans l'une des rares occurrences d'un militantisme féministe revendiqué ; elle reste par ailleurs indépendante des mouvements féministes organisés, bien qu'elle fréquente plusieurs femmes s'en réclamant, notamment Michelle Porte et Xavière Gauthier³⁴. L'engagement politique de Duras est résolument inscrit à gauche ; elle participe en 1958 à la fondation de la revue militante anti-gaulliste *Le 14 juillet* avec Dionys Mascolo et Jean Schuster³⁵. Tout au long des années 1980, elle s'élève contre Chirac et contre Le Pen de façon plus virulente encore³⁶ :

³¹ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras. Tome 2 : 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010, p. 106.

³² *Ibid.*, p. 238.

³³ *Ibid.*, p. 329.

³⁴ Alain Vircondelet, *Duras. Biographie*, Paris, Éditions François Bourin, 1991, p. 334-335.

³⁵ Jean Vallier, *op. cit.*, p. 240.

³⁶ Leslie Hill, « Images of Authorship », *Marguerite Duras : Apocalyptic Desires*, Londres ; New York, Routledge, 1993, p. 35.

« Her denunciations of the Front National during the 1980s are frequent and vociferous, and represent the strongest example of this solidarity which survives the loss of politics³⁷ ». Elle soutient plutôt Mitterand, camarade de Résistance qui lui accorde des entretiens alors qu'il accède à la présidence³⁸. Dans son écriture, elle s'engage parfois en traitant de sujets inscrivant une partie de son œuvre dans un rapport sartrien à l'engagement : des textes comme *Un barrage contre le Pacifique* (1950) témoignent d'un « anticolonialisme particulier³⁹ », se lisant davantage dans la représentation de « l'horreur de ce que l'écrivain nomme "le vampirisme colonial"⁴⁰ » et des oppressions subies que dans la critique directe de l'idéologie et des institutions colonialistes. Toutefois, c'est dans ses articles écrits pour des journaux que Duras rejoint de façon plus manifeste un engagement envers un désir de liberté et d'égalité :

[...] L'ensemble des articles publiés dans la presse par Marguerite Duras, s'il ne relève pas d'une conception politique cohérente, répond malgré tout à un projet de dénonciation de l'injustice sociale, socle fondamental de toute une tradition de défense des opprimés propre à l'écriture littéraire. Ces articles portent bien souvent la marque d'une sensibilité à des réalités qui font moins facilement l'objet d'une analyse théorique, mais qui correspondent toutes au désir de dénoncer le caractère intolérable de toute injustice, qu'elle soit vécue à l'échelle individuelle ou collective.⁴¹

Ce que soulève ici Marie-Laure Rossi est vrai en particulier pour les articles réunis dans les recueils *L'Été 80* et *Outside*. Si *L'Été 80* regroupe des chroniques écrites entre juin et août

³⁷ Martin Crowley, *Duras, Writing, and the Ethical: Making the Broken Whole*, Oxford : New York, Clarendon Press, Oxford University Press, coll. « Oxford Modern Languages and Literature Monographs », 2000, p. 240. « Ses dénonciations du Front National durant les années 1980 sont fréquentes et vives, et représentent l'exemple le plus fort de cette solidarité qui survit à la perte du politique. » Je traduis.

³⁸ Elise Huguény-Léger, « Marguerite Duras ou les contradictions d'une intellectuelle aux prises avec l'espace public », *French Cultural Studies*, vol. 22, n° 4, novembre 2011, p. 321-331.

³⁹ Dominique Denès, *Marguerite Duras: écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005, p. 69.

⁴⁰ Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses Éditions, coll. « Thèmes et études », 2001, p. 16.

⁴¹ Marie-Laure Rossi, *Écrire en régime médiatique: Marguerite Duras et Annie Ernaux : actrices et spectatrices de la communication de masse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015, p. 250.

1980 pour *Libération*, *Outside* regroupe des textes plus éclectiques, parus sur plus de vingt ans dans des publications aussi diverses que *Vogue*, *Sorcières* et *France-Observateur*. La plupart d'entre eux ont une portée sociale : Duras y mobilise alors un *ethos* qui prolonge son engagement à travers ses différentes formes d'intervention dans l'espace public. Elle prend également soin de distinguer l'écriture de ses articles et celle de ses textes qu'elle décrit comme des « livres » : « Quand j'écrivais des livres, je ne faisais jamais d'articles⁴² ». Cette fragmentation entre « papiers d'un jour⁴³ » et œuvre consacrée se retrouve jusque dans la critique, qui minimise souvent la valeur de cette partie de l'œuvre de Duras : « À la lecture des écrits journalistiques de cet écrivain [Duras], il semblerait que la littérature ait plus à perdre qu'à gagner à se "compromettre" dans la fréquentation des médias⁴⁴ ». Cependant, lorsque l'on s'intéresse à l'élaboration d'un certain engagement par l'écriture littéraire chez Duras, ces articles recèlent un métadiscours de l'auteure sur son œuvre qui permet d'éclairer les motifs politiques présents dans les textes. Nous retiendrons en particulier l'avant-propos d'*Outside* qui contient une sorte de manifeste de l'engagement par l'écriture journalistique de Duras :

Les raisons encore pourquoi j'ai écrit, j'écris dans les journaux relèvent aussi du même mouvement irrésistible qui m'a portée vers la résistance française ou algérienne, anti-gouvernementale ou anti-militariste, anti-électorale etc., et aussi qui m'a portée, comme vous, comme tous vers la tentation de dénoncer l'intolérable d'une injustice de quelque ordre qu'elle soit, subie par un peuple tout entier ou par un seul individu, et qui m'a portée aussi encore vers l'amour quand il devient fou, quand il quitte la prudence et qu'il se perd là où il trouve, vers le crime, le déshonneur, l'indignité et quand l'imbécillité judiciaire et la société se permettent de juger — de ça, de la nature, comme ils jugeraient l'orage, le feu.⁴⁵

⁴² Marguerite Duras, *Outside*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 2755, 1996 [1981], p. 8.

⁴³ Sous-titre d'*Outside*.

⁴⁴ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁵ Marguerite Duras, *Outside*, *op. cit.*, p. 8.

Il y a deux éléments importants à tirer de cet extrait. Tout d'abord, Duras ne mentionne que son écriture journalistique. Dans le contexte de la publication d'*Outside*, cela est compréhensible, mais il est tout de même révélateur que Duras singularise ainsi son écriture « pour les journaux ». Aucune allusion n'est faite à ses textes non journalistiques qui pourtant poursuivaient parfois très clairement les mêmes visées que celles qu'elle énumère ici à propos de son écriture « pour le dehors ». Elle décrit ses textes journalistiques comme le lieu d'un engagement politique particulier, à chaud : « Écrire pour les journaux, c'est écrire tout de suite. Ne pas attendre.⁴⁶ » Il s'agit donc d'une écriture a priori peu retravaillée — contrairement à certains de ses textes considérés comme proprement littéraires par la critique, et dont nous parlerons plus loin. L'autre élément important à souligner de cet extrait est la lente gradation de l'engagement de Duras envers des causes que l'on pourrait considérer comme déraisonnables. Si la défense des Algériens de Paris correspond à une prise de position couramment adoptée par beaucoup d'intellectuels français de son époque, la défense de « l'amour quand il devient fou, quand il quitte la prudence et qu'il se perd là où il trouve, vers le crime, le déshonneur » s'éloigne de la feuille de route de l'intellectuel engagé sartrien, qui préfère plutôt une « affirmation positive des choix et des valeurs⁴⁷ ». En défendant « l'orage, le feu » que la société et le judiciaire jugent, l'écriture de Duras quitte le *logos*, « jeu des hommes⁴⁸ » :

La pensée durassienne se formule sur le mode de l'évidence, sans chercher à se justifier par des enchaînements logiques. Le discours est catégorique, il s'agit avant tout d'énoncer des idées, des faits ou des jugements, sans que Duras éprouve le besoin de les développer outre mesure.⁴⁹

⁴⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁷ Benoît Denis, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁸ Alexandra Saemmer, « "Je n'aime pas les dociles aveugles femmes" : Duras et l'affaire Villemin », dans Anne Cousseau et Dominique Denès, *Marguerite Duras : Marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2006, p. 154.

⁴⁹ Anne Cousseau, « Le discours de vérité », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 546.

L'auteure engage alors son statut d'intellectuelle dans l'espace public d'une façon très ambivalente. Comme le résume Elise Hugueny-Léger :

Elle est perçue comme une intellectuelle dans le sens relativement conventionnel du terme : une femme de lettres qui s'engage, qui est impliquée dans des actions politiques, qui n'hésite pas à prendre position dans le domaine public. On peut tout autant affirmer qu'il est évident qu'elle n'était pas une intellectuelle, qu'elle refusait la posture d'intellectuel dogmatique à la Sartre, qu'elle cherchait sans cesse la provocation et la subversion. Ses prises de position, sa manière de s'affirmer surtout, vont à l'encontre de la posture intellectuelle traditionnelle, celle du raisonnement.⁵⁰

Le désir de Duras de représenter par une écriture littéraire un certain réel échappant au *logos* la rapproche parfois de la conception barthésienne de l'engagement évoquée plus haut. L'« *engagement manqué* » de Barthes retrouve dans l'écriture de Duras son ratage et l'échec de sa complétude un engagement *malgré tout*, offrant son flanc en se livrant parfois au *pathos*. Duras rejoint également Barthes par la négation de la division qu'effectue Sartre entre poésie et roman : « Il n'y a d'écrit que l'écrit du poème. Les romans vrais sont des poèmes⁵¹ ». C'est d'ailleurs ce que remarque Joëlle Pagès-Pindon, qui choisit Barthes comme excipit de son livre portant sur Duras :

[le mot] devient un véritable objet sonore, investi par le corps, la voix et l'imaginaire – c'est-à-dire poétique, rejoignant cette "Faim du mot, commune à toute la poésie moderne, [qui] fait de la parole poétique une parole terrible et inhumaine, [qui] institue un discours plein de trous et de lumières."⁵²

D'autres éléments rapprochent également Duras de Barthes, telles leurs approches du corps, du texte et du désir⁵³. Cependant, impossible de se conformer à une idéologie ou à un modèle

⁵⁰ Elise Hugueny-Léger, *loc. cit.*

⁵¹ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur. Outside 2*, *op. cit.*, p. 467.

⁵² Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 101. Les crochets sont de l'auteure. L'auteure cite *Le Degré zéro de l'écriture*.

⁵³ Leslie Hill, « Images of authorship », *op. cit.*, p. 29.

figé. L'engagement politique de Duras dans ses textes est véhément, et s'accompagne très souvent d'une grande violence de l'écriture et du langage. Parfois insidieuse, parfois manifeste, cette violence est symptomatique de la colère sous-jacente à la dénonciation d'injustices ou d'hypocrisies.

D'un certain esprit négatif

Son action est trop violente, destructrice, pour participer d'un mouvement, comme le souligne Dominique Denès, spécialiste des aspects politiques de l'écriture de Duras. Elle avance que ce qui est perçu comme une violence excessive de l'écriture éloigne l'auteure d'un engagement partisan ou bien défini, voire nuit à son inclusion dans des mouvements plus larges portés par d'autres intellectuels français de son époque :

La violence intrinsèque, avouée et attestée, de Marguerite Duras, incompatible avec la discipline de parti et difficilement endiguée pendant la période d'adhésion au communisme, nourrit un certain esprit de gauchisme et de nihilisme qui ne répond pas de manière satisfaisante à une attitude de responsabilité et de rapport à l'avenir.⁵⁴

En effet, cet esprit de nihilisme que mentionne Denès est au cœur de l'engagement dans l'écriture de Duras, comme le remarque également Marie-Laure Rossi : « [...] l'engagement défendu par Marguerite Duras s'inscrit dans le refus de tout corpus d'idées à faire valoir dans l'espace public.⁵⁵ » Au cours des événements de 1968, sa participation au comité des écrivains est même caractérisée par la jonction de forces uniquement sous forme de refus, et rien d'autre. Ce comité ne se rassemblait pas autour de valeurs communes, ou d'objectifs à atteindre ; les écrivains et écrivaines ne se rassemblaient qu'autour de leur refus de la

⁵⁴ Dominique Denès, « La gageure politico-poétique de Marguerite Duras », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 166-174.

⁵⁵ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 246.

société gaulliste. De cet esprit est exemplaire le roman *Détruire, dit-elle*, publié en 1969 et héritier des événements l'ayant précédé. Selon Janine Ricouart, le texte décrit « de façon allégorique la liberté d'une société anarchiste qui n'a jamais vu le jour⁵⁶ ». Le critique Martin Crowley avance que cette négativité est aux sources d'une compassion paradoxale :

A politics of the irreducible, of the residue of radical refusal which gives onto a fundamental compassion, will become especially important to Duras's concern, in her later writing, with both immigrant identity and the figure of the residual self. [...] For the impoverished, devastated figures who people her texts of 1969 to 1971 clearly issue from the gradual erosion of character evident in her work of the previous fifteen years; and, like the tenderly sketched 'derniers des derniers' of *Le Square*, they also pick up, in their delicacy and impoverishment, the concern of the marginal -immigrant workers, criminals, down-and-out- apparent in her journalism of the 1950s and 1960s.⁵⁷

Si les articles journalistiques de Duras dans *Outside* et *L'Été 80* peuvent être lus comme une défense presque univoque des opprimés et de certains groupes marginaux, il est à noter que les textes littéraires sont souvent porteurs de paradoxes plus profonds et de contradictions, faisant de l'écriture de ces textes une écriture davantage plurielle. La prise de parole politique dans l'écriture de Duras s'éloigne en tout point de ce que Denès nomme une « attitude de responsabilité et de rapport à l'avenir ». L'absence de projet, de projection optimiste dans l'écriture de l'auteure, se voit et se lit tout particulièrement dans son film et son livre éponyme de 1977, *Le Camion*. Le film met en scène la lecture du texte par Duras et Gérard Depardieu, entrecoupée d'images de bords de route et de zones industrielles. Le texte

⁵⁶ Janine Ricouart, *Écriture féminine et violence : Une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 1991, p. 114.

⁵⁷ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 104. « Une politique de l'irréductible, du résidu d'un refus radical qui devient une compassion fondamentale, deviendra particulièrement importante pour Duras, dans ses écrits ultérieurs, en ce qui concerne à la fois l'identité de l'immigrant et la figure du moi résiduel. [...] Pour les figures appauvries et dévastées qui peuplent ses textes de 1969 à 1971, il est clair qu'elles sont issues de l'érosion graduelle du personnage qui s'est manifestée dans son œuvre au cours des quinze années précédentes ; et, comme les "derniers des derniers" tendrement esquissés dans *Le Square*, elles reprennent aussi, dans leur délicatesse et leur appauvrissement, la préoccupation des marginaux - travailleurs immigrés, criminels, démunis - qui apparaît dans son journalisme des années 1950 et 1960. » Je traduis.

relate la discussion entre une femme et le camionneur qui l'a prise en autostop, dédoublés par Duras et Depardieu, qui lisent le scénario. Dans les textes accompagnant le scénario à l'écrit aux Éditions de Minuit, Duras reprend et recontextualise la célèbre — et commentée — réplique du film « Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique » :

Ce n'est plus la peine de nous faire le cinéma de l'espoir socialiste. De l'espoir capitaliste. Plus la peine de nous faire celui d'une justice à venir, sociale, fiscale, ou autre. Celui du travail. Du mérite. Celui des femmes. [...] Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique.⁵⁸

Le désaveu de la possibilité d'un quelconque progrès social, qu'il soit systémique (« socialiste », « capitaliste ») ou améliorant le sort de certains groupes (« femmes »), est donc pour Duras la seule façon d'envisager la politique ; *Le Camion* s'inscrit à la suite de sa déception envers le communisme, vécue dès les années 1950, et l'intensification de son rapport négatif à l'avenir après Mai 68. Tout optimisme, tout espoir envers un discours faisant miroiter une amélioration, un accès plus grand à la liberté est un leurre : « faire le cinéma » des espoirs, c'est construire une fiction qui s'effritera malgré tout comme les autres devant l'impossibilité de sa réalisation. Toutefois, si l'amélioration et la progression sont impossibles, la dénonciation de situations d'oppression de minorités et l'opposition aux discours politiques dominant la scène française restent nécessaires : ce paradoxe d'un engagement négatif, pour Duras, ne peut être résolu que dans l'écriture littéraire. Son rejet du communisme dans son roman *Abahn Sabana David*, mêlé à sa dénonciation de l'Holocauste, installe ses textes dans cette attitude de refus :

Radical refusal, in its rejection of both communism and fascism, represents the destruction of the dialectical order in which revolution and reaction are complicit in the propagation of oppression. Even a revolutionary project is refused by a politics of paradox which embraces (as does Duras in the long aftermath of 1968) failure and loss as essential.⁵⁹

⁵⁸ Marguerite Duras, *Le Camion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014 [1977], p. 81-82.

⁵⁹ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 128. « Le refus radical, dans son rejet du communisme et du fascisme, représente la destruction de l'ordre dialectique dans lequel la révolution et la réaction sont complices de l'oppression.

Duras continue de dénoncer en s'engageant dans le paradoxe, ou du moins dans l'équivoque et l'ambigu. Dans *La douleur*, la dénonciation du nazisme et des politiques de droite de De Gaulle se fait aussi à travers la remise en question de la culpabilité allemande, et étend la responsabilité des camps à l'humanité entière. La question du traitement des collaborateurs et de la violence de la Résistance (dans « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier » et « Albert des Capitales ») ouvre à nouveau des plaies encore à vif dans la France de 1985 qui voit la parution de cette œuvre. En effet, Janine Ricouart soulève les parallèles entre les exactions commises par les deux camps dans son ouvrage sur l'écriture féminine et la violence :

L'un des aspects les plus frappants de *La douleur* est la mise en relief de la similarité entre la violence fasciste et la violence des Résistants français. Le fait que la différence politique soit effacée dans *La douleur* permet de remettre en question la complaisance avec laquelle un pays comme la France a pu déterminer qu'une violence était plus justifiable qu'une autre.⁶⁰

De la part d'une résistante, la représentation de ces violences ne tend pas vers un apaisement du discours, vers un sage avertissement de ne pas répéter les erreurs passées : au contraire, les textes de *La douleur* exacerbent les tensions politiques et dénoncent la condescendance de la droite française depuis la Libération, ce qui engage le texte à contre-courant du discours social de l'époque :

Le témoignage proposé par Marguerite Duras, qui rappelle à la fois combien elle a été touchée de près par l'horreur concentrationnaire et de quelles ambivalences de comportement elle a elle-même fait preuve, peut mettre mal à l'aise un public aspirant à une représentation plus manichéenne de son histoire nationale.⁶¹

Même les projets révolutionnaires sont refusés par cette politique du paradoxe qui considère (comme le fait Duras dans la longue période de l'après Mai 68) l'échec et la perte comme essentiels. » Je traduis.

⁶⁰ Janine Ricouart, *op. cit.*, p. 31.

⁶¹ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 244.

Son engagement dans la vie politique française et au sein de différentes instances est irréconciliable avec sa politique et sa conception du monde. L'écriture littéraire, par la singularité des possibilités qu'elle offre, devient le seul lieu capable d'accueillir cette pensée politique, bien plus encore que les discours philosophique ou journalistique. L'échec de la rencontre entre cette conception du politique et le discours raisonnable, le *logos*, est dissous par l'écriture littéraire. Celle-ci devient alors le lieu privilégié d'un engagement politique pour Duras. L'incompatibilité entre les discours normés et la possibilité littéraire de l'engagement durassien est particulièrement bien exemplifié par le scandale provoqué à la suite de la publication de l'article « Sublime, forcément sublime Christine V. »

Avec cet article, Duras s'inscrit dans une longue lignée d'intellectuels français intervenant dans l'espace public afin de s'élever contre des injustices, comme le souligne à contre-pied Angelo Rinaldi, qui l'oppose à Voltaire et Zola⁶²— auxquels on pourrait ajouter Sartre. La confrontation entre le journalisme, le judiciaire et le littéraire se cristallise à plusieurs moments de l'Histoire française autour d'affaires mobilisant l'opinion publique, comme l'affaire Calas ou l'affaire Dreyfus. Dans ces affaires, le littéraire fait se matérialiser ce qui couve dans le discours social, pour le dénoncer ou l'affirmer d'une manière éclatante. Cependant, Duras rejoue cette scène bien connue sur un mode discordant⁶³ : elle défend l'injustice à travers des accusations effectives, ne s'appuie pas sur des faits soigneusement contextualisés (pensons à « J'accuse » de Zola), et fait appel à un féminisme singulier dans lequel peu de Françaises se reconnaissent. Le contexte plutôt domestique de l'affaire, ne

⁶² Angelo Rinaldi, « Marguerite D. comme détective », *L'Express*, section Archive, Paris, 26 juillet 1985.

⁶³ Une thèse portant sur ce sujet est en préparation par Feng Quing à Montpellier 3 depuis 2018 : « Marguerite Duras journaliste ».

faisant pas résonner les valeurs de la nation, encourage les critiques à dénoncer une auteure qui se mêle des affaires d'autrui.

« *Sublime, forcément sublime Christine V.* », commande de Libération

C'est le 17 juillet 1985 que paraît « Sublime, forcément sublime Christine V. » aux pages 4 et 6 du journal *Libération*. Serge July envoie Duras à Lépanges, en Vologne, accompagnée de deux journalistes et de Yann Andréa. Ils tentent de compléter la couverture de « l'affaire du petit Grégory », une saga judiciaire dont les remous continuent, jusqu'à aujourd'hui, d'apparaître dans la presse française⁶⁴. Duras est alors absorbée par l'affaire, et estime que les comptes rendus fournis par les journaux ne suffisent pas : pour comprendre les faits, il lui faudrait un récit⁶⁵. En effet, comment faire sens de cette affaire sordide ? Un petit garçon de quatre ans, Grégory Villemin, est retrouvé noyé dans la Vologne, sur fond de jalousies familiales. Un corbeau tourmente le couple Villemin par des lettres et des appels téléphoniques, un cousin de la famille Villemin est arrêté et rapidement libéré, avant d'être abattu par Jean-Marie Villemin, le père de l'enfant, qui se retrouve à son tour en prison pour meurtre. Au moment où Duras écrit sur l'affaire, les rebondissements de l'enquête, des procès et des apparentes erreurs judiciaires se succèdent dans la presse française depuis 273 jours, et c'est alors la mère de l'enfant, Christine Villemin, qui est accusée alors que le

⁶⁴ L'intérêt du public pour cette affaire non résolue persiste. Elle fait l'objet d'une série sur Netflix en 2019 et une série sur TF1 est en production en 2020 : *Après Netflix, TF1 adapte l'affaire Grégory dans une série TV*, section Télévision, Épinal, 16 janvier 2020. Les procédures se poursuivent jusqu'à ce jour et les avocats des parents de Grégory Villemin font régulièrement des sorties dans les médias dans l'espoir d'obtenir des informations ; « Affaire Grégory : l'appel de la dernière chance des parents », *Le Point*, section Justice, 22 janvier 2020 ; « Mort de Monique Villemin : "Elle emporte des secrets dans la tombe" », *Sud Ouest*, section Fait divers, Bordeaux, 20 avril 2020.

⁶⁵ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 3417, 2014, p. 807.

juge l'inculpe en raison de correspondances entre son écriture et les analyses graphologiques des lettres du corbeau. Duras se rend à Lépanges pour rencontrer Jean-Michel Lambert, le juge d'instruction de l'affaire, mais aussi Christine Villemin, qui, elle, refuse la rencontre. Elle prend des photographies de la région, de la rivière et de la maison, qui illustreront son texte. Après de nombreuses hésitations, elle rédige un article non intitulé⁶⁶ dans lequel elle explique le meurtre de l'enfant par sa mère, alors que celle-ci est pourtant présumée innocente. Elle tente d'apporter des réponses en évoquant le sentiment d'emprisonnement d'une femme soumise à ce qu'elle appelle la « loi de l'homme » :

Christine V. devait compter sur le temps qui passait jour après jour pour arriver à savoir enfin quoi faire de cette vie, comment sortir de devant cette colline nue, comment rester avec un homme, par exemple avec celui-ci connu à seize ans, comment en partir. [...] Comment se retrouver enfin ailleurs pour toujours, même le temps d'une saison, loin du harcèlement quotidien le plus affreux, celui du sens de tout cela.⁶⁷

L'auteure décrit Christine V. comme une femme malheureuse en ménage, une mère détachée de son enfant, et qui ne peut briser cette aliénation qu'en tuant son enfant et en poussant son mari au meurtre. L'écriture devient alors un « un moyen d'investigation du "réel" obscurci par des fictions artificielles [...] entendons : de faux discours qui le recouvrent et qu'il faut, en quelque sorte, détruire.⁶⁸ »

La position de Duras dans le champ littéraire à ce moment est celle d'une auteure en pleine gloire : elle a remporté le prix Goncourt l'année précédente pour *L'Amant*, et son passage subséquent à *Apostrophes* la projette sous l'œil des médias de masse, et donc d'un

⁶⁶ Christine Marcandier, « Duras, "Sublime, forcément sublime Christine V" », *Diacritik*, dossier Crimes écrits, juillet 2017, p. 7.

⁶⁷ Marguerite Duras, *Sublime, forcément sublime Christine V.*, précédé de *Duras aruspice*, Montréal, Hélio tropé, 2006, p. 50-51. À partir de cette note, les références à cette œuvre se feront dans le texte d'après le modèle suivant : (S, p. 50-51).

⁶⁸ David Amar, *op. cit.*, p. 76.

public élargi⁶⁹. Elle intervient souvent dans les médias, non seulement dans les journaux, mais aussi dans des entrevues télévisées, où elle mène la danse la plupart du temps. Sa posture est donc connue du public français, comme le relève Leslie Hill :

by the mid-1980s Duras was a familiar – even overly familiar – media presence, instantly recognisable by both fans and detractors as ‘Duras’ (or ‘la Duras’, as though she were some world-famous diva). Here there was something more than a writer turning to making films based on her work; it was a case of the author herself being transformed into a visual icon and becoming increasingly inseparable from her own media representation.⁷⁰

La posture de Duras est affirmée ; au-delà de ses œuvres et de ses films, soit la part discursive de son œuvre, elle existe aussi pour le public à travers sa représentation médiatique et visuelle :

Marguerite Duras [...] a témoigné du poids de la médiatisation dans sa vie personnelle. Il est intéressant d’observer que cette conscience d’être connue par la publicité liée à la communication de masse se manifeste surtout dans les années 1980, après le succès de *L’Amant*, comme si sa participation aux émissions des années 1960 et sa présence régulière au festival de Cannes n’avait pas eu le même impact sur le public. À partir de *L’Amant*, l’écrivain compare son statut à celui d’une « star ». ⁷¹

Mais Duras ne se cantonne pas qu’aux événements médiatiques culturels ; dans *Libération*, ses contributions participent aux débats de société présents dans le journal : « Il s’agit bien [de] l’expression d’un regard de l’écrivain sur les affaires de la Cité, en complémentarité avec la représentation de l’actualité proposée par les journalistes.⁷² » Les commandes de

⁶⁹ Au sujet des effets sur les auteurs des prix et des passages dans les médias, voir Lahire, Bernard et Géraldine Bois. « Publications et reconnaissances », dans *La condition littéraire : la double vie des écrivains*, coll. « Textes à l’appui », Paris, Découverte, 2006, p. 178-211.

