



HAL
open science

L'INSPIRATION BIBLIQUE ET LA RELECTURE DE L'ENSEIGNEMENT DE L'EGLISE DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE DURAS

Aristide Gonsallo

► **To cite this version:**

Aristide Gonsallo. L'INSPIRATION BIBLIQUE ET LA RELECTURE DE L'ENSEIGNEMENT DE L'EGLISE DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE DURAS. Littératures. Université d'Angers, 2012. Français. NNT: . tel-00813510

HAL Id: tel-00813510

<https://theses.hal.science/tel-00813510>

Submitted on 15 Apr 2013

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

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

L'INSPIRATION BIBLIQUE ET LA RELECTURE DE L'ENSEIGNEMENT DE L'EGLISE DANS L'OEUVRE DE MARGUERITE DURAS

Thèse de doctorat

Spécialité : Langues, Littératures, Civilisations

Ecole doctorale : Sociétés, Cultures, Echanges

Présentée et soutenue publiquement

Le lundi 17 septembre 2012

A l'Université d'Angers

Par **GONSALLO Aristide**

Jury

Mme Arlette BOULOUMIÉ, Professeure, Université d'Angers, directrice de thèse et examinatrice.

M. Jean-Bernard VRAY, Professeur, Université Jean Monnet de Saint Etienne, rapporteur.

M. Christophe MEUREE, Chargé de recherches au Fonds National de la Recherche Scientifique. (FNRS/Belgique), Maître de conférences invité à l'Université Catholique de Louvain, examinateur.

M. Jacques POIRIER, Professeur, Université de Bourgogne, président du Jury et rapporteur.

Laboratoire : Centre d'Etudes et de Recherche sur Imaginaire, Ecriture et Culture (CERIEC)

5 bis boulevard Lavoisier 49045 Angers Cedex 01.

DEDICACE

A mon père et à ma mère
Qui ont contribué à faire de moi ce que je suis...

REMERCIEMENTS

J'adresse mes premiers remerciements aux membres du Jury pour leur présence effective et leur disponibilité à mon égard.

Je remercie monsieur Jacques Poirier qui a accepté d'être président du Jury.

Je remercie ma directrice de thèse, madame Arlette Bouloumié pour sa patience et pour la confiance qu'elle m'a accordée. Son aide précieuse m'a fait progresser dans mes travaux de recherche.

Je remercie messieurs Jacques Poirier et Jean-Bernard Vray, les rapporteurs du Jury, ainsi que monsieur Christophe Meurée, l'examineur du Jury, pour avoir pris le temps d'évaluer mon manuscrit.

Je remercie tous ceux et celles qui m'ont accordé des entretiens de recherche, notamment monsieur Michael Lonsdale. Ils m'ont permis de collecter un grand nombre de sources primaires sur lesquelles mes recherches se sont appuyées.

Merci à toutes les personnes de bonne volonté qui ont accepté de relire ces pages pour une dernière correction.

Merci à ma famille, mes frères et sœurs, mes amis, pour leur soutien indéfectible pendant ces années de recherche.

Merci à tous ceux qui ont mis leur confiance en moi en m'envoyant poursuivre ces études en littérature française moderne et contemporaine afin de mieux contribuer à la formation de la jeunesse de mon pays au plan intellectuel et humain.

Mes pensées vont à tous ceux et celles qui ont favorisé mon séjour et mes recherches en m'aidant dans les démarches administratives. Leur soutien moral, logistique et financier m'a été indispensable pour rédiger cette thèse.

Avertissement au lecteur concernant les références bibliques

Méthode globale de lecture

(Traduction Œcuménique de la Bible)

Gn 3, 15 par exemple renvoie au livre de la *Genèse*, chapitre 3, verset 15.

Is 3, 15 ; 5,1 renvoie au *livre d'Isaïe*, chapitre 3, verset 15 et chapitre 5, verset 1.

Ps 129, 1.3 renvoie au *Psaume 129*, versets 1 et 3.

2 M 3, 1-40 renvoie au *deuxième livre des Maccabées*, chapitre 3, versets 1 à 40.

Ac 9, 25s renvoie au livre des *Actes des Apôtres*, chapitre 9, verset 25 et suivants.

Abréviations et ordre « alphabétique » des livres bibliques

| | |
|---|----------------------------------|
| <i>Ac</i> <i>Actes des Apôtres</i> | <i>Jg</i> <i>Juges</i> |
| <i>Ag</i> <i>Aggée</i> | <i>Jn</i> <i>Jean</i> |
| <i>Am</i> <i>Amos</i> | <i>Jo</i> <i>Jonas</i> |
| <i>Ap</i> <i>Apocalypse</i> | <i>Jos</i> <i>Josué</i> |
| <i>Ch</i> <i>Chroniques 1 et 2</i> | <i>Jr</i> <i>Jérémie</i> |
| <i>Co</i> <i>Corinthiens 1 et 2</i> | <i>Lc</i> <i>Luc</i> |
| <i>Col</i> <i>Colossiens</i> | <i>Lv</i> <i>Lévitique</i> |
| <i>Ct</i> <i>Cantique des cantiques</i> | <i>M</i> <i>Maccabées 1 et 2</i> |
| <i>Dn</i> <i>Daniel</i> | <i>Mc</i> <i>Marc</i> |
| <i>Dt</i> <i>Deutéronome</i> | <i>Mt</i> <i>Matthieu</i> |
| <i>Ec</i> <i>Ecclésiaste</i> | <i>Na</i> <i>Nahoum</i> |
| <i>Ep</i> <i>Ephésiens</i> | <i>Ne</i> <i>Néhémie</i> |
| <i>Ex</i> <i>Exode</i> | <i>Pr</i> <i>Proverbes</i> |
| <i>Ez</i> <i>Ezéchiel</i> | <i>Ps</i> <i>Psaumes</i> |
| <i>Gn</i> <i>Genèse</i> | <i>Qo</i> <i>Qohélet</i> |
| <i>Hb</i> <i>Hébreux</i> | <i>R</i> <i>Rois 1 et 2</i> |
| <i>Is</i> <i>Isaïe</i> | <i>Sa</i> <i>Samuel 1 et 2</i> |
| <i>Jb</i> <i>Job</i> | <i>Si</i> <i>Siracide</i> |
| <i>Jc</i> <i>Jacques</i> | <i>Tb</i> <i>Tobie</i> |
| <i>Jdt</i> <i>Judith</i> | <i>Za</i> <i>Zacharie</i> |

Avertissement au lecteur concernant les abréviations usuelles et les sigles

Nous prenons pour abréviation tout retranchement de lettres et pour sigle l'initiale ou la suite d'initiales servant d'abréviation.

- (dir.)** : sous la direction de
(sic) signale une graphie fautive
§ Paragraphe (s)
cf. : *confer*, comparer, se référer à, voir aussi, se reporter à
CNRS : Centre National de la Recherche Scientifique
Col. Colonne
coll. : collection
Ed. : Editions
ibid.* / *ibidem : à l'endroit indiqué dans la précédente citation
id.* / *idem : à l'endroit indiqué précédemment ou de même
IMEC : Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine
in : dans
INA : Institut National de l'Audiovisuel
incipit : les premiers mots d'une œuvre littéraire
Mlle : Mademoiselle
n° : numéro
NRF : Nouvelle Revue Française.
op. cit., *opere citato*, dans l'ouvrage cité
p. : page
pp. : pages
passim: dans tel ouvrage, en différents endroits d'un livre.
P.O.L. : Paul Otchakovski-Laurens, Editions rattachées à Gallimard
PUF. Presses universitaires de France.
Rééd. Réédition
ss. : et les suivantes
TOB : *Traduction Œcuménique de la Bible*¹
[...] suppression de mots ou de phrases dans les citations
... dans le texte original des citations.

¹ C'est la version de la *TOB* qui sera utilisée tout au long de la rédaction de cette thèse. Publiée en 1975 puis révisée en 1988 et 2004, la *TOB* a connu une nouvelle mise à jour en 2010 (traduction et notes) qui s'enrichit de six livres supplémentaires dont certains sont inédits en français : livres III et IV d'*Esdras* et des *Macchabées*, *Psaume 151* et *Prière de Manassé*.

Conventions et éditions citées

Les titres abrégés des œuvres littéraires de Duras sont suivis d'une virgule à la différence des titres abrégés des livres de la *Bible*. La phrase introduisant les citations indique d'avance le titre de l'œuvre concernée.

A *Agatha* (Minuit, 1981).

AA *L'Amante anglaise* (Gallimard, 1967).

ACN *L'Amant de la Chine du nord* (Gallimard, 1991).

AMA *L'Après-midi de monsieur Andesmas* (Gallimard, 1962, L'imaginaire).

Amr *L'Amour* (Gallimard, 1971, Folio).

Amt *L'Amant* (Minuit, 1984).

ASD *Abahn Sabana David* (Gallimard, 1970, L'imaginaire).

ASV *Aurélia Steiner dite Vancouver* (in *NN*).

B *Le Boa* (in *JA*).

BC *Ballerines cambodgiennes* (in *CG*).

BCP *Un barrage contre le Pacifique* (Gallimard, 1950, Folio).

C *Le Camion* (Minuit, 1977).

CC *Césarée Cesarea* (in *NN*).

CG *Cahiers de la guerre et autres textes* (POL-IMEC, 2006).

Cha *Les Chantiers* (in *JA*).

CM *La Couleur des mots* (Benoît Jacob, 2001).

CRM *Cahier rose marbré* (in *CG*).

CT *C'est tout* (POL, 1995 ou 1999).

D *La Douleur* (POL, 1985, Folio).

Dé *Détruire, dit-elle* (Minuit, 1969).

DHD *Dix heures et demie du soir en été* (Gallimard, 1960, Folio).

E *Ecrire* (Gallimard, 1993, Folio).

EC *Eden cinéma* (Mercure de France, 1977, Folio).

EF *Les Eaux et forêts* (in *Théâtre I*)

EL *Emily L* (Minuit, 1987).

EP *L'Exposition de la peinture* (in *E*).

Eté *L'Eté 80* (Minuit, 1980).

FG *La Femme du Gange* (Gallimard, 1973).

- HAC** *L'Homme assis dans le couloir* (Minuit, 1980).
- HA** *L'Homme atlantique* (Minuit, 1982).
- HMA** *Hiroshima mon amour* (Gallimard, 1960).
- I** *Les Impudents* (Gallimard, 1943).
- IS** *India song* (Gallimard, 1973).
- JA** *Des journées entières dans les arbres* (Gallimard 1954-82 Folio).
- L** *Les Lieux de Marguerite Duras* (Minuit, 1977).
- MC** *Moderato cantabile* (Minuit, 1958, Double).
- MD** *Madame Dodin* (in *JA*).
- MDM** *Marguerite Duras à Montréal* (Spirale, 1981).
- ME** *Le Monde extérieur* (POL, 1993).
- Mer** *La Mer écrite* (Marval, 1996).
- MG** *Le Marin de Gibraltar* (Gallimard, 1952, Folio).
- MJAA** *La Mort du jeune aviateur anglais* (in *E*).
- MM** *La Maladie de la mort* (Minuit, 1982).
- MN** *Les Mains négatives* (in *NN*)
- MuD** *La Musica deuxième* (Gallimard, 1985).
- NG** *Nathalie Granger* (Gallimard, 1973).
- NN** *Le Navire Night* (Mercure de France, 1979-86, Folio).
- NP** *Le Nombre pur* (in *E*).
- Out** *Outside* (1981, Albin Michel, POL 1984 Folio).
- P** *Les Parleuses* (Minuit 1974).
- PCT** *Les petits chevaux de Tarquinia* (Gallimard, 1953, Folio).
- PE** *La Pluie d'été* (POL 1990, Folio).
- Pu** *La Pute de la côte normande* (Minuit, 1986).
- RLVS** *Le Ravissement de Lol V. Stein* (Gallimard, 1964, Folio).
- Ro** *Roma* (in *E*).
- S** *Le Square* (Gallimard, 1955, Folio).
- SB** *Savannah Bay* (Minuit, 1983).
- Sh** *Le Shaga* (in *Théâtre II*, Gallimard, 1968).
- ThA** *Le Théâtre de l'amante anglaise* (Gallimard, 1991, L'imaginaire).
- ThI** *Théâtre I* (Gallimard, 1965).

VB *Vera Baxter ou les plages de l'Atlantique* (Albatros, 1980).

VC *Le Vice-consul* (Gallimard, 1965, L'imaginaire).

VM *La Vie matérielle* (Gallimard, 1987, Folio).

VT *La Vie tranquille* (Gallimard, 1944, Folio).

YAS *Yann Andrea Steiner* (POL, 1992).

YB *Les Yeux bleus cheveux noirs* (Minuit, 1986).

YPE *Yes, peut-être* (in *Théâtre II*, Gallimard, 1968).

YV *Les Yeux verts* (*Cahiers du cinéma*, 1980).

INTRODUCTION GENERALE

« Dieu, je n'y crois pas, mais j'en parle tout le temps »
(Marguerite DURAS)².