⁷⁰ Leslie Hill, « Images of Authorship », *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, London, United Kingdom, Routledge, 2002, p. 13-14. « Au milieu des années 1980, Duras était une présence médiatique familière — peut-être même trop familière —, instantanément reconnaissable par ses fans et ses détracteurs comme “Duras” (ou “la Duras”, comme si elle était une diva mondialement connue). Ici, il y avait quelque chose de plus qu’un écrivain se tournant vers la réalisation de films basés sur son travail ; il s’agissait de transformer l’auteur elle-même en une icône visuelle et de la rendre de plus en plus inséparable de sa propre représentation médiatique. » Je traduis.

⁷¹ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 214-215.

⁷² *Ibid.*, p. 270.

Libération donnent donc à Duras une tribune privilégiée lui permettant de prolonger l'engagement politique de son écriture.

« Je ne verrai jamais Christine V. » : une posture de voyance

À travers l'*ethos* discursif construit dans le texte et la conduite de l'auteure avant et après sa parution, cet article produit une posture⁷³ de l'auteure comme détentrice de la vérité au mépris des discours policiers, judiciaires et journalistiques. L'auteure installe la légitimité de ses propos en affirmant que « dès qu'[elle] voi[t] la maison, [elle] crie que le crime a existé » (*S*, p. 43), et relate ses hésitations à écrire à son sujet, tiraillée entre sa certitude et le manque de preuves considérées raisonnables : « [...] peut-être est-ce tout simplement trop tôt pour qu'elle s'inquiète vraiment de la disparition ? Peut-être. On ne saura jamais. » (*S*, p. 46) Duras met en scène une force impérieuse qui la pousse à écrire, au milieu de la nuit, ce qu'elle a vu : « L'enfant a dû être tué à l'intérieur de la maison. Ensuite il a dû être noyé. C'est ce que je vois. C'est au-delà de la raison. Je vois ce crime sans juger de cette justice qui s'exerce à son propos » (*S*, p. 44). L'auteure admet la déraison apparente de son argumentation, mais la confronte aux arguments soi-disant raisonnables des discours policiers et journalistiques. Le texte relève des indices et tente de faire adhérer le lecteur au scénario qu'il reconstruit à partir de ceux-ci :

Toutes ces circonstances, ces erreurs, ces imprudences, cette priorité qu'elle fait de son malheur sur celui de la perte de son enfant – et autre chose comme ce regard toujours pris de court – me porterait à croire que l'enfant n'aurait pas été le plus important dans la vie de Christine V. (*S*, p. 48)

En s'écartant des réelles procédures judiciaires, le texte prétend à une vérité autre, une vérité universelle d'un féminin et d'une conjugalité régie par des règles millénaires. Cette vérité est

⁷³ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence », *loc. cit.*

alors produite par les liens que peut tracer la fiction littéraire : Duras effectue de nombreux emprunts formels à son écriture de fiction ; le « V. » de « Christine V. », le seul nom abrégé du texte, rapproche Christine Villemin d'héroïnes de Duras tout aussi absentes et « inexpressiv[es] » (S, p. 43), notamment Lol V. Stein. Avec l'usage du conditionnel et des formulations maintenant l'incertitude (« l'enfant a dû être tué à l'intérieur de la maison » [S, p.44], « On l'a tué ici, sans doute [...] » [S, p. 45], « Il se pourrait que [...] » [S, p. 49], « [...] il me semble [...] » [S, p. 53]), cette cohabitation entre marqueurs de fiction et marqueurs de réel est ce qui se révélera le plus problématique pour les lecteurs :

Nous nous trouvons confrontés à une jonction, une collision presque, entre l'espace public de l'écriture journalistique et l'espace privé des rêves, hantises et obsessions. [...] [Duras] brouille les frontières entre le domaine de l'innocence et celui de la culpabilité, entre la réalité et la fiction.⁷⁴

La dimension purement discursive de la posture, soit l'*ethos* discursif porté par le texte, en est un de possession de la vérité, inaccessible par les modes de connaissance judiciaires et policiers. Les modes de connaissance valides ne sont pas ceux de la raison ; la vérité s'acquiert plutôt par la vision, l'autrice revendiquant alors une voyance de l'écriture.⁷⁵ La connaissance intime de la souffrance des femmes opprimées par une conjugalité et une vie de famille qu'elles ne désirent pas peut se lire dans les détails inventés de la vie de Christine V., donnés comme indices probants alors qu'ils sont induits par Duras. L'auteure invente « la naissance d'une mère par la venue de l'enfant [ratée] par les paires de gifles de l'homme pour les biftecks mal cuits » (S, p. 48), imagine « qu'[elle] ne voulai[t] pas de cet enfant » (S, p. 48). Duras associe également le personnage de Christine V. à des éléments sauvages, naturels,

⁷⁴ Elise Hugué-Léger, *loc. cit.*

⁷⁵ Catherine Mavrikakis, « Duras Aruspice », dans Marguerite Duras, *Sublime, forcément sublime Christine V.*, précédé de *Duras Aruspice*, Montréal, HélioTropé, 2006, p. 11-40.

très présents tout au long du texte : elle est une « femme des collines nues » (S, p. 52), elle se dresse sous la « pluie légère », entre « les sapinières » et « la rivière » (S, p. 44). Ainsi, elle peint la mère infanticide comme une actrice d'un drame répété à l'infini depuis l'instauration des « interdits millénaires » (S, p. 52), rejoignant sa fascination pour *La Sorcière* de Michelet telle que recensée par Catherine Rodgers : « Les femmes sont donc liées dans l'imaginaire durassien par une continuité et contiguïté organiques, une façon d'habiter les lieux, de s'y insérer⁷⁶ ». L'engagement féministe particulier à l'écriture de Duras passe par cette figure féminine ancrée dans la nature sauvage, participant d'une « généalogie millénaire de femmes qui se transmettent une connaissance profonde de la vie⁷⁷ », qui s'oppose aux discours de l'homme, jouant l'opposition entre nature et culture. Cette figure est récurrente dans ses textes⁷⁸, dans une vision d'universalisation étendant le destin de Christine V. à celui de toutes les femmes : « Ce qui aurait fait criminelle Christine V., c'est un secret de toutes les femmes, commun. » (S, p. 58). Le désir de Duras de rallier les femmes autour de Christine V., de les identifier à elle, se lit d'ailleurs dans les pronoms utilisés par l'auteure dans le texte : ce dernier s'ouvre en utilisant le pronom « elle » (S, p. 43) pour faire référence à Christine V, puis, on peut lire « elles » (S, p. 48), « les femmes » (S, p. 49) pour ensuite basculer au « on », « nous » (S, p.51). Il ne s'agit pas que d'une identification de Duras à la présumée criminelle, mais plutôt d'une possibilité universelle de commettre ce crime, un potentiel de violence et de révolte chez toutes les femmes. Cette universalisation diffuse par les pronoms est un procédé courant dans l'écriture de Duras, et sur lequel je me pencherai plus en profondeur

⁷⁶ Catherine Rodgers, « Lectures de la sorcière, ensorcellement de l'écriture », dans Catherine Rodgers et Raynalle Udris, *Marguerite Duras : Lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

dans l'étude de *La douleur*. Les conditions oppressives imaginées autour de Christine Villemin s'appliquent d'abord à l'auteure, puis à une collectivité de femmes, souffrant de la même douleur, placées sous la même contrainte. On peut également retrouver la trace de ce glissement du particulier au collectif par les pronoms dans *Le Camion*, lorsque la femme parle de sa fille ayant récemment accouché au conducteur :

Ma fille pense que la poésie est la chose la plus partagée du monde. Avec l'amour. Et la faim. (Temps.) Elle parle toujours d'un contre-savoir qui interviendrait en nous, à chaque instant, et que nous repousserions. Mais, en vain, elle dit. Elle dit : heureusement, car dans ce cas il faudrait attendre la mort des morts. (Temps.) Je crois qu'elle parle de son mari.⁷⁹

Le contre-savoir commun des femmes soumises « à la loi de l'homme » (*S*, p. 49), malheureuses, prisonnières du couple et de la vie familiale, s'il n'est pas repoussé, précipite donc vers la « mort des morts », vers la « matérialité de la matière » (*S*, p. 58) et la solitude « comme avant la vie » (*S*, p. 46), là où se retrouve Christine V. Car pour Duras, « qui reste ancré aux modèles masculins du dire et du connaître est, dans sa mythologie, vite atteint de la maladie de la mort.⁸⁰ »

Mentir-vrai : écriture et « intelligence du crime »

La possession de vérité par le texte, prenant donc ses sources dans la voyance et dans une connaissance quasi-organique de la condition de femme maltraitée de Christine V., se construit aussi en opposition aux autres discours sur l'affaire circulant dans l'espace public :

L'exposition de l'écriture, comme de ruban de Möbius tend à révéler un autre régime de vérité. Si l'énoncé et sa métaphore sont faux, l'énonciation et le mouvement métonymique qui la constitue,

⁷⁹ Marguerite Duras, *Le Camion*, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁰ Claude Burgelin, « Pour Duras », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 12-13.

par contre, sont d'une précision sidérante, comme frappés dans le ciel d'un cosmos que « l'espace commun » organise.⁸¹

Le texte porte la critique du traitement journalistique et médiatique du crime. Sur le terrain, l'auteure attribue certaines traces matérielles à une mise en scène : « La pelle [d'enfant] qu'on a plantée dans le tas de gravier, je la vois comme un mensonge ou une erreur. Pour faire croire seulement. Un journaliste, un photographe ou un criminel. » (S, p. 44-45) Les chercheuses Mylène Bédard et Katheryn Tremblay lisent de la sorte ce passage précis : « Cette énumération présente ainsi les journalistes et leurs acolytes, les photographes, comme des gens desservant la recherche de la vérité ; ils sont pareils en cela au criminel.⁸² » Les reporters sont dénoncés, complices d'un système s'érigeant contre Christine V. ; ils basent leur discours sur des éléments pouvant être fabriqués, contrairement à Duras qui présente sa vision des choses comme authentique, sa légitimité s'appuyant sur la sincérité de sa conviction et sur la faculté de voyance⁸³ dont la dote l'écriture. Pour elle, « l'information publique est devenue un lieu de mensonge, où se trouve annihilée toute possibilité d'une parole véritable⁸⁴. » Le réel est trompeur, manipulé, et n'offre donc pas d'indices sur lesquels fonder sa réflexion. La justice n'est guère tenue en plus haute estime dans le texte, et est décrite comme incapable de saisir le fond du crime et de voir au travers des faits rapportés le « vrai » drame qui s'est joué lors de la mort de Grégory Villemin, mais aussi de son oncle, soupçonné de l'assassinat et abattu par le père de l'enfant : « Tout se passe comme si ce n'était pas à la justice d'attribuer les rôles dans cette affaire, y compris de l'assassin. » (S, p.

⁸¹ Alain Arnaud, « L'impudeur : Les interventions publiques de Marguerite Duras », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 576.

⁸² Mylène Bédard et Katheryn Tremblay, « Le fait divers comme lieu d'engagement de l'écrivaine : les cas de Marguerite Duras et de Suzanne Jacob », *Recherches & Travaux*, n° 92, juin 2018.

⁸³ Catherine Mavrikakis, *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 234.

55). Ni le « rapport de synthèse de la police », ni « les résultats des analyses graphologiques » (S, p. 56) ne contribuent à un quelconque éclaircissement de l'affaire. Pire encore aux yeux de Duras, la sentence rendue par la justice clôt artificiellement l'affaire, et occulte ce qu'elle s'engage à mettre au jour en écrivant « Sublime, forcément sublime Christine V. » :

Le temps est différent tout à coup. La justice paraît insuffisante, lointaine, inutile même, elle devient superfétatoire du moment qu'elle est rendue. Pourquoi la rendre ? Elle cache. Plus que le secret, elle cache. Elle cache l'horizon du crime et, disons le mot, son esprit. Le mouvement de l'intelligence défait l'ordre judiciaire. Elle est contre la séparation de cette criminelle d'avec les autres femmes. Ce qui aurait fait criminelle Christine V. c'est un secret de toutes les femmes, commun. Je parle du crime commis sur l'enfant, désormais accompli, mais aussi je parle du crime opéré sur elle, la mère. Et cela me regarde. (S, p. 58)

Le discours judiciaire, construit, normé, et plaqué maladroitement sur la réalité millénaire que Duras dénonce, est « défait » par le « mouvement de l'intelligence » que porte l'écriture littéraire. Ni le journalisme, ni l'institution judiciaire ne sont donc capables de cette « intelligence » du crime, et seule l'écriture, seule la voyance de l'autrice permettent de tenir un discours sur l'affaire sans la cacher, sans masquer le cœur du crime. En écrivant « Et cela me regarde », Duras justifie son intervention dans cette affaire en se désignant comme seule habile à « parler » de ce réel qui lui rend son regard, qui l'enjoint à faire passer par le prisme de son écriture littéraire ce que nul autre discours n'a saisi. Cette confrontation entre les discours n'échappe pas à Serge July, directeur de *Libération* ayant commandé le texte. Il comprend rapidement que cette fois, en raison de la sensibilité du public pour cette affaire et de l'accusation indirecte d'infanticide, la réception du texte n'ira pas de soi. Dans son texte « La transgression de l'écriture », un encart à même la première page du texte de Duras⁸⁵, il tente de souligner la posture de l'auteure, de la mettre en relief aux yeux du public, afin

⁸⁵ Pour une reproduction de la mise en page originale du journal, voir Christine Marcandier, *op. cit.*, p. 16.

d'amortir la lecture du texte. C'est ici que l'on voit à l'œuvre une participation de July à l'élaboration de la posture du Duras, alors qu'il essaie de la clarifier et d'encourager le lectorat de *Libération* à la recevoir d'une certaine façon :

[La] posture n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur. Elle relève d'un processus *interactif* : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics.⁸⁶

La rédaction du journal déploie de nombreuses stratégies afin d'ancrer le texte dans le littéraire : elle ajoute notamment des intertitres mettant en valeur des énoncés poétiques tirés du texte, et qui ne désignent pas directement Christine Villemin en tant que coupable. La rédaction décide aussi d'intituler l'article de sa dernière phrase, précédée du nom de l'auteure : « "Marguerite Duras" : Sublime, forcément sublime Christine V. » Alors que Duras, au départ, ne souhaitait aucun titre, l'article se retrouve marqué dans son intitulé même par son origine profondément littéraire et personnelle ; c'est Duras, individu, qui proclame ce texte, mais c'est aussi Duras écrivaine. Ce procédé travaille contre l'universalisation de ses propos que souhaite installer l'autrice, et retranche le texte dans la sphère du personnel et du littéraire, à l'opposé de la sphère du débat social. Ainsi, les discours se heurtent moins, l'écriture littéraire ayant été remise à sa place, et les discours journalistiques et judiciaires mis hors de sa portée.

Réception polémique et postérité littéraire

July, dans son texte « La transgression de l'écriture », tente encore plus de littériser celui de Duras : il rapproche Christine V. des héroïnes de l'auteure, et invente un roman :

⁸⁶ Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence », *loc. cit.*

« D'entrée, Marguerite Duras a été fascinée par Christine Villemin, qui au fil de ses lectures devenait intérieurement une héroïne de l'écriture de l'auteur de *L'Amant* dont j'invente à la fois l'idée et le titre : *Le Crime*.⁸⁷ » July est conscient du décalage entre le texte de Duras et les attentes des lecteurs envers un texte de plusieurs pages portant sur une affaire criminelle courante dans un grand quotidien national : « ce n'est pas un travail de journaliste, d'enquêteur à la recherche de la vérité, mais celui d'un écrivain en plein travail, fantasmant la réalité en quête d'une vérité qui n'est sans doute pas la vérité, mais une vérité quand même, celle du texte écrit⁸⁸ ». Il rappelle que Christine Villemin est présumée innocente et monte une argumentation dédouanant Duras de son appropriation de l'événement. Il défend et contextualise son auteure, tout en rappelant la présomption d'innocence dont bénéficie Villemin et en attirant l'attention sur le caractère littéraire du texte, anticipant peut-être les poursuites judiciaires à venir. *L'ethos* discursif du texte « La transgression de l'écriture » est ambivalent et précautionneux : il ne condamne ni ne cautionne, mais tente de préparer une réception du texte résolument littéraire plutôt que sociale et judiciaire. Pour ce faire, il se base sur la force poétique manifeste du texte, sur « les qualités de poète visionnaire que Duras revendique face à l'événement du crime : suprasensibilité, enthousiasme qui saisit l'écrivain, le possède et le déborde, excluant de l'entendement toute forme d'intellectualisation, mais aussi toute approche morale.⁸⁹ » July porte donc un regard lucide sur la posture de l'autrice à qui il a commandé le texte, en anticipant les remous que celui-ci causerait. Au moment même de la parution du texte, le conflit entre discours littéraire et discours judiciaire est souligné, déplié :

⁸⁷ Serge July, « La transgression de l'écriture », *Libération*, Paris, 17 juillet 1985, p. 4.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 551.

Le texte de Marguerite Duras est scandaleux, car si elle ne vole pas son langage à Christine Villemin, elle ose rêver publiquement de la douleur de cette femme, transgressant son propre malaise et le nôtre, pour affoler le jeu de miroirs qu'offre à chacun de nous toute grande affaire criminelle. Parce qu'elle met en lumière la « part maudite de l'homme ». La littérature et la justice font rarement bon ménage. L'une dérègle quand l'autre règle. L'une transgresse quand l'autre est censée protéger, rendre théoriquement des individus réels plus intouchables encore.⁹⁰

Malgré ces précautions de la part de July, dès sa sortie, l'article provoque beaucoup de réactions négatives (de la part de Françoise Sagan, Benoîte Groult, Régine Deforges, entre autres⁹¹). L'opprobre se poursuit jusqu'à aujourd'hui, journalistes et commentateurs jugeant le texte « délirant⁹² » ou traitant l'autrice de « nouvelle Miss Marple⁹³ » à chaque nouveau rebondissement dans l'actualité de l'affaire Villemin, encore étonnamment très fréquents. Plusieurs chercheurs s'intéressent à la réception du texte ; Alexandra Saemmer fait une étude détaillée et particulièrement intéressante du contexte journalistique de l'affaire et du courrier des lecteurs et lectrices de *Libération* à propos de l'article. Elle relève notamment qu'avant même que Duras écrive à propos des crimes, le traitement journalistique de Christine Villemin fait référence à Emma Bovary, et même à Médée : « Les journalistes commencent à esquisser l'image d'une femme notoirement insatisfaite, qui aurait tué son enfant pour se libérer d'une vie de couple ennuyeuse. Faute de preuves, sont cités des modèles littéraires [...]»⁹⁴ ». La table était donc déjà mise pour un basculement de l'affaire dans la fiction ; Duras n'est pas la première à faire un rapprochement romanesque entre

⁹⁰ Serge July, *loc. cit.*, p. 4.

⁹¹ Anne Brancky, *op. cit.*, p. 176.

⁹² Eric Nicolas et Christophe Gobin, « La série Netflix ravive la folie autour de l'affaire Grégory », *Vosges Matin*, section Justice, Épinal, 19 décembre 2019.

⁹³ « Le jour où... Marguerite Duras s'est improvisée détective dans l'affaire Grégory », *Vanity Fair*, 23 novembre 2019.

⁹⁴ Alexandra Saemmer, « “Je n'aime pas les dociles aveugles femmes” : Duras et l'affaire Villemin », dans Anne Cousseau et Dominique Denès, *Marguerite Duras : Marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2006, p. 149.

l'affaire et le littéraire. Saemmer mentionne également la violence du traitement journalistique de la famille Villemin :

Grand nombre de transgressions déontologiques, discursives et génériques ont marqué le traitement de l'affaire Villemin par la presse française. Mille fois Christine Villemin a été insultée, condamnée d'office, mille fois cadavres, tombes et familles en pleurs ont été photographiés, exposés et bafoués sur la scène publique.⁹⁵

Duras, encore une fois, n'est donc pas celle qui jette la première pierre à Christine Villemin : le lectorat français a déjà été en contact avec l'hypothèse de culpabilité de la mère, ce qui aurait pu expliquer une atténuation de la virulence des critiques adressées à l'auteure. Ce n'est toutefois pas le cas : le texte est principalement reçu par des réactions outrées de la part des lecteurs, mais aussi des intellectuels. Il est à noter que pour certains lecteurs de l'époque, le texte fonctionne : certains s'identifient à la figure de mère infanticide qui y est présentée, à la femme captive d'une vie conjugale qu'elle ne désire pas. Encore aujourd'hui, la réputation de l'auteure, associée négativement à l'affaire, est affectée par cet article : certaines éditions savantes tentent de l'en dissocier afin de consolider leur propre légitimité. Les éditeurs du Cahier de l'Herne dédié à Duras, par exemple, déclarent « Sublime, forcément sublime Christine V. » comme étant « loin de toutes les polémiques qu'il a suscitées », tentant à leur tour de l'écartier de ses références au réel : « cet article appartient à l'univers fictionnel de Marguerite Duras.⁹⁶ » C'est pourtant le brouillage et l'affrontement entre ces « univers » qui, à mon sens, est productif dans le cas de « Sublime, forcément sublime Christine V. » La tension entre les discours créée par le texte est le mécanisme par lequel Duras réalise son engagement politique dans le littéraire. Par son écriture, elle fait apparaître ce qu'elle voit :

⁹⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁹⁶ Marguerite Duras, « Sublime, forcément sublime Christine V. », dans Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de L'Herne », n° 86, 2005, p. 69.

son texte devient « *camera obscura*, dans lequel le monde extérieur se trouve révélé par le regard de l'écrivain⁹⁷ ». Ce « monde extérieur », c'est celui de la faillite des discours journalistique, policier et judiciaire à dire la vérité du crime, à en faire sens. Ce n'est que par le littéraire, par une médiation esthétique, que Duras peut s'engager – en portant son propre discours sur la condition des femmes, mais aussi en attirant l'attention des lecteurs sur l'insuffisance des autres discours sur l'affaire. Par son appropriation esthétique du récit du crime, Duras le donne à voir sous un nouveau jour, sa version littéraire souveraine s'élevant au-dessus de ce qui la précède.

Souveraineté du littéraire et rhétorique de combat

Comme mentionné en introduction, dans son ouvrage *La souveraineté de l'art*, Christoph Menke traite de la faculté que possède le discours artistique d'éclairer différemment les autres modes de discours :

Effectuer « souverainement » l'expérience esthétique, c'est alors acquérir à travers elle une nouvelle image des autres modes de discours ; et non seulement dans la mesure où les mécanismes de compréhension automatique de ces derniers deviennent à leur tour le matériau et le point de départ d'une expérience esthétique, mais parce que cette nouvelle image présente une alternative à celle que nous nous faisons de ces discours quand nous ne les rapportons pas à l'expérience esthétique.⁹⁸

Ce que Duras propose avec « Sublime, forcément sublime Christine V. », c'est précisément ce que Menke décrit ici comme une expérience esthétique : les interférences entre son texte et les discours journalistiques, policiers, judiciaires, font ressortir une « image alternative » de ces discours, une image qui ne les montre pas porteurs de vérité ou de justice, contrairement

⁹⁷ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 551.

⁹⁸ Christoph Menke, *op. cit.*, p. 197.

à la fonction qu'ils se targuent d'accomplir et qui repose sur les « mécanismes de compréhension automatique » des lecteurs :

Si beaucoup de lecteurs ont considéré l'article comme problématique, c'est premièrement parce qu'ils s'attendaient au discours persuasif généralement adopté par la presse. Au lieu de les éduquer, au lieu de les instruire, Marguerite Duras veut ravir.⁹⁹

Les lecteurs, devant une forme traditionnellement journalistique, reçoivent le texte avec d'autant plus d'affect qu'ils se retrouvent devant la subversion des codes journalistiques qu'ils s'attendaient à retrouver. De plus, en fournissant une image alternative du crime, le texte littéraire se place à l'écart en tant que révélateur, qui seul peut dénoncer l'inadéquation de ces discours par rapport au fond de l'affaire tel que vu par Duras : le personnage de Christine V. imaginé par l'autrice « révèle l'insuffisance d'une pensée et d'un discours ordonné¹⁰⁰ ». En lisant « Sublime, forcément sublime Christine V. » à l'aune de Menke, on constate que le texte s'installe comme souverain par rapport aux autres discours qui sont en comparaison défectueux, injustes, subvertis. Il peut les contenir en son sein et les critiquer, tout en en ouvrant le sens. Le brouillage des codes policiers, judiciaires et journalistiques en jeu dans le texte n'est pas une invasion du littéraire par ces codes, mais une mise en scène montrant à quel point ils sont étriqués, comme le souligne ici Anne Brancky à propos du discours journalistique :

While Duras does not so much call into question the sensationalism of media reports of crimes because she herself partakes in it, she does critique the way the story gets mediated and chides the media itself for its narrow-mindedness and bourgeois bias. Her own sensationalizing stems not from any wish to promote feelings of insecurity or to "other" criminals or their victims; instead, Duras pursues her own fascination and identification with violent crimes in order to push readers to take a stand on what she thinks are the most meaningful issues of her time, including sexism, racism, and social and political disenfranchisement.¹⁰¹

⁹⁹ Alexandra Saemmer, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰¹ Anne Brancky, *op. cit.*, p. 15-16. « Si Duras ne remet pas tant en cause le sensationnalisme des reportages sur les crimes dans les médias parce qu'elle y participe elle-même, elle critique la façon dont l'histoire est

On peut lire ici dans l'analyse de la chercheuse, spécialiste des liens entre Duras et les médias, que Duras s'approprie les codes sensationnalistes du discours journalistique pour inciter ses lecteurs et lectrices à réagir, à réfléchir sur les enjeux au cœur de l'affaire plutôt que de recevoir les faits avec les affects de peur et de menace attendus de leur part. S'ils réagissent, dans le cas de l'affaire Villemin, cela se retourne en grande partie contre Duras, mais l'on peut considérer que leur interpellation est une réussite. C'est pourquoi « Sublime, forcément sublime Christine V. » exemplifie l'engagement par l'écriture littéraire de Duras ; le texte outrepassa codes et attentes afin de proclamer une vérité que l'autrice veut à tout prix donner à voir à la société française. L'expérience esthétique que produit le texte tente de rendre évidente une autre vérité que celle mise de l'avant par les journaux, ou les tribunaux, une vérité que Duras sent et voit, et qui selon elle concerne « toutes les femmes » (S, p. 56). Seul le discours littéraire peut accueillir cette vérité dont la recherche ne nécessite ni preuve physique, ni circonstancielle. Duras subordonne la possibilité d'accuser à tort une innocente ayant perdu son enfant et de lui causer de la souffrance à la nécessité de mettre au jour les conditions d'existence de nombreuses femmes à qui la vie conjugale ne convient pas, la violence qui leur est faite, et la douleur mortifère qu'elles peuvent porter en elles. La particularité du discours littéraire à l'égard de la possibilité de porter une vérité différente de celle des autres discours est soulignée par Brancky :

Using "the truth" in novels and about them – moving between fact and fiction across media – has therefore become a direct political tool, a space to talk about the real that is not controlled by the

médiatisée et réprimande les médias eux-mêmes pour leur étroitesse d'esprit et leur parti pris bourgeois. Son propre sensationnalisme ne découle pas d'un quelconque désir de promouvoir des sentiments d'insécurité ou d'autres criminels ou leurs victimes ; au contraire, Duras poursuit sa propre fascination et son identification aux crimes violents afin de pousser les lecteurs à prendre position sur ce qu'elle pense être les questions les plus importantes de son époque, notamment le sexisme, le racisme et la privation de droits sociaux et politiques. » Je traduis.

same forces as contemporary audio-visual media. Even though Duras made some missteps in the way she brought literature into the public sphere and true crimes into her literary world, she recognized the power of exploring that porosity.¹⁰²

Tout en reconnaissant la possibilité d'erreurs malheureuses que pourrait occasionner l'amalgame entre faits et fictions, la chercheuse souligne comment cette pratique littéraire courante dans l'écriture de Duras est aussi pour elle un « outil politique direct¹⁰³ » lui permettant de dépasser les discours médiatiques traitant des mêmes sujets. Le texte littéraire est donc pour Duras à la fois un moyen de porter une vérité qu'elle veut dénoncer pour défendre des femmes opprimées (dont, selon elle, Christine Villemin) en démontrant leur malheur et les crimes qu'il pourrait les pousser à commettre, mais aussi un moyen de subvertir, de déconstruire¹⁰⁴ les discours normés tels que les discours journalistiques, judiciaires et policiers. Ce faisant, elle fait apparaître leur propre nature construite et arbitraire, prétendant s'appuyer sur des faits et la logique, mais perpétuant par leur structure l'oppression des minorités que l'autrice défend. L'irruption de la littérature dans

¹⁰² *Ibid.*, p. 195-196. « L'utilisation de "la vérité" dans les romans et à leur sujet — en passant de la réalité à la fiction dans les différents médias — est donc devenue un outil politique direct, un espace pour parler du réel qui n'est pas contrôlé par les mêmes forces que les médias audiovisuels contemporains. Même si Duras a fait quelques faux pas dans la manière dont elle a inséré la littérature dans la sphère publique et les vrais crimes dans son monde littéraire, elle a reconnu la force d'explorer la porosité entre les deux. » Je traduis.