La lecture et l'analyse d'un texte permettent de l'aborder comme un élément d'une chaîne discursive. A ce sujet, Geneviève Chauveau, spécialiste en linguistique, affirme : « Le texte – *exemple de discours* - n'est jamais réellement clos, il est continuation, d'une part, et inachèvement, de l'autre. Il n'existe comme texte que par ce qui le précède et le constitue, c'est-à-dire en fonction d'autres discours »³. Dans une certaine mesure, cette prise en considération de ce qui précède un texte suscite le désir de repérer, dans une œuvre, le rôle des textes fondateurs. Dans le contexte précis de la culture occidentale, l'un des textes de référence a été, est et reste la *Bible*. L'imprégnation judéo-chrétienne de la civilisation française pendant près de deux millénaires est une évidence attestée et manifeste. Ainsi, la *Bible* est devenue une source inépuisable pour les écrivains. Elle a nourri l'imaginaire et la pensée de nombre d'auteurs du monde occidental. En soulignant ce rapport d'appartenance, Jean-Claude Eslin et Chantal Labre écrivent : « La *Bible* est littérature *dans* la littérature universelle et œuvre majeure de celle-ci, comme l'*Odyssée* »⁴. Il serait donc difficile de procéder à une lecture analytique des œuvres littéraires⁵ sans y repérer des traces de ce « livre source ». Il a inspiré beaucoup de genres littéraires où il fonctionne comme un hypotexte pour susciter un nouveau texte. Lu et commenté, interprété et réinterprété, médité et vénéré, mais aussi contesté, combattu, voire parodié, ce livre qu'on appelle les *Écritures* demeure une matrice de la culture occidentale. L'auteur publie alors des œuvres qui sont comme l'appropriation de textes antérieurs issus d'autres écrivains, passés et contemporains, des romanciers, philosophes ou poètes, mais aussi de la *Bible*

² D'après Michael Lonsdale. *Duras et moi*. In *Le Figaro littéraire*. Jeudi 27 octobre 2011, n° 20-912, cahier n°4. p. 2. cf. aussi LONSDALE Michael. *Visites*. Editions Pauvert, Paris, 2003, p. 205.

³ PROVOST-CHAUVEAU Geneviève. Problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours. In *Langue française*. Vol. 9 n°1. 1971. Linguistique et société. p. 19.

⁴ ESLIN Jean-Claude / LABRE Chantal. *L'Empreinte culturelle de la Bible*. Editions Armand Colin, Paris, 2010, p. 7.

⁵ Nous employons l'expression « œuvres littéraires » pour les distinguer des œuvres cinématographiques.

qui est une vraie littérature. Comme le déclare Jacques Poirier, « réécrire la Bible, c'est en effet réécrire le Livre des Livres, et donc se vouer, en principe, à la répétition à l'identique d'événements surgis *ne varietur* »⁶.

Au cours des siècles, la *Bible* a enrichi l'art sous toutes ses formes, la littérature et la pensée, donnant ainsi à l'humanité une source majeure de son inspiration. L'imaginaire biblique a d'abord marqué le peuple juif puis tous les peuples, d'abord méditerranéens et européens, avant de s'étendre bien au-delà de son berceau, témoignant ainsi de son caractère universel. Les hommes reçoivent la *Bible* qui, selon leur compréhension du message chrétien, modifie leur culture, qu'elle soit populaire ou littéraire.

Nos recherches se font l'écho de la réception des textes bibliques dans les œuvres majeures - peinture, sculpture, musique, théâtre, cinéma, danse - faisant partie de la culture de l'honnête homme des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Ainsi Jean-Claude Eslin et Catherine Cornu affirment : « Ce qui est sûr, c'est que la *Bible* fait appel à notre imagination, et qu'artistes et écrivains trouvent en elle les thèmes qui entrent en résonance avec le désarroi, la souffrance ou le bonheur de la génération actuelle »⁷. Les littératures des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles sont puissamment irriguées par le souffle biblique. Mais dans la société contemporaine, laïcisée et pluraliste, l'expression spirituelle des auteurs est plus réservée et mesurée voire niée. Les textes bibliques peuvent être connus sans être lus, compte tenu des œuvres picturales, artistiques, littéraires qui se présentent comme des intercesseurs et des médiateurs de l'entrée dans l'univers de la *Bible*. Si la sécularisation a pu, en partie, exclure nombre de références communes comme les épisodes de l'*Ancien Testament* ou les récits de la vie du Christ, la *Bible* continue d'inspirer la création littéraire contemporaine mais de façon plus souterraine. Mais, paradoxalement, cette lecture de la *Bible* est faite ici par une incroyante, héritière des principaux représentants qui, tel

⁶ POIRIER Jacques. *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française*. Presses de l'Université de Rennes, 2004, p. 13. *Ne varietur* : afin qu'il n'en soit rien changé.

⁷ ESLIN Jean-Claude / CORNU Catherine (dir.). *La Bible. 2000 ans de lectures*. Editions Hachette Littérature. Desclée de Brouwer, Paris, 2003, p. 315.

Friedrich Nietzsche, ont forgé, en un siècle, les dogmes majeurs de l'incroyance contemporaine dominée par le concept de la « mort de Dieu ».

Friedrich Nietzsche (1844-1900) influence l'histoire des idées de l'empreinte de sa forte personnalité. En témoignent son engagement passionné, sa volonté radicale de renouveau, son acuité pénétrante et la magie du verbe qui déterminent son œuvre. La conviction de Feuerbach et de Marx, comme celle de Comte et de Nietzsche, amenait à penser que la foi en Dieu disparaîtrait pour toujours. Cette croyance s'effondrait sur notre horizon pour ne plus jamais réapparaître. Ils ont aussi élaboré les dogmes de l'athéisme moderne et donné sa configuration à l'incroyance actuelle. Nietzsche reprochait au christianisme de jouer un rôle fondamental dans l'abaissement de l'homme, d'offrir le soulagement d'un au-delà chimérique, auquel plus personne ne croit. Il critiquait l'hypocrisie des chrétiens qui vivent en ne respectant pas ce en quoi ils prétendent croire. Son violent réquisitoire culmine avec sa peinture de la vision d'un monde qui, sans horizon, commence à basculer avec la mort de Dieu. L'expression de la « mort de Dieu » est pour lui un simple constat et non pas une plainte ou une dérision. Elle traduit plutôt une option contre le christianisme. Ce n'est pas un simple argument mais l'acte farouche et déterminé d'un meurtrier. Nietzsche écrit en effet : « Où est passé Dieu ? [...] Je vais vous le dire ! Nous l'avons tué, - vous et moi ! Nous sommes tous ses assassins ! »⁸. L'aversion de Nietzsche pour le christianisme et la foi en Dieu ne date pas de la fin de sa vie et de ses œuvres. L'expression de la « mort de Dieu » appartenait à la théologie la plus traditionnelle dans la mesure où elle révélait le drame de la mort du Christ sur le Calvaire⁹.

Le projet de recherches sur la mort de Dieu ou son absence chez Marguerite Duras appelle une mise au point terminologique. Ceci nous amène à

⁸ NIETZSCHE Friedrich. *Le Gai savoir*. n° 125. Œuvres. Editions Flammarion, Paris, 1997, p. 162.

⁹ Henri DE LUBAC écrit : « Nietzsche avait sûrement plus d'une fois entendu chanter, ou chanté lui-même, le choral de Luther : "Dieu lui-même est mort". [...] « Sans doute Nietzsche se souvient-il également du cri d'épouvante qui symbolise la fin du paganisme antique : "Le grand Pan est mort ! Le grand Pan est mort !" ». *Le Drame de l'athéisme athée*. Editions du Cerf, Paris, 1983, pp. 44-45.

nous appuyer sur les définitions pratiques proposées par Marcel Neusch, professeur et docteur en philosophie :

On parle tantôt d'athéisme, tantôt d'incroyance. Les deux mots ne recouvrent pas exactement la même réalité. L'athéisme est un refus conscient et motivé de Dieu ; il suppose donc une élaboration théorique du vécu ; tandis que l'incroyance désigne une manière de vivre, caractérisée par l'indifférence et le refus pratique de Dieu ; elle vise avant tout une attitude existentielle, qu'elle s'accompagne d'une réflexion théorique ou s'en tienne à un vague sentiment¹⁰.

Marguerite Duras a été témoin et partie prenante dans les grands événements du XX^{ème} siècle : la colonisation, l'Occupation et les atrocités nazies, la guerre d'Algérie et l'insurrection populaire de Mai 68. De tous ces événements, nous mettons en relief le génocide juif dont l'écrivaine est restée profondément marquée comme elle le déclare : « L'histoire des juifs, c'est mon histoire. Puisque je l'ai vécue dans cette horreur »¹¹.

L'affaire Dreyfus (1894-1906) révèle en France la virulence du courant antisémite. Divers événements suscitent au sein du monde juif le mouvement sioniste qui prône le retour sur la terre d'Israël et la création d'un Etat juif. L'apogée de la fureur antisémite est atteint dans l'Allemagne nazie : six millions de juifs sont exterminés entre 1941 et 1945. La *Shoah*, l'autre nom de l'«Holocauste » pour les Juifs, est un cataclysme dont le camp d'Auschwitz reste le symbole dramatique. Marguerite Duras a été profondément marquée par l'histoire poignante des Juifs. Elle déclare : « Depuis Auschwitz, je ne peux pas croire en Dieu »¹². Elle découvre qu'une cinquantaine d'enfants juifs sont nés dans le camp d'Auschwitz. Cette nouvelle dont elle est informée demeurera gravée pour contribuer à forger ses personnages comme Aurélia Steiner, née à Auschwitz et dont la mère est morte en couches.

Dans *Le Monde extérieur* paru en 1993, Marguerite Duras rapporte qu'elle a été invitée au Centre Rachi qui se présente comme le haut lieu de la culture juive à Paris. Mais elle annule sa participation. Elle en donne les

¹⁰ NEUSCH Marcel. *Aux sources de l'athéisme contemporain. Cent ans de débats sur Dieu*. Editions du Centurion, Paris, 1977, p. 8.

¹¹ *Marguerite Duras à Montréal*. Textes et entretiens réunis par Suzanne LAMY et André ROY, Montréal, Spirales, 1981, p. 73.

¹² D'après l'interview que l'acteur Michael Lonsdale nous a accordée et qui se situe dans l'annexe numéro 3 de cette thèse.

raisons dans une lettre : « Je ne sais pas de façon décisive pourquoi tout le peuplement de mes livres est juif. Mais l'idée qu'on me l'apprenne m'est insupportable »¹³. De nombreux Juifs ont marqué sa vie personnelle, depuis l'Indochine où elle a grandi jusqu'au moment où elle rejoint la Résistance en 1943. Sa vie et son œuvre sont diversement marquées par l'histoire des Juifs, surtout face au silence fondamental que la *Shoah* a mis en évidence. Ainsi, la question du rapport de Duras à la *Shoah* est sous-jacente dans ses œuvres, notamment *La Douleur*, *Abahn Sabana David*, *La Pluie d'été* et *Le Nombre pur*. Dans *La Douleur*, elle évoque le grave sujet de la *Shoah* dont ce livre est le texte générique, tandis que, dans *Abahn Sabana David*, elle développe le thème classique du Juif errant. Au regard des drames que les Juifs ont connus, le livre brûlé de *La Pluie d'été* donne lieu aussi à de plus amples analyses. A ce sujet, Dominique Carlat, enseignant chercheur, déclare :

Incontestablement, dans tous ces textes se lit la signature d'une lectrice hantée par l'herméneutique juive, par cette souffrance de la lettre tragiquement redoublée depuis la *Shoah* par une souffrance incarnée. Marguerite Duras, dans ces années où la *Shoah* sort de l'oubli et où la culture juive échappe au silence gêné qui l'entourait, ne cesse donc de construire des paraboles affirmant qu'écrire serait *comme* être juif [...] ¹⁴.

De toutes les œuvres citées, *La Douleur* mérite une attention particulière vu son caractère singulier. Ses pages expriment la longue attente de Marguerite Duras devant l'absence de son mari Robert Antelme isolé dans les camps de la mort. L'écrivaine ne se souvient pas avoir rédigé ces passages pleins de mots intenses et pathétiques, tant elle a refoulé la douleur indicible mais désormais nommée à travers ce texte profond. Ce livre réunit des récits et des extraits du journal que l'écrivaine tenait pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Elle y mêle la question politique à un récit intime sur l'attente, l'amour et la fin de l'amour. En effet, l'écrivaine évoque d'une part le rôle de la Résistance, son organisation et la difficulté à compiler des informations sur les

¹³ DURAS Marguerite. « Lettre au centre Rachi » (1985). *Le Monde extérieur - Outside 2*. Editions P.O.L., Paris, 1993, pp. 30-31.

¹⁴ CARLAT Dominique. *Marguerite Duras, la recherche du texte perdu*. In SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Actes du colloque international Duras et l'intertexte, La Tourette / Evreux, 6 et 7 décembre 2003. Presses universitaires de Lyon, 2005, pp. 121-122.

camps et les rescapés, d'autre part, à l'aide de mots simples, justes et poignants, elle décrit l'état de Robert Antelme.

De ce fait, ce livre se présente comme une autobiographie nourrie de confidences lucides. Pour Dominique Carlat, *La Douleur* traduit l'« impossible d'une judéité fantasmée à travers le partage de la douleur au retour des camps »¹⁵. Durant l'attente, montent en l'écrivaine le désespoir, la peur voire la certitude que Robert était mort, tant les yeux de l'auteure s'épuisaient sur des listes. Elle était accrochée au téléphone et, la nuit, elle imaginait le pire. Nous voyons un homme, une femme et entre les deux, l'horreur de la *Shoah* et l'attente de l'être aimé qui, en définitive, ne mourra pas au camp de concentration. La libération en avril 1945 lui permet de revenir, la tête à peine sur les épaules et les membres décharnés. Il n'est plus que l'ombre de lui-même. Seul le regard de Marguerite Duras saura le reconnaître. C'est l'incroyable douleur de celle qui attend et de celui qui revient. Le malheur et la souffrance infligés à tant d'hommes par tant d'autres hommes dépassent l'entendement humain. La spécificité de *La Douleur* consiste à dévoiler le point de vue d'une personne qui soigne un survivant des camps de concentration et qui le regarde simultanément comme un revenant, un être aimé et un étranger. Elle en déduit que ce crime ne saurait être une histoire régionale. Elle en fait le lot de l'humanité entière. Dans cette œuvre, Marguerite Duras rend le lecteur solidaire et responsable de ce drame inhumain. Il n'est pas coupable mais responsable du pire qui puisse arriver à l'homme. L'écrivaine invite le lecteur à s'identifier aux personnages, à réfléchir sur l'Histoire, à la *Shoah* et à la guerre. Elle l'appelle à tenter d'imaginer cette inhumanité et cette souffrance.

A son retour de l'enfer des camps, Robert Antelme retrouve son vrai nom et sa plume. En effet, dans *La Douleur*, il est plutôt nommé « Robert L. ». Il publie *L'Espèce humaine*¹⁶ qu'il signe de son nom Antelme et qui se présente comme le témoignage d'un rescapé. Il n'accuse pas les peuples et les races,

¹⁵ CARLAT Dominique. *Marguerite Duras, la recherche du texte perdu. op. cit.*, p. 119.

¹⁶ ANTELME Robert. *L'Espèce humaine*. Editions La cité universelle, Paris, 1947. Réédition Gallimard, Tel, 1957, 1999.

mais il impute la responsabilité de l'horreur à l'homme et aux gouvernements de passage dans l'histoire de l'humanité.

Certes, Marguerite Duras n'était pas juive mais celle qui a travaillé sous Vichy au contrôle des papiers déclare qu'elle aurait pu porter l'étoile jaune. Elle se culpabilise de n'avoir pas pu faire davantage pour lutter contre la *Shoah*. En effet, cette période coïncide avec les traumatismes que l'écrivaine a vécus. Ce sont les comportements traumatisants de Pierre, son frère aîné, mais aussi des événements douloureux qui se sont déroulés en 1942, l'année des rafles. Elle y perd quasi simultanément un frère et un enfant à la naissance. Elle a vécu la Deuxième Guerre Mondiale comme épouse de Robert Antelme, comme écrivaine et résistante. Toutes ces blessures béantes ont sérieusement ébranlé la femme qu'est Marguerite Duras. A travers ses propres souffrances, elle a su partager la cause des Juifs.

Bien des années après les événements de la *Shoah*, Duras affirme dans *Le Nombre pur* datant de 1993 : « Il est encore impossible d'aborder cet événement sans hurler. Il reste inconcevable » (*NP*, 111). C'est dans cette perspective que Kaiko Miyazaki déclare au sujet de la persistance de la référence de Duras au sort tragique des Juifs : « S'exprimer abondamment sur les Juifs ne semble pas avoir libéré Duras de certaines obsessions concernant la question. Cet événement reste pour elle comme un objet de deuil sans issue, toujours indicible »¹⁷.

Le point culminant de cette permanence du vide se manifeste par les interrogations de Duras sur l'absence de Dieu à ce moment crucial de l'histoire du XX^{ème} siècle. Dieu est absent du vide et du chaos engendré par les deux guerres, notamment la deuxième qui enfonce l'humanité dans la nuit de l'horreur. Seul, le néant occupe désormais le devant de la scène et n'a d'autre nom que l'absurdité de la vie. Elie Wiesel, écrivain américain et prix Nobel de la paix, s'interroge dans son récit *Cœur ouvert* sur ce qu'il appelle « un scandale théologique » : « Pour moi, c'est un fait indéniable : il est impossible d'accepter

¹⁷ MIYAZAKI Kaiko. *Duras et le génocide juif*. In SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras. op. cit.*, p. 128.

Auschwitz avec Dieu, ni sans Dieu. Mais alors, Son silence, comment le comprendre ? »¹⁸.

Des témoins comme Elie Wiesel ont rapporté avec une profonde acuité les péripéties dramatiques de la *Shoah*. Comme lui, Marguerite Duras fait face à l'inacceptable. Kaiko Miyazaki écrit : « ce sentiment d'impuissance semble faire écho à Elie Wiesel dont on connaît l'influence sur Duras »¹⁹. Dans ses œuvres, notamment *La Nuit*²⁰, Elie Wiesel raconte son expérience émouvante. Il décrit cet univers dément et froid où des enfants ahuris et des vieillards épuisés venaient pour mourir. Il relate la disparition de sa petite sœur, tuée avec sa mère la nuit même de leur arrivée. Il n'oublie pas cette odeur de chair brûlée qui empestait l'air, les nourrissons jetés vivants dans des brasiers brûlants, les râles d'agonie provenant des baraques où les corps s'entassaient.

Dans son livre au titre évocateur, *Les Echos du silence*²¹, l'écrivaine Sylvie Germain aborde ces moments innombrables où Dieu se tait. Elle affirme :

Mais, aussi attentivement que l'on scrute ces traces noircies de sang, de larmes, on n'y décèle ni regard ni voix de Dieu, nul reflet de sa face qui se serait inclinée vers les hommes en détresse, leurs enfants suppliciés pour répondre à leurs cris, leurs appels, à leur attente illimitée et demeurée vacante. Devant un tel silence on est tenté de conclure au scandale, à l'outrage, car tous ces pas de fauve qui apposent sur la terre avec une folle prodigalité leurs sceaux de mort et d'infamie semblent autant de preuves de l'absence de Dieu, ou, pire, de son indifférence²².

C'est le temps où, renvoyé par l'écho, le cri de l'homme se heurte au silence, devant une réponse qui ne sera jamais satisfaisante. Le leitmotiv de Sylvie Germain est formulé en ces termes : « nous sommes au temps des génocides »²³. Et la conclusion sur le mutisme divin est tout aussi lourde de sens : « Et ce Dieu fait silence »²⁴. Sylvie Germain invite le lecteur et l'homme contemporain à se mettre entièrement à l'écoute de ce silence en l'assumant pour en espérer une nouvelle lumière.

¹⁸ WIESEL Elie. *Cœur ouvert*. Editions Flammarion, Paris, 2011, p. 79.

¹⁹ MIYAZAKI Kaiko. *Duras et le génocide juif*. op. cit., p. 128.

²⁰ WIESEL Elie. *La Nuit*. Editions Minuit, Paris, 1958, réédition en 2007 avec une nouvelle préface de l'auteur. C'est le premier volume d'une trilogie qui comporte *L'Aube* et *Le Jour* parus respectivement en 1960 et 1961 aux Editions du Seuil.

²¹ GERMAIN Sylvie. *Les Echos du silence*. Editions Desclée de Brouwer, Paris, 1996.

²² GERMAIN Sylvie. *ibid.*, pp.15-16.

²³ GERMAIN Sylvie. *Ibid.*, pp.17-21, *passim*.

²⁴ GERMAIN Sylvie. *Ibid.*, p.17.

Dans un ouvrage plus récent intitulé *Rendez-vous nomades*²⁵, Sylvie Germain retrace divers moments importants de sa vie, « au mitan du XX^e siècle, siècle des guerres à outrance et des génocides, siècle à jamais strident des noms d'Auschwitz et de Hiroshima, entre autres multiples noms de l'affliction et de l'abjection »²⁶. Elle y évoque une enfance catholique, interrompue par la découverte inadmissible de la *Shoah*, son désarroi face à la question du mal, son ressourcement dans le judaïsme, sa quête incommensurable d'un Dieu toujours insaisissable, et cette forme de prière exigeante et magnifique qu'est devenue pour elle l'écriture.

Dans la même perspective, l'ouvrage de Didier Hecht intitulé *De la déportation à l'apaisement*²⁷, se présente comme le témoignage impressionnant d'un homme âgé déporté à 20 ans au camp de concentration de Dachau. Le mot « silence » revient presque à toutes les pages.

Quant à lui, le philosophe Hans Jonas (1903-1993), dans *Le Concept de Dieu après Auschwitz*²⁸, s'interroge aussi sur ce silence de Dieu pendant la *Shoah*. Pour lui, Dieu s'est trouvé dépourvu de sa toute-puissance. Renonçant à son être propre, il s'est tu devant l'inimaginable.

C'est sur ce fond d'appréciation des événements du XX^{ème} siècle que s'opèrent la lecture et l'inspiration de la *Bible* chez les écrivains de l'immédiat après-guerre.

Dans la culture occidentale et la littérature française en particulier, diverses attitudes se manifestent par rapport à la *Bible*, qu'il s'agisse d'attachement à son égard ou de résistance. Ainsi, les traces du livre sacré peuvent être explicites et revendiquées dans les œuvres littéraires ou au contraire implicites.

Dans le mouvement tumultueux des controverses du Modernisme, une forme de rupture avec le passé s'est manifestée au XX^{ème} siècle. La question biblique était justement présente au cœur des revendications

²⁵ GERMAIN Sylvie. *Rendez-vous nomades*. Editions Albin Michel, Paris, 2012.

²⁶ *Ibid.*, p.22.

²⁷ HECHT Didier. *De la déportation à l'apaisement*. Editions Parole et silence, Paris, 2011.

²⁸ JONAS Hans. *Le Concept de Dieu après Auschwitz. Une voix juive*. Editions Payot et Rivages, Paris, 1994.

d'indépendance des sciences religieuses vis-à-vis de l'enseignement officiel de l'Eglise. La *Bible* devenait alors un sujet préoccupant avec tous les risques de dérapage liés aux interprétations considérées erronées par l'Eglise. Ce livre n'était donc pas jugé à la portée de tous et ses commentaires étaient réglementés par la hiérarchie de l'Eglise.

La *Bible* n'apparaît plus tellement comme un sujet de polémique car elle est vue comme appartenant au patrimoine de l'humanité. Elle sort du cadre confessionnel et culturel pour faire l'objet de lectures culturelles.

Notre objectif est de chercher ce qu'est devenue la *Bible* à travers le temps et l'espace, précisément entre les mains d'un écrivain du XX^{ème} siècle. Il s'agit plutôt de voir comment on peut comprendre une auteure de ce siècle à la lumière de ses lectures bibliques. Son témoignage laisse en effet entrevoir que la *Bible* se situe au cœur de vifs débats anthropologiques et spirituels. De ce fait, elle demeure toujours un sujet d'inspiration pour l'écriture et l'art qui en sont des expressions privilégiées.

C'est dans cette perspective qu'il nous paraît opportun d'aborder un auteur du XX^{ème} siècle qui, contre toute attente, présente des affinités avec la *Bible* : Marguerite Duras. En effet, près d'une quinzaine d'années après la mort de l'écrivaine, beaucoup ne retiennent que son nom. La figure de Marguerite Duras évoque la jeune fille blanche des colonies connue pour ses aventures amoureuses avec son amant chinois. Pour d'autres contemporains, et notamment ceux qui ont connu l'écrivain de son vivant par médias interposés, le nom de « Marguerite Duras » est lié à la femme aux lunettes noires qui se prononçait sur divers événements, cette femme provocante et dérangeante dans ses prises de position scandaleuses et ses déclarations intempestives parfois. Quel que soit le souvenir évoqué, l'écrivaine reste une figure majeure du XX^{ème} siècle comme le souligne Christophe Meurée, spécialiste de l'œuvre de Marguerite Duras :

La recherche scientifique autour de l'œuvre de Marguerite Duras est l'une des plus actives et l'une des plus étendues de par le monde. L'éclatement générique de son œuvre (romans, théâtre, cinéma, journalisme, entretiens, textes brefs), l'intérêt qu'elle a suscité chez les plus grands penseurs contemporains de toutes sortes de

disciplines des sciences humaines (Lacan, Foucault, Blanchot, etc.), l'engagement politique et la position de témoin des événements marquants de son époque, l'originalité unique de son style et son pouvoir de fascination contribuent à placer l'écrivain parmi les plus importants de son siècle²⁹.