¹⁰³ Traduction libre de la citation précédente.

¹⁰⁴ L'usage du mot « déconstruire » n'est ici pas fortuit ; il me semble en effet que la subversion des discours normés par Duras et la dissémination du sens produite par ses textes s'apparente au geste de la déconstruction que l'on retrouve chez Derrida. Dans son écriture, Duras décortique, critique et remanie les discours institutionnels qui ferment le sens des événements ; Duras propose « un autre texte » : « La déconstruction concerne d'abord des systèmes. Cela ne veut pas dire qu'elle met à bas le système, mais qu'elle ouvre à des possibilités d'agencement ou de rassemblement, d'être ensemble si vous voulez, qui ne sont pas forcément systématiques, au sens strict que la philosophie donne à ce mot. [...] La déconstruction, c'est aussi une manière d'écrire et d'avancer un autre texte » Entretien entre Jacques Derrida et Didier Cahen, « "Il n'y a pas *le* narcissisme" (autobiographies) », dans Elisabeth Weber, *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 226. Une simple note en bas de page est insuffisante pour développer cette idée — un mémoire entier ne l'épuiserait pas ; tentons tout de même leur rapprochement, qui selon moi vaut le prix élevé du raccourci ici emprunté.

la sphère publique par le biais d'un grand quotidien français crée précisément le mélange, la « porosité » entre fait et fiction qui redonne toute sa force au récit littéraire :

Ce qui fait scandale, et la marque de son [celle de Duras] impudeur, se manifesteraient dans l'irrespect à l'égard des conventions qui circonscrivent les genres journalistique, artistique, littéraire, critique, politique. [...] Cet irrespect n'est pas de la confusion, il répond à une nécessité très forte. Indistinction de la fiction et du réel, qui réhabilite si on le veut le *mythos* grec : la parole, le récit, le discours où sans doute dans des temps antiques, l'information devait être indistincte du récit en tant que tel. Finalement on pourrait dire que Duras remet sur son socle le discours informatif : au-delà de la confusion entre fiction et réalité, l'information est d'abord un récit qui affirme le médiateur contrairement à son déni dans les mass media [...].¹⁰⁵

Car c'est bien de cela qu'il s'agit ici : un discours informatif, qui dénonce, qui explique une situation, mais aussi un discours qui « affirme son médiateur » ; l'énonciation est bien celle de Duras, tout comme l'intime conviction de la culpabilité de Christine V. Cette affirmation se lit dans le texte (« Je parle du crime [...] », [S, p. 58]), mais est aussi accentuée par l'équipe de *Libération*, comme expliqué plus haut (mise en évidence du nom de Duras, texte de contextualisation appuyant le caractère littéraire et personnel du texte). La mise en avant de la « médiatrice » de sa propre parole qu'est Duras est partie intégrante de son engagement, car elle assoit sa légitimité dans la sphère publique sur sa posture d'auteure¹⁰⁶ préexistante et sa « figure d'intellectuel critique¹⁰⁷ ». Elle utilise la notoriété accordée à sa plume pour faire de son écriture un geste politique contribuant à l'ensemble de son univers poétique et des causes pour lesquelles il s'élève :

L'engagement passionnel de Marguerite Duras s'exprime donc selon des procédés assez courants pour la rhétorique de combat, qui surprennent surtout par rapport à une certaine mesure du propos attendue, à cette époque, dans le journalisme. [...] L'originalité de Marguerite Duras ne se joue pas tant dans les procédés employés que dans la manifestation d'une subjectivité très affirmée, fondatrice d'une véritable "parole", susceptible d'agir contre l'indifférence ou la

¹⁰⁵ Alain Arnaud, *op. cit.*, p. 572-573.

¹⁰⁶ Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique », *Vox Poetica*, 2004.

¹⁰⁷ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 241.

résignation politique transmise selon les règles de neutralité propres à l'information diffusée en masse.¹⁰⁸

La rhétorique de combat, que Marie-Laure Rossi remarque ici dans la plupart des textes des Duras, et en particulier dans ses textes journalistiques, se retrouve bien dans « Sublime, forcément sublime Christine V. » : « Quand la loi du couple est faite par l'homme, elle englobe toujours une sexualité obligée par l'homme de la part de la femme. Regardez bien autour de vous [...] » (*S.*, p. 49). Poursuivant sa visée universalisante, elle enjoint ses lecteurs de chercher les traces du crime dans leur entourage, de réaliser que les femmes autour d'eux, tout aussi opprimées que « sa » Christine V., pourraient donner lieu au même crime, pour les mêmes raisons, et être tout aussi innocentes. Son écriture littéraire porte un autre discours sur l'affaire que ceux des médias de masse, faussement neutres¹⁰⁹, et engage sa propre parole pour s'élever contre la « résignation politique ». Cette façon de porter un discours littéraire engagé par le biais d'un fait divers, d'un événement, est très courante dans les textes de Duras (*L'Amante anglaise*, la plupart des textes d'*Outside*), et « Sublime, forcément sublime Christine V. » en est la manifestation la plus violente, retentissante et entendue :

L'événementiel est absorbé par un discours de l'être et de l'idée. Ce mouvement d'intellectualisation et d'universalisation de l'anecdote est d'ailleurs ce qui a pu provoquer des contresens de lecture, et par suite des réactions d'indignation. Car ce qui intéresse Duras est moins de démontrer la culpabilité de Christine V. que de chercher à fonder par cette culpabilité un discours idéologique qui lui tient à cœur [...].¹¹⁰

Le texte manifeste ainsi un *ethos* engagé à sa façon : pour Duras, la prise en charge du crime

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰⁹ Alexandra Saemmer, *op. cit.*

¹¹⁰ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 555.

de Christine V. et de la douleur de toutes les femmes prisonnières d'« une existence tout à fait artificielle » (S, p. 48-49) est intimement liée à la pratique littéraire, en plus de relever d'un engagement politique et humain. Cette appropriation n'est possible que par le littéraire, par la création, qui gagne ici un sens transcendant et révélateur. Il est intéressant de remarquer la prévalence de références au mythe, à la magie, au médiumnique dans plusieurs études critiques au sujet de « Sublime, forcément sublime Christine V. » citées dans ce mémoire ; Anne Cousseau avance même la notion de « parole mythique » :

Si « muthos » signifie à l'origine « la parole », il y a bien dans le discours médiatique de Duras une dimension forte de parole, qui relève tout à la fois de la jouissance de la profération, de la conscience du Verbe, et de l'appropriation poétique d'un discours *a priori* non littéraire. À cette signification originelle du discours mythique s'ajoutent celles du discours fondateur et allégorique.¹¹¹

Partout où la critique fait allusion à ce discours mythique, l'on retrouve la singularité de l'écriture de Duras, l'intuition, la magie, la divination qui font partie intégrante de la souveraineté esthétique telle que définie par Menke. La médiation artistique des problématiques au sujet desquelles Duras écrit lui permet de tenir un discours sur l'événement, certes, mais aussi de porter un récit allégorique et millénaire sur les femmes opprimées, un discours de dénonciation des médias et de la justice, un discours d'appel à une certaine mobilisation, entre autres. Seuls le discours littéraire et sa teneur esthétique peuvent prendre en charge les paradoxes engendrés par la cohabitation de ces discours, même si dans ce cas précis, cela ne s'est pas fait sans heurts. C'est ce que souligne Dominique Denès :

L'implication caractérise Marguerite Duras et s'inscrit fortement dans toute son œuvre. [...] Elle s'abandonne à une posture intuitive et divinatoire : je vois, je sais. [...] C'est par la possession de

¹¹¹ *Ibid.*, p. 556.

l'écriture — au sens quasi magique du terme — que Marguerite Duras réalise son humanité et c'est par l'engagement dans l'écriture qu'elle accomplit son engagement-conduite.¹¹²

Un engagement simplement politique ne convient pas, ou n'est ni suffisant ni approprié pour Duras à un point aussi avancé de sa vie et de sa carrière : c'est par l'écriture qu'elle répond à la question de la responsabilité de l'écrivain. De plus son écriture dans les journaux et ses nombreuses apparitions dans les médias au fil des années élargissent son public, peut-être attiré par les sorties souvent fracassantes de l'écrivaine. Il ne faut sans doute pas négliger la conscience qu'a Duras de la diffusion de masse accrue que peuvent lui accorder ses prises de positions polémiques :

Ainsi se dessinerait une spécificité de l'engagement littéraire à partir des années 1980 qui, pour répondre aux besoins du spectacle médiatique, nécessiterait de relever du scandale et de la polémique afin de se distinguer de la parole plus mesurée de "l'intellectuel spécifique" [...]. Dans ce contexte, un auteur comme Marguerite Duras, relativement confiant dans sa capacité à maîtriser le processus médiatique pouvait certainement se croire capable de faire partager à ses concitoyens une certaine idée du vivre ensemble.¹¹³

Si, dans le cas de « Sublime, forcément sublime Christine V. », l'auteure n'a peut-être pas autant maîtrisé « le processus médiatique » et n'a certainement pas réussi à généraliser « une certaine idée du vivre ensemble », il reste que Marie-Laure Rossi souligne ici la particularité de l'engagement littéraire de Duras lorsqu'on le retrouve dans les journaux et dans les médias.

Cependant, l'engagement par l'écriture de Duras s'effectue aussi au-delà de ses publications dans les journaux, marquant profondément ses textes littéraires parus dans de prestigieuses maisons d'édition et reconnus par la critique. Le discours littéraire, pour

¹¹² Dominique Denès, « La gageure politico-poétique de Marguerite Duras », *op. cit.*

¹¹³ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 251-252.

Duras, est le seul lui permettant de s'engager politiquement selon ses propres conditions. Les contradictions et le *pathos* (en opposition au *logos*) lui nuisant tant dans son activité journalistique trouvent leur espace propre dans le texte littéraire et sont pleinement portés par la teneur esthétique de l'écriture. Duras s'y permet un engagement autre, entièrement littéraire, entièrement dévoué à la conception du politique que porte son œuvre. Le texte devient un espace expérimental de la destruction, portant ratages et fulgurances.

Chapitre 2 : La parole littéraire de « La mort du jeune aviateur anglais », une tentative devant l'intraduisible

« Est-ce qu'on pouvait voir encore quelque chose de ça ? Ça vient à peine à la pensée. Je n'ai jamais pensé que je pouvais écrire ça. Ça me regardait, moi [...]. »

Marguerite Duras, « La mort du jeune aviateur anglais »

Dans l'un de ses derniers textes, *Écrire*, Duras continue de considérer le texte comme un espace expérimental ; au fil de sa parole et de ses mots se développe sa pensée, s'élabore sa réflexion sur ses années d'écriture et sur la nature de l'écriture littéraire, sur ce que le travail des mots lui permet de représenter. On peut y lire comment écrire lui permet de répondre à la « nécessité d'interroger la sombre nuit du monde et de l'humanité¹¹⁴ » qui la regarde par-delà les fenêtres de sa maison de Neauphle. C'est aussi dans ce livre que l'on peut voir comment l'écrit littéraire est aussi pour Duras un espace permettant d'appréhender la représentation de l'événement de la mort, pour elle profondément aporétique : « Ce qu'il faudrait dire là, c'est l'impossibilité de raconter ce lieu, ici, et cette tombe¹¹⁵ ». Pour Duras, il est à la fois nécessaire et impossible de représenter la mort et le traumatisme ; seul le littéraire permet de s'en approcher au plus près, seul ce discours peut être tendu par l'aporie de la représentation et de son interdit. La souveraineté du littéraire se déploie dans les textes d'*Écrire* d'une façon qui rend particulièrement apparente la nécessité d'un engagement par l'écriture pour Duras. S'il faut absolument tenter de

¹¹⁴ Simona Crippa, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », *loc. cit.*, p. 122.

¹¹⁵ Marguerite Duras, « La mort du jeune aviateur anglais », *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2754, 1993, p. 78. À partir de cette note, les références à cette œuvre se feront dans le texte d'après le modèle suivant : (M, p. 78).

représenter la mort, seul un discours esthétique, souverain, peut être porteur de la négativité à l'œuvre dans le récit, et il en va donc de la responsabilité de l'auteure de prendre à bras le corps les difficultés inhérentes à la représentation de telles réalités souffrantes par l'écriture littéraire.

Prenant la forme d'une réflexion circulaire autour de l'écrasement et de la mort subséquente d'un jeune soldat britannique à Vauville au dernier jour de la Seconde Guerre mondiale, le texte « La mort du jeune aviateur anglais » montre bien comment, pour l'autrice, l'écriture de la douleur et de la mort est rendue possible, malgré tout, par le littéraire. Dans ce texte, Duras écrit tout en étant hantée par l'impossibilité d'écrire l'événement, ce qui lui permet de développer son propos sur la douleur du deuil de ceux qui restent et sur la disparition, bien souvent insensée et violente. Pour elle, une certaine vérité de la douleur est rendue possible par l'écriture en donnant à voir sa multiplicité, assemblant d'un fil rouge les morts prématurées du jeune soldat anglais, de son propre enfant et de son petit frère. Ce faisant, Duras s'approprie totalement le récit de la mort du jeune aviateur, allant même jusqu'à l'inclure dans son récit familial, et reprenant jusqu'à sa voix, jusqu'à ses dernières paroles. Comme nous l'avons vu précédemment, ce procédé est courant chez Duras :

Duras dilate sa propre existence au point de s'approprier l'existence des autres [...]. Elle en vient à désigner les personnes comme ses personnages, par des initiales : Christine V. Elle cherche à les ramener à son univers littéraire : reconnaître en eux un fond de parenté, glaner chez eux de quoi rencontrer sa sensibilité.¹¹⁶

¹¹⁶ Dominique Denès, « La gageure politico-poétique de Marguerite Duras », *op. cit.*

C'est bien ce qui se lit dans « La mort du jeune aviateur anglais » : W. J. Cliffe l'aviateur « est avant tout un emblème, celui d'une *innocence à pleurer*¹¹⁷ », cette même innocence que celle de l'enfant disparu et du petit frère mort loin d'elle.

Pratique de l'entretien et « énonciation prophétique »

Ce texte est le deuxième recueilli dans le livre *Écrire* ; comme le texte éponyme, « La mort du jeune aviateur anglais » est la reprise de la transcription d'un film-entretien réalisé par Benoît Jacquot pour l'INA. En 1993, entre Trouville, l'appartement parisien de Duras et Neauphle-le-Château, la résidence de l'auteure, le cinéaste filme des moyens-métrages, à mi-chemin entre le film et l'entretien. On y voit l'auteure parler, mais aussi des images de lieux, de campagne : il s'agit d'*Écrire* et de *La mort du jeune aviateur anglais*. Duras reprend rapidement la matière de ces films pour en faire des textes publiés sous le titre *Écrire*, et qui comptent parmi les tout derniers de l'auteure, qui disparaît trois ans plus tard. La forme primaire de l'œuvre, soit filmique, parlée, soulève ici le nœud entre voix et écrit si souvent présent dans les études durassiennes : « [Duras] parl[e] comme elle écrit¹¹⁸ ». Joëlle Pagès-Pindon définit d'ailleurs *Écrire* comme un « livre de paroles » (d'après la terminologie de Gilles Philippe de la préface de la Pléiade)¹¹⁹. Par son énonciation si particulière, si semblable à son écriture — ou est-ce l'inverse ? — Duras produit une posture d'auteure où se mêlent auteure, commentatrice, narratrice et personnage, brouillant les frontières entre œuvre, entrevue et commentaire :

¹¹⁷ Myriam Watthee-Delmotte, « Le poids des morts », *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 176. Watthee-Delmotte souligne, en citant Duras.

¹¹⁸ Noël Nel, « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 592.

¹¹⁹ Joëlle Pagès-Pindon, « Le livre dit. De la voix qui s'exhibe à la voix qui fait voir », *op. cit.*, p. 268.

With Duras, it is difficult to maintain the usually secure distinction between a text and an author's paraphrase or commentary, between what is presented as fiction and what is claimed to be the origin of that fiction in the author's lived experience. At times self-consciously improvised, at others ambitiously speculative, Duras' interviews are more like theatrical exercises in fiction-making than truth-telling; it is as though the discourse of self-commentary has become an end in itself, an after-hours extension to the writing, prolonging the work of the text rather than clarifying it.¹²⁰

Sa voix et sa plume tracent le même projet littéraire, indissociables l'une de l'autre dans toutes ses prises de parole : tout découle de sa posture d'auteure, tout participe de « l'écriture » de son œuvre. L'*ethos* discursif de ses textes est étroitement lié à la posture qu'elle adopte dans les médias, dans ses conduites publiques, et dans ses films. Sa « poétique de la voix [crée] une remise en cause des catégories de la représentation littéraire — le réel et la fiction, l'être et le paraître, l'écrit et l'oral — comme de la figure auctoriale.¹²¹ » Bien sûr, la simple notion d'*ethos* discursif, ancrée uniquement dans le discours porté par les œuvres, peut être étudiée dans les textes de Duras. Cependant, en particulier dans le cas de « La mort du jeune aviateur anglais » et d'*Écrire*, la préexistence de l'œuvre filmique (un film-entretien, de surcroît) sur l'œuvre textuelle impose d'un point de vue méthodologique l'inclusion des conduites de l'auteure à l'extérieur du texte, de la même façon que dans le cas de « Sublime, forcément sublime Christine V. » Le texte, bien que *pouvant* être analysé de manière « stérile », sans tracer de liens vers l'auteure ou tout élément extérieur au texte, fait pleinement sens dans la mesure où l'on étudie aussi son contexte de publication et la posture

¹²⁰ Leslie Hill, « Images of authorship », *op. cit.*, p. 18. « Avec Duras, il est difficile de maintenir la distinction, habituellement plutôt évidente, entre un texte et une paraphrase ou un commentaire d'auteur, entre ce qui est présenté comme une fiction et ce qui est présenté comme l'origine de cette fiction dans le vécu de l'auteur. Tantôt improvisés consciemment, tantôt spéculatifs, les entretiens de Duras s'apparentent davantage à des exercices de fictionnalisation théâtrale qu'à des récits de vérité ; c'est comme si le discours d'auto-commentaire était devenu une fin en soi, un prolongement de l'écriture, prolongeant le travail du texte plutôt que de le clarifier. » Je traduis.

¹²¹ Joëlle Pagès-Pindon, « Le livre dit. De la voix qui s'exhibe à la voix qui fait voir », *op. cit.*, p. 263.

préexistante que les lecteurs connaissent de Duras. C'est pourquoi, dans son cas, il est plus juste de parler de posture plutôt que d'*ethos*, d'après la distinction qu'en fait Jérôme Meizoz :

l'ethos désignerait l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci [...]. De son côté, la posture référerait à l'image de l'écrivain formée au cours d'une série d'œuvres signées de son nom. [Cette formulation] rappelle que *l'ethos* s'origine sur le versant discursif, alors que la posture naît d'une sociologie des conduites. En effet, la « posture » dit la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis à vis du champ littéraire, dans l'élaboration de son œuvre.¹²²

Sa position dans le champ littéraire ainsi que ses conduites sont bien connues de son lectorat, mais ne sont pas laissées au hasard, Marguerite Duras étant « agent opérateur de sa propre représentation¹²³ » à chacune de ses interventions. Rendue reconnaissable par le public en raison de ses nombreuses interventions dans les médias, sa voix est porteuse de la même parole littéraire que l'on retrouve dans ses textes : « La parole telle que l'envisage Marguerite Duras s'apparente à une conception quasi religieuse d'un verbe créateur, qui donne toute sa vigueur à la création littéraire¹²⁴. » Cette idée de toute-puissance du verbe associée à Duras, qui se retrouve à travers la critique, gomme les distinctions apparentes entre la voix et l'écriture, et accentue le caractère mythique du propos porté : « [dans] les exemples de témoignages religieux, de révélation ou d'attestation sacrée, la dissociation entre le parler et l'écrire peut devenir très aigüe.¹²⁵ » La proximité du religieux (dans son sens le moins ecclésiastique qui soit) et du sacré est remarquée par la critique, qui voit en l'écriture de Duras « celle qui construit le récit mythique, cette voix étrange et hallucinée qui sourd sans cesse et qui est inscrite dans son langage.¹²⁶ » À partir des années 1980, et dans le cas qui

¹²² Jérôme Meizoz, « Ce que l'on fait dire au silence », *loc. cit.*

¹²³ Noël Nel, *op. cit.*, p. 595.

¹²⁴ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 234.

¹²⁵ Jacques Derrida, *Demeure — Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, p. 46.

¹²⁶ Simona Crippa, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », *loc. cit.*, p. 122.

nous intéresse ici précisément, son souffle incantatoire, « péremptoire et oraculaire¹²⁷ », renforce sa posture établie de détentrice d'une vérité absolue, affirmant sa vision, effaçant également ses interlocuteurs lors de ses entretiens, qui se tiennent alors devant elle comme les lecteurs devant le texte imprimé. Sa voix s'abîmant avec les années continue de porter la même véhémence, la même volonté de faire apparaître le littéraire. Jérôme Meizoz reconnaît d'ailleurs la singularité de l'énonciation de Duras :

[L]e type d'énonciation prophétique, s'adosse me semble-t-il à un modèle médiatiquement très diffusé, celui de Marguerite Duras. Quand un auteur performe son texte, une telle *incarnation* est tout à la fois un acte énonciatif (un *ethos*, une vocalité, un ton) et un « effet dramatique » en contexte ritualisé. En outre, cette *performance ritualisée* signale une *position dans le champ littéraire*¹²⁸.

Il est évident que la prise de parole de Duras, que ce soit dans les médias ou dans ses films, est une « performance ritualisée », contribuant à accentuer le caractère sacré de ses interventions et la valeur de vérité de son propos. Les films *Écrire* et *La mort du jeune aviateur anglais* mobilisent également cette image impressionnante projetée par l'écrivaine déclamant son œuvre, assise dans sa maison de Neauphle-le-Château et dans son appartement parisien, tous deux supports « de tout un pan de la mythologie durassienne¹²⁹ ». Malgré la présence hors champ de Benoît Jacquot, c'est principalement Duras que l'on entend, et elle a presque l'air surprise lorsque Jacquot se risque à intervenir : « Le sujet durassien monopolise l'autorité de parole¹³⁰ ». Marie-Laure Rossi parle alors d'une « impression dominante [qui] est donc celle d'une certaine violence, d'un rapt de la parole,

¹²⁷ Noël Nel, *op. cit.*, p. 593.

¹²⁸ Jérôme Meizoz, « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », *CONTEXTES Revue de sociologie de la littérature*, février 2015. Ici, Meizoz compare Duras à Christine Angot.

¹²⁹ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 183.

¹³⁰ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 548.

pour une entreprise de séduction somme toute assez efficace, mais qui n'en reste pas moins autocentrée.¹³¹ » La voix de Duras devient un prolongement de sa « figure autoritaire¹³² », servant sa propre poétique. Cette assurance déclamatoire, cette certitude de tout autant faire œuvre par la parole que par l'écrit ou le film, confère une valeur presque épistémologique à son discours oral et littéraire, donné comme véritable :

Le discours durassien est un « discours constituant » au sens où l'entend Maingueneau, [un d]iscours fondateur, qui impose sa force de résonance dans l'instant présent comme à une mémoire future, et énoncé par un sujet autoritaire, tels sont effectivement les éléments qui définissent le caractère oraculaire de la parole durassienne.¹³³

D'ailleurs, Anne Cousseau, dans le texte cité précédemment, ne s'attarde pas à la distinction entre discours écrit et parlé, citant elle-même Duras : « Il n'y a pas de différence entre ce que je dis dans les interviews et ce que j'écris en général¹³⁴ ». Son énonciation, à la fois textuelle et vocale, porte donc aussi un engagement littéraire aussi bien quand elle s'adresse à un interlocuteur précis et à son public que lorsqu'elle porte ses idées dans un texte littéraire. Par son souffle, par son propos travaillé, et par le mélange entre matière littéraire et prises de positions dans diverses affaires publiques, Duras crée un engagement par la littérature.