Les deux premiers volumes de *La Pléiade* rassemblent les textes publiés par la romancière entre 1941 et 1973³⁰. Ils permettent de prendre la mesure de son œuvre depuis la publication des *Impudents* en 1943 jusqu'à *India song* en 1973. Ainsi se dessine le cheminement d'une écriture et d'une réflexion sur l'écriture dans différents genres : roman, théâtre, cinéma.

Il semble donc paradoxal dans un premier temps de découvrir des traces de la *Bible* dans l'œuvre littéraire d'un auteur qui, au premier abord, s'affirme athée et contestataire. Cependant, la technique durassienne du palimpseste va nous renvoyer à toute la démarche créatrice de l'écrivaine.

Deux extraits de textes interrogent cette vision traditionnelle que l'on a de Duras. Ils sont à l'origine de ce sujet de thèse. Le premier texte est de Pierre-Marie Beaude, professeur à l'Université de Metz, dans son article *Bible, littérature et intertextualité*, extrait de l'ouvrage collectif *Enseignement, littérature et religion*. La fin de l'article intitulée : *La Pluie d'été en guise de conclusion*, ne passe pas inaperçue. En voici un extrait :

En guise de conclusion s'impose ici un livre de Marguerite Duras, *La Pluie d'été*, un texte en dialogue avec la *Bible* – et ce, sans que bien des lecteurs de Duras s'en aperçoivent – qui mérite une attention particulière de par sa complexité [...] Cette œuvre mériterait des développements qui dépasseraient le cadre de cette simple conclusion. Il s'agissait simplement de signaler comment *La Pluie d'été* se nourrit d'une intertextualité biblique présente, très apparente pour le lecteur un peu averti³¹.

Cette conclusion nous invite à approfondir les recherches sur l'intertextualité biblique chez Marguerite Duras.

Par ailleurs, Anne-Marie Pelletier, professeure de linguistique générale et de littérature comparée, écrit : « Curieusement, chez un auteur comme

²⁹ In MEUREE Christophe / PIRET Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*. P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2009, p. 4. Christophe MEUREE est docteur en langues et lettres, avec Marguerite Duras figurant parmi ses auteurs de prédilection. Il est chargé de recherches à l'Université Catholique de Louvain au FNRS (Fonds National de la Recherche Scientifique).

³⁰ DURAS Marguerite. *Œuvres complètes*. Editions de Gilles Philippe. Tome I, 1604 p. ; Tome 2, 1898 p. Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2011.

³¹ BEAUDE Pierre-Marie. *Bible, littérature et intertextualité*. In DESCOULEURS Bernard / NOUAILHAT René (dir.). *Enseignement, littérature et religion*. Editions Desclée de Brouwer, Paris 2000, p. 70.

Marguerite Duras, que tout éloigne de la *Bible*, c'est aussi le livre de *L'Écclésiaste* qui revient irrésistiblement dans *La Pluie d'été*, où un enfant de la misère fait l'inventaire des absurdités du monde, des vrais et des faux savoirs, des raisons de vivre ou de ne pas vivre »³². *La Pluie d'été* devient alors le point de départ des recherches dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras³³. En effet, les textes de Marguerite Duras s'inscrivent dans une trame intertextuelle, témoin de la confrontation entre une œuvre présente et une œuvre antérieure. Il convient de suivre dans les textes durassiens les allusions diverses ou nombreuses, explicites ou implicites, volontaires ou inconscientes à la *Bible*.

C'est dans cette perspective qu'il nous paraît intéressant d'étudier la présence de la *Bible* dans l'œuvre de Marguerite Duras. Sans que les lecteurs s'en aperçoivent immédiatement, les textes de Duras dialoguent avec la *Bible* et méritent de ce fait une attention particulière. Christiane Blot-Labarrère, spécialiste de la littérature française du XX^{ème} siècle, est parmi les auteurs qui se sont interrogés sur la question de l'intertextualité biblique chez Marguerite Duras³⁴. La recherche que nous entreprenons connaît donc des précurseurs et pas des moindres. Plus récemment, Muraishi Asako a soutenu sa thèse sur l'inspiration biblique chez Marguerite Duras, mais nous n'avons été informé que très tard³⁵. Il s'agira, ensuite, de dégager ce qui fait l'originalité de notre

³² PELLETIER Anne-Marie. *Pour que la Bible reste un livre dangereux*. In *Revue Etudes*. n° 3974. Octobre 2002, p. 340.

³³ Nous employons l'expression « œuvre littéraire » pour la distinguer des œuvres cinématographiques auxquelles nous ne consacrons pas explicitement nos recherches.

³⁴ BLOT-LABARRERE Christiane. *Le Livre brûlé et les rois d'Israël dans La Pluie d'été*. In BURGELIN Claude / De GAULMYN Pierre. *Lire Duras*. Presses universitaires de Lyon, 2000, pp. 289-298. cf. aussi VRAY Jean-Bernard. *Les Livres, le livre dans La Pluie d'été*. In BURGELIN / De GAULMYN. *op. cit.*, pp. 299-317.

³⁵ MURAISHI Asako. *Marguerite Duras et la Bible : réécriture et relecture selon « l'incroyante »*. Sous la direction de Luc FRAISSE. Université de Strasbourg, 2010. Durant les recherches préliminaires avant de nous engager dans notre rédaction, nous n'avons pas eu connaissance de cette thèse. Datant du lundi 5 décembre 2011, le courrier ci-joint de M. Maxime Szczepanski, conservateur des bibliothèques de l'Université d'Angers, tient lieu de justificatif.

Monsieur,

Suite à votre demande, je vous confirme qu'il n'est pas fait mention, sur le site du SUDOC ou sur celui du fichier central des thèses (theses.fr), du travail de doctorat en littérature effectué à l'université de Strasbourg par Madame Asako Muraishi.

Cordialement,

Maxime Szczepanski-Huillery, conservateur des bibliothèques

Bibliothèque Belle-Beille

SCD de l'université d'Angers

Ligne directe : 02.44.68.80.13. Site: <http://bu.univ-angers.fr>

recherche par rapport aux précurseurs quant aux enjeux de l'intertextualité biblique dans l'œuvre de Marguerite Duras. Chaque livre de la *Bible* est porteur de sens.

Nous aborderons donc l'intertextualité, présente dans tout texte, et l'adhésion problématique de l'écrivaine aux données bibliques évoquées. Sur ce point, les analyses de Giorgio Agamben dans *Profanations*³⁶, notamment « L'Eloge de la profanation », aideront à mieux poser les questions de sacralisation et de désacralisation, du profane et du sacré. L'athéisme de Duras ne peut être ainsi gommé et nos recherches ne sauraient faire l'économie de la façon dont Duras réinvestit la thématique du livre brûlé et la détourne. De ce fait, l'écrivaine prend un exemple pour lui faire exprimer le contraire de ce qu'on en attend. C'est du côté de l'indicible et du mystère de la création artistique et non plus biblique que se déploie la réflexion. De ce point de vue, la lecture du livre de Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, enrichira les analyses. Pour être plus près des problématiques durassiennes, nous aurons également recours à l'ouvrage *Livres en feu*³⁷ de Lucien Polastron et ce qu'écrit Jacques Rancière du régime de « la lettre orpheline » et de la fable du « livre en morceaux » dans *La Parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*³⁸.

Il nous paraît opportun de délimiter le corpus biblique dans lequel puise Duras et qui constitue l'espace dans lequel nous approfondissons nos recherches en commençant par la *Genèse*.

Le livre qui ouvre la bibliothèque qu'est l'*Ancien Testament* est celui de la *Genèse* ou livre des origines. Rien d'étonnant au fait que Duras y fasse de nombreuses allusions. C'est le livre le plus connu et le plus populaire par la diversité de ses thèmes éternellement ressassés et privilégiés dans toute civilisation : naissance du monde, naissance de l'humanité. Ce premier ouvrage des *Écritures* rapporte l'histoire de la création. Les grandes interrogations

³⁶ AGAMBEN Giorgio. *Profanations. Traduit de l'italien par Martin Rueff*. Editions Payot et Rivages, Paris, 2005.

³⁷ POLASTRON Lucien. *Livres en feu*. Editions Denoël, Paris, 2004.

³⁸ RANCIERE Jacques. *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Editions Hachette Littératures, Paris, 1998.

humaines s'y pressent au nombre desquelles nous avons le sens de la vie, la relation à Dieu, la raison du travail, l'expérience du conflit, le lien à la terre. Sans cesse, le texte pose le problème du mal et de son origine. A travers le récit des commencements, tout est déjà dit de la situation de l'homme dans le monde. Par ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si le livre de la *Genèse* est l'un des textes bibliques les plus estimés par les auteurs. Matrice de tous les commencements, la *Genèse* aide à comprendre ou au moins à poser les grandes énigmes de l'humanité. L'importance du rapport entre la *Bible* et la littérature s'en trouve confortée et justifie nos recherches sur un auteur qui, de façon inattendue, s'inspire de la *Bible*. Ces différents thèmes sont abordés dans les différentes œuvres de Marguerite Duras, comme c'est le cas pour un autre livre de la *Bible*.

Le mot « exode » est la transcription du mot grec qui signifie la « sortie ». Il est employé pour dire le départ d'Égypte des Israélites sous la conduite de Moïse. C'est aussi le nom du deuxième livre de la *Bible* qui relate cette phase de l'histoire biblique. Des allusions au livre de l'*Exode* apparaissent dans l'œuvre durassienne avec la figure de Moïse et l'expérience douloureuse du désert. Dans les *Cahiers de la guerre*, les pages consacrées à la *Bible* mentionnent explicitement l'*Exode* comme faisant partie intégrante des lectures du jeune homme de vingt ans et de la jeune fille de dix-huit ans : « Il ne restait plus sur le papyrus *Nash* que quelques lignes sur l'Exode. Il lui parla de l'*Exode* » (CG, 378). Bien qu'écrits il y a bien longtemps, les récits de la *Bible* gardent une actualité et une saveur étonnante. La *Bible* évoque les migrants comme des êtres de chair et de sang, maltraités par la vie, déportés pour certains, errant de pays en pays pour survivre aux famines ou aux persécutions. Ces figures marquantes connaissent une nouvelle existence dans l'œuvre de Duras.

Au même titre que la *Genèse*, Duras confirme sa lecture personnelle de l'*Ecclésiaste*. Dans un entretien avec Renaud Monfourny, photographe pour l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles*, l'écrivaine affirme : « Je crois dans les rois

d'Israël, dans l'Écclésiaste, dans David, dans les rois de Jérusalem »³⁹. Une telle déclaration attire l'attention sur le livre de *l'Écclésiaste*, l'une des principales sources bibliques de Duras, dont elle récitait des passages par cœur. En témoignent ces moments où, sous l'effet de l'alcool, bien qu'épuisée et brisée, elle se sent revigorée par les paroles bibliques. En rapportant un épisode de Neauphle-le-Château, Laure Adler, journaliste et écrivaine, évoque « un après-midi cet automne-là où Marguerite but sans s'arrêter, dans le bouchon d'une bouteille, plusieurs litres de whisky en récitant par cœur des passages de l'Écclésiaste »⁴⁰.

Malgré une approche personnelle voire partielle, la moisson abondante que l'on peut faire des références implicites ou explicites de l'écrivaine à la *Bible* nous paraît une piste exploitable. Les figures sous-jacentes à *l'Écclésiaste* sont très marquantes pour Duras, comme elle le reconnaît et le précise dans l'entretien accordé en 1990 à l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles* :

La plus belle phrase du monde, c'est quand l'Écclésiaste (sic) décline son identité. Moi, fils de David, roi de Jérusalem, j'ai fait des étangs. La symbolique ici est religieuse, indéchiffrable. Mais on peut se laisser aller quand même dans le champ déïque, dans le champ qui est pour Dieu⁴¹.

Le rôle et la contribution du Juif de Neuilly dans l'accès de Duras à *l'Écclésiaste* restent prépondérants et déterminants. C'est lui qui lui a fait la lecture de *l'Écclésiaste* dans sa chambre à Neuilly et lui a ainsi permis de découvrir la figure notable du roi David et son cri déclamant la vanité de l'existence. Même si, inévitablement, elle le savait d'une manière ou d'une autre, en fonction de ses expériences antérieures, Duras a désormais la pleine conviction que tout est vide de sens. En se faisant initier à la *Bible* par son amant de jeunesse, elle met doucement en place les grands axes thématiques de son œuvre. C'est ainsi que *l'Écclésiaste* devient le leitmotiv pour exprimer sa désolation et sa douleur. Pour le cas de *L'Écclésiaste*, la réflexion de Michael Edwards, professeur au Collège de France, est déterminante : « Nous savons

³⁹ Entretien avec Renaud Monfourny, *Les Inrockuptibles*, n° 21 février- mars 1990.

⁴⁰ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. Editions Gallimard, Paris, 1998, p. 481.

⁴¹ « Des années entières dans les livres », *Les Inrockuptibles*, 1990, p. 111. cf. VIRCONDELET Alain. « Condamnée à écrire ». In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994, p. 285.

que *L'Éclésiaste*, opuscule d'une dizaine de pages seulement de l'Ancien Testament, constitue malgré ses dimensions un des textes fondateurs de notre pensée »⁴².