Deuil, parole et écriture : le témoignage

Malgré la correspondance entre la version parlée et la version écrite de « La mort du jeune aviateur anglais », il reste que ces deux itérations prennent place dans une temporalité différente ; le temps de la parole et le temps de l'écriture diffèrent. Comme dans le cas de *La douleur*, sur lequel nous reviendrons au chapitre suivant, Duras a soigneusement retravaillé

¹³¹ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 98-99.

¹³² *Ibid.*, p. 99.

¹³³ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 550.

¹³⁴ Luce Perrot, « Marguerite Duras », *Au-delà des pages*, TF1, 3 juillet 1988.

son texte avant de le publier. Par exemple, Duras gomme les références explicites à la religion, telles que « Je n'ai jamais été émue par la moindre cérémonie catholique¹³⁵ » et « C'est peut-être la naissance d'un culte¹³⁶ ». Il en est de même pour sa brève référence au communisme, elle aussi absente du texte publié : « Je suis restée communiste tu sais. On le reste toujours.¹³⁷ » Ce retrait des références à la religion et au communisme lors du passage à l'écrit montre le désir de Duras de recentrer son propos politique dans ce texte, de ne pas diviser l'attention qui pourrait être donnée à la douleur du deuil. Ce n'est pas la religion ou le communisme qui sont en jeu dans ce texte, mais « la guerre » (*M*, p. 68) et la mort, et surtout leur universalité : « À l'origine de tout ça il y avait désormais ce quelqu'un-là et cet enfant-là, mon enfant, mon petit frère, et quelqu'un d'autre, l'enfant anglais. Pareils. » (*M*, p. 64). Duras alors « enveloppe ses morts d'un voile de deuil tissé d'imaginaire mythifiant¹³⁸ », démultipliant ses deuils : « Remains are indistinct, but mourning is unique. As such, however, it will be doubled : and so the mourning for Duras's 'petit frère' is accompanied by that for W. J. Cliffe.¹³⁹ »

De façon plus attendue, toute référence à la présence de Benoît Jacquot, ainsi que ses répliques dans l'entrevue, ont été omises : « Tu vois¹⁴⁰ », « tu sais¹⁴¹ » et ses quelques interventions disparaissent. Le réalisateur laisse alors place « À toi, lecteur » (*M*, p. 57), et le texte devient alors un monologue. Évidemment, certaines formulations plus orales sont retouchées, certaines informations imprécises semblent avoir été vérifiées entre l'entretien

¹³⁵ Benoît Jacquot, *La mort du jeune aviateur anglais*, Institut national de l'audiovisuel, 1993, 36', 00:33:00.

¹³⁶ *Ibid*, 00:32:43.

¹³⁷ *Ibid*, 00:33:24.

¹³⁸ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 176.

¹³⁹ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 156. « Les restes sont indistincts, mais le deuil est unique. En tant que tel, il sera cependant doublé : le deuil du petit frère de Duras est donc accompagné de celui de W. J. Cliffe. » Je traduis.

¹⁴⁰ *Ibid*, 00:31:01.

¹⁴¹ *Ibid*, 00:33:25.

et la publication. Mérite cependant d'être remarquée cette réplique de Duras dans le film : « Je dis que je ne pourrais pas l'écrire, et peut-être que je ne peux pas l'écrire. C'est possible ça. Parce que je ne crois pas que ça puisse passer, aux autres. Le récit peut-être davantage. Ce n'est pas un récit, d'ailleurs, c'est un fait. » Le sentiment de l'impossibilité d'écrire l'événement précède donc l'écriture et Duras reconnaît une certaine singularité à l'histoire qu'elle tente de raconter. La difficulté, la délicatesse de transmettre le « fait » de la mort du soldat de vingt ans fait annoncer à l'autrice que l'écriture ne va pas de soi, il ne s'agit pas d'un simple récit. Toutefois, l'écriture a bel et bien lieu malgré tout, et ce passage ne se retrouve pas dans le texte final. En mettant le texte à l'écrit, Duras travaille à l'encontre de ce qu'elle avait annoncé ;

L'expérience relatée et son mode de relation sont donc ceux d'une transgression : l'être, en porte-à-faux avec lui-même, s'approche d'une part de vérité intime qu'il peine à énoncer, dans un récit en porte-à-faux avec son propre objet, hermétique à la représentation directe, qui s'exprime en se projetant dans les lieux, les objets, les mouvements extérieurs, les détails matériels.¹⁴²

La transgression décrite ici par Blanckeman rejoint la transgression de ses propres réserves, maintes fois soulignées, qu'effectue Duras en écrivant le texte, mais même déjà en tentant de raconter l'événement de la mort du jeune aviateur. Le texte porte en lui-même cette conscience de son impossibilité : « J'ai voulu écrire sur lui l'enfant anglais. Et je ne peux plus écrire sur lui. Et j'écris, vous voyez, quand même, j'écris » (*M*, p. 66). Duras nous prend à témoin devant cette écriture qui la déborde, comme si son geste d'écriture était plus fort qu'elle, hors de son contrôle. Elle nous prend à témoin, mais devient elle-même témoin, écrivant malgré tout l'événement de la mort du jeune aviateur anglais dont le tragique

¹⁴² Bruno Blanckeman, *Lectures de Duras*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact Français », 2005, p. 17.

demande qu'on en témoigne. Cependant, sous la plume de Duras, le témoignage devient forcément trahison ; elle n'a pas assisté à l'événement, mais elle en voit, en entend les traces dans le village : « J'ai vu que les arbres étaient encore noirs » (*M*, p. 63), « j'ai entendu que des enfants ont chanté : "Jamais je ne t'oublierai." Pour toi. Seul. » (*M*, p. 64)

À ces observations s'ajoute aussi une invention littéraire de l'événement. Duras s'approprie la voix du mort, bafoue la véracité du récit des circonstances du drame dans laquelle elle se drape pour légitimer son témoignage : « Je sais que ce n'est pas un récit. C'est un fait brutal, isolé, sans aucun écho. Les faits suffiraient. On raconterait les faits. » (*M*, p. 66) Cependant, son écriture, bien qu'elle mette en scène une certaine valeur de vérité, se trahit nécessairement, ajoute, omet, invente, montre une vérité autre, celle de la possibilité testimoniale de la littérature :

Si cette possibilité [de la littérature] qu'il [le témoignage] semble interdire était effectivement exclue, si le témoignage, dès lors, devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter, il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut de son for intérieur, la *possibilité*, au moins, de la littérature. C'est sur cette limite indécidable que nous allons essayer de demeurer. Cette limite est une chance et une menace, la ressource à la fois du témoignage et de la fiction littéraire, du droit et du non-droit, de la vérité et de la non-vérité, de la véracité et du mensonge, de la fidélité et du parjure.¹⁴³

Ces mots de Derrida cristallisent ce qui est en jeu dans « La mort du jeune aviateur anglais », mais aussi dans *La douleur*, voire dans « Sublime, forcément sublime Christine V. » : pour Duras, c'est par la possibilité de la littérature, par des récits parasités par le mythe, que le texte littéraire s'approche le plus étroitement de la révélation du témoignage. L'écriture, parasitée par la fiction, donne à voir le caractère inépuisable de l'événement dont elle témoigne. Duras met en scène sa fidélité aux faits, et insiste sur l'importance d'une écriture

¹⁴³ Jacques Derrida, *Demeure— Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 31.

sans invention : « Écrire par le dehors, peut-être, en ne faisant que décrire peut-être, décrire les choses qui sont là, présentes. Ne pas en inventer d'autres. N'inventer rien, aucun détail. Ne pas inventer du tout. Ne pas accompagner la mort. » (*M*, p. 69) Elle imagine même une écriture pure¹⁴⁴ et rêvée qui serait la seule à pouvoir témoigner ; cependant, l'invention littéraire est bien présente et révèle au moins une partie des sens multiples pouvant être tirés des faits.

Documenter les sources du mythe

En effet, force est de constater que Duras ne met pas réellement en pratique le témoignage rigoureux et factuel qu'elle annonce : « Tant dans l'entretien que dans le texte qui en découle, ce n'est pas une enquête objective qui s'observe, mais une élaboration imaginaire qui met au jour non tant des faits que la vérité de sa douleur¹⁴⁵ ». Pour Duras, l'écriture parvient à dire autre chose que les faits bruts, ce dont témoigne son désir de faire livre malgré les réserves qu'elle met en scène, malgré les écarts qu'elle effectue. Ces écarts ne nuisent pas à la véracité du récit : au contraire, ils inscrivent la mort du jeune soldat dans un récit plus large ; « Créant du mythe, donc de l'universalité, la romancière rejoint aussi le rite du soldat inconnu¹⁴⁶ ». Duras entretient toutefois par son écriture un souci de réalisme, bien qu'elle le trahisse aussitôt. Quoiqu'il en soit, une garantie de rester près de faits semble donc être de mise pour parler du mort. D'ailleurs, ce souci de respect de la mémoire est

¹⁴⁴ Dans un autre texte du livre *Écrire* intitulé « Le nombre pur », Duras explore aussi les possibilités de représentation par les chiffres et les nombres : « Ici, l'histoire, ça serait le nombre : la vérité c'est le nombre. [...] La vérité ce serait le chiffre encore incomparé, incomparable du nombre, le chiffre pur, sans commentaire aucun, le mot. » Ce texte exemplifie la prévalence du souci de Duras de trouver un langage approprié pour la représentation de réalités trop énormes pour être exprimées. Marguerite Duras, « Le nombre pur », *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2754, 1993, p. 113.

¹⁴⁵ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 175.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 177.

également évoqué par Duras à propos du petit Gregory Villemin, a posteriori, dans une entrevue avec Christine Ockrent, où elle recentre son récit et son affect sur le petit disparu¹⁴⁷. La fidélité apparente aux faits historiques ou facilement vérifiables se veut un gage de respect et de circonspection. On retrouve notamment ce procédé dans les preuves visuelles fournies par le film *La mort du jeune aviateur anglais*, où l'on nous montre l'église, la tombe de W. J. Cliffe et la campagne environnante. On y voit même Duras se promenant aux alentours. L'écrit a alors d'autant plus valeur de vérité puisqu'il est accompagné d'images s'arrimant parfaitement à son propos, du moins au premier regard. Duras légitime d'ailleurs sa parole en expliquant la provenance de l'histoire du jeune aviateur par ses conversations avec les gens du village ou la vieille gardienne de l'église, dont on sous-entend qu'ils ont été témoins de l'événement. Dans le film, lorsque les mots « gardienne de l'église » sont prononcés, on peut même voir une vieille femme, parlant, peut-être la source-même du récit... Duras ne découvre pas l'existence de la tombe par un récit historique, par un registre, ou même par sa propre observation, mais plutôt par les voix des habitants du village, par la légende ambiante : « Je ne l'ai pas vue tout de suite, cette pierre [la tombe]. Je l'ai vue quand j'ai connu l'histoire. » (*M*, p. 58) Comme l'explique Simona Crippa, pour Duras, le mythe révèle le sens du réel ;

Assurément, la fiction qui brouille les frontières du réel, est un mode d'observation du monde. L'articulation entre le poétique et l'enchaînement de faits, est un processus qui permet de comprendre la complexité de la réalité à travers la transformation de la matière sensible¹⁴⁸

La preuve visuelle est aussi photographique : à plusieurs reprises, Duras fait mention de la possibilité de capter autrement les faits : « On pourrait photographier la tombe. Le fait de la

¹⁴⁷ « Interview de Marguerite Duras à propos de l'affaire Villemin », *Le Soir*, France, France 3, 3 février 1993.

¹⁴⁸ Simona Crippa, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », *loc. cit.*, p. 114.

tombe. Du nom. » (*M*, p. 77) Elle se présente comment effectuant une simple transmission des faits, mais ceux-ci sont troublés, brouillés par son interprétation. Si la photographie, ici, représente un rapport documentaire au réel, l'écriture effectuée bel et bien une « transformation de la matière sensible » ; souveraine, elle n'est pas tenue de se plier aux mêmes obligations et garanties que les autres discours (ici, la photographie avancée comme preuve historique devient discours). Aussitôt ses principes de réalisme énoncés, Duras s'en écarte, comme il est possible de le voir avec la visite de la pierre tombale. Filmée, donnée en preuve incontestable, elle est la source du texte : « Je parle du livre une fois écrit. [...] Partir de la tombe et aller jusqu'à lui, le jeune aviateur anglais. » (*M*, 78-79) Pourtant, même ce qui est gravé dans la pierre est déjà trahi par l'écriture. L'exergue du livre *Écrire* va comme suit : « Je dédie ce livre à la mémoire de W.J. Cliffe, mort à vingt ans, à Vauville, en mai 1944, à une heure restée indéterminée¹⁴⁹ ». L'allusion à l'heure indéterminée dénote une précision documentaire, l'auteure revendiquant par là l'exactitude des faits qu'elle présente. Or, dans le film de Jacquot, comme sur des images facilement accessibles aujourd'hui¹⁵⁰, la tombe indique le décès du jeune aviateur en date du 22 août 1944. Dès l'exergue, donc, la réécriture prend le pas sur le pacte de vérité associé au témoignage. De la même façon, l'écriture littéraire permet à Duras de s'approprier la voix du jeune aviateur. Elle franchit le pas et témoigne *pour* lui, sa parole devenant tout aussi réelle que les cris de douleur poussés par ce dernier en 1944, qu'elle entend à travers l'histoire lui étant racontée par les « paysans » (*M*, p. 64). Elle met des plaintes dans la bouche du mort : « La mort longue à venir, et, la douleur

¹⁴⁹ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁰ Voir notamment : Anne Edwards, « Cliffe, William Joseph », *The War Graves Photographic Project*, en ligne, <<https://www.twgpp.org/photograph/view/2302536>>, consulté le 3 juin 2019. Ainsi que « Vauville », *Les batteries du Mont Canisy*, en ligne, <http://www.mont-canisy.org/vauville_510.htm>, consulté le 19 mai 2019.

du corps déchiré par l'acier de l'avion, lui, il suppliait Dieu de le faire vite mourir pour lui ne plus souffrir. » (*M*, p. 68) À partir de ce qu'elle connaît des faits, qu'elle nous rapporte, la parole littéraire lui permet d'entremêler, de remodeler, de combler les trous du récit :

Son regard sur le monde extérieur, épousera la manière indirecte de le rapporter : elle s'intéresse ainsi au *sous-jacent* du fait, à ce qui peut être recueilli à côté : témoignages et commentaires sont dès lors féconds, la rumeur fait partie de la conception du texte parce qu'elle est force créative.¹⁵¹

Ces instants de la mort, inventés, ont au moins le mérite d'être accompagnés par l'écriture, et par les lecteurs, à qui le récit est destiné : « C'est ça, l'écrit adressé, par exemple à toi [lecteur] dont je ne sais encore rien. » (*M*, p. 57) Cet accompagnement dans la mort, rendu possible par le littéraire, montre le pouvoir d'évocation de ce dernier, au sens le plus près de son origine étymologique reliée à la voix.

Un mort peut en cacher un autre ; parabole et archétype

D'autres éléments du film ainsi que du texte indiquent justement une hiérarchisation des discours, Duras semblant accorder une valeur plus grande à ceux ne se rattachant pas aux faits, ou à une valeur historique ou ornementale quelconque. De fait, Duras décrit ainsi l'église de Vauville : « L'église est en effet très belle et même adorable. À sa droite il y a un petit cimetière du XIX^e siècle, noble, luxueux, qui rappelle le Père Lachaise, très orné, telle une fête immobile, arrêtée, au centre des siècles. » (*M*, p. 58) Cependant, ce qui l'intéressera le plus est à un point totalement opposé : « C'est de l'autre côté de cette église qu'il y a le corps du jeune aviateur anglais tué le dernier jour de la guerre. Et au milieu de la pelouse, il y a un tombeau. Une dalle de granit gris clair, parfaitement polie. » (*M*, p. 58) Le contraste

¹⁵¹ Simona Crippa, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », *loc. cit.*, p. 117.

entre la « fête immobile » et le dépouillement et la solitude de la tombe du jeune soldat indique la singularité du deuil porté de ce côté du cimetière. C'est une mort particulière, tenue à l'écart des morts ordinaires, une mort d'exception, un emblème pour les habitants de Vauville : « Le village est devenu le village de cet enfant anglais de vingt ans. Il en est comme une sorte de pureté, un luxe de larmes. » (*M*, p. 75) Il appartient au mythe, au rite du soldat inconnu, comme la citation de Watthee-Delmotte l'indique plus haut. Il en est de même pour ce passage, qui indique au lecteur là où la littérature se trouve :

Tout autour de Vauville ce sont de très vieux chemins d'avant le Moyen Âge. C'est sur quoi on a fait des routes pour nous maintenant. Le long des haies millénaires, il y a les routes pour les nouveaux vivants. C'est Robert Gallimard qui m'a appris l'existence de tout ce réseau des premiers chemins de la Normandie. Des premières routes des hommes de la côte, les Nord-Men. Il y a sans doute beaucoup de gens qui auraient écrit l'histoire des routes. Ce qu'il faudrait dire là, c'est l'impossibilité de raconter ce lieu, ici, et cette tombe. Mais on peut quand même embrasser le granit gris et pleurer sur toi. W. J. Cliffe. (*M*, p. 78)

Plusieurs choses sont à noter dans cet extrait. L'importance n'est pas accordée aux faits historiques, à l'histoire des hommes, ni aux « nouveaux vivants ». Le nœud de l'extrait se situe plus loin : « Il y a sans doute beaucoup de gens qui auraient écrit l'histoire des routes. Ce qu'il faudrait dire là, c'est l'impossibilité de raconter ce lieu, ici, et cette tombe. » Ces lignes montrent où Duras situe sa propre parole dans le récit. Elle ne se considère pas comme faisant partie des gens qui auraient écrit l'histoire des routes, aussi intéressante et ancienne soit-elle. L'impératif de « ce qu'il faudrait dire là » repose ailleurs, à l'écart des connaissances historiques ou archéologiques, dans l'aporie : il est impératif de faire quelque chose d'impossible, donc Duras le tente malgré tout. Pour elle, la mort du jeune aviateur est soustraite aux considérations historiques, et existe dans une temporalité autre, aporétique, posant problème à l'écriture et distinguant sa démarche de « ce que beaucoup de gens auraient écrit ». Ce même esprit était déjà présent dans le film :

À six kilomètres de là, à Beaumont-en-Auge, un village royal, superbe, sur le haut d'une colline. Mais je m'en fous complètement. L'écriture là-dedans, la parole, si, à la rigueur, mais l'écriture là-dedans, elle est inaccessible je crois. On peut toujours essayer, mais elle ne sert pas. Comme si on n'en avait pas besoin.¹⁵²

Le point d'intérêt principal de la région serait le superbe village de Beaumont-en-Auge, mais ce n'est pas ce dernier qui retient son attention, qui mérite la tentative d'être raconté. On peut aussi lire les doutes qu'entretient à ce moment l'auteure quant à la possibilité de représentation de l'événement, à ce que peut porter l'écriture comparativement à la parole. Si l'existence du texte écrit indique déjà une certaine réflexion sur la possibilité de la représentation de la mort « illimitée » (*M*, p. 81) du jeune aviateur, on peut même lire que l'écrit devient nécessaire, quels qu'aient été les doutes précédents à ce sujet :

S'il n'y avait pas des choses comme ça, l'écriture n'aurait pas lieu. Mais même si l'écriture, elle est là, toujours prête à hurler, à pleurer, on ne l'écrit pas. [...] C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C'est de là qu'on part pour parler de ces émotions difficiles à dire, si étrangères et qui néanmoins, tout à coup, s'emparent de vous. (*M*, p. 80)

L'écriture pour Duras ne porte donc pas sur les choses triviales ou ayant une valeur décorative ou historique ; « Écrire sur tout, tout à la fois, c'est ne pas écrire » (*M*, p. 74). Écrire réellement, au sens ou l'entend Duras, c'est tenter d'écrire ce qu'il est impossible de représenter, soit ici, le deuil et la mort : « writing is bound always to strain, never to break free, to continue, in its painful inadequacy. That writing is here [in « La mort du jeune aviateur anglais »] impossible allows it no transcendental relief: there is just — awkward, exhausted — accompaniment.¹⁵³ » Un accompagnement du lecteur, qui découvre cette

¹⁵² Benoît Jacquot, *La mort du jeune aviateur anglais*, 00:24:16.

¹⁵³ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 182. « L'écriture est toujours soumise à des tensions, elle ne se libère jamais, elle continue, dans sa douloureuse insuffisance. Que l'écriture soit ici [dans "La mort du jeune aviateur anglais"] impossible ne lui procure aucun apaisement : le texte ne peut être qu'un accompagnement maladroit et épuisé. » Je traduis.

douleur grâce au texte que Duras en fait, mais aussi un accompagnement dans la vie et la mort du jeune soldat par la reconstitution partielle de l'événement dans l'écriture. Duras le représente comme un enfant joueur et innocent : « C'étaient les derniers jours de la guerre mondiale. Le dernier, peut-être, c'est possible. Il avait attaqué une batterie allemande. Pour rire. Comme il avait tiré sur leur batterie, les Allemands avaient répliqué. Ils ont tiré sur l'enfant. Il avait vingt ans. » (*M*, p. 59) Duras reconstitue également l'identité et le physique du jeune soldat pour le faire correspondre à l'idée d'une jeunesse idéalisée, romantique : « Je le voyais partout, l'enfant mort. L'enfant mort de jouer à la guerre, de jouer à être le vent, à être un English de vingt ans, héroïque et beau. Qui jouait à être heureux. » (*M*, p. 68) Encore une fois, la vision, l'apparition a valeur de vérité, comme dans le cas de « Sublime, forcément sublime Christine V. » L'enfant fauché dans la fleur de l'âge apparaît à Duras, mais aussi à son lecteur grâce à son évocation imagée : « Décrire c'est rendre visible [...] et donc donner à voir ce qui est jugé comme digne d'être vu.¹⁵⁴ » Ce sont en effet les éléments les plus susceptibles d'inscrire le jeune aviateur dans le mythe qui sont « vus » par Duras, ceux qui en font un personnage de parabole, une prolongation de son « énonciation prophétique ». En effet, par sa confrontation de l'aporie ainsi que par son souci de donner à voir des situations intolérables, l'écriture de Duras se rapproche souvent de la parabole, qui possède, contrairement à l'allégorie, une part de secret et de trouble :

Les commentateurs [ont souvent fait de la parabole] un élément de pédagogie, soit en la comprenant comme une *captatio benevolentiae*, soit en y voyant la marque du fameux « secret messianique », qui préserve la révélation puisque tous n'ont pas l'esprit pour la recevoir. [...] Ainsi a-t-on justifié les anomalies de certaines d'entre elles, telles celles qui mettent en scène des personnages immoraux [...]. C'est de cette façon aussi que l'on a opposé la parabole à l'allégorie, qui serait une construction point par point comparative.¹⁵⁵

¹⁵⁴ André Gardies, « Décrire, dit-elle? », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 433.

¹⁵⁵ Henri-Jacques Stiker, *Parabole, religion*, Encyclopædia Universalis, 2020.p

Il me semble que c'est devant le même mouvement du récit que l'on se retrouve à la lecture de « La mort du jeune aviateur anglais ». L'écriture de Duras se fait parabole, transfigure une anecdote de l'histoire en récit mythique pour mieux donner à voir les tensions dont elle est porteuse sans la simplifier ou la résoudre, abritant les paradoxes et secrets à l'œuvre. L'auteure nous donne à penser en confrontant ses lecteurs à l'injustice et la souffrance du jeune mort innocent sacrifié au dernier jour de la guerre, dont l'insouciance fait signe à Icare : « Je te vois encore : toi. L'Enfant même. Mort comme un oiseau, de mort éternelle. » (*M*, p. 68) En devenant archétype, son histoire d'innocent mort dans l'absurdité de la guerre peut alors s'incarner dans d'autres morts, d'autres deuils : « Cette vérité intime est essentiellement subjective. Car un mort peut en cacher un autre.¹⁵⁶ » C'est précisément ce qui se produit dans le texte : « Et aussi bien il aurait été un soldat français. Ou un Américain. » (*M*, p. 70) Et cela, en plus de dédoubler le deuil de l'enfant mort et de petit frère, comme souligné plus haut. On peut aussi lire dans le décès du jeune soldat un écho d'un épisode relaté dans le texte précédant « La mort du jeune aviateur anglais », le texte « Écrire », dans lequel Duras témoigne des derniers moments d'une mouche agonisant dans sa maison. Cette mort, pareille à toutes les autres banales morts de mouches, devient cependant significative par l'attention qu'y apporte l'auteure, par le témoignage précis qu'elle en fait :

C'est bien aussi si l'écrit amène à ça, à cette mouche-là, en agonie, je veux dire : écrire l'épouvante d'écrire. [...] Ça lui donnait une importance d'ordre général, disons une place précise dans la carte générale de la vie sur la terre. [...] Vingt ans après sa mort, la preuve en est faite ici, on parle d'elle encore.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 176.

¹⁵⁷ Marguerite Duras, *Écrire*, *op. cit.*, p. 41.

La mort relie donc l'aviateur, la mouche, l'enfant, le frère, et les renvoie à une fin commune. Cependant, le récit de leur disparition, l'entrée dans une temporalité mythique offerte par l'écriture de Duras les lie réellement, les transforme en archétypes distincts peuplant les paraboles poétiques de l'auteure : « Death reduces the unique individual to a typical fate [...]. Inasmuch as this typicality takes place in particular cases, however, it remains haunted by individuality¹⁵⁸ ». Privés dans la mort de leur individualité, elle leur est restituée par le récit ; si elle est absorbée et transfigurée par l'écriture, leur existence est toutefois prolongée, et son sens, disséminé.

Singularité et mythe, dans le « double rapport de proximité et d'écart »

On retrouve également dans ce texte le procédé récurrent dans l'écriture de Duras de l'insertion de la possibilité, de l'usage du conditionnel. Sans affirmer, sans déclarer, le « peut-être » permet à l'autrice de respecter sa promesse d'un certain réalisme, tout en projetant le lecteur dans un imaginaire par moments lyrique, faisant signe au reste de son œuvre et à ses thèmes de prédilection. Un des exemples les plus frappants dans le texte est celui du vieillard anglais, seul étranger à venir visiter la tombe du jeune aviateur. Ses visites sont attestées, et il est connu des villageois. Toutefois, après avoir renforcé l'apparence de véracité par le kilométrage exact entre le village et les plages du débarquement (« On est à dix-huit kilomètres de la plage du Débarquement. » [M, p. 70]), Duras, immédiatement, s'approprie à nouveau le récit par l'invention littéraire : « Le vieux monsieur anglais leur avait parlé de cet enfant, ce vieux monsieur n'était pas le père de cet enfant, l'enfant était orphelin, il devait

¹⁵⁸ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 156. « La mort réduit l'individu unique à un destin typique [...]. Dans la mesure où cette typicité touche dans des cas particuliers, elle reste cependant hantée par l'individualité. » Je traduis.