De manière moins directe, apparaît un autre livre de la *Bible* : Le *Cantique des cantiques*. L'œuvre littéraire de Duras, en son foisonnement d'images et d'occurrences sur le thème de l'amour, se plie à d'étroits rapprochements. Les intertextes du *Cantique des cantiques* alimentent l'écriture de l'amour impossible. Ainsi, Marguerite Duras est perçue par Laure Adler comme « écrivain de l'amour »⁴³. Dominique Noguez fait d'elle « la romancière des amours extrêmes »⁴⁴ et déclare : « pour elle, orpheline de père, fille d'une mère qu'elle admire mais qui la bat et qui lui préfère son frère aîné, l'amour commence par le manque d'amour »⁴⁵. Et pourtant, la permanence de l'amour sous toutes ses formes laisse entendre une lecture antérieure – fût-elle superficielle – du *Cantique des cantiques*. Laure Adler le confirme à propos d'*Aurélia* :

Poème mystique, incantation amoureuse, méditation philosophique, *Aurélia* est aussi un chant et une plainte sans commencement ni fin, une délivrance et une agonie, une psalmodie que Duras jette sur le papier sans vouloir se relire⁴⁶.

Dans ces quatre livres de l'*Ancien Testament* se situent les textes repris dans l'œuvre de Marguerite Duras.

Dans le *Nouveau Testament*, ce sont essentiellement les *Évangiles* que nous aborderons. Duras accède aux textes évangéliques non par une expérience mystique comme Paul Claudel mais pour les avoir déjà lus avant le baccalauréat. Pour elle, l'année où elle passe son second bac est la meilleure de sa vie. Elle décide de retourner à Saïgon pour un an avec sa mère qui devait s'y rendre. De cette période où elle passe par des sentiments particulièrement religieux, Laure Adler écrit : « Marguerite éprouve alors moins de peur pour sa mère, pense beaucoup à Dieu, lit les *Évangiles*, se passionne pour la

⁴² EDWARDS Michael. *L'Éclésiaste en perspectives*. In DARMON Jean-Charles (dir.). *Littérature et vanité*. PUF, Paris, 2011, p. 191.

⁴³ ADLER Laure. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. Éditions Actes Sud, Paris, 2009, p. 15.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶ ADLER Laure. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 479.

philosophie, [...] se regarde moins dans la glace, veut décrocher son bac »⁴⁷. L'imaginaire durassien interroge les *Évangiles*, et, dans le journal « Elle », Duras déclare lire le *Nouveau Testament* à intervalles réguliers et n'en avoir jamais abandonné la lecture : « comment peut-on éviter de lire ce livre quand on l'a abordé ? Comment peut-on le quitter ? Je parle aussi du *Nouveau Testament*, surtout de Luc et de Matthieu »⁴⁸. Elle fait de ce *Testament* un corpus qu'elle intègre à sa lecture.

Dans le contexte littéraire du XX^{ème} siècle, à côté des écrivains catholiques se présentent d'autres écrivains incroyants ou agnostiques comme Marguerite Duras. Née à Gia-Dinh en Indochine le 4 avril 1914, morte à Paris le 3 mars 1996⁴⁹, elle appartient à la génération des écrivains qui laissent dans la mémoire collective des traces indélébiles de leurs actions et de leurs œuvres. Son œuvre polymorphe - littérature, théâtre, cinéma - marie autobiographie et fiction. Après avoir manqué de peu le prix Goncourt en 1950, son roman *Un barrage contre le Pacifique* contribue à faire connaître davantage son auteure. C'est finalement en 1984 que Duras reçoit ce prix pour son best-seller *L'Amant*, témoignant ainsi que son œuvre est appréciée du grand public. Son écriture porte les stigmates de l'histoire du génocide et de la déportation durant la Deuxième Guerre Mondiale. Elle se présente comme l'avocate des causes désespérées.

Notre étude se propose de chercher dans l'œuvre durassienne des traces de la *Bible*. Nous étudierons d'abord l'intertextualité biblique puis la relecture par Marguerite Duras du message chrétien, c'est-à-dire l'enseignement officiel de l'Église. Nous nous interrogerons sur les enjeux de l'intertextualité biblique et du sacré dans l'œuvre de Marguerite Duras qui déclare : « Je crois que le vécu actuel est incompatible avec Dieu. Il n'y a plus

⁴⁷ ADLER Laure. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 113.

⁴⁸ DURAS Marguerite. In *Journal Elle*. n° 2297, 15 janvier 1990.

⁴⁹ La biographie complète d'après Jean Vallier dans *Le Magazine littéraire*, n° 513 de novembre 2011 se trouve dans l'annexe numéro 1.

rien de sacré. J'ai vu hier avec horreur à la télévision que même les plantes vont être fabriquées à partir de produits chimiques »⁵⁰.

Dans son essai, l'écrivain et philosophe Régis Debray débusque le sacré jusque dans le profane et pointe ses métamorphoses dans le temps et l'espace. Pour lui, « une personne est sainte, une chose est sacrée »⁵¹. Comme tout écrivain face au sacré, Duras procède par ce que Giorgio Agamben, philosophe italien, entend par le contact :

Ce qui a été séparé par le rite peut être restitué par le rite à la sphère profane. Ainsi, une des formes les plus simples de la profanation se réalise par contact (*contagione*) à l'intérieur même du sacrifice qui met en œuvre et régleme le passage de la victime de la sphère humaine à la sphère divine. [...] Il suffit que ceux qui participent au rite touchent ces chairs pour qu'elles deviennent profanes et qu'on puisse simplement les manger. Il est donc une contagion profane, un toucher qui désenchanté et restitue à l'usage ce que le sacré avait séparé et comme pétrifié⁵².

Le fait de toucher au langage sacré, au lexique liturgique et au vocabulaire théologique permet à l'écrivaine de rendre accessible aux hommes ce qui était exclusivement réservé aux dieux. Il y a comme une forme de désacralisation des mots. C'est alors que se manifeste dans l'œuvre de Duras la fonction ludique de la littérature à travers le plaisir du langage. Francine Figuière et Yannick Haenel, écrivains français, affirment en effet : « Pour autant, la désacralisation n'élimine pas la notion de sacré. Au contraire, celle-ci se métamorphose, au point que dans les œuvres qui l'attaquent le plus violemment, un autre sacré s'invente, lié à la jouissance du langage »⁵³. Le sacré appartient au patrimoine commun. De ce fait, l'écrivaine peut s'en emparer et en user comme bien collectif de l'humanité. Ainsi, Pierre Gibert affirme :

Le religieux, le sacré, le mystique ne s'inscrivent pas dans l'ordre du privé, aussi intimes que soient l'acte de foi et la décision de conscience ; ils sont de l'ordre du

⁵⁰ DURAS Marguerite. « Le plus difficile, c'est de se laisser faire ». In *Magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011, p. 77. (Reprise de larges extraits d'un entretien paru dans *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, pp. 18-24).

⁵¹ DEBRAY Régis. *Jeunesse du sacré*. Editions Gallimard, Paris, 2012, p. 14.

⁵² AGAMBEN Giorgio. *Profanations. op. cit.*, pp. 92-93.

⁵³ *La Littérature contemporaine et le sacré*. Rencontres organisées par la BPI [Bibliothèque Publique d'Information] le 17 mai 2008, dans la Grande Salle du Centre Pompidou. BPI, Paris, 2009. Avant-propos de Francine FIGUIÈRE et Yannick HAENEL, p. 7.

social et de l'universel, ainsi qu'en témoignent au premier chef nombre d'œuvres d'art⁵⁴.

Le sacré n'est pas forcément religieux. Et dans la mesure où il évoque le religieux, il est refoulé par l'homme contemporain. C'est ce qui accentue son caractère équivoque et ambivalent. Par ailleurs, il y a un rapport entre la littérature et le sacré, comme l'évoque Julia Kristeva :

S'il est vrai que le divin et le sacré accompagnent *homo sapiens*, depuis les origines jusqu'au troisième millénaire, la littérature est cette expérience, à la fois singulière et partageable, par laquelle le sacré se métamorphose infiniment. *Il y a du sacré*, mais il change sans arrêt⁵⁵.

Notre sujet de recherches peut paraître surprenant au départ. Mais, c'est justement son intérêt de porter sur une incroyante qui s'avère pourtant une lectrice assidue de la *Bible*. Il n'est donc pas possible de mettre de côté l'anticléricalisme de Duras. Pour cette raison, sa biographie et les commentaires de ses biographes nous seront d'un très grand secours⁵⁶. Nous aurons donc à aborder cette relecture par Duras du message de l'Eglise comme un approfondissement de l'intertextualité biblique.

Le grand roman de l'humanité que constitue la *Bible* demeure manifeste au cœur de la fiction occidentale dans la mesure où l'écrivain y trouve la profondeur nécessaire pour en faire une source permanente et infinie d'inspiration. On peut s'interroger sur les motivations d'un écrivain incroyant qui a recours à la *Bible*. C'est sans doute pour y trouver sa source d'inspiration parce que la *Bible* est considérée comme une littérature appartenant au patrimoine de l'humanité. Ainsi, Pierre-Marie Beaude précise le thème de la *Bible* comme littérature :

Dire que la Bible est littérature, c'est la verser au crédit d'un ensemble d'œuvres littéraires produites par l'humanité ; c'est poser la possibilité de l'explorer comme

⁵⁴ GIBERT Pierre. *Ecriture et écritures, l'acte d'écrire*. In DESCOULEURS Bernard / NOUAILHAT René (dir.). *Enseignement, littérature et religion*. op. cit., p. 45

⁵⁵ KRISTEVA Julia. *Thérèse mon amour*. In *La Littérature contemporaine et le sacré*. Rencontres organisées par la BPI [Bibliothèque Publique d'Information] le 17 mai 2008. op. cit., p. 35.

⁵⁶ Malgré l'abondant recours à la biographie de Marguerite Duras par Alain Vircondelet, nous soulignons la part considérable du biographe Jean Vallier avec ses deux volumes : *C'était Marguerite Duras*, tome 1. Editions Fayard, Paris, 2006 ; *C'était Marguerite Duras*, tome 2. Editions Fayard, Paris, 2010.

toutes les autres œuvres, d'étudier les formes d'interaction entre elle et ces œuvres, les filiations et les généalogies, les liens d'intertextualité⁵⁷.

De ce fait, l'écrivain incroyant puise dans ce fonds culturel sans risque de transgression.

Le siècle de Duras a perdu le sens du mystère avec l'influence du rationalisme et du scientisme qui ont voulu éliminer du monde et de l'homme tout ce qui échappe aux prises de la raison. Or, la littérature est inséparable du spirituel et du sacré comme en témoigne la fascination de l'invisible et du mystère en littérature. En effet, certains écrivains, à l'instar de Duras, sont attirés par la nuit au sens de mystère auquel l'homme est confronté. Dans son ouvrage intitulé *Ecrire*, Duras affirme : « Un livre ouvert c'est aussi la nuit » (*E*, 29). La fuite vers cette nuit se traduit par un besoin d'évasion. Le mystère, c'est la présence d'un au-delà dont l'homme ne peut se rendre maître par lui-même. Traqués, les écrivains appellent le néant et sombrent au fond de l'abîme, au fond d'eux-mêmes, avec l'espoir de faire une rencontre avec le mystère. Mais ils prennent également le risque d'un combat avec l'ange, bon ou mauvais, ou plus profondément avec Dieu lui-même. Le tragique de l'existence se traduit par la souffrance de l'écrivain déchiré entre le relatif et l'Absolu, entre le fini et l'Infini, entre les hommes et Dieu. En définitive, ces écrivains marqués par une certaine mystique ramènent des profondeurs une expression parfois obscure, mais souvent sublime. En traversant la nuit, ils affrontent les dangers et les périls en vue d'une lumière autre et meilleure. La nuit de Duras, c'est le feu qui luit et qui attire de loin. Aussi nous sommes-nous laissé entraîner dans cette quête du mystère, de l'invisible et du sacré. Cette entreprise n'est pas sans danger puisqu'elle nous confronte aux risques d'extravagance, d'immoralisme, de parodie et de blasphème.

Certes, elle suscite de l'admiration devant Duras mais il convient de nuancer une telle vision des choses. En effet, l'écrivaine engendre également une suspicion par rapport à la rupture des liens sociaux, à la libération des

⁵⁷ BEAUDE Pierre-Marie. *Bible, littérature et intertextualité*. In DESCOULEURS Bernard / NOUAILHAT René (dir.). *Enseignement, littérature et religion. op. cit.*, p. 49.

obligations quotidiennes, aux lois de la société et à ses tabous, pour mieux s'engouffrer seule dans l'inconnu. Nous nous interrogeons sur le sens du mystère pour savoir s'il relève d'un passé révolu ou d'un avenir inaccessible en somme. La voix de Duras, au sens figuré comme au sens propre, s'élève avec son timbre propre, immédiatement reconnaissable et identifiable. Nous l'interrogerons sur ce qu'elle voit et entend dans la nuit.

L'une des grandes exigences du génie français, c'est la clarté. S'il répugne à l'obscurité, ce génie est tout aussi apte à discerner les formes authentiques du mystère là où il s'ouvre au mystère. Qu'ils racontent la vie d'autrui ou leur propre vie, les écrivains comme Duras s'appliquent à satisfaire le besoin de clarté et de compréhension chez leurs contemporains. Cette démarche n'est pas toujours une réussite mais la vocation de l'écrivain ne s'en trouve pas affectée.

Une mutation qui est en fait une rupture s'est opérée quant à la relation entre la parole littéraire et la vision croyante. Ce mouvement s'observe dans le domaine des lettres. Duras se présente comme interprète et protagoniste d'un changement. Dans une société non seulement déchristianisée mais désacralisée, chacun naît aveugle et sourd, égaré au sein d'un monde où il se trouve jeté sans en connaître les raisons. Les écrivains font l'expérience de cette angoisse. L'incroyance et l'athéisme ont progressivement donné naissance à une littérature du néant, de la mort, du salut impossible, du destin qu'on affronte par l'action. L'homme moderne prend ses distances par rapport à la notion chrétienne du salut qui se présente à lui comme la solution toute faite aux problèmes de la mort et de l'amour. C'est comme si la foi effaçait la saveur de la vie et son authenticité. Dans la pensée contemporaine, le sens du mystère, c'est la nostalgie d'un au-delà, celle du paradis en définitive.

Notre démarche précise les définitions. Parmi les méthodes actuelles de la critique littéraire, nous utiliserons l'intertextualité appliquée aux textes et aux genres littéraires. Pour le cas concret de l'intertextualité biblique, nous empruntons les mots de Jean-Claude Eslin et Catherine Cornu qui résument l'essentiel :

L'intertextualité est un concept de la théorie littéraire contemporaine : tout texte littéraire est inscrit dans le réseau des textes appartenant à la culture de référence de l'auteur et de ses lecteurs potentiels, et les relations sous-jacentes qui résultent de cette inscription multiplient les résonances et les sens du texte. Une définition plus stricte, de Gérard Genette, insiste sur la coprésence d'un texte dans un autre. Le terme peut être appliqué à l'existence d'un travail de réécriture à l'œuvre d'un livre à l'autre de la *Bible* : par exemple, le thème de l'Exode est repris sous une autre forme dans le livre de Tobie ou dans les Psaumes⁵⁸.

Dans la description des types d'écriture, Gérard Gengembre analyse la transtextualité, comme « tout ce qui met un texte en relation avec d'autres textes de façon consciente ou non »⁵⁹. Gérard Genette, quant à lui, définit l'intertextualité comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »⁶⁰. En effet, la littérature se réécrit continuellement et se cite sans cesse comme l'exprime Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini* : « quand nous commençons d'écrire, nous ne commençons pas ou nous n'écrivons pas : écrire ne va pas de pair avec commencement »⁶¹. L'intertextualité est l'ensemble des relations qu'un texte, notamment un texte littéraire, entretient avec un ou plusieurs textes, tant au plan de sa création par la citation, le plagiat, l'allusion, la parodie ou le pastiche qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochements que le lecteur opère. L'allusion est la forme la moins explicite et littérale de l'intertextualité. Nathalie Piégay-Gros définit l'allusion en ces termes : « figure de rhétorique par laquelle on fait comprendre une chose sans la dire directement ; l'allusion intertextuelle consiste à mettre en relation, de manière implicite, un texte avec un autre »⁶². Par elle, la pleine intelligence de l'énoncé est acquise dans la mesure où le lien est perçu entre les deux textes en présence. Quant à la parodie, Nathalie Piégay-Gros y voit « tout détournement à visée ludique ou satirique d'une

⁵⁸ ESLIN Jean-Claude / CORNU Catherine (dir.). *La Bible. 2000 ans de lectures. op. cit.*, p. 512.

⁵⁹ GENGEMBRE Gérard. *Les Grands courants de la critique littéraire*. Editions du Seuil, Paris, 1996, p. 47.

⁶⁰ Gérard GENETTE définit cinq types de transtextualité : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. GENETTE Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Editions du Seuil, Paris, 1982, pp. 9-14.

⁶¹ BLANCHOT Maurice. *L'Entretien infini*. Editions Gallimard, Paris, 1968, réédition 1995. p. 625.

⁶² PIEGAY-GROS Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Editions Dunod, Paris, 1996, p. 174.

œuvre »⁶³. Subissant un processus de transformation à visée ludique, le sujet noble d'un texte est appliqué à un sujet trivial.

A la notion d'intertextualité, Gérard Genette préfère celle de l'hypertextualité qu'il définit comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁶⁴. L'hypertexte serait alors une transformation ou une imitation d'un texte antérieur. Pour Julia Kristeva, linguiste, sémiologue, psychanalyste et écrivaine, « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁶⁵. Si nous considérons la définition généticienne de l'hypertexte et sa métaphore « se greffe », tout texte est alors une mosaïque de citations. Mais l'hypotexte est un texte antérieur à l'hypertexte. Par conséquent, il garde une autonomie et l'absorption reste discutable en fonction de la réception de l'hypotexte. Le texte-source sert l'hypertexte parce qu'il a encore son autonomie. Michael Riffaterre propose une définition plus vaste et fait de l'intertextualité « un phénomène qui oriente la lecture d'un texte »⁶⁶. C'est le lecteur qui perçoit les rapports entre l'œuvre en jeu et celles qui précèdent ou suivent. Il faut ainsi mettre en relation un ensemble de textes que l'on a sous les yeux. Pour Michael Riffaterre, l'intertexte fait appel à la culture d'un lecteur réel.

Ces définitions s'identifient à des balises qui nous permettent de cerner nos recherches afin de proposer un plan approprié pour le développement. Les recherches sur la *Bible* dans l'écriture durassienne ne sauraient être épuisées. Les visages de notre univers qui se trouvent réfractés par morceaux dans les œuvres de Duras attendent d'être rassemblés.

⁶³ PIEGAY-GROS Nathalie. *op. cit.*, p. 181.

⁶⁴ GENETTE Gérard. *op. cit.*, pp. 11-12.

⁶⁵ KRISTEVA Julia. *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Editions du Cerf, collection Points Essais, Paris, 1969, p. 85. D'après l'auteure, Mikhaïl Bakhtine, historien et théoricien de la littérature russe, est le premier à introduire cette découverte dans la théorie littéraire. Ainsi, écrit-elle : « A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* », *op. cit.*, *ibidem*.

⁶⁶ MAUREL Anne. *La Critique*. Hachette, Paris, 1994, pp. 119-120. cf. RIFFATERRE Michael. *La Production du texte*. Editions du Seuil, Paris, 1979.

Ce n'est pas seulement l'approche intertextuelle qui nous guidera mais aussi la forte prégnance du contexte socio-historique spécialement avec l'épisode douloureux de la *Shoah* et l'expérience du mal. Les données biographiques permettent de rendre explicite ce qui ne l'était pas. Tout commence avec la situation de pauvreté en Indochine et le combat quotidien de la mère. La rencontre avec le Juif de Neuilly qui fait lire la *Bible* hébraïque à Duras est essentielle, comme la déportation de Robert Antelme, l'époux de l'écrivaine. D'après l'interview que nous a accordée l'acteur Michael Lonsdale, Duras se livre à la lecture de la *Bible de Jérusalem*⁶⁷. La part de la biographie et de l'autobiographie est fondamentale pour nos recherches, car elle met en évidence l'influence déterminante du contexte historique sur Duras.

La question, c'est de savoir comment Duras a été amenée à entrer en contact avec la *Bible*⁶⁸. Nous nous appuyons sur cette définition de Philippe Lejeune :

Ce qu'on appelle l'autobiographie est susceptible de diverses approches : étude historique, puisque l'écriture du moi qui s'est développée dans le monde occidental depuis le XVIII^e siècle est un phénomène de civilisation ; étude psychologique, puisque l'acte autobiographique met en jeu de vastes problèmes, comme ceux de la mémoire, de la construction de la personnalité et de l'auto-analyse. Mais l'autobiographie se présente d'abord comme un texte littéraire⁶⁹.

La délimitation du corpus que nous étudions dans les œuvres de Marguerite Duras majoritairement étudiées s'est élaborée progressivement. Romans, œuvres autobiographiques, pièces de théâtre, dialogues, récits et scénarios se complètent pour nous permettre de définir le corpus exploité dans cette thèse.

Le point de départ de nos recherches est le roman intitulé *La Pluie d'été*. Cette déclaration de Pierre-Marie Beaude nous invitait à creuser davantage la réflexion qu'il a menée sur le roman évoqué :

⁶⁷ L'interview se trouve dans l'annexe numéro 3 de la présente thèse.

⁶⁸ Nous recensons ici les mots et expressions qui attirent l'attention du lecteur dans les biographies de Duras : « Marécage divin, sainte tragique, assumption, via dolorosa, sainte Marguerite Donnadiou, foi affirmative, litanie, Eglise, incantation sacrée, chant de Duras, chant de la passion, cathédrale, immortalité, religion, religieusement, purgatoire, testament, résurrection, triangle dans l'amour, ascèse, épiphanie, prière universelle, désir d'éternité, psaumes, madone, foi catholique, tentation religieuse ».

⁶⁹ LEJEUNE Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Editions du Seuil, Paris, 1975/1976, p. 7.

Il s'agissait simplement de signaler comment *La Pluie d'été* se nourrit d'une intertextualité biblique présente, très apparente pour le lecteur un peu averti. M. Duras a trouvé là des figures fortes – le livre brûlé, le jardin, l'arbre, le problème de la connaissance – pour construire son propre univers⁷⁰.

C'est la première œuvre par laquelle nous avons abordé l'univers romanesque de Marguerite Duras. Après avoir rédigé notre mémoire de Master Recherches sur l'inspiration biblique dans *La Pluie d'été*⁷¹, nous avons élargi le champ de nos lectures à l'ensemble des œuvres de Marguerite Duras : roman, théâtre, films, écriture de scénarios, tout en restant centré sur la matière romanesque et théâtrale. Un élargissement du sujet aux films et écritures de scénarios supposerait des compétences spécifiques pour aborder l'écriture filmique. En effet, l'étude des questions d'intersémiotité renvoie à une approche distincte de celle des faits d'intertextualité. Par conséquent, nous nous limiterons au corpus littéraire dans une démarche d'analyse intertextuelle. Nous introduirons de façon allusive des références au cinéma de Duras. Notre recours accessoire aux films se justifie par les déclarations mêmes de Duras. Dans *La Couleur des mots*, elle affirme à Dominique Noguez : « *mes films sont de plus en plus écrits, ce sont des livres* » (CM, 195).

A partir de toutes ces œuvres de Duras et de témoignages attestant sa lecture de la *Bible*, nous avons délimité le corpus en fonction de quatre livres dans l'*Ancien Testament* et des *Evangiles* dans le *Nouveau Testament*. Ainsi, dans la première partie de la *Bible*, nous nous sommes arrêté particulièrement sur la *Genèse*, l'*Exode*, l'*Ecclésiaste* et le *Cantique des cantiques*.

Parmi les sujets évoqués par la *Genèse*, nous avons dégagé les récits et les mythes de la création, la connaissance, la malédiction et la chute originelle. Parmi les personnages de la *Genèse*, nous avons : Adam et Eve, Abel et Caïn, Abraham. Ces thèmes et ces personnages sont abordés dans les œuvres suivantes : *Les Parleuses*, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Été 80*, *Le Marin de Gibraltar*, *Le Ravissement de Lol V.*

⁷⁰ BEAUDE Pierre-Marie. *Bible, littérature et intertextualité*. In DESCOULEURS Bernard / NOUAILHAT René (dir.). *Enseignement, littérature et religion. op. cit.*, p. 70.

⁷¹ GONSALLO Aristide. *Marguerite Duras : de la Bible à La Pluie d'été*. Sous la direction de Madame Arlette BOULOUMIE, Angers, Juin, 2009.

Stein, *Le Boa* dans *Les Journées entières dans les arbres*, *Le Vice-consul* et *India song*.

L'*Exode* quant à lui évoque l'aventure douloureuse des Juifs tout en mettant en action les personnages bibliques que sont Moïse et les Hébreux. La trame de l'*Exode* émerge dans les *Cahiers de la guerre*, *La Douleur*, *Outside*, *L'Amante anglaise*, *Le Théâtre de l'amante anglaise*, *Aurélia Steiner dite Vancouver*.

Le livre de l'*Ecclésiaste* traite les questions existentielles et métaphysiques, la vanité, le vide et le vent, le néant, le trou, l'absence de Dieu. La figure du personnage de l'*Ecclésiaste* est tout aussi importante. Ce dernier ainsi que les thèmes évoqués apparaissent dans ces œuvres de Duras : *La Pluie d'été*, *C'est tout*, les *Cahiers de la guerre*, *Les Yeux verts*, *La Douleur*, *Les Parleuses*, *Le Vice-consul*.