être son professeur, ou peut-être un ami de ses parents. Cet homme aimait cet enfant-là. Autant que son fils. Autant qu'un amant peut-être aussi, qui sait ? » (*M*, p. 70) De manière très surprenante, Duras ajoute soudain un pan entier à l'invention légendaire autour du jeune aviateur dont elle ne connaît pourtant que la tombe en granit gris, comme elle nous le rappelle à de nombreuses reprises. Le souci de vraisemblance, bien que ménagé par les marqueurs d'hésitation est bien malmené. Le contraste est frappant. Pourquoi introduire ces interrogations, à quel moment surviennent-elles dans l'émotion endeuillée que l'auteure dit ressentir ? Les inclure, sans les affirmer, permet à l'auteure de dévier du souci de réalisme qu'elle met en scène, et ainsi de davantage ancrer la mort du jeune aviateur anglais dans son propre imaginaire. Son écriture apparaît d'abord dans l'évidence matérielle de la tombe, mais la vérité est souterraine, invisible : « Partir de la source et la suivre jusqu'à la réserve de son eau. Partir de la tombe et aller jusqu'à lui, le jeune aviateur anglais. » (*M*, p. 78-79) Le texte creuse le récit, au risque de faire apparaître d'autres sens, qui, s'ils ont leur place dans le mythe, ne correspondent pas aux faits historiques :

Duras ne révèle pas la vérité sur les faits, ni la réalité de la violence, elle retravaille la violence comme pour revenir au meurtre primordial [...]. Elle se rattache ainsi à la mémoire ouverte et commune de la mythologie par son activité de créateur d'histoires. Sa voix fugitive, sa parole vive, son goût de l'invention, des leurre et des mirages toujours renaissants, la placent résolument dans le mythe que Detienne désigne comme le « lieu fort approprié aux paroles subversives, aux histoires absurdes et mises au rebut ». ¹⁵⁹

La signification ne coule pas de source à la vue de tous : le récit est complexifié, troublé, et la vérité se trouverait en amont de la mort du jeune aviateur, dans une « mémoire ouverte » des récits primordiaux que la littérature, souveraine, peut invoquer.

¹⁵⁹ Simona Crippa, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », *loc. cit.*, p. 121.

Le texte oscille entre les détails soigneusement vérifiés, censés lui conférer une légitimité et marquer un certain respect devant le mort, et l'invention totale des « paroles subversives ». Ce glissement de l'un à l'autre est particulièrement apparent dans l'extrait suivant :

Je voudrais raconter le cérémonial qui s'est créé autour de la mort du jeune aviateur anglais. Je sais certains détails : tout le village a été concerné, il a retrouvé une sorte d'initiative révolutionnaire. Je sais aussi que la tombe a été faite sans autorisation. Que le maire ne s'en est pas mêlé. Que Vauville était devenu une sorte de fête funèbre autour de l'adoration de l'enfant. Une fête libre de pleurs et de chants d'amour. (*M*, p. 71)

Il est particulièrement aisé d'observer ici les procédés à l'œuvre ici, effectuant le glissement vers la fiction et le lyrisme. L'extrait commence par l'expression du désir profond de raconter le cérémonial : elle pourrait le faire, grâce à certains détails qu'elle nous présente, qu'elle connaît. Rapidement, l'écriture s'emballe, ses phrases ne sont plus précédées par des gages de vérité, et le paragraphe s'achève dans une description de l'événement correspondant plutôt à des funérailles dionysiaques. Duras fait donc mine de nous présenter des faits, alors qu'immédiatement, elle glisse dans le littéraire, fait récit à partir de ce qu'elle apprend. De façon plus violente encore, en plus de faire récit, elle fait œuvre. Elle intègre la mort du jeune aviateur anglais dans son œuvre littéraire, elle l'inscrit à même son mythe personnel. Ceci est particulièrement évident à la lecture du passage évoquant la figure de la mendicante :

À Vauville, la mémoire du chant de la mendicante me revient. Ce chant très simple. Celui des fous, de tous les fous, partout, ceux de l'indifférence. Celui de la mort facile. Ceux de la mort par la faim, celle des morts des roues, des fossés, à moitié dévorés par les chiens, les tigres, les oiseaux de proie, les rats géants des marais. (*M*, p. 66)

La mendicante est un personnage que l'on retrouve dès *Un barrage contre le Pacifique*, puis dans *Le Vice-Consul* et *India Song*, et qui n'a de raison d'être dans « La mort du jeune aviateur anglais » que comme signe de l'imaginaire qu'elle évoque, mais aussi comme indice du

procédé d'écriture à l'œuvre. Elle ouvre une fenêtre sur un autre pan de la misère humaine, certes éloigné de Vauville (ou l'on ne trouve guère de tigres ou de rats géants) mais surtout rappelle une autre figure « réelle » incorporée dans l'œuvre durassienne, celle d'une femme mendiante ayant abandonné son enfant auprès de la famille de l'autrice. Avec cette mendiante indochinoise, l'auteure a déjà effectué « la transformation d'une personne en personnage, le passage de la réalité au mythe, le travail de l'imaginaire qui extirpe le vécu du carcan d'une fausse fidélité aux êtres et aux choses, tels qu'ils étaient censés exister dans une vie antérieure à celle du livre.¹⁶⁰ » C'est à travers le même processus d'inclusion dans le mythe littéraire que Duras travaille William Joseph Cliffe, dont le nom est réduit à ses initiales, rappelant ainsi Christine V., ou encore *Le ravisement de Lol V. Stein*. La référence à la mendiante est d'ailleurs ajoutée en rétrospective, au moment de la mise en texte de la matière du film, comme plusieurs références aux rivières, à la forêt, faisant écho à d'autres textes de Duras¹⁶¹ : « Reste la forêt, la forêt qui gagne vers la mer à chaque année. Toujours de suie, noire, prête pour l'éternité à venir. » (*M*, p. 70) Ces motifs très communs dans les textes de Duras indiquent le caractère littéraire du texte, et tendent des liens intertextuels¹⁶² vers les autres textes fictionnels de l'auteure. Le souci de réalisme, s'il est présenté par l'auteure comme une condition à la représentation, laisse donc place, immédiatement après son énonciation, à l'invention, au mythe personnel, à la fiction. Il apparaît donc important pour l'auteure de marquer la singularité de la parole au nom du mort, comme une caution,

¹⁶⁰ Aliette Armel, « Duras | De la mendiante à Christine V, les errances féminines de M. Duras », *remue.net*, mars 2006.

¹⁶¹ Sur l'importance de la forêt pour Duras, voir Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Minuit double », n° 83, 2012 [1977], p. 26-31.

¹⁶² Roland Barthes définit l'intertextualité comme « tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination - image qui assure au texte le statut, non d'une reproduction, mais d'une productivité. » Roland Barthes, *Théorie du texte*, Encyclopædia Universalis, 1974.

mais les précautions qu'elle annonce ne seront pas suivies et le texte participe pleinement de son univers poétique. Ce passage du singulier au mythe fait basculer le jeune aviateur dans « un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses.¹⁶³ » Duras effectue alors un mouvement en deux temps : elle absorbe l'histoire du jeune aviateur anglais pour en faire un de ses personnages, et de ce fait, le transforme en archétype ayant valeur d'exemple et d'identification. Cela place son lecteur ou sa lectrice devant non seulement l'aporie de la représentation de la mort, mais l'inclut aussi dans un questionnement sur la souffrance singulière et collective :

Duras's emphasis on the metonymic multiplication of suffering argues not that survivors are uniquely restricted to a fragility of identity, but that we are all, opened by our inclusion in chains of suffering, to rethink our identity on the basis of such fragility, precisely so that the specific suffering of the victims of trauma should not be reduced, limited to something in which we are not all intimately implicated.¹⁶⁴

Par son recours au mythe, Duras étend le sens d'un seul destin pour en faire une parabole sur la mort, engageant ainsi son écriture dans une tentative de donner à voir à ses lecteurs, dans « un double rapport de proximité et d'écart [...] qui [les] incite à se questionner¹⁶⁵ », le lien trouble et paradoxal qui les lie au jeune aviateur et aux victimes de drames historiques.

Aporie de la parabole : « voiler en dévoilant »

L'aporie qui apparaît structure le texte. Le lecteur, la lectrice se fait sans cesse rappeler le caractère irréprésentable du récit qu'on lui met pourtant sous les yeux :

¹⁶³ Roland Barthes, *Mythologies*, ePUB, Paris, Seuil, 2014 [1957], p. 188.

¹⁶⁴ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 162. « L'accent mis par Duras sur la multiplication métonymique de la souffrance soutient non pas que les survivants sont uniquement limités à une fragilité de l'identité, mais que nous sommes tous, interpellés par notre inclusion dans des chaînes de souffrance, enjoins à repenser notre identité sur la base de cette fragilité, précisément pour que la souffrance spécifique des victimes de traumatismes ne soit pas réduite, limitée à quelque chose dans lequel nous ne sommes pas tous intimement impliqués. » Je traduis.

¹⁶⁵ Simona Crippa, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », *loc. cit.*, p. 119-120.

J'ai voulu écrire sur lui l'enfant anglais. Et je ne peux plus écrire sur lui. Et j'écris, vous voyez, quand même, j'écris. C'est parce que j'en écris que je ne sais pas que ça peut être écrit. Je sais que ce n'est pas un récit. C'est un fait brutal, isolé, sans aucun écho. Les faits suffiraient. On raconterait les faits. (*M*, p. 66)

Ce tiraillement entre possibilité et impossibilité d'écrire devant la mort du jeune aviateur traverse tout le texte, allant jusqu'à remettre en question le statut de l'écrit : « Ce livre n'est pas un livre. Ce n'est pas une chanson. Ni un poème, ni des pensées. Mais des larmes, de la douleur, des pleurs, des désespoirs qu'on ne peut pas encore arrêter ni raisonner. » (*M*, p. 74) L'écrit pourrait donc ne pas être livre, mais transmettre l'émotion brute : « Marguerite Duras [se] revendique du camp des pleureuses, des femmes du village qui ont recueilli et posé la dépouille mortelle de l'enfant dans la tombe.¹⁶⁶ » On ne peut réduire l'écriture à un objet ou une œuvre ; l'écrit devient émotion, devient pleurs :

Le drame que raconte tout récit de Duras devient celui de la voix qui tente de le faire exister, qui tente de faire parler celle qui se dérobe au dicible. La puissance de fascination de cet événement hors cadre passe donc dans la matière même des mots qui le nomment malhabilement.¹⁶⁷

Mais malgré l'indicible des émotions et la difficulté de l'écriture à les représenter, le texte est là, le livre est entre nos mains : l'aporie devant laquelle se retrouve le lecteur fait partie du propos de « La mort du jeune aviateur anglais », et devient un moyen textuel de permettre la lecture de l'impossibilité du deuil :

These insistent textual twists strive to capture the paradoxes of death and mourning, in which a unique loss is made uniquely painful by the dissolution of the loved individual into the indistinction of death. [...] Uniqueness and typicality become inextricably interwoven, and the mourner (here, the narrating voice of *Écrire*) switches from one to the other, unable to lay her grief in either.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶⁷ Dominique Rabaté, « Paradoxes du romanesque », dans Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Cahier de L'Herne », n° 86, 2005, p. 146.

¹⁶⁸ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 156. « Ces torsions textuelles insistantes s'efforcent de saisir les paradoxes de la mort et du deuil, dans lesquels une perte unique est rendue uniquement douloureuse par la dissolution de l'individu aimé dans l'indistinction de la mort. [...] L'unicité et la typicité s'entremêlent inextricablement, et la

Alors que la voix narrative nous présente au départ le texte comme une histoire que l'on va nous raconter (*M*, p. 57), force est de constater que l'on se retrouve devant un texte qui porte un certain discours essayistique, occupant pleinement sa place dans un recueil portant le titre *Écrire*. En effet, il ne s'agit pas simplement d'un récit, mais bien d'une partie intégrante de l'art poétique¹⁶⁹ de Duras ; dans ce texte, elle écrit aussi sur l'impossibilité de l'écriture, tout en la mettant à l'œuvre. L'écriture littéraire serait donc, pour Duras, définie par la tentative de se confronter à l'aporie de la représentation de la souffrance : « L'écriture de la littérature, c'est celle qui pose un problème à chaque livre, à chaque écrivain, à chacun des livres de chaque écrivain. Et sans laquelle il n'y a pas d'écrivain, pas de livre, rien » (*M*, p. 82). La parole proprement littéraire, pour Duras, implique donc nécessairement de se confronter à l'intraduisible, à ce qui pose un problème éthique par sa représentation :

What is truly excessive in Duras's writing is its awkwardness, its constant worrying at just what sort of writing could be possible in the face of ethical extremity. Duras works with the desperate, exhausted movements of our ethical experience, and keeps the sometimes exorbitant attempt to write alongside this experience going, to insist that we do not turn away from the unbearable demands which confront us at the limits of our ethical life. (Although this insistent provocation may result in precisely nothing.)¹⁷⁰

L'écriture sur la mort telle qu'elle la conçoit serait donc forcément aporétique, énonçant le respect de l'altérité tout en effectuant une appropriation complète de celle-ci. Il serait nécessaire de donner à voir, au travers d'une parabole dont le sens doit être déplié, la mort

personne en deuil (ici, la voix narrative d'*Écrire*) passe de l'une à l'autre, incapable de déposer son deuil dans l'une ou l'autre. » Je traduis.

¹⁶⁹ Simona Crippa, « Marguerite Duras : "L'écriture d'un livre, l'écrit" », *Diacritik*, 26 avril 2017.

¹⁷⁰ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 289. « Ce qui est vraiment excessif dans l'écriture de Duras, c'est sa maladresse, son souci constant de savoir quel genre d'écriture pourrait être possible face à une extrémité éthique. Duras travaille avec les mouvements désespérés et épuisés de notre expérience éthique, et poursuit une tentative parfois excédée d'écrire parallèlement à cette expérience, pour insister sur le fait que nous ne devons pas nous détourner des exigences insupportables qui nous confrontent aux limites de notre vie éthique. (Bien que précisément, cette provocation insistante pourrait ne jamais aboutir). » Je traduis.

insensée d'un jeune homme, et cette nécessité subordonnerait les réserves que l'auteure semble éprouver, ou du moins qu'elle met en scène. En effet, dans ce texte, l'auteure ne défend pas une liberté sans bornes de l'écriture, ni une conception abstraite de l'art pour l'art. Elle inscrit à même son texte les balises qui lui permettent par ailleurs « [...] de se laisser parasiter par cela même qu'il [le témoignage] exclut de son for intérieur, la *possibilité*, au moins, de la littérature.¹⁷¹ » L'auteure insiste sur la difficulté d'aborder son sujet, s'interroge explicitement, à même le texte, sur les modalités de sa représentation, et l'écriture déploie des stratégies rhétoriques afin de faire adhérer le lecteur ou la lectrice au récit, afin d'atténuer la violence de l'appropriation du récit de l'autre. Par exemple, l'auteure trace à quelques reprises un rapprochement entre le jeune aviateur anglais et son petit frère bien-aimé, mort pendant la guerre du Japon et enterré soi-disant dans une fosse commune. Ce faisant, elle attire l'attention sur le contraste entre la mort d'une jeunesse célébrée, portée par un village, et la mort d'un jeune homme seul, sans sépulture. L'aviateur anglais, étranger, semble alors favorisé dans le récit et la mort devant l'injustice et la violence universelle dénoncée par le texte, contrairement au jeune frère de l'auteure :

Paulo [le petit frère] était mort, lui sans sépulture aucune. Jeté dans une fosse commune par-dessus les derniers corps. Et c'est une chose si terrible à penser [...]. Pour le jeune aviateur anglais, ce n'était pas le cas puisque les habitants du village avaient chanté et prié à genoux [...] autour de sa tombe [...] toute la nuit. (*M*, p. 61-62).

En privant son frère de veillée funèbre¹⁷², le geste d'appropriation du récit de l'aviateur par l'auteure semble minimisé, puisque la mort du jeune Paulo, qui appartient, elle, à sa propre

¹⁷¹ Jacques Derrida, *Demeure— Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷² Jean Vallier, biographe de Marguerite Duras, indique qu'au contraire, les funérailles du jeune frère du Duras se sont tenues en cathédrale de Saïgon, ce qui corrobore l'hypothèse que la mention de fosses communes dans le récit ne sert que de contrepied aux funérailles, très ancrées dans le rite et le mythe, de l'aviateur anglais. Jean Vallier, *op. cit.*, p. 615.

vie intime et à son récit familial, s'est faite dans l'indifférence. Écrire la mort du jeune soldat anglais devient justifié, puisque sa propre histoire ne suffit pas à mobiliser l'imaginaire du mythe : « Là, il y a plus que Paulo [le frère]. Pour que ça devienne tellement personnel, cette mort du jeune aviateur anglais, il y a plus que ce que je crois, moi. » (*M*, p. 62) Le récit de l'écrasement et de la veillée de l'aviateur devient le prétexte à partir duquel penser l'absurdité et la violence de la guerre, alors que la mort du frère et de l'enfant mort-né étaient, elles, en apparence insuffisantes ou peut-être encore trop douloureuses (« Ça me regardait, moi, et non pas les lecteurs. » [*M*, p. 63]) pour ainsi devenir le point de départ d'une parabole, permettant alors « de voiler en dévoilant¹⁷³ » :

Duras could not write/right her brother's death [...], or her son's, except around the grave of a young soldier killed by war, an irrational force external to her which testifies and names in history what literature cannot tell without shame or guilt, *douleur* and despair. [...] the aviator's death is inscribed not only in a historical past, but also in the internal presence of myth [...].¹⁷⁴

L'écriture énonce l'universalité de la mort, mais ne parvient pas à se débarrasser de l'absurdité de la disparition d'un enfant : « N'importe quelle mort, c'est la mort. N'importe quel enfant de vingt ans est un enfant de vingt ans. Ce n'est plus tout à fait la mort de n'importe qui. Ça reste la mort d'un enfant. La mort de n'importe qui c'est la mort entière. N'importe qui c'est tout le monde. » (*M*, p. 64) L'inclusion de ces morts dans la fiction est une tentative de leur restituer du sens et de tenter de comprendre leur absurdité, tout en préservant leur singularité malgré une fin commune. Les ajouts faits *a posteriori* au texte,

¹⁷³ Henri-Jacques Stiker, *op. cit.*

¹⁷⁴ Mechthild Cranston, « Mother of the Living Dead: Marguerite Duras », *Dalhousie French Studies*, vol. 55, 2001, p. 124. « Duras n'a pu écrire/régler la mort de son frère [...], ou celle de son fils, qu'autour de la tombe d'un jeune soldat tué par la guerre, une force irrationnelle extérieure à elle qui témoigne et nomme dans l'histoire ce que la littérature ne peut raconter sans honte ou culpabilité, douleur et désespoir. [...] la mort de l'aviateur s'inscrit non seulement dans un passé historique, mais aussi dans la présence interne du mythe [...]. » Je traduis.

que ce soient les fragments sur le frère, ou les références intertextuelles à d'autres de ses textes, comme la mention de la mendicante, montrent que Duras a retravaillé sa matière de manière à l'inscrire davantage dans le mythe, mais aussi dans l'ensemble de son œuvre en amplifiant la teneur esthétique et politique.

Vers une « écriture du non-écrit » : aux limites de la représentation, les lucioles

Si l'on peut retracer les modifications faites par Duras lors du passage à l'écrit de *La mort du jeune aviateur anglais* afin d'observer ce que le texte met de côté et ce sur quoi il insiste, il est tout aussi révélateur de se pencher sur la matière déjà présente dans le film et qui non seulement a été conservée dans l'écriture, mais dont le sens a été enrichi et augmenté. Les réflexions de Duras sur la nature de l'écriture, par exemple, sont présentes tout au long du film. Vers la toute fin de l'entrevue, alors qu'elle trace un parallèle entre émotion et écrit, on peut lire les sources de la pensée de Duras sur l'écriture qui se retrouve en conclusion de « La mort du jeune aviateur anglais » :

Ce sont des émotions de cet ordre, très subtiles, très profondes, très charnelles, aussi essentielles, et complètement imprévisibles, qui peuvent couvrir des vies entières dans le corps. C'est ça l'écriture. C'est le train de l'écrit qui passe par votre corps. Le traverse. C'est de là qu'on part pour parler de ces émotions difficiles à dire, si étrangères et qui, néanmoins, tout à coup, s'emparent de vous. (*M*, p. 80)

Dans cet extrait, il est manifeste que pour l'auteure, l'écrit est la seule façon d'exprimer ces émotions profondes et fondamentales, qui ne pourraient affluer dans le langage par un autre moyen. L'écriture devient alors un révélateur qui « s'empare » de l'écrivain — et de son corps —, lui donnant un lieu à partir duquel médiatiser ces émotions mentionnées dans l'extrait. En mobilisant les émotions fortes et troubles que suscite l'événement de la mort du soldat anglais et en remontant à leur source dans l'intimité de l'auteure, le texte est doté

d'une portée dépassant le discours historique ; le littéraire subvertit et problématise ce dernier, l'oppose à la mort, à la mémoire, au devoir de témoigner. Il met en scène son propre échec, sa propre impossibilité de faire livre, et ce faisant, il démontre l'inadéquation de tout discours devant un tel événement, des registres historiques jusqu'aux inscriptions funéraires :

The writing of historical trauma somehow sustains itself in its own impossibility. The book that writes the mourning imposed by the event attempts — impossibly — to evade its inadequate status as any kind of literature [...] .Recording suffering, writing records its own inadequacy ; it may, even, predict its eventual eclipse in favour of the pain it struggles to accompany.¹⁷⁵

En effet, Duras imagine dans son texte la forme textuelle qui, elle pourrait prendre en charge ce récit dans le futur, pourrait s'« éclipser » devant la douleur : « Il y aurait une écriture du non-écrit. Un jour ça arrivera. Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Égarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt. » (*M*, p. 71) S'il est intéressant de remarquer que Duras tente de s'approcher de cette écriture idéale dans cet extrait, il reste qu'encore une fois, elle souligne l'inadéquation de l'écriture littéraire sous sa forme actuelle, qui, inévitablement, reste une écriture porteuse d'aporie. L'énumération des qualités nécessaires à une écriture du non-écrit fait ressortir en creux ce qui achoppe dans l'écriture littéraire telle que Duras la pratique. Le style, la grammaire, la pérennité deviennent superflues, ostentatoires devant l'événement. La nature même de la parole littéraire est interrogée : si cette dernière va jusqu'à devenir porteuse de la voix des morts, peut-elle parallèlement poursuivre un but esthétique ? Comme nous avons pu en partie le

¹⁷⁵ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 181. « L'écriture du traumatisme historique se maintient en quelque sorte dans sa propre impossibilité. Le livre qui écrit le deuil imposé par l'événement tente, sans succès, de se soustraire à son statut inadéquat de littérature [...] En écrivant la souffrance, l'écriture ne peut qu'écrire sa propre insuffisance.; elle peut même prédire son éventuelle subordination à la douleur qu'elle s'efforce d'accompagner. » Je traduis.

lire plus haut, pour Duras, « Ce livre n'est pas un livre. [...] Mais des larmes, de la douleur, des désespoirs qu'on ne peut pas encore arrêter ni raisonner. Des colères politiques fortes comme la foi en Dieu. Plus fortes encore que cela. Plus dangereuses parce que sans fin. » (*M*, p. 74) L'écrit, malgré son insuffisance, malgré des effets esthétiques, s'engage à porter les « colères politiques », la dénonciation des injustices devant lesquelles il se trouve. Cela fait donc partie du manifeste d'écriture de Duras, qui critique de surcroît les autres écrivains qui ne se confronteraient pas à cette impossibilité d'écrire malgré tout, qui éviteraient simplement l'aporie si difficile à porter dans l'écriture : « Il y a souvent des récits et très peu souvent de l'écriture. » (*M*, p. 79) En disqualifiant ainsi les autres récits ne prenant pas à bras le corps les difficultés de représentation inhérentes à leurs textes, elle fait de leurs auteurs des « écrivains¹⁷⁶ » ne pouvant aspirer à être réellement écrivains, puisqu'ils refusent le questionnement incessant de leur propre langage :

[...] sur cent livres, il y en a quatre-vingt-quinze dont on peut dire qu'ils relèvent de la littérature d'information. Il y en a cinq pour cent à peine, et c'est encore un maximum, qui relèvent de la littérature et dans lesquels s'opèrent ce passage, cette transgression innommable — au sens propre du terme — indéfinissable qu'on appelle l'écrit.¹⁷⁷

On retrouve ici la proximité entre l'écriture de Duras et la possibilité de l'engagement littéraire telle que l'envisage Barthes : l'« action [de l'écrivain] est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage¹⁷⁸ ». La vraie écriture littéraire, pour Duras, porte cette tension, s'engage dans la tentative de représentation. Par son échec inhérent, on retrouve ici la négativité caractéristique de l'engagement de Duras :

In Duras's universe, the notion that art might save us is no longer a viable option, this art having proved itself over and over either useless or complicit in the face of the horrors of this century.

¹⁷⁶ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *op. cit.*, p. 151.

¹⁷⁷ Marguerite Duras et Françoise Faucher, « Interview du 11 avril 1981 », dans Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Les éditions Spirale, 1981, p. 45.

¹⁷⁸ Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *op. cit.*, p. 148.

And the political versions of this faith, Sartrean *engagement*, for example, or socialist realism, receive nothing but scorn from the later Duras, for whom they simply fail to notice the empty grandeur of unworking proper to writing. What is left, then, for a writer who nonetheless refuses to give up on the idea of her work as in some sense *engaged*? Neither active nor isolated; both intransitive and urgently concerned: while she may not be able to save us by her work, Duras nonetheless [...] implicates this work in our efforts to make it through the mess of our unredeemed world.¹⁷⁹

Ces mots de Crowley font, eux, ressortir le fossé entre l'engagement littéraire tel que conçu par Sartre et celui pratiqué par Duras. Pour Duras, le texte littéraire n'est pas sauveur, libérateur, mais porteur d'un discours à entendre malgré tout dans un monde impossible à racheter. Son engagement littéraire ne sauvera pas le monde en ruine, mais en accompagnera la traversée, fera entendre une parole ne relevant pas du savoir, ni de l'espoir, mais plutôt d'une résistance ayant fort à voir avec les « lueurs passantes dans les ténèbres¹⁸⁰ » des lucioles de Georges Didi-Huberman : « Parce qu'elles nous enseignent que la destruction n'est jamais absolue – fût-elle continue –, les survivances nous dispensent justement de croire qu'une "dernière" révélation ou une salvation "finale" soient nécessaires à notre liberté.¹⁸¹ » L'horizon du texte, en effet, ne se lit pas dans la victoire, dans la fin de toute guerre ou dans la mémoire recueillie, mais plutôt dans un mélange pessimiste d'amour et de négativité, ne faisant du texte qu'un signe, qu'une tentative, qu'un mouvement de l'émotion devant le tragique de l'événement. Si Duras écrit un amour totalisant : « Et puis un jour — sur toute la terre on comprendra quelque chose comme l'amour » (*M*, p. 81), ce n'est

¹⁷⁹ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 292. « Dans l'univers de Duras, l'idée que l'art puisse nous sauver n'est plus une option viable, celui-ci s'étant avéré à maintes reprises inutile ou complice face aux horreurs de ce siècle. Les incarnations politiques de cette foi, l'engagement sartrien, par exemple, ou le réalisme socialiste, ne reçoivent que du mépris de la part de Duras, pour qui elles ne montrent pas la grandeur vide de l'inaction propre à l'écriture. Que reste-t-il donc à un écrivain qui refuse néanmoins de renoncer à l'idée que son œuvre est en quelque sorte engagée ? Ni active ni isolée, intransigeante et urgente : si elle ne peut pas nous sauver par son travail, Duras n'en implique pas moins son travail dans nos efforts pour nous sortir du désordre de notre monde sans rédemption. » Je traduis.

¹⁸⁰ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 92.

¹⁸¹ *Ibid.*

pas un amour salvateur et porteur d'espoir, mais bien un amour mémoriel, endeuillé. L'engagement du texte ne s'inscrit pas dans la tentative de faire voir un amour créé autour du mort, mais plutôt de prendre celui-ci en exemple afin de prévenir que tout espoir est superflu devant la mort d'un enfant mythique qui, lui, ne ressuscite pas¹⁸² :

L'écroulement silencieux du monde aurait commencé ce jour-là — celui de l'événement de cette mort si lente et si dure du jeune Anglais [...]. 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 dernière guerre [...]. (*M*, p, 82)

Un sort si cruel, une douleur si vive, contaminent toute la temporalité à venir, et indiquent qu'en ce monde, inutile d'espérer un quelconque apaisement. L'écriture littéraire de Duras est ce qui lui permet de médiatiser toute une part de réel qui échapperait à la compréhension ; une simple tombe de granit gris n'est pas suffisante pour accomplir un réel devoir de mémoire : « Ce qu'il faudrait dire là, c'est l'impossibilité de raconter ce lieu, ici, et cette tombe. » (*M*, p. 78) Le discours littéraire porte cette nécessité de la représentation malgré tout, et la critique des textes qui ne se risquent pas à la tenter. C'est envers cette nécessité que Duras s'engage, refusant le statut d'écriture à tout texte évitant l'indicible. Pour elle, l'écriture littéraire ne peut qu'être engagée, sinon, elle n'est que récit. La littérature doit se faire luciole, accompagner la dernière survivance de ce qui ne peut survivre. Toutefois, de la douleur et de l'écriture, l'une survivra à l'autre, et l'écrivain, un jour, épuisera toutes les tentatives : « Et puis un jour, il n'y aura rien à écrire, rien à lire, il n'y aura plus que l'intraduisible de la vie de ce mort si jeune, jeune à hurler. » (*M*, p. 82) L'inscription du jeune aviateur dans le mythe ne le ramène pas à la vie, mais prolonge son existence, dans le temps

¹⁸² Le texte est porteur d'un imaginaire christique particulièrement évident lors des descriptions de l'avion écrasé, perché en haut d'un arbre, qui rappelle les images du Christ en croix, jusque dans ses appels à Dieu pour cesser de le faire souffrir.

et dans la signification. Si la douleur et le tragique sont intraduisibles, indicibles, il est alors du devoir de l'écriture d'échouer à les représenter jusqu'au bout.

Chapitre 3 : Réécriture, paratexte et littérature souveraine dans *La douleur*

« Le mot "écrit" ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte. »

Marguerite Duras, « La douleur »

Dans les textes de Duras, l'écriture donne lieu à ce qu'il est impossible de représenter par ailleurs, à la faillite de la pensée devant la désolation et la violence extrêmes. *La douleur*, recueil de textes paru en avril 1985 (quelques mois avant « Sublime, forcément sublime Christine V. »), est peut-être le meilleur exemple dans son œuvre de l'inscription à même le texte littéraire de cette faillite de la pensée. La précarité de la légitimité du témoignage, l'appropriation du récit et la représentation d'une douleur insensée préfigurent les thèmes et les événements abordés dans « La mort du jeune aviateur anglais », mais explorent aussi le rapport désabusé aux discours traditionnels de la connaissance et la spécificité de la souffrance associée à la condition féminine que l'on peut lire dans l'article sur Christine Villemin.

Des armoires bleues de Neauphle aux archives de l'IMEC : une pratique de la réécriture

Comme les deux autres textes de notre corpus principal, le texte de *La douleur* ne se livre pas à son lecteur ou sa lectrice sans se mettre en scène. Abondamment citée dans les études durassiennes, la préface de *La douleur* installe le texte comme un témoignage direct,

sans retouche, des jours d'attente de « Robert L. », le mari de la narratrice déporté dans un camp de concentration :

J'ai retrouvé ce journal dans deux cahiers des armoires bleues de Neauphle-le-Château.

Je n'ai aucun souvenir de l'avoir écrit.

Je sais que je l'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien.

[...]

La première fois que je m'en soucie, c'est à partir d'une demande que me fait la revue Sorcières d'un texte de jeunesse.¹⁸³

Il y a beaucoup à dire de ce surgissement du texte, parvenu, intouché, directement de la « jeunesse » d'écriture de l'auteure. Dès la préface, la mémoire est prise en défaut, et le texte annonce l'inconnu de sa propre genèse. L'auteure s'interroge sur les conditions d'écriture de son texte, mais la réponse à ce vide mémoriel ne lui sera offerte que par l'écrit littéraire. Duras met en scène son propre rapport au texte, un rapport analogue à celui de ses lecteurs : c'est à travers la distance de l'écriture littéraire qu'elle aussi a accès à sa propre expérience. Florence de Chalonge analyse la construction si curieuse de la première phrase en insistant sur l'imprécision de l'emplacement du journal : « Cette indécision, qui flirte avec le merveilleux, s'accorde ici avec le topos du manuscrit retrouvé qui, depuis les innombrables préfaces des romans mémoires et épistolaires, fait désormais signe à la fiction.¹⁸⁴ » Le texte renvoie à la fois à un autre temps de la vie de l'auteure, et à une tradition littéraire consacrée. Le texte surgit et est présenté telle une capsule temporelle vers l'inconscient de l'autrice de

¹⁸³ Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2469, 2003 [1985], p. 12. À partir de cette note, les références à cette œuvre se feront dans le texte d'après le modèle suivant : (D, p. 12).

¹⁸⁴ Florence de Chalonge, « *La Douleur*, le "journal intemporel" de Marguerite Duras », dans Jean-Marie Paul et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Écritures autobiographiques : Entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 195-215.

cette époque désormais lointaine, mais d'autre part, fait signe à une forme éminemment construite et littéraire, celle du genre épistolaire, prévenant alors les lecteurs de n'être pas dupes devant un subterfuge aussi clairement annoncé. Comme la plupart des journaux, il s'agit d'un texte retravaillé¹⁸⁵, comme les *Cahiers de la guerre*¹⁸⁶ édités et publiés posthumément nous permettent de le constater. Les chercheurs et chercheuses ayant consulté les archives de Duras à l'IMEC¹⁸⁷, où se trouvent ces cahiers retrouvés « dans les armoires bleues » font également état d'annotations et de retraits. Il ne s'agit pas ici de révéler la mise en scène, mais de comprendre ce qu'elle recouvre, et ce que signifient les modifications apportées par Duras à son texte presque surgi des eaux et des années, intact malgré le fait qu'il ait été abandonné « *dans cette maison de campagne régulièrement inondée en hiver* » (D, p. 12). Le texte est aussi présenté comme un rescapé, au même titre que Robert L.

Ania Wroblewski, dans son étude comparative des *Cahiers de la guerre* et de *La douleur*, relève les modifications apportées par Duras préalablement à la publication de 1985. Elle conclut notamment à un effacement des marques de vulnérabilité de la voix narrative, ainsi qu'à la modification des temps verbaux, de manière à inscrire les personnages dans une temporalité plus indéfinie, « une temporalité de la douleur qui n'aboutira pas avec la finalité de la mort¹⁸⁸ » et qui les « [fige] à jamais dans le présent

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Les *Cahiers de la guerre* rassemblent des manuscrits retrouvés dans les archives de Duras à l'IMEC, dont les cahiers en question, servant de matériau source à *La douleur*. Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./Imec, 2006.

¹⁸⁷ Sophie Bogaert et Olivier Corpet, « Préface », dans Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 4698, 2008 [2006], p. 7-13.

¹⁸⁸ Ania Wroblewski, « Réécrire, revivre, oublier : la genèse et la publication de "La douleur" », *Interférences littéraires*, n° 4, mai 2010, p. 69.

absolu¹⁸⁹ ». Les altérations auraient donc contribué à rendre moins concrète et physique la souffrance de la narratrice, et à inscrire le récit dans un temps diminuant son historicité : « Ces petites rectifications [...] finissent par mettre la souffrance à distance dans la forme d'une douleur universelle, tout en condamnant Duras à la ressasser inlassablement, cherchant pour toujours à s'en défaire.¹⁹⁰ » Quarante ans d'écriture après les événements relatés, Duras affine son texte afin qu'il s'inscrive davantage dans son engagement par l'écriture littéraire en donnant à voir l'universalité et l'inévitabilité d'une telle douleur : « Son écriture ne décrit pas uniquement la spécificité de ses propres expériences, mais elle traduit également l'attente de toutes les femmes. La douleur est à la fois amplifiée, généralisée et éloignée de l'écrivaine.¹⁹¹ »

Il est d'ailleurs intéressant de noter que lors de la visite à l'IMEC d'Anne Brancky, celle-ci découvre les traces d'un travail orienté vers les mêmes objectifs sur les épreuves d'un livre à venir basé sur la réécriture de « Sublime, forcément sublime Christine V. » En plus de se défendre des attaques subies à l'époque, Duras y approfondit sa critique de la « vieille justice », de la « bêtise judiciaire » et des institutions¹⁹². Cela nous permet de croire que la publication littéraire, pour Duras, possède un avantage pour son écriture engagée, celui de la durée de la réflexion. Contrairement à son écriture journalistique ou sous l'urgence, le temps de la réécriture confère au texte « une certaine forme de recul subjectif et temporaire sur les faits afin de les replacer dans une logique plus vaste¹⁹³ » que l'on ne retrouve pas, selon Marie-Laure Rossi, au sein des écrits forgés dans le feu des événements. Les

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹² Anne Brancky, *op. cit.*, p. 184.

¹⁹³ Marie-Laure Rossi, *op. cit.*, p. 176.

modifications effectuées *a posteriori* sur ses textes lui permettent donc de les retravailler et de davantage les faire correspondre à son engagement littéraire, à les sertir avec soin dans son œuvre, en plus de participer de sa pratique courante de la réécriture, considérée comme l'« une des caractéristiques les plus frappantes de la production de Marguerite Duras¹⁹⁴ » par Gilles Philippe¹⁹⁵.

Cependant, dans un souci de faire apparaître le texte comme étant aussi véridique et brut que possible, la préface met paradoxalement en scène son caractère intouchable :

La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte. (D, p. 12)

Duras présente son texte comme étant presque sacré¹⁹⁶, et indique qu'il aurait été inconvenant de modifier ce témoignage. Pourtant, au-delà des modifications retracées par les chercheurs dans les articles, plusieurs indications dans le récit montrent un retravail évident du texte, telle l'annonce de la mort de la fille de Mme Kats survenue en novembre 1945 alors que le récit se déroule en avril et en mai 1945 (D, p. 58). Comme dans « La mort du jeune aviateur anglais », Duras énonce le caractère intouchable de son récit, tout en rendant par ailleurs ses retouches apparentes, faisant ressortir la contradiction inhérente à la représentation de l'irreprésentable ;

And indeed, one might argue that the problems produced by the rewriting of what is presented beyond writing constitute, in fact, its particular brand of authenticity. For what the journal presents, according to this argument, is less a mystical irruption or a sacred relic than the problem

¹⁹⁴ Gilles Philippe, « Duras : de quelques réécritures mineures », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 44, mai 2017, p. 109-118, paragr. 1.

¹⁹⁵ Gilles Philippe a dirigé l'édition des œuvres complètes de Marguerite Duras dans la Bibliothèque de la Pléiade.

¹⁹⁶ Mot qu'elle utilise à la p. 138, dans la préface à d'autres textes du livre, « Albert des Capitales » et « Ter le milicien ».

of the possibility of authenticity in the field of remembered trauma. The text poses the problem of the aftermath of the traumatic event less by incarnating this aftermath physically than by elaborating, in its contradictory status, the ambiguities imposed in the wake of trauma.¹⁹⁷

En effet, le « statut contradictoire » du texte de Duras, délibérément inscrit par l'auteure, complexifie l'analyse du texte et les rapports qu'il entretient avec le témoignage. Malgré les dispositifs paratextuels et les contresens du texte, l'expérience traumatique qu'il relate est aussi une expérience éminemment personnelle, contrairement au récit de l'événement de Vauville, vécu, lui, indirectement et à des années d'écart. L'auteure engage différemment sa responsabilité et son écriture, et témoigne pour elle-même, et pour des gens lui étant chers. Les sensations, les angoisses, les événements, et surtout la douleur se donnent comme indéniablement véridiques, s'opposant à une « littérature [faisant] honte » à son auteure :

Slipping between involuntary memory and retrospective reconstruction, the undecidable text suggests the difficulties of remembrance after the event; drawing together evidence (the text as a fragment of the past) and recollection (the text as a version of the past), it raises — but is a long way from resolving — the problem of testimony in relation to writing.¹⁹⁸

Le statut du témoignage véridique de la souffrance de soi et surtout de la souffrance de l'autre pose problème : leur écriture ne va pas de soi, comme le rappellent les nombreux dispositifs entourant le texte. La question des récits de retour des camps de concentration et du témoignage des survivants, immédiatement après la guerre, est déjà problématique pour les survivants directs : « a key topos of survivor literature [...] is a stark tension between the

¹⁹⁷ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 176-177. « On pourrait soutenir que les problèmes produits par la réécriture de ce qui est pourtant présenté au-delà de l'écriture constituent, en fait, la marque particulière de l'authenticité. Car ce que l'écriture diaristique présente est moins une irruption mystique d'une relique sacrée que le problème de la possibilité d'une certaine authenticité dans le souvenir d'un traumatisme. Le texte pose le problème des suites de l'événement traumatique moins en incarnant physiquement son après coup qu'en élaborant, dans son statut contradictoire, les ambiguïtés imposées à la suite du traumatisme. » Je traduis.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 177. « Entre mémoire involontaire et reconstruction rétrospective, le texte indécidable suggère les difficultés de la mémoire après l'événement ; rassemblant le témoignage (le texte comme fragment du passé) et le souvenir (le texte comme version du passé), il pose - mais est loin de résoudre - le problème du témoignage par rapport à l'écriture. » Je traduis.

need or duty to narrate and the impossibility of narrating. Even as they endeavour to tell their stories, survivors are acutely aware of the limitations of their own narrative capability¹⁹⁹ », souligne Colin Davis à propos du texte d'Antelme relatant sa propre expérience, *L'Espèce Humaine*. Un texte comme *La douleur*, occupant une « position de secondarité²⁰⁰ » dans le témoignage, devient alors transgressif lorsqu'il outrepassé les « limites qui rendent possible une représentation stable²⁰¹ ». Le texte littéraire devient un lieu qui permet à Duras de porter à la fois le témoignage et les difficultés qu'il implique, tout en insistant sur les contradictions inhérentes à une telle entreprise. D'autres éléments se superposent même au témoignage et au récit de l'attente, tels un engagement virulent prenant la forme d'une critique antigaulle et le développement d'un certain féminisme différentialiste. Selon Derrida, un tel témoignage aux multiples couches de sens ne peut trouver place que dans le littéraire, sans se départir de sa valeur de témoignage pour autant :

On peut lire le même texte — qui donc n'existe jamais « en soi » — comme un témoignage dit sérieux et authentique, ou comme une archive, ou comme un document ou comme un symptôme — ou comme l'œuvre d'une fiction littéraire, voire l'œuvre d'une fiction littéraire qui simule tous les statuts que nous venons d'énumérer. Car la littérature peut tout dire, tout accepter, tout recevoir, tout souffrir et tout simuler, elle peut feindre même le leurre [...].²⁰²

¹⁹⁹ Colin Davis, « Trauma and Ethics : Telling the Other's Story », dans Martin Modlinger et Philipp Sonntag (dir.), *Other People's Pain: Narratives of Trauma and the Question of Ethics*, Oxford ; New York, Peter Lang, coll. « Cultural History and Literary Imagination », n° 18, 2011, p. 32. « Un des *topoi* clés de la littérature des survivants [...] est une tension aiguë entre le besoin ou le devoir de raconter et l'impossibilité de raconter. Même lorsqu'ils s'efforcent de raconter leur histoire, les survivants sont très conscients des limites de leurs propres capacités narratives. » Je traduis.

²⁰⁰ Traduction libre de « position of secondarity ». Dans Colin Davis, « Duras, Antelme and the Ethics of Writing », *Comparative Literature Studies*, vol. 34, n° 2, 1997, p. 172.

²⁰¹ Traduction libre de « boundaries that make stable representation possible ». Dans Leslie Hill, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 127.

²⁰² Jacques Derrida, *Demeure— Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 30.

Le texte tel qu'il se présente à son lecteur est porteur de ces nombreuses écritures et lectures : il se présente à la fois comme archive personnelle, témoignage, fiction, mais est aussi porteur des multiples zones grises entre ces genres.

Les préfaces, fictions du rapport à l'écriture

Ce statut contradictoire du texte se retrouve aussi dans le souci apparent de Duras de préparer la réception de son texte et d'anticiper de possibles critiques :

[...] l'écrivaine sort de son texte, se regarde de l'extérieur et se pose quelques questions : « Qu'est-ce qu'elle attend en vérité ? Quelle autre attente attend-elle ? » Ces questions, qui n'existent pas dans les *Cahiers de la guerre*, sont preuves d'une contemplation et d'une évaluation faites à distance. Dans d'autres cas, les phrases rajoutées sont imprégnées d'ironie : « Autant en attendre un autre si ça fait plaisir d'attendre ? » Il se peut que Duras anticipe ici sur les propos de ses critiques.²⁰³

On retrouve ici « une certaine tendance à “fermer” le texte comme pour en préciser l'interprétation qu'il convenait de donner²⁰⁴ », une tendance générale dans la réécriture de ses textes par Duras relevée par Gilles Philippe.

Ces éléments participent de ce que Dominique Denès nomme « travail de la post-conscience²⁰⁵ », qui s'effectue dans la durée, pendant des années, et qui imprime aux œuvres un engagement plus nuancé que dans ses articles journalistiques, réactions à chaud et « papiers d'un jour », car comme prévient Duras dans la préface d'*Outside* : « Écrire pour les journaux, c'est écrire tout de suite. Ne pas attendre. Donc, l'écriture doit se ressentir de cette impatience, de cette obligation de l'aller vite et en être un peu négligée. Cette idée de négligence de l'écrit ne me déplaît pas.²⁰⁶ » Dans les textes retravaillés et publiés avec tout

²⁰³ Ania Wroblewski, *loc. cit.*, p. 70-71.

²⁰⁴ Gilles Philippe, *loc. cit.*, paragr. 20.

²⁰⁵ Dominique Denès, « La gageure politico-poétique de Marguerite Duras », *op. cit.*

²⁰⁶ Marguerite Duras, *Outside*, *op. cit.*, p. 7.

l'apanage du littéraire, cette « négligence » est gommée et son engagement par l'écriture est soigneusement réfléchi et élaboré.

Ce souci de contextualiser, de préparer, se lit dans les préfaces de chacun des textes recueillis dans *La douleur*. Outre la mise en scène du manuscrit retrouvé élaborée dans la toute première préface, on retrouve quatre autres courtes introductions aux autres textes de la deuxième partie²⁰⁷, décrits comme « un commentaire sur les problèmes de l'écriture du texte, mais également le problème du rôle politique de la narratrice de ces textes²⁰⁸ ». Dans ces préfaces additionnelles, Duras précise le statut de ses textes devant la littérature : « *Il s'agit d'une histoire vraie jusque dans le détail* » (D, p. 90), « *C'est inventé. C'est de la littérature* » (D, p. 194), « *C'est inventé. C'est de l'amour fou pour la petite fille juive abandonnée* » (D, p. 208). Alors que Duras garantit « jusque dans le détail » la vérité de certains de ses textes, la nature de l'écriture littéraire qu'elle décrit est plus trouble. Les justifications de publication qu'elle élabore alors l'auteure nous éclairent sur les balises qu'elle veut sembler se donner devant ses lecteurs. Si, dans la première préface, « la littérature [lui a] fait honte » devant son « désordre phénoménal de la pensée et du sentiment », elle semble aussi nécessaire pour que Duras souhaite publier et donner à voir son texte, comme on peut le lire dans la préface de « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier » : « *Reste ceci, que l'on peut se demander : pourquoi publier ici ce qui est en quelque sorte anecdotique ? C'était terrible, certes, terrifiant à vivre, mais c'était tout, ça ne s'agrandissait jamais, ça n'allait jamais vers le large de la littérature. Alors ?* » (D, p. 90) Lorsqu'elle doute de la valeur littéraire de son texte, et

²⁰⁷ « La douleur » se retrouve dans la première partie. La partie II contient « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier », « Albert des Capitales » et « Ter le milicien » regroupés sous une même préface, puis « L'Ortie brisée » et « Aurélia Paris », dotés chacun de leur propre introduction.

²⁰⁸ Janine Ricouart, *op. cit.*, p. 33.

par le fait même, de la nécessité de le publier, elle déplace la responsabilité de la publication sur ses proches :

Dans le doute je l'ai rédigée. Dans le doute je l'ai donnée à lire à mes amis [...]. Ils ont décidé qu'il fallait la publier à cause de la description que j'y faisais de Rabier, de cette façon illusoire d'exister par la fonction de la sanction et seulement par celle-ci qui la plupart du temps tient lieu d'éthique ou de philosophie ou de morale et pas seulement dans la police. (D, p. 90)

C'est donc pour dénoncer les dérives de ceux qui se réfugient derrière leur emploi ou les ordres de leurs supérieurs pour expliquer leur collaboration à l'époque de la Seconde Guerre mondiale que le texte est inclus dans la publication. Cette contextualisation l'engage fermement contre les collaborateurs, bien sûr, mais la distance historique entre les événements relatés et la parution du texte étend aussi la critique dans un contexte plus universel, comme l'indique l'ajout de : « *et pas seulement dans la police* ». La pensée de Duras sur l'engagement par l'écriture littéraire est aussi explorée dans la préface à « L'Ortie brisée » :

J'étais du PCF sans doute à ce moment-là parce que c'était un texte qui avait trait à un affrontement de classes. C'était pas mal, c'était impubliable. J'ai eu la chance de faire une littérature que j'ai toujours inconsciemment préservée du voisinage nauséabond du P.C. auquel j'appartenais. Heureusement ce texte-ci est resté impublié pendant quarante ans. Je l'ai réécrit. Maintenant je ne sais plus de quoi il s'agit. Mais c'est un texte qui prend le large. (D, p. 194)

L'auteure se félicite de ne pas avoir publié le texte, au départ trop univoque, trop proche des politiques du P.C.F. Cependant, l'affrontement de classes est encore présent dans le texte, ainsi qu'une certaine dénonciation de la collaboration. Une fois réécrit, son engagement est moins clair : « *Maintenant je ne sais plus de quoi il s'agit* ». Cependant, le texte mérite tout de même d'être publié, et avec moins de tergiversations que « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier », en raison de sa nature littéraire : « *c'est un texte qui prend le large* » fait écho à « *ça n'allait jamais vers le large de la littérature* » (préface de « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier »). La

littérature n'est donc pas pour Duras un lieu où inscrire les valeurs d'un parti ; l'engagement est d'abord littéraire, envers la littérature, et par sa nature, la littérature porterait de tels récits donnant à voir l'injustice et la violence.

Les préfaces organisent également les textes dans le recueil d'un point de vue esthétique. Alors qu'« Aurélia Paris » est inclus en raison de sa transposition vers la scène (D, p. 208), l'auteure indique que « Albert des Capitales » et « Ter le milicien » n'occupent pas leur emplacement original dans les cahiers : « *Ces textes auraient dû venir à la suite du Journal de La douleur, mais j'ai préféré les en éloigner pour que cesse le bruit de la guerre, son fracas.* » (D, p. 138) Ce sont en effet des textes violents, décrivant les représailles de la Résistance envers les « donneurs », les collaborateurs. Si les événements contenus dans « La douleur » et ses deux textes étaient rapprochés, une séparation devient nécessaire en raison de la différence entre leurs thématiques (nous reviendrons plus loin sur ces textes et leur préface). Les préfaces sont donc d'une importance capitale dans *La douleur* ; les mises en scènes, les justifications, les explications, les contextualisations participent tout autant de l'œuvre que les textes qu'elles précèdent. Le souci de la littérature y est sans cesse présent et déplié ; « La part de fiction du texte [de *La douleur*] ne réside pas tant dans les faits [...], mais plutôt dans le rapport à l'écriture.²⁰⁹ »

« (sic.) » : quels parerga pour une *Histoire en faute* ?

En plus des effets textuels qu'elles créent, les préfaces, avec d'autres indications paratextuelles, contribuent à créer à même les pages du livre un espace pour la remise en

²⁰⁹ Marie Bornand, *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 138.

question du littéraire dans le texte. Cet aménagement *donne lieu* à l'écriture : « From representation to writing, the space of creation is unfolded, a symbolic space, a narrative space, a reading space and a metaphoric space that suspends direct reference in order to allow interpretation.²¹⁰ » Apposées aux textes, les préfaces sont clairement séparées des textes au premier regard. Cependant, d'autres éléments paratextuels produisent le même effet. Par un procédé plutôt inédit dans l'écriture de Duras, on peut lire des marques passives d'ironie ou d'indignation à même le discours des autres ; en insérant directement le mot « (*sic*) » dans les répliques d'autres personnages que la narratrice, Duras marque dans l'espace de la phrase sa propre subjectivité. En plus de sembler davantage garantir l'authenticité des paroles de ses interlocuteurs — signifiant « ainsi » en latin, le mot indique une reproduction telle quelle, intouchée, d'une citation²¹¹ — l'usage du mot sous-entend aussi une erreur, un non-sens dans la citation qui le précède. C'est d'ailleurs ce qu'indiquent les exemples du texte : « "*Libres ? Alors, vous n'êtes pas ministre ? (sic).*" » (*D*, p. 21-22), par exemple, implique que ceux qui relèvent du ministère ne sont pas libres, et que la jeune femme bien mise qui vient lui demander de quitter la gare d'Orsay ne se rend pas compte de l'ironie de ses propres paroles — une ironie qui n'échappe pas à Duras retravaillant le texte. Ce même ridicule des officiers gaullistes est relevé plus loin : « "*Le ministre a formellement interdit de mettre une table dans le hall d'honneur (sic).*" » (*D*, p. 23) Si, ici, le ridicule vient peut-être du fait que le ministre s'attarde à énoncer des interdictions aussi dérisoires, on peut aussi lire un désaveu du mot « honneur » ; le texte remet en question, souligne la terrible

²¹⁰ Élise Noetinger, « At the Sharp End of Waiting: A Study of "La Douleur" by Marguerite Duras », *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n° 2, Écritures féminines de la guerre / Feminine Representations of War, été 2000, p. 61. « De la représentation à l'écriture, l'espace de création se déploie, un espace symbolique, un espace narratif, un espace de lecture et un espace métaphorique qui suspend le renvoi à un référent afin de permettre l'interprétation. » Je traduis.