Pour clore la série des livres de l'*Ancien Testament*, le *Cantique des cantiques* développe le thème de l'amour humain. L'écriture durassienne de l'amour se déploie dans nombre de ses œuvres, notamment : *C'est tout*, *Yann Andrea Steiner*, *L'Amant*, *Le Marin de Gibraltar*, *L'Amante anglaise*, *Le Théâtre de l'amante anglaise*, *India song*.

La délimitation du corpus du *Nouveau Testament* se résume essentiellement aux *Evangiles* avec comme figures majeures : le Christ, la Vierge Marie, les femmes de Samarie dont la présence est perceptible dans les œuvres suivantes : *Le Nombre pur* et *Roma* dans *Ecrire*, les *Cahiers de la guerre*, *La Pluie d'été*, *Le Monde extérieur*, *Les Parleuses*, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *Yes*, *peut-être*. Le corpus ainsi délimité nous permet d'élaborer notre plan.

Trois pistes fondamentales se dessinent et s'imposent alors : les voies d'accès de Duras à la *Bible*, les occurrences bibliques les plus fréquentes, le sacré et la théologie durassiennes.

Dans un premier temps, nous nous interrogerons sur les voies d'accès de Duras aux sources bibliques, notamment sur l'influence d'une éducation

judéo-chrétienne. Cette étape initiale prendra appui sur sa lecture de la *Bible*⁷² et de certains auteurs spirituels qu'elle affectionne. Pour ce faire, nous consulterons les biographies, les documents d'archives et les entretiens afin de déceler comment l'accès de Duras à la *Bible* s'est opéré grâce à des intermédiaires. Il en sera de même pour les repères chronologiques, historiques et artistiques qui pourraient nous renseigner sur l'héritage d'un fonds de culture chrétienne, le contexte familial et les lieux qu'elle a fréquentés. Ses lectures ainsi que les personnes issues de milieux chrétiens qu'elle a croisées sur son parcours personnel et littéraire sont autant d'indices pour comprendre la personnalité et l'écriture de Marguerite Duras.

Ainsi serons-nous en mesure, dans un deuxième temps, de chercher à savoir quelles sont ses motivations dans le choix des intertextes bibliques. On peut se demander en quoi les sources bibliques correspondent aux attentes ou à la recherche problématique de Duras et jusqu'où risquer les rapprochements, les analyses et les conclusions entre l'*Écriture* et l'œuvre de Duras. Il nous faudra dégager les grands thèmes que retiennent les œuvres de Duras en matière d'intertextualité biblique. Cette méthode nous permettra de recenser et d'analyser les intertextes bibliques explicites ou non dans l'œuvre. Nous porterons ainsi un jugement critique sur la répartition et les choix opérés par Duras dans la *Bible*.

La théologie et la spiritualité dans l'écriture durassienne seront recherchées dans la troisième partie. Nous étudierons la culture chrétienne de Duras au regard de la présence sous sa plume d'un certain nombre de références, connaissances, valeurs d'origine chrétienne, sans prétendre à l'exhaustivité. Il s'agira de dégager les enjeux du sacré et du religieux dans l'écriture durassienne, comme conséquences de l'inspiration biblique. L'expression spirituelle se présente souvent en filigrane, de façon implicite. Aussi ferons-nous appel à des notions qui semblent parfois réservées aux théologiens comme celles de liberté, péché, grâce, existence. Dans la mesure où

⁷² Notre version de base sera essentiellement *La Traduction Œcuménique de la Bible* communément appelée *La TOB*.

la littérature est inséparable du spirituel, il s'agit pour nous de faire le lien entre la quête humaine et l'expérience de Dieu. Au fil des chapitres, nous examinerons les résurgences et les parodies du sacré. Il y a une spiritualité laïque et même athée, car tout homme est doué d'une dimension mystique. Nous interrogerons ainsi le sens du sacré dans l'écriture durassienne. Certes, la tendance est de voir le sacré en tout. On peut en effet sacraliser les forces de la nature comme les puissances collectives de l'humain que sont, d'une part, l'Etat, la race ou la classe sociale, d'autre part la réussite personnelle manifestée dans la beauté, la possession de l'argent et la jouissance d'une bonne santé. En abordant la question des dogmes et des doctrines catholiques dans l'écriture durassienne, nous entreprenons des recherches et des réflexions délicates. La doctrine se présente comme un ensemble de dogmes et une série d'opinions rigides. Le dogme, quant à lui est une mise en forme collective d'une vérité révélée par Dieu. Venant de la révélation, elle est considérée comme définitive. Malgré une certaine forme d'anticléricalisme et de rejet de la piété catholique, le parcours durassien conduit à cette compassion évangélique pénétrée de respect pour la multitude des sacrifiés de notre temps suscitant alors notre sympathie pour eux.

PREMIERE PARTIE

DE L'ACCES AUX SOURCES BIBLIQUES

A PARTIR DES DONNEES BIOGRAPHIQUES

Le rôle de la *Bible* dans la formation de la culture européenne met en relief l'importance de cette œuvre dans la littérature. Il fait prendre conscience de l'imprégnation du christianisme dans la construction de la nation française à laquelle appartient Marguerite Duras. L'héritage du judaïsme et des religions chrétiennes reste primordial, même s'il semble s'éroder aujourd'hui. C'est par des intermédiaires que Duras a pu accéder à une certaine connaissance de la *Bible*. Tout commence avec sa formation judéo-chrétienne. Aussi mettons-nous un accent particulier sur sa vie.

Les recherches biographiques sont à considérer dans leur intégralité pour déceler les moindres indices susceptibles de nous intéresser. Elles prennent en compte les journaux intimes, les souvenirs d'époque, les œuvres autobiographiques, les documents d'archives et les textes inédits. Elles permettent d'en savoir davantage sur la vocation littéraire de l'écrivaine, malgré les limites possibles évoquées par Anne Boquel et Etienne Kern :

Dans son journal, dans ses mémoires, on écrit ce qu'on veut faire échapper à l'oubli, parfois sous le coup de l'émotion, sans se soucier de hiérarchiser les événements les uns par rapport aux autres ou de transcrire la réalité du quotidien, d'où le risque, pour le lecteur, de commettre des erreurs de perspective⁷³.

Malgré ces restrictions, ce qui demeure à notre portée, dans le cas de Marguerite Duras, autorise des hypothèses pour justifier l'inspiration biblique dans ses œuvres.

Cette enquête biographique se fonde également sur les registres paroissiaux qui renfermaient autrefois tous les actes de l'état civil. Les familles y trouvent leurs origines. De plus, les nombreux feuillets figurant dans les liasses conservées au fond des archives départementales, des bibliothèques et des greffes, ne seront pas de reste. Avec ces documents, il est possible, grâce à de petits paragraphes qui marquent la vie et la mort, de remonter les généalogies et de renouer le fil rattachant les générations les unes aux autres. Les biographies sur l'écrivaine seront consultées dans cette première partie⁷⁴.

⁷³ BOQUEL Anne / KERN Etienne. *Une histoire de parents d'écrivains : De Balzac à Marguerite Duras*. Editions Flammarion, Paris, 2010, p. 15.

⁷⁴ VALLIER Jean. *Marguerite Duras, La vie comme un roman*. Editions Textuel, Paris, 2006 ; VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras*, tome 1. Editions Fayard, Paris, 2006 ; VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras*, tome 2.

Cette approche permet de spécifier éventuellement la pratique religieuse dans la famille Donnadieu. C'est dans ce patrimoine que nous puiserons pour livrer des éléments essentiels d'interprétation. Jean Vallier souligne le caractère exceptionnel du cas de figure que constitue Marguerite Duras : « Peu d'écrivains ont puisé aux sources des traumatismes réels ou imaginaires de l'enfance et de l'adolescence avec autant de constance (et de bonheur) que Marguerite Duras »⁷⁵. Les stades évoqués sont particulièrement marquants comme moments ayant favorisé une certaine fréquentation de la *Bible*.

Aborder l'inspiration biblique chez Marguerite Duras suppose l'existence, dans ses œuvres, d'intertextes issus de la *Bible* qui fait partie du large éventail de ses lectures. Pour Laure Adler, journaliste et écrivaine, « Marguerite est une éponge »⁷⁶ et la métaphore de la cuisine résume l'intertextualité de manière générale chez Duras :

Cette reprise d'un texte ancien, cette manière de le suspendre et de le remettre sur le métier, témoigne du côté cuisinière de l'écriture qu'a Marguerite Duras : chez elle pas de restes mais des accommodements divers, des recreations, des compositions différentes, variables jusqu'à la disparition des matériaux d'origine⁷⁷.

Par conséquent, l'intertextualité se manifeste à travers tout le système d'échos entre les œuvres antérieures et les siennes. Déjà, dans son enfance et son adolescence, sa personnalité était perméable à tout ce qui l'entourait, aussi bien la nature que les personnes. Cette porosité se traduit au plan littéraire par une sensibilité et une ouverture aux auteurs qui ont précédé. En effet, d'après le témoignage d'Alain Vircondelet, Duras a lu les œuvres de Victor Hugo : « elle [...] relisait le gros livre de prix à la reliure rouge, *les Misérables*, toujours *les Misérables*, et Cosette dans la nuit, et Fantine traînant ses pieds dans la neige »⁷⁸.

Aussi bien dans la vie courante qu'en littérature ou au cinéma, elle n'aimait rien jeter, ni rien gâcher. De toutes ses lectures et ses reprises, il

Editions Fayard, Paris, 2010 ; VIRCONDELET Alain. *Duras. Biographie*. Editions François Bourin, Paris 1991 ; ADLER Laure. *Marguerite Duras*. Editions Gallimard, Paris, 1998 ; LEBELLEY Frédérique. *Duras ou le poids d'une plume*. Editions Grasset, Paris, 1996.

⁷⁵ VALLIER Jean. *Les Liens de sang*. In *Magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011, p. 64.

⁷⁶ ADLER Laure. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 367.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*, p. 24.

ressort que la plus inattendue est celle de la *Bible* dont l'écrivaine affirme dans *Le Monde extérieur* : « C'est avec la *Bible* que j'ai tout désappris. On perd beaucoup de temps » (*ME*, 187). Et pourtant, d'après Alain Vircondelet, « tout appelle à lire Marguerite Duras dans une perspective spirituelle, dans une approche panique du sacré »⁷⁹.

Certes, durant les dernières années de sa vie, Duras s'est souvent rendue ridicule à force de vanité. L'agacement, voire l'exaspération qu'elle suscitait, a poussé bon nombre de lecteurs à rejeter son œuvre. Mais, selon Charles Juliet, poète, écrivain et dramaturge français,

Si l'on parvient à oublier les mauvais côtés de Marguerite Duras, on doit reconnaître qu'on peut trouver dans son œuvre des préoccupations, des notations, des trouvailles, un monde, qui méritent ô combien qu'on s'y arrête⁸⁰.

Cette exhortation nous conduit à rechercher des traces bibliques dans l'œuvre de celle qui, dans *La Douleur*, s'adresse ainsi au lecteur : « Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés » (*D*, 138). Les allusions bibliques légitiment une comparaison précise et rigoureuse entre les œuvres de Duras et leurs sources bibliques. Par le biais de cette étude littérale, nous pouvons accéder à ce canton mal connu de l'univers durassien qu'est le domaine judéo-chrétien issu de la *Bible*. Duras et la *Bible* : les deux mots s'appellent au lieu de s'opposer. La culture livresque de l'écrivaine ne fait plus l'ombre d'un doute. Dans le cas spécifique de la *Bible*, le « Livre des livres », l'expression récurrente « le livre » comme une litanie à quelques mots d'intervalle dans certaines œuvres attire l'attention : c'est la *Bible* que l'on appelle habituellement « le livre »⁸¹.

L'influence sur Marguerite Duras des livres apocryphes est à prendre en compte. Ce sont des écrits chrétiens non retenus par le Canon, c'est-à-dire la liste officielle de l'Église. Ils sont moins diffusés que les textes canoniques qui, à l'inverse, sont reconnus comme contenant la Révélation. Certains apocryphes développent des doctrines légitimes au risque de les exagérer et de les déformer. Ils ont largement nourri la piété et l'imaginaire des chrétiens et de

⁷⁹ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras « condamnée à écrire »*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy. op. cit.*, p. 273.

⁸⁰ JULIET Charles. *Lumière d'automne. Journal VI. 1993-1996*. Editions P.O.L., Paris, 2010, p. 105.

⁸¹ Etymologiquement, « *Bible* » signifie « livre ».

ceux qui s'en sont servis. L'art durassien de la mémoire met en relief l'usage considérable qu'elle fait de l'allusion culturelle à la *Bible* et aux grands mystiques chrétiens. La lecture et la fréquentation d'auteurs chrétiens ou mystiques met en valeur la fascination de l'invisible. C'est la nuit qui attire Duras. Ainsi, ses œuvres gagnent en profondeur et il se produit dans l'esprit du lecteur un élargissement de son espace mental avec l'éveil des souvenirs.