²¹¹ « Citation modifiée », *Banque de dépannage linguistique*, OQLF, 2020, en ligne.

violence de nommer ainsi ce hall dans lequel attendent longuement les prisonniers politiques et les déportés de la France. Enfin, (*sic*) est aussi inséré dans le texte pour dénoncer la cupidité des semblables de la narratrice, notamment celle d'une employée d'un grand restaurant, qui refuse de prêter la presse à viande qui permettrait d'alimenter Robert L., extrêmement affaibli à son retour de déportation : « "Je ne peux pas vous le prêter mais je peux vous le louer, ce sera mille francs par jour (*sic*)." » (*D*, p. 76) Il s'agit là d'une somme exorbitante, équivalant aujourd'hui à environ 130 euros²¹². À une occurrence, dans « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier », on retrouve cette marque dans le discours de la narration : « Je l'ai appris ensuite, Rabier était fasciné par les intellectuels français, les artistes, les auteurs de livres. Il était entré dans la Gestapo faute d'avoir pu acquérir une librairie de livres d'art (*sic*). » (*D*, p. 97-98) On peut ici supposer qu'il s'agit d'un discours rapporté, dont la conclusion logique et la frivolité sont jugées tout aussi outrageantes que les autres propos suivis de « (*sic*) » dans l'ensemble du texte. Une telle inscription au sein même du discours des autres crée un effet de séparation presque chirurgicale d'avec le reste de la matière du texte. Ce sont donc des marques apparentes de retravail, ainsi que d'un désir marqué d'indiquer leur appartenance à une temporalité différente de celle des événements, une temporalité de la retranscription. Il en est de même avec certains ajouts entre crochets, ou avec des astérisques : « [Même maintenant quand je retranscris ces choses de ma jeunesse, je ne saisis pas le sens de ces phrases.] » (*D*, p. 33) L'inclusion dans le texte de ces marques de la retouche, de la subjectivité et de la temporalité autre indique aussi la nécessité d'une certaine mise à distance de cette matière incarnant le « désordre de la pensée ». Elle

²¹² Calcul effectué avec le convertisseur franc-euro de l'institut national français de la statistique et des études économiques.

survient aussi par l'adjonction de texte en italique, entre parenthèses : « la peau [de Robert L.] était à vif. (*La petite juive de dix-sept ans du faubourg du Temple a les coudes qui ont troué la peau de ses bras, sans doute à cause de sa jeunesse et de la fragilité de sa peau, son articulation est au-dehors [...].*) » (D, p. 72) Cet usage des parenthèses crée un espace dans le texte pour une réalité parallèle, pour le souvenir qui advient au moment de la réécriture, provoqué par l'évocation de la peau tendue sur les os de Robert L. L'italique fait aussi signe à la préface, indiquant alors la même temporalité de la réécriture. Toutes ces marques typographiques et ces incises dans le texte créent une séparation nécessaire pour maintenir l'impression de texte brut, qui n'est retouché après coup qu'avec de grandes précautions et une grande transparence envers les lecteurs. Une telle prévalence du paratexte et des marques de modifications du texte produit du sens et influe sur le sens même de l'œuvre encadrée par autant de dispositifs, interrogeant forcément la relation entre ceux-ci et le texte présenté comme intouché — même s'il ne l'est pas réellement, brouillant alors les séparations pourtant si claires au premier regard :

[...] ni simplement intérieur ni simplement extérieur, ne tombant pas à côté de l'œuvre comme on aurait pu le dire d'une exergue, [...] il est appelé et rassemblé comme un supplément depuis le manque — une certaine indétermination « interne » — dans cela même qu'il vient encadrer.²¹³

La notion de *parergon* d'après Derrida est particulièrement intéressante pour réfléchir aux dispositifs paratextuels de *La douleur* car elle appréhende la relation entre l'œuvre et son cadre, ainsi que leur inclusion l'une dans l'autre. Le paratexte et les modifications signalées dans *La douleur* sont ambigus, se tenant à la fois en bordure du texte et s'y incluant avec grand renfort de marques typographiques — ou non. De plus, comme nous avons pu le voir,

²¹³ Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 57, 2010 [1978], p. 83.

ces éléments causent des interférences dans le sens du texte, le débordant et l'inscrivant dans un engagement plus large envers la représentation de la douleur ;

Ni œuvre (*ergon*), ni hors d'œuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous, il déconcerte toute opposition mais ne reste pas indéterminé et *donne lieu* à l'œuvre. Il n'est plus seulement autour d'elle. Ce qu'il met en place — les instances du cadre, du titre, de la signature, de la légende, etc. — ne laisse plus de déranger l'ordre *interne* du discours [...] ²¹⁴

C'est un encadrement se fragmentant tout au long du texte que nous pouvons lire dans *La douleur*, et qui, en effet « ne se laisse plus de déranger l'ordre *interne* du discours ». C'est cependant l'idée de *donner lieu* que j'aimerais davantage retenir ; comment, certes, il aménage un espace pour le texte, délimitant avec crochets, astérisques, marqueurs et blancs, mais aussi comment le paratexte devient porteur, devient un espace d'accueil à un engagement littéraire dans l'écriture.

En effet, le travail additionnel accompli par Duras au moment de la réécriture lui permet d'affiner son engagement déjà présent dans le texte, et de le faire davantage correspondre à celui de l'ensemble de son œuvre. Elle retire notamment certains des passages les plus violents et précis sur l'Église catholique et le gouvernement gaulliste. Ce choix est remarqué mais attribué à une contrainte éditoriale ²¹⁵ par Ania Wroblewski ; on peut penser qu'au contraire, cela s'inscrit dans le même mouvement de clarification politique que l'on peut lire entre la version filmique et écrite de « La mort du jeune aviateur anglais », visant à concentrer, à lisser le discours du texte afin de ne pas le « diluer » en s'élevant sur trop de fronts à la fois et en choquant inutilement. Ces modifications lui permettent aussi d'élaborer un engagement hors du contemporain du récit, qui ne présuppose pas un avenir

²¹⁴ *Ibid.*, p. 14. Les italiques sont originales.

²¹⁵ Ania Wroblewski, *loc. cit.*, p. 66.

meilleur d'après-guerre. Par exemple, en 1985, c'est moins contre le général De Gaulle que contre la droite en général et le Front National que Duras s'élève :

La Droite c'est ça. [...] La Droite s'est retrouvée dans le gaullisme même à travers la guerre. Vous allez voir qu'ils vont être contre tout mouvement de résistance qui n'est pas directement gaulliste. Ils vont occuper la France. Ils se croient la France tutélaire et pensante. Ils vont longtemps empoisonner la France, il faudra s'habituer à faire avec. (*D*, p. 23)

Une autre modification survient également : Duras choisit de dissimuler Robert Antelme derrière l'initiale Robert L. Cela atténue la singularité de la souffrance vécue par le personnage, et accentue la fictionnalisation du récit. Si les *Cahiers de la guerre* renvoient explicitement à Robert Antelme, le désignant de ce nom²¹⁶ ou de l'initiale A., son appellation est modifiée dans la publication de 1985, alors que Robert Antelme est pourtant une figure plus connue qu'à l'époque et que son identification est évidente, d'autant plus que le livre est (autre *parergon*) dédié à Frédéric Antelme, le fils qu'il a eu de sa seconde femme Monique. Dans *La douleur*, il devient donc Robert L., faisant signe au nom de Résistance, Leroy, que Duras et lui avaient adopté²¹⁷ pendant la guerre. De fait, il renvoie aussi à un autre Robert L.²¹⁸ dans l'œuvre de Duras, Robert Landais, du film *Une aussi longue absence*. Ce personnage est celui d'un clochard, qu'une femme (nommée Thérèse, à l'instar de la narratrice de « Ter le milicien » et « Albert des Capitales ») croit reconnaître comme étant son mari, jamais revenu de déportation. Cette modification implique à la fois la vie intime et la fiction des personnes historiques mises en scène dans le récit, et démultiplie, dans le réel et les rapports intertextuels, l'attente des hommes par les femmes à la fin de la guerre : « The effect of these changes is to generalise what was in any case already explicit in the original

²¹⁶ Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre et autres textes*, op. cit., p. 185.

²¹⁷ Jean Vallier, op. cit., p. 635.

²¹⁸ Leslie Hill, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 126.

diary. But, as a result, the text is further depersonalised, and the act of bearing witness is no longer a private act, authorised solely by personal experience.²¹⁹ » Le texte aménage un espace étant capable de contenir les contradictions et la dissémination du sens du témoignage.

Dépenser l'événement

La douleur est aussi une œuvre dénonçant la faillite des discours officiels, journalistiques, et gouvernementaux, qui dénonce leur décalage avec l'expérience des femmes attendant leurs êtres chers. L'écriture s'engage alors pour les femmes représentées dans le récit — à commencer par la narratrice —, hors du logos et dans le pathos, car ces dernières ont vécu une expérience que personne n'arrive encore à penser. Leur réalité est en décalage avec les discours officiels et institutionnels, ce qui accentue leur détresse, mais surtout, leur colère. La pensée et la raison de la narratrice ne fonctionnent plus selon les normes établies par la société et la pensée occidentale jusqu'à la première moitié du XX^e siècle : elle ne sait pas faire face à la réalité discordante à laquelle elle appartient. Le lecteur est confronté à « l'expérience de la négation d'un savoir communicable par la raison au profit d'un savoir communicable par l'émotion²²⁰ ». Le texte littéraire, prenant en charge le discours intime des personnages, parvient donc davantage à représenter l'époque que le discours historique. La dénégation de l'expérience de la narratrice par les discours officiels

²¹⁹ *Ibid.*, p. 125-126. « Ces changements ont pour effet de généraliser ce qui était de toute façon déjà explicite dans le journal original. Mais, en conséquence, le texte est davantage dépersonnalisé, et l'acte de témoigner n'est plus un acte privé, autorisé uniquement par l'expérience personnelle. » Je traduis.

²²⁰ Muriel Pic, « Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir », dans Muriel Pic, Barbara Selmeçli et Jean-Pierre van Elslande (dir.), *La pensée sans abri : non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 116.

se produit de façon encore plus violente : le général De Gaulle vainqueur ne porte pas le deuil des déportés, mais celui de Roosevelt : « De Gaulle a décrété le deuil national pour la mort de Roosevelt. Pas de deuil national pour les déportés morts. Il faut ménager l'Amérique. La France va être en deuil pour Roosevelt. Le deuil du peuple ne se porte pas. » (*D*, p. 46). La réalité de la narratrice et de tous ceux qu'elle fréquente est évacuée par son discours : « De Gaulle ne parle pas des camps de concentration, c'est éclatant à quel point il n'en parle pas, à quel point il répugne manifestement à intégrer la douleur du peuple dans sa victoire » (*D*, p. 45). Cette difficulté de la prise en charge des relents de la guerre par un gouvernement qui voudrait ne s'occuper que de la victoire et de la reconstruction se retrouve également dans le traitement que réservent les femmes militaires gaullistes aux volontaires S.T.O.²²¹ Le contraste entre les officières bien mises et les ouvrières est frappant : « La colonelle est une grande femme en tailleur bleu marine, croix de Lorraine sur le revers, elle a les cheveux blancs bouclés au fer et passés au bleu » (*D*, p. 27), alors que les « ouvrières [...] ont des mains noircies par l'huile des machines allemandes. Deux d'entre elles sont sans doute des prostituées, elles sont fardées, elles ont les cheveux teints, mais elles ont dû elles aussi travailler aux machines, elles ont les mêmes mains noircies. » (*D*, p. 28) Certaines sont enceintes, et elles sont regardées avec dégoût par les militaires : « [La colonelle] montre les femmes du doigt : "Qu'est-ce qu'on en fait?" L'autre dit "Je ne sais pas". La colonelle a dû leur apprendre qu'elles étaient des ordures. » (*D*, p. 28-29) Le texte dénonce ici le mépris d'une classe sociale supérieure qui prend le contrôle des institutions à la fin de la guerre : « elles

²²¹ Les volontaires du Service du Travail Obligatoire ont en fait été forcés de travailler en Allemagne nazie par le régime de Vichy. Dans la mémoire française, ils sont « soupçonnés d'être au mieux des anti-héros malchanceux, au pire des lâches ou des volontaires déguisés ». Voir Raphaël Spina, « Réfractaires et requis du STO : les exclus du devoir de mémoire », *Revue Défense Nationale*, vol. 816, n° 1, 2019, p. 36-41.

ont l'accent de l'aristocratie française » (*D*, p. 24). Les instances officielles ne savent pas gérer la misère et la situation ambiguë des femmes du peuple.

L'incapacité d'appréhender l'expérience de la douleur de la narratrice est aussi associée au discours masculin : la voix de « D. » exemplifie les tiraillements intimes auxquels est livrée la narratrice. Allié de la narratrice, ce dernier tente à plusieurs reprises de ramener celle-ci à la raison : « Je suis contre D., je dis : "C'est terrible. — Je sais, dit D. — Non, vous ne pouvez pas savoir. — Je sais, dit D., mais essayez, on peut tout." Je ne peux plus rien. » (*D*, p. 19) C'est souvent la voix de D. qui tente d'expliquer l'absence de nouvelles : « "C'est une question de liaison, ils ne peuvent pas écrire" » (*D*, p.40). Son discours est cependant toujours réfuté par la narratrice, notamment dans la scène qui explicite les tensions inscrites en filigrane dans le texte :

En ce moment il y a des gens qui disent : "Il faut penser l'événement". D. me dit cela : " Il faudrait essayer de lire [...]". Tous les livres sont en retard sur Mme Bordes et moi. Nous sommes à la pointe d'un combat sans nom [...] Derrière nous s'étale la civilisation en cendres, toute la pensée, celle depuis des siècles amassés. Mme Bordes se refuse à toute hypothèse. Dans la tête de Mme Bordes comme dans la mienne, ce qui survient ce sont des bouleversements sans objet [...] saignements et cris, c'est pourquoi la pensée est empêchée de se faire, elle ne participe pas à ce chaos mais elle est constamment supplantée par ce chaos, sans moyens, face à lui. (*D*. p. 47-48)

La référence directe à la civilisation et à la pensée occidentale en cendres montre que celles-ci ne peuvent apporter des réponses à la souffrance vive des victimes de la guerre. Ce qui entoure la narratrice, la mesure du temps, les journaux, les discours gouvernementaux et institutionnels, les discours de ses proches, tout cela constitue un monde de discours en faillite ; selon elle, un autre régime de savoir, sans hypothèse, sans démarche logique, sans raison, devra être élaboré à partir du chaos que toute la civilisation n'a pas pu empêcher. On retrouve ici son engagement caractérisé par la négativité, comme nous l'avons relevé dans « Sublime, forcément sublime Christine V. » :

Marguerite Duras se veut « maître à dépenser », *a contrario* de Sartre, son contemporain capital, l'incontournable maître à penser du siècle : moins de logique, de rhétorique, de narration fera désormais le lit à plus de dissipation, d'émotion, d'instinct, d'implicite, de vie intérieure, de poésie. Avec un gain notable : le grain de la voix et la modulation du souffle.²²²

Le texte explicite la fracture entre la pensée et la raison et l'expérience des victimes de la guerre, et en particulier des femmes :

Un prêtre prisonnier a ramené au centre un orphelin allemand. Il le tenait par la main, il en était fier, il le montrait, il expliquait comment il l'avait trouvé, que ce n'était pas de sa faute à ce pauvre enfant. Les femmes le regardaient mal. Il s'arrogeait le droit de déjà pardonner, de déjà absoudre. Il ne revenait d'aucune douleur, aucune attente [...] sans aucunement connaître la haine dans laquelle on était, terrible et bonne, consolante, comme une foi en Dieu. [...] Tout se divisait. Restait d'un côté le front des femmes, compact, irréductible. Et de l'autre côté cet homme seul qui avait raison dans un langage que les femmes ne comprenaient plus. (*D*, p. 35)

L'écriture littéraire, dans *La douleur*, montre une communauté de femmes meurtries : ces dernières, incluant la narratrice, ne peuvent penser l'événement, la victoire et le pardon alors que leurs plaies ne sont pas pansées, et leurs disparus, rentrés des camps. La division survient jusque dans le langage ; le texte durassien parvient-il à donner lieu à un langage que les femmes ayant subi une douleur sans mesure peuvent appréhender ?

Une pensée de l'émotion et de la douleur : vers la déraison

Comme nous l'avons étudié plus haut, la réécriture fait tendre le texte vers une certaine universalisation de la douleur. Cependant, cette universalisation en appelle aussi à une certaine communauté de femmes souffrantes, unies par l'expérience de la guerre. Ania Wroblewski souligne les glissements des pronoms personnels : ce qui était à l'origine « Je » dans le journal est remplacé à plusieurs reprises par « Elle » dans la publication de 1985,

²²² Anne Cousseau et Dominique Denès, *Marguerite Duras : Marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2006, p. 9.

permettant au récit de gagner une portée plus universelle²²³. Le lecteur ou la lectrice peut alors étendre le désespoir de la narratrice à chacune des femmes attendant le retour de proches. Des groupes de femmes sont également mis en scène à de nombreuses reprises, par exemple lors du pardon de l'orphelin allemand par le prêtre mentionné plus haut, mais aussi lors de l'attente des prisonniers à la gare (« [...] il y a des femmes de prisonniers de guerre coagulées en une masse compacte. [...] Les femmes hurlent, elles claquent des mains. » [D, p. 25-26]) ainsi que dans les queues pour obtenir des vivres (« Les femmes qui font la queue pour les cerises attendent la chute de Berlin. » [D, p. 34]). La narratrice, dans son discours, s'associe souvent avec Mme Bordes et Mme Kats, qui sont dans la même attente, la même douleur qu'elle. Toutes ces femmes désespérées et en colère, plus démunies les unes que les autres, voient leur expérience niée par les institutions et le nouveau gouvernement de De Gaulle, qui ne prennent pas en compte leur souffrance. La dénonciation de la violence du discours gouvernemental envers le désespoir des familles est particulièrement virulente lors d'une scène à la gare d'Orsay, lorsque la narratrice apprend que les informations recueillies par le gouvernement ne sont pas transmises aux familles éplorées : « Vous n'avez pas compris. Il ne s'agit pas de nouvelles. Il s'agit de renseignements sur les atrocités nazies. Nous constituons des dossiers. » (D p. 22). Le désespoir des civils est le cadet des soucis de l'officier, qui considère l'idée même de cet usage des renseignements comme risible, alors que le texte représente de nombreuses femmes et familles attendant la moindre mention de leurs enfants. Le sort des proches est considéré par l'institution comme secondaire au savoir historique, perpétuant la pensée rationnelle décriée par le texte, et l'attribuant aux positions gouvernementales officielles. De la même façon, lorsque le texte fait référence à des épisodes

²²³ Ania Wroblewski, *loc. cit.*, p. 70.

historiques de l'avancée des Alliés dans la libération de l'Europe, ce n'est pas dans le souci d'offrir un récit fidèle ou de témoigner de l'histoire du moment : ce ne sont que des jalons dans l'attente personnelle de la narratrice ; « il ne saurait s'agir pour elle d'établir une chronique des événements, mais, à partir d'annotations elliptiques et lacunaires, d'étayer son angoisse sur les événements tragiques de la fin de la Seconde Guerre et la libération des camps par les Alliés.²²⁴ » Le texte dénonce les discours officiels, et met de l'avant la déraison, le dérèglement de la pensée, qui serait caractéristique des personnages féminins durassiens que nous avons étudiés. Cette soustraction des femmes aux discours normés se retrouve, certes, dans « Sublime, forcément sublime Christine V. », mais aussi, par exemple, dans *Le Camion* :

M. D. : C'est ça... Elle ne répond pas. Il dit : j'ai besoin de savoir, j'ai le droit de savoir. Je suis même en droit de vous demander vos papiers d'identité.

G. D. : Elle pleure ?

M. D. : Non. Elle ne pleure toujours pas.

Il dit : Il n'y avait rien là où vous êtes montée, rien à perte de vue ? Alors ? Qui êtes-vous ?

(Temps.)

Il attend la réponse.

G. D. : Il attend la réponse.

(Temps.)

M. D. : Oui. Elle répond : Je ne sais pas vous répondre. Votre logique m'échappe. Si on me demande qui je suis, je me trouble.²²⁵

La femme du *Camion* surgit de l'inconnu comme les cahiers aux sources de *La douleur*. L'homme du texte, représenté ici par les initiales de Gérard Depardieu, se réfère à son « droit de savoir », et aux écrits normés que sont les papiers d'identité, alors que la femme opère à l'extérieur de cette logique, à laquelle elle ne peut opposer qu'un trouble, voire des pleurs. Dans le même mouvement, l'écriture de Duras s'engage dans la voyance plutôt que dans la

²²⁴ Christiane Kègle, « Écrire la douleur de la disparition. Marguerite Duras à propos de Robert Antelme », *Frontières*, vol. 27, n° 1-2, 2015.

²²⁵ Marguerite Duras, *Le Camion*, op. cit., p. 67.

réflexion et le raisonnement ; ce ne sont cependant pas que les femmes qui se positionnent à l'extérieur des discours de savoir, mais aussi les enfants, comme Ernesto dans *La pluie d'été* : « [...] je retournerai pas à l'école parce qu'à l'école on m'apprend des choses que je sais pas. Après ce serait dit. Ce serait fait. Voilà.²²⁶ » Ce positionnement à l'extérieur des discours historiques, journalistiques, et du savoir en général, profondément transgressif, donne à voir, dans l'écriture de Duras, un état des choses millénaire, qui restera inchangé et mortifère, n'apparaissant que par l'expérience :

Duras still holds to the view of literature as fundamentally transgressive activity. Writing, she repeats, breaks with established authority and exceeds mastery; its role is to challenge and subvert the status quo, to undermine all established discourses and ideologies. To write therefore is not to represent the world by telling stories, it is to push narrative and human experiences to that limit at which meaning falters and yields to an ecstatic otherness that no longer fits the bounds of ordinary language.²²⁷

Dans *La douleur*, en confrontant la pensée rationnelle héritée de la tradition européenne à la douleur des femmes, des enfants et des civils vulnérables, Duras met la philosophie à l'épreuve du réel : la douleur et le non-savoir dans lesquels la narratrice est plongée ne lui laissent qu'une « pensée par l'émotion qui rompt avec le rationalisme historique, politique et économique de la guerre²²⁸ ». Cette pensée par l'émotion, et l'empathie qu'elle suscite, crée un effet rhétorique favorable à la prise de position politique du texte à gauche, du côté du peuple dont la souffrance est effacée.

²²⁶ Marguerite Duras, *La pluie d'été*, Paris, P.O.L., 2013 [1990], p. 17.

²²⁷ Leslie Hill, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 36. « Duras continue de considérer la littérature comme une activité fondamentalement transgressive. L'écriture, répète-t-elle, rompt avec l'autorité établie et dépasse la maîtrise esthétique ; son rôle est de remettre en question et de subvertir le *statu quo*, de saper tous les discours et idéologies établis. Écrire, ce n'est donc pas représenter le monde en racontant des histoires, c'est pousser le récit et les expériences humaines jusqu'à cette limite où le sens s'effondre et cède à une altérité extatique qui ne correspond plus aux limites du langage ordinaire. » Je traduis.

²²⁸ Muriel Pic, *op. cit.*, p. 101.

Un ferme engagement dans l'ambiguïté

Le texte de Duras est aussi transgressif dans la mesure où il empêche un regard serein sur la victoire et l'après-guerre en France. L'engagement littéraire du texte en ce sens se lit particulièrement lorsque la narratrice exige que la responsabilité des atrocités repose sur l'humanité, et non pas uniquement sur l'Allemagne :

Si ce crime nazi n'est pas élargi à l'échelle du monde entier, s'il n'est pas entendu à l'échelle collective, l'homme concentrationnaire de Belsen qui est mort seul avec une âme collective et une conscience de classe [...] a été trahi. [...] La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime. (D, p. 64-65)

L'écriture manifeste ce refus du rejet de la responsabilité de la guerre et des horreurs concentrationnaires de façon encore plus violente dans les textes « Albert des Capitales » et « Ter le milicien », montrant l'équivocité de l'écriture de Duras et faisant ressortir l'imperfection et l'impossibilité de récupération de son engagement. Dans ces textes, comme mentionné précédemment, Duras met au jour la violence de la Résistance et les exactions sans pitié qu'elle commet envers les collaborateurs et les miliciens. Dans la préface, qui, comme nous l'avons vu, anticipe la réception tout en s'érigeant comme prise de position politique, Duras s'identifie comme la narratrice de ces textes : alors qu'il est évident de franchir le pas de l'identification dans « La douleur » grâce aux indices biographiques, et à la désignation de la narratrice comme « Marguerite » (D, p. 42), il va moins de soi pour le lecteur de l'assimiler à Thérèse, à la narratrice sans pitié de « Ter le milicien » : « *Thérèse c'est moi. Celle qui torture le donneur, c'est moi. De même celle qui a envie de faire l'amour avec Ter le milicien, moi. Je vous donne celle qui torture avec le reste des textes. Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés.* » (D, p. 138) En se positionnant comme celle qui torture, en se plaçant

a posteriori comme celle qui ferait l'amour avec un collaborateur, elle court-circuite d'avance l'image d'héroïne de la Résistance qui aurait pu s'apposer à elle. Elle demande aux lecteurs de s'ajuster, les préparant à recevoir les textes ; le caractère sacré du littéraire, montrant une vérité autre que celle des discours normés, est à l'œuvre. Son engagement littéraire s'écrit ici dans une de ses itérations les plus significatives, révélant au lecteur la propre part de violence qu'il pourrait renfermer, ne lui garantissant pas la victoire, ni le rôle du héros :

The potential for violence, as the story 'Albert des Capitales' shows, is inherent in all human beings, even when they are on the side of social justice and Resistance. So what is implicit in *La douleur*, for Duras, is not an assertive moral position, but an ethics of attention, the first move of which is to acknowledge the relationship of reciprocal inclusion or identification that exists between the judges and those being judged. The aim is to refuse to treat the camps as an inexplicable aberration resulting from the inherent perversity of a particular race or people.²²⁹

Dans ces textes, l'écriture de Duras est donc porteuse de contradictions, de difficultés irréconciliables, et les propositions politiques qui en découlent ne peuvent se satisfaire de réalités historiques. Elles doivent heurter la raison, et demander à leurs lecteurs de penser à tâtons, de faire sens de ce témoignage équivoque des atrocités de la Seconde Guerre mondiale. Certains critiques y lisent la tentative de créer une représentation limite du témoignage :

[...] la réécriture littéraire d'un document de la guerre lui permet de combattre, à sa façon, les forces de l'oubli. Les deux textes [*La douleur* et les *Cahiers*] peuvent être perçus à la fois comme des symboles de la précarité du souvenir et des symboles de la survie grâce à l'écriture qui fonctionne comme acte de témoignage. Duras, qui écrit toujours au bord de la perte, de l'échéance et de la catastrophe, touche pourtant aussi, malgré elle-même peut-être, les frontières élusives de la vie.²³⁰

²²⁹ Leslie Hill, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 129. « La violence potentielle, comme le montre l'histoire d'« Albert des Capitales », est inhérente à tous les êtres humains, même lorsqu'ils sont du côté de la justice sociale et de la résistance. Ainsi, ce qui est implicite dans *La douleur*, pour Duras, n'est pas une position morale affirmée, mais une éthique de l'attention, dont la première démarche est de reconnaître la relation d'inclusion ou d'identification réciproque qui existe entre les juges et les personnes jugées. L'objectif est de refuser de traiter les camps comme une aberration inexplicable résultant de la perversité inhérente à une race ou à un peuple particulier. » Je traduis.

²³⁰ Ania Wroblewski, *loc. cit.*, p. 73.

D'autres critiques, cependant, montrent la nécessité « d'apprendre à lire », de préparer la réception des textes. Par exemple, Colin Davis considère comme transgressif le contenu du texte de Duras, et n'hésite pas à proclamer sa préférence pour les textes de guerre idéaux, aux valeurs humanistes et positives²³¹ : « in Duras's writing, being in the right, being a Resistant rather than a collaborator, a victim rather than a torturer, is a historical accident without ethical significance. It provides no lesson to be learned, no moral improvement to be gained.²³² » Ce constat dérangeant est précisément celui devant lequel Duras souhaite placer son lecteur : la lecture est difficile, perturbante, et impossible à récupérer positivement ;

Duras' shame [...] is associated by her with the condition of literature, a condition which *La douleur* does little to question. [Duras's writing] is also — and this is perhaps what makes it most difficult for us to accept — an art without ethics, a literature which holds open no prospect for the recovery of moral value.²³³

Si l'opinion catégorique de Davis est à prendre avec un grain de sel, il reste que l'ambiguïté de l'engagement de la narration repose dans son refus d'adhérer à l'humanisme, alors qu'il s'inscrit dans la transgression d'une éthique négative. Résistantes, ses narratrices des différents textes de *La douleur* n'incarnent pas sans équivoque les valeurs françaises de l'époque gaulliste, elles sont aussi violentes que les miliciens, elles torturent des

²³¹ Par exemple, Davis préfère aux textes de Duras ceux d'Antelme, qu'il considère comme une source légitime sur la souffrance de la guerre, contrairement à l'auteure qui nous intéresse ici.

²³² Colin Davis, *loc. cit.*, p. 181. « Dans l'écriture de Duras, être dans le vrai, être un résistant plutôt qu'un collaborateur, une victime plutôt qu'un tortionnaire, est un accident historique sans signification éthique. Il n'apporte aucune leçon à tirer, et ne propose aucune amélioration morale. » Je traduis.

²³³ *Ibid.*, p. 182. « La honte de Duras [...] est associée par elle à l'état de la littérature, un état que *La douleur* ne remet guère en question. [L'écriture de Duras] est aussi, et c'est peut-être ce qui est pour nous le plus difficile à accepter, un art sans éthique, une littérature qui n'offre aucune perspective de récupération d'une quelconque valeur morale. » Je traduis.

collaborateurs, elles ne véhiculent pas l'idée d'une supériorité morale — et surtout, elles ne garantissent pas que de tels événements ne puissent jamais se reproduire :

Writing here takes on the role of a radical force that overwhelms identity and disperses all monolithic authority or power. It continually outlives its own finite character and survives as pure affirmation, as an attentiveness to otherness that eschews moral dogmatism [...] ²³⁴

Par cette singularité de l'affirmation pouvant accueillir l'aporie et évitant le dogmatisme, l'écriture devient un lieu de l'engagement pour Duras, qu'elle prend à bras le corps malgré les contradictions parfois induites par ses prises de position publiques. Il s'agit alors d'un engagement de l'écriture, dans l'écriture, grâce à un discours littéraire qui se positionne comme souverain, d'après Menke, par rapport aux autres discours pouvant limiter son sens. L'engagement n'est pas purement esthétique, mais au contraire, se confronte aux questions de témoignage et de représentation par le langage. Cependant, ce discours politique sur l'écriture est plurivoque, multiple, et porte la critique virulente des discours auxquels il refuse de se conformer :

Sauver le potentiel souverain de l'art consiste à dépasser la servilité à laquelle le condamne une lecture « esthétique » qui, soumise au « désir du sens », ne peut y voir qu'un mode de discours parmi d'autres. L'art, en revanche, accède à la souveraineté dans une autre lecture qui n'est plus d'ordre esthétique. L'expérience esthétique de la négativité acquiert ici une valeur générale et perd du même coup sa fonction stabilisatrice vis-à-vis des discours non esthétiques, pour lesquels et dans lesquels elle fait au contraire valoir sa négativité. ²³⁵

L'expérience esthétique, qui ici englobe la littérature, crée une nouvelle image des autres discours — sociaux, politiques, philosophiques, historiques. L'écriture les critique, les dépasse, montre leur faillite ; ainsi, elle met en crise les discours qu'elle accueille en son sein.

²³⁴ Leslie Hill, *Marguerite Duras, op. cit.*, p. 132. « L'écriture prend ici le rôle d'une force radicale qui submerge l'identité et disperse toute autorité ou pouvoir monolithique. Elle dépasse continuellement sa propre finitude et survit comme une pure affirmation, comme une attention à l'altérité qui évite le dogmatisme moral. » Je traduis.

²³⁵ Christoph Menke, *op. cit.*, p. 193.

Ceux-ci n'entretiennent pas avec le littéraire une relation d'égal à égal : ils sont déstabilisés et subordonnés par le discours littéraire souverain, d'autant plus que celui-ci est porteur d'une négativité empêchant toute récupération ou rationalisation de l'expérience esthétique de leur part.

Conclusion

L'écriture fait donc office pour Duras de lieu, accueillant à la fois ses affirmations, son « discours fondateur²³⁶ » et souverain, ainsi que ses contradictions, sa réflexion, ses tentatives aporétiques de représenter la mort et la douleur — qu'elles soient siennes, ou qu'elles se les soit appropriées ; « [L'expérience de la langue] N'est-ce pas ce qui *donne lieu* à cette articulation entre l'universalité transcendantale ou ontologique et la singularité exemplaire ou témoignante de l'existence *martyrisée* ?²³⁷ ». Ce sont les problèmes de cette articulation qu'elle explore, et dans lesquels elle engage son écriture en déployant souverainement la subjectivité de son discours littéraire : « il apparaît que l'un des ressorts de l'impact discursif réside dans la manière dont l'hypersubjectivité des énoncés proposés peut s'intégrer dans un discours *a priori* universalisant.²³⁸ » Les textes étudiés dans ce mémoire sont tous les trois porteurs de cette tension entre singulier et universel, interrogeant le lien entre les souffrances vécues et les souffrances partagées :

Ce que Duras [...] appelle « la vie tranquille » ou « la douleur » et qui est un enfoncement dans l'opacité du malheur, sous le poids des choses, dans l'ordre immuable d'une oppression sans recours autres que des gestes ultimes, n'est qu'une forme renouvelée de la plus ancienne des tragédies. [...] Face au « retrait du politique », et dans le désespoir [...] elle a maintenu et prêté sa voix à une exigence de ce qu'elle appelait aussi bien la *justice* : entre l'impossibilité d'accepter l'ordre *naturel* du monde et l'échec programmé de toute révolte. Et correspondre par là au désarroi d'une époque.²³⁹

²³⁶ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 550.

²³⁷ Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, p. 25-26. Derrida cite et commente alors son propre texte, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 50.

²³⁸ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 545-546.

²³⁹ David Amar, *op. cit.*, p. 76.

Mais si elle interroge, ce n'est pas pour obtenir une réponse : « utopia, as its etymology suggests, has no place on this construction site²⁴⁰ », relève Robert Harvey au sujet de l'écriture de Duras. L'interrogation, au contraire, est plutôt lancée dans le vide, ne s'attendant qu'à recevoir en retour un écho lointain et déformé. Comme nous avons pu le voir avec notre étude de « Sublime, forcément sublime Christine V. », ce n'est, en effet, pas vers une réponse, ni vers un futur meilleur et utopique que s'avance l'écriture de Duras. Elle s'engage plutôt, dans ce texte, à donner à voir les extrémités auxquelles les femmes peuvent être poussées si elles vivent sous la « loi de l'homme » (S, p. 49). Elle dénonce cet état de fait, sans entrevoir de rédemption ou de réconciliation, s'enfonçant dans la condamnation d'un malheur millénaire, proposant un non-savoir propre à la féminité que l'on retrouvera par ailleurs dans notre étude de *La douleur*. Cependant, comme nous l'avons démontré, l'engagement par l'écriture de Marguerite Duras ne se déploie pas uniquement pour se porter à la défense des femmes. L'ensemble des minorités souffrantes trouve refuge dans son écriture, dans les journaux, dans ses livres ou dans ses films, tout au long d'une vie de refus et de résistance contre les pouvoirs, qu'ils soient privés ou publics. C'est en effet par cette attitude de refus, d'impossibilité d'atteindre un quelconque salut que se caractérise l'engagement littéraire de Duras, qui donne à voir, à vivre, l'expérience esthétique de la négativité ; d'ailleurs, le texte « Sublime, forcément sublime Christine V. » s'il explique le geste de la mère par son oppression, repose tout de même sur la proclamation d'une culpabilité sans appel au sens juridique : « any sense of Duras's work as redemptive negates the patience and the pathos by which, at its best, it is characterized — while also conveniently forgetting the slippages

²⁴⁰ Robert Harvey, *Sharing Common Ground: A Space for Ethics*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 62. « L'utopie, comme son étymologie l'indique, n'a pas sa place sur ce chantier. » Je traduis.

and self-serving distortions of which, at its worst, it is eminently capable²⁴¹ ». De fait, les débordements, la violence, la provocation, l'appropriation de la souffrance d'autrui font aussi partie de son engagement littéraire, y sont nécessaires, faisant alors porter aux textes un échec inhérent d'un point de vue éthique, comme le souligne Colin Davis dans le chapitre précédent. Porteur d'échec, porteur d'aporie, la souveraineté du littéraire se lit dans le discours esthétique de Duras, qui, en se fondant sur lui-même, affirme la négativité de la conception du monde de l'auteure. Ce n'est donc pas une écriture de la rédemption, mais une écriture de la tentative qui est à l'œuvre dans les textes de Duras, une tentative vouée à se solder par un échec.

L'échec se retrouve également au cœur de notre analyse du texte « La mort du jeune aviateur anglais ». La confrontation par Duras de l'impossibilité de la représentation et du témoignage s'inscrit dans un prolongement de son engagement par l'écriture, car le discours littéraire est le seul, pour l'autrice, à être capable de porter à la fois l'extrême nécessité et l'extrême impossibilité de la représentation de la mort et de la souffrance. Il est nécessaire, pour elle, de donner à voir ces situations intolérables, mais le langage est insuffisant et ne peut que conserver les traces de l'incapacité de témoigner d'une telle réalité. Ce texte se distingue également par le recours que Duras fait au mythe. Permettant d'accéder à une temporalité autre et étendant les significations, le récit mythique lui permet d'inscrire le jeune aviateur anglais, et par extension tout jeune insouciant mort dans l'injustice de la guerre, dans l'éternité du récit. Cette intrusion du mythe dans l'écriture passe aussi par l'importance prédominante de la voix de Duras dans ses interventions publiques tout comme

²⁴¹ Martin Crowley, *op. cit.*, p. 294. « Toute tentative de donner à l'œuvre de Duras un sens rédempteur annule la patience et le pathos qui la caractérisent dans le meilleur des cas — tout en oubliant commodément les dérapages et les distorsions égoïstes dont, dans les pires des cas, elle est éminemment capable. » Je traduis.

dans l'entrevue filmée à la source de « La mort du jeune aviateur anglais », une voix dont la critique souligne le souffle oraculaire.

Nous avons également étudié la posture de Duras en prenant en compte ses conduites et les effets produits sur son œuvre et leur réception par ses interventions. *L'ethos* d'inscriptrice qui découle de sa posture est au cœur de notre travail sur *La douleur*. Nous avons pu voir, par l'examen des modifications apportées au texte avant sa parution, un souci chez Duras de dépersonnaliser son texte, tout en conditionnant une lecture très personnelle par l'adjonction d'un paratexte éminemment affirmé. Cependant, un travail rapproché du texte et des modifications qu'il a subies permet aussi de voir un engagement politique de l'écriture, inscrivant alors son texte dans le même mouvement négatif que sa posture d'auteure. Le paratexte très développé ainsi que des ajouts de crochets ou de citations à même le texte du journal montrent l'importance pour l'auteur de préciser la charge politique du texte, réactualisant son discours pour s'opposer à la résurgence de l'extrême-droite en France au cours des années 1980. La déconstruction des discours institutionnels et masculins, semblable à celle que l'on peut observer dans « Sublime, forcément sublime Christine V. » (par ailleurs exactement contemporain de la publication de *La douleur*), réaffirme la souveraineté du discours littéraire pour Duras.

Si l'auteure affirme qu'elle a « vécu le réel comme un mythe²⁴² », notre travail sur ses trois textes nous permet de conclure que « Duras se fait la voix du mythologue de la cité²⁴³ », voyant à travers l'expérience humaine de ses contemporains des souffrances millénaires. Si

²⁴² Marguerite Duras, « "J'ai vécu le réel comme un mythe" », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine Littéraire*, n° 278, 1990, p. 18.

²⁴³ Simona Crippa, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », *loc. cit.*, p. 118.

son écriture, malgré sa souveraineté, ne réussit pas à en faire sens, elle réussit malgré tout à en faire un témoignage en s'engageant par son écriture, en donnant à voir son échec : « Je pense que [le monde] est un ratage assez impressionnant. Ça n'a pas fonctionné. Cette situation du monde, navrante, qui me touche et à laquelle je me rallie.²⁴⁴ » Écrivant malgré le désespoir, avec le désespoir, Duras accompagne le réel de son écriture ; inscrivant son présent dans la temporalité du mythe, elle en assure par le fait même sa survivance.

²⁴⁴ Françoise Faucher et Marguerite Duras, *op. cit.*, p. 46-47.

Bibliographie

I. Corpus

1. Corpus principal

Duras, Marguerite, *La douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2469, 2003 [1985], 217 p.

———, *Sublime, forcément sublime Christine V., précédé de Duras aruspice*, Montréal, Hélio trope, 2006 [1985].

———, « La mort du jeune aviateur anglais », *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2754, 1993.

2. Autres œuvres de Duras citées

Duras, Marguerite, *Le Camion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, 140 p.

———, *Outside*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 2755, 1996 [1981], 370 p.

———, *La pluie d'été*, Paris, P.O.L., 2013 [1990], 160 p.

———, *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2754, 1993, 125 p.

———, « Le nombre pur », *Écrire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 2754, 1993, p. 107-113.

———, *Le Monde extérieur. Outside 2*, EPUB, Paris, P.O.L., 2013 [1993], 496 p.

———, *Cahiers de la guerre et autres textes*, Paris, P.O.L./Imec, 2006, 432 p.

3. Entretiens avec Duras

3.1 Entretiens écrits

Duras, Marguerite, « “J’ai vécu le réel comme un mythe”, entretien avec Aliette Armel », *Le Magazine Littéraire*, n° 278, 1990, p. 18.

Faucher, Françoise et Duras, Marguerite, « Interview du 11 avril 1981 », dans Suzanne Lamy et André Roy, *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Les éditions Spirale, 1981, p. 43-53.

Porte, Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Minuit double », n° 83, 2012 [1977], 119 p.

3.2 Entretiens filmés

Perrot, Luce, « Marguerite Duras », *Au-delà des pages*, TF1, 3 juillet 1988.

« Interview de Marguerite Duras à propos de l'affaire Villemin », *Le Soir*, France, France 3, 3 février 1993, 5min 18s.

Jacquot, Benoît, *La mort du jeune aviateur anglais*, Institut national de l'audiovisuel, 1993, 36'.

II. Corpus critique

1. Sur le corpus principal

1.1 Sur « Sublime, forcément sublime Christine V. »

Duras, Marguerite, « Sublime, forcément sublime Christine V. », dans Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de L'Herne », n° 86, 2005 [1985], p. 74-78.

Marcandier, Christine, « Duras, "Sublime, forcément sublime Christine V" », *Diacritik*, vol. Crimes écrits, juillet 2017, p. 16.

Mavrikakis, Catherine, « Duras Aruspice », dans Marguerite Duras, *Sublime, forcément sublime Christine V.*, précédé de *Duras Aruspice*, Montréal, Hélio trope, 2006, p. 11-40.

Saemmer, Alexandra, « "Je n'aime pas les dociles aveugles femmes" : Duras et l'affaire Villemin », dans Anne Cousseau et Dominique Denès, *Marguerite Duras : Marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2006, p. 149-158.

1.2 Sur « La mort du jeune aviateur anglais »

Cranston, Mechthild, « Mother of the Living Dead: Marguerite Duras », *Dalhousie French Studies*, vol. 55, 2001, p. 120-126.

Watthee-Delmotte, Myriam, « Le poids des morts », dans *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 166-79.

1.3 Sur *La douleur*

Bogaert, Sophie et Corpet, Olivier, « Préface », dans Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 4698, 2008 [2006], p. 7-13.

Chalonge, Florence de, « La Douleur, le “journal intemporel” de Marguerite Duras », dans Jean-Marie Paul et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Écritures autobiographiques : Entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 195-215.

Davis, Colin, « Duras, Antelme and the Ethics of Writing », *Comparative Literature Studies*, vol. 34, n° 2, 1997, p. 170-183.

Kègle, Christiane, « Écrire la douleur de la disparition. Marguerite Duras à propos de Robert Antelme », *Frontières*, vol. 27, n° 1-2, 2015.

Lodi, Gabriella, « Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2007, 351 p.

Noetinger, Élise, « At the Sharp End of Waiting: A Study of “La Douleur” by Marguerite Duras », *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n° 2, *Écritures féminines de la guerre / Feminine Representations of War*, t 2000, p. 61-74.

Wroblewski, Ania, « Réécrire, revivre, oublier : la genèse et la publication de “La douleur” », *Interférences littéraires*, n° 4, mai 2010, p. 63-74.

2. Sur l'écriture de Duras

2.1 Poétique

Blanckeman, Bruno, *Lectures de Duras*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact Français », 2005, 259 p.

Burgelin, Claude, « Pour Duras », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 5-13.

Cousseau, Anne et Denès, Dominique, *Marguerite Duras : Marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2006, 299 p.

Cousseau, Anne, « Le discours de vérité », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 545-556.

Crippa, Simona, « Marguerite Duras : “L’écriture d’un livre, l’écrit” », *Diacritik*, avril 2017.

Pagès-Pindon, Joëlle, *Marguerite Duras*, Paris, Ellipses Éditions, coll. « Thèmes et études », 2001, 119 p.

———, « Le livre dit. De la voix qui s’exhibe à la voix qui fait voir », *Marguerite Duras. Passages, croisements, rencontres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques de Cerisy - Littérature », n° 6, 2019, p. 261-273.

Philippe, Gilles, « Duras : de quelques réécritures mineures », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 44, mai 2017, p. 109-118.

Gardies, André, « Décrire, dit-elle? », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 429-438.

Hill, Leslie, *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, London ; New York, Routledge, 1993, 200 p.

Rabaté, Dominique, « Paradoxes du romanesque », dans Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, Éditions de L’Herne, coll. « Cahier de L’Herne », n° 86, 2005, p. 144-147.

2.2 Duras et le féminin

Armel, Alette, « Duras | De la mendicante à Christine V, les errances féminines de M. Duras », *remue.net*, mars 2006.

Ricouart, Janine, *Écriture féminine et violence : Une étude de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa Publications, 1991, 209 p.

Rodgers, Catherine, « Lectures de la sorcière, ensorcellement de l’écriture », dans Catherine Rodgers et Raynalle Udris, *Marguerite Duras : Lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 17-34.

2.3 Éléments biographiques

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 3417, 2014, 948 p.

Vallier, Jean, *C’était Marguerite Duras. Tome 1 : 1914-1945*, Paris, Fayard, 2006, 703 p.

Vallier, Jean, *C’était Marguerite Duras. Tome 2 : 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010, 966 p.

Vircondelet, Alain, *Duras. Biographie*, Paris, Éditions François Bourin, 1991, 455 p.

3. Sur l'engagement

3.1 Sur l'engagement de l'écriture

Barthes, Roland, « Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 147-154.

Bornand, Marie, « Littérature et *Engagement* », *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 21-32.

Bouju, Emmanuel, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 9-23.

Denis, Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000, 316 p.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 156 p.

Sapiro, Gisèle, *La responsabilité de l'écrivain: littérature, droit et morale en France, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 746 p.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 19, 2008 [1948], 318 p.

3.2 Sur Duras engagée

Bédard, Mylène et Tremblay, Katheryn, « Le fait divers comme lieu d'engagement de l'écrivaine : les cas de Marguerite Duras et de Suzanne Jacob », *Recherches & Travaux*, n° 92, juin 2018.

Denès, Dominique, *Marguerite Duras: écriture et politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005, 259 p.

———, « La gageure politico-poétique de Marguerite Duras », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 166-174.

3.3 Sur les interventions médiatiques de Duras

Arnaud, Alain, « L'impudeur : Les interventions publiques de Marguerite Duras », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 569-581.

Brancky, Anne, *The Crimes of Marguerite Duras. Literature and the Media in Twentieth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, 222 p.

Hugueny-Léger, Elise, « Marguerite Duras ou les contradictions d'une intellectuelle aux prises avec l'espace public », *French Cultural Studies*, vol. 22, n° 4, novembre 2011, p. 321-331.

July, Serge, « La transgression de l'écriture », *Libération*, Paris, 17 juillet 1985, p. 4.

Nel, Noël, « L'identité télévisuelle de Marguerite Duras », dans Claude Burgelin et Pierre De Gaulmyn, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Lire », 2000, p. 583-604.

Rinaldi, Angelo, « Marguerite D. comme détective », *L'Express*, section Archive, Paris, 26 juillet 1985.

Rossi, Marie-Laure, *Écrire en régime médiatique: Marguerite Duras et Annie Ernaux : actrices et spectatrices de la communication de masse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2015, 336 p.

3.4 Sur l'ethos et la posture

Meizoz, Jérôme, « "Postures" d'auteur et poétique », *Vox Poetica*, 2004.

———, « Ce que l'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, octobre 2009.

———, « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », *CONTEXTES*, février 2015.

4. Sur les approches des textes

4.1 Sur la pratique de l'autofiction de Duras

Bogaert, Sophie, « Marguerite Duras ou comment l'écrivain tue la femme », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2019, p. 165-186.

Hill, Leslie, « Images of authorship », *Marguerite Duras : Apocalyptic desires*, Londres ; New York, Routledge, 1993, p. 1-39.

4.2 Sur l'écriture de la Seconde Guerre mondiale

Bornand, Marie, *Témoignage et fiction: les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, 260 p.

Davis, Colin, « Trauma and Ethics : Telling the Other's Story », dans Martin Modlinger et Philipp Sonntag (dir.), *Other people's pain: narratives of trauma and the question of*

ethics, Oxford ; New York, Peter Lang, coll. « Cultural history and literary imagination », n° 18, 2011, p. 19-42.

Lodi, Gabriella, « Écrire au bord de la guerre : Natalia Ginzburg, Marguerite Duras, Régine Robin », Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2007, 351 p.

Spina, Raphaël, « Réfractaires et requis du STO : les exclus du devoir de mémoire », *Revue Defense Nationale*, vol. N° 816, n° 1, 2019, p. 36-41.

4.3 Sur le mythe et la parabole

Barthes, Roland, *Mythologies*, ePUB, Paris, Seuil, 2014 [1957], 288 p.

Crippa, Simona, « Espionne de Dieu. Duras entre faits divers et mythes », dans Sylvie Loignon (dir.), *La Revue des lettres modernes, Marguerite Duras et le fait divers suivi de Lectures de La Vie tranquille*, n° 6, juillet 2020, p. 113-123.

Stiker, Henri-Jacques, *Parabole, religion*, Encyclopædia Universalis, 2020.

Wathee-Delmotte, Myriam, *Dépasser la mort. L'agir de la littérature*, Arles, Actes Sud, 2019, 272 p.

4.4 Sur le témoignage

Derrida, Jacques, *Demeure — Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, 143 p.

———, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 57, 2010 [1978], 440 p.

Derrida, Jacques et Cahen, Didier, « “Il n’y a pas le narcissisme” (autobiographies) », dans Elisabeth Weber, *Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992, p. 209-228.

Derrida, Jacques, *Dire l'événement, est-ce possible?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, 112 p.

4.5 Sur la souveraineté et la négativité

Amar, David, « La voix du gai désespoir », dans Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Éditions de L'Herne, coll. « Cahiers de L'Herne », n° 86, 2005, p. 74-78.

Crowley, Martin, *Duras, Writing, and the Ethical: Making the Broken Whole*, Oxford : New York, Clarendon Press, Oxford University Press, coll. « Oxford Modern Languages and Literature Monographs », 2000, 323 p.

Didi-Huberman, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, 199 p.

Harvey, Robert, *Sharing Common Ground: A Space for Ethics*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, 317 p.

Menke, Christoph, *La souveraineté de l'art : l'expérience esthétique après Adorno & Derrida*, traduit par Pierre Rusch, Paris, Armand Colin, 1994.

Pic, Muriel, « Georges Bataille. Lisibilité du non-savoir », dans Muriel Pic, Barbara Selmecci et Jean-Pierre van Elslande (dir.), *La pensée sans abri : non-savoir et littérature*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2012.