Parmi les autres voies d'accès à la *Bible*, nous avons la liturgie. En effet, l'année liturgique se déroule autour des célébrations commémorant les grands événements de la vie du Christ, en particulier Noël, la plus populaire des fêtes chrétiennes, et Pâques. Ce service religieux et rituel rendu à Dieu par la communauté des croyants évoque aussi les figures de Marie et des saints dont l'histoire d'un certain nombre est rapportée dans la *Bible*.

En lien avec la liturgie, l'art de la musique emprunte un certain nombre de sujets au patrimoine biblique et aux traditions chrétiennes. La postérité musicale de la *Bible* est assurée par des auteurs et/ou compositeurs comme Jean-Sébastien Bach, Igor Stravinski, Olivier Messiaen et Félix Mendelssohn-Bartholdy. Ils ont produit pour le culte divin des hymnes, des messes, des motets, des chorals et des cantates, sans oublier les oratorios destinés à l'église, au temple ou au théâtre. Ce sont des médiateurs entre le texte biblique et les auditeurs de divers horizons culturels et de générations différentes. Grâce à eux, de nombreux versets et épisodes bibliques sont imprimés dans la mémoire collective. La musique sacrée en particulier a contribué à faire passer dans la culture générale des mots ou expressions d'origine biblique comme : *Alléluia, Amen, Kyrie, Magnificat, Ave Maria*.

Tout comme la musique, le cinéma évoque des motifs et des personnages bibliques. Il est de l'ordre de la transposition avec une influence indirecte de la *Bible*. Parmi les premières productions du XX^{ème} siècle dans ce domaine, citons « les dix commandements » de Cecil B. DeMille en 1923.

L'artiste, en l'occurrence la romancière voire l'écrivaine, cherche à élargir ou à transfigurer la condition humaine. Marguerite Duras est une passionnée de l'art à la différence de sa mère dont elle écrit dans son œuvre

inédite intitulée *Mothers* : « Non, je n'ai pas eu une mère éprise de peinture ou d'art »⁸². La fascination de l'écrivaine pour l'art constitue une piste à exploiter. En effet, l'art se présente comme une voie d'accès à la *Bible*, grâce à la reprise et à l'illustration des épisodes bibliques qui se prêtent bien à l'image. La *Bible* parle beaucoup plus par les arts que par la lecture directe ou la littérature, notamment le roman qui s'en inspire moins familièrement. Nous pouvons partir d'une image, d'un vitrail, d'une peinture ou d'une sculpture pour évoquer un passage biblique. Les églises, les porches des cathédrales ou les musées abritent des statues ou des peintures représentant des scènes de la *Bible* et de l'hagiographie chrétienne. A travers l'art, nous reconnaissons les grands personnages de l'histoire des chrétiens et les symboles du christianisme présents dans les lieux qui s'y prêtent. Nous pénétrons dans l'intimité de la *Bible* à travers les œuvres d'art qui résonnent autrement quand on en découvre la richesse insoupçonnée. L'art sacré révèle le sens des événements bibliques et leur place dans la piété d'hier et d'aujourd'hui. Source de questions et de mystères, il éveille la curiosité et l'intérêt pour la culture biblique et religieuse. Toutes ces données sont des clés pour justifier la présence de certains personnages et d'événements bibliques dans l'œuvre de Marguerite Duras qui se réapproprie les images et les symboles de la culture chrétienne. Nous verrons bien que, toutes les fois où Duras franchit le seuil d'une église, elle n'est pas restée indifférente à l'art sacré dans une prise de conscience de ce patrimoine singulier.

Cette première partie nous donne d'interroger chez Duras les voies d'accès à la *Bible* dont elle va faire usage dans ses œuvres de manière plus implicite qu'explicite. Nous allons montrer, au rythme des éléments biographiques, comment Duras a découvert la *Bible* et son rôle dans ses dernières années. Une telle recherche aide à mieux comprendre comment s'est formée la personnalité d'un des plus grands écrivains du XX^{ème} siècle pour mieux apprécier son œuvre. Il sera utile de rappeler les origines familiales et les

⁸² DURAS Marguerite. *Mothers*. [Texte inédit]. In *Magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011, p. 66.

lieux où a grandi cette fille d'un fonctionnaire français de l'Instruction publique, ainsi que la personnalité de sa mère et de ses deux frères. Nous évoquerons les récits qui ont enchanté son enfance et son adolescence, les lectures bibliques qu'elle a faites, les allusions diverses qu'elle a pu observer dans les œuvres d'autres écrivains. Nous ferons également une recherche sur l'entourage chrétien ou juif de ceux qui ont pu lui révéler le « Livre des livres », et montrer dans quel esprit s'est opérée cette rencontre. Dégager l'élément biblique dans l'œuvre de Duras conduit inéluctablement à définir ce que furent sa position et ses sentiments vis-à-vis de la religion. Devant la *Bible*, chaque écrivain livre le contenu de son âme.

Chapitre I – LES VESTIGES D’UNE EDUCATION JUDEO-CHRETIENNE

Par le biais de ces recherches et de cette étude littérale de références, nous pourrions accéder à un canton mal connu de l’univers durassien, le domaine judéo-chrétien issu de la *Bible*. Le concept de judéo-christianisme désigne ceux qui croient en un Dieu unique et se réclament de la *Bible*. Avec les biographes de Marguerite Duras, nous avons de précieux indices sur les liens familiaux, les rapports de sa famille avec l’Eglise et leur fréquentation des sacrements. Ce sont des clés pour comprendre l’écrivaine. Les témoignages des biographes et ses propres confidences mettent le lecteur sur la piste d’une inspiration biblique.

I - Le contexte familial en général

La formation judéo-chrétienne est une porte ouverte sur le monde de la *Bible*. Certes, la journaliste et biographe Frédérique Lebelley parle de la maison de la famille Donnadieu, parents de Marguerite, comme « une maison sans bibliothèque dans l’enfance »⁸³. Par conséquent, il convient de retenir que, dans l’immédiat, la *Bible* ne pouvait pas figurer dans le décor de la maison d’enfance. Alain Vircondelet note chez l’écrivaine « la lecture des ouvrages scolaires et des livres imposés qu’elle puisait dans la bibliothèque familiale, les livres d’histoire et ceux qui racontent des histoires échevelées, comme les romans de Dumas ou des grands narrateurs du siècle passé »⁸⁴. Ensuite, à la journaliste et romancière française, Michèle Manceaux, qui la voit comme « une grande prêtresse de la littérature », Duras laisse le témoignage d’une femme dépouillée de bibliothèque : « L’exemple de Marguerite qui ne possédait aucune

⁸³ LEBELLEY Frédérique. *Duras ou le poids d’une plume*. p. 20

⁸⁴ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 28.

bibliothèque dans sa maison proche de la mienne, m'encourage »⁸⁵. Mais comment Duras a-t-elle accédé à la *Bible* ? En effet, à la suite de Laure Adler, nous nous demandons comment « celle qui fut une experte de l'autobiographie, une professionnelle de la confession, a réussi à nous faire croire à ses propres mensonges »⁸⁶.

Il est vrai que Duras se dit marquée par un oubli de l'enfance et du pays natal. L'enfance a été occultée et le pays natal renié comme elle l'affirme dans *Les Parleuses* : « Ç'avait été trop douloureux. J'ai complètement occulté. Et je me trimballais dans la vie en disant : Moi, je n'ai pas de pays natal [...] » (*P*, 136). Et pourtant l'occultation n'est pas totale car, dans ses cahiers rédigés dans les années 40 mais non publiés, Duras raconte son enfance. Les tous premiers romans, comme *Les Impudents* en 1943, laissent découvrir des traces diffuses de l'enfance qui constituent des pistes pour mieux cerner les relations entre Duras et sa famille.

L'influence de la mère fut prédominante pour Duras. C'est d'elle qu'elle reçut un fond de piété sentimentale, voire superstitieuse. En parcourant la biographie de Marguerite Duras, on découvre les traces d'une éducation chrétienne reçue de ses parents, notamment de sa mère. De son vrai nom Marguerite Germaine Marie Donnadiou, l'écrivaine est née le 4 avril 1914 à Gia Dinh, une ville de la banlieue Nord de Saïgon. Henri et Marie, ses parents, arrivent séparément en Indochine en 1905 animés d'une même foi laïque. Cependant, les prénoms portés dans leur famille témoignent de racines chrétiennes.

Du père, Marguerite ne pouvait pas hériter de la foi catholique. Cet homme, tout à fait laïc de tempérament, entre dans la franc-maçonnerie, séduit par la proposition qui était faite alors en Indochine à ceux qui travaillaient dans l'administration et l'enseignement. Toujours absent, le père se trouve confronté à la situation complexe de ses enfants en âge de scolarité. Un dilemme voit le jour au moment d'inscrire les enfants à l'école. Soit il fallait les inscrire à l'école

⁸⁵ MANCEAUX Michèle. *La Dernière à gauche en montant*. Editions Nil, Paris, 2010. p. 16.

⁸⁶ ADLER Laure. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 12.

des filles dite *Norodom*, soit il fallait les envoyer à l'école *Miche* administrée par les Frères de la Doctrine Chrétienne. La question s'est posée de savoir comment les enfants du directeur de l'enseignement laïc et républicain pouvaient être confiés à un établissement religieux. Bien que la mère ait eu une éducation chrétienne et catholique, les parents ont finalement opté pour *Norodom*.

Henri Donnadiou reste parfaitement laïc jusqu'au bout. Dans le registre de l'évêché d'Agen, il est bien mentionné : « Emile Donnadiou rappelé à Dieu ». Le registre de l'église Saint Eutrope d'Allemans-du-Dropt, de la paroisse du Moustier, mentionne le 6 décembre 1921 un service religieux « pour un homme qui n'avait pas cru bon, une vingtaine d'années auparavant, de faire baptiser ses deux premiers enfants ». Une conclusion se dégage alors : Pierre et Paulo, les deux frères aînés de Marguerite, n'ont pas été baptisés dans leur enfance. Mais, d'après le biographe Jean Vallier, homme de lettres et écrivain français, le père serait revenu, « sous l'influence bénéfique de sa seconde épouse, à des sentiments plus conformes aux usages de la religion catholique »⁸⁷.

La mère est une institutrice formée à l'École normale dans le but de servir l'idéal de laïcité défini par Jules Ferry. Ce dernier a fait voter une série de lois sur l'école primaire rendant l'école gratuite, l'éducation obligatoire et l'enseignement public laïc. Mais madame Donnadiou est de confession catholique. Et, d'après Jean Vallier, elle exerce dans un milieu où le catéchisme était enseigné :

Certains marchands annamites, qui ont pignon sur rue, confient leurs aînées à l'école que dirige Mme Donnadiou d'une main ferme. Elle a été créée en 1902 par le service de l'Instruction publique de Cochinchine, pour faire pièce à l'institution des sœurs de Saint-Paul de Chartres, qui n'enseignaient que le catéchisme à leurs élèves – et ceci en *quoc ngû*, la langue locale⁸⁸.

Pendant quatorze ans, dans une école privée de Saïgon, madame Donnadiou héberge Max Bergier, son filleul, qui rapporte le témoignage selon lequel cette femme est « très catholique »⁸⁹. Du début des années 30 jusqu'à la

⁸⁷ VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras*. Tome 1. *op. cit.*, p. 215.

⁸⁸ VALLIER Jean. *La Vie comme un roman*. *op. cit.*, p. 50.

⁸⁹ DURAS Marguerite. In *Journal Libération*, 14 mars 1996.

fin de la guerre, il est pensionnaire chez elle. Quand il fit sa connaissance, elle était encore très croyante, vu sa présence aux messes dominicales et les cours de catéchisme dispensés aux enfants. Pendant qu'il était pensionnaire chez elle, Max Bergier, lui-même, fit sa première communion et sa confirmation.

Marie Donnadiou née Legrand, originaire du Pas-de-Calais, appartenait à la bourgeoisie terrienne de tradition catholique. Toute sa jeunesse s'est déroulée à Fruges, une bourgade du nord, où les pratiques religieuses étaient monnaie courante : aller à la messe, faire baptiser ses enfants, leur faire apprendre le catéchisme et observer les fêtes religieuses. Ainsi, madame Donnadiou allait à la messe tous les dimanches et elle faisait elle-même le catéchisme aux enfants de son école. Elle connaissait les principes, les mystères de la foi et de la religion chrétienne⁹⁰. Revenue en Métropole, elle reste toujours assidue à la messe du dimanche. Elle trouve en l'abbé Duffau auquel elle est liée, un directeur de conscience qui ne prend sa retraite qu'en 1960. Ce dernier avait de bonnes relations avec son entourage au point que la paix et l'harmonie régnaient entre ce représentant du culte catholique et l'école laïque. En définitive, des parents de Marguerite, la mère est la plus indiquée pour attester d'une ouverture vers des éléments de foi chrétienne. Même si Marguerite n'a hérité de sa mère ni la foi ni la pratique religieuse, elle reste tout de même poreuse à cette culture biblique qu'elle se réapproprie à sa manière. Elle a beau avoir abandonné toute pratique et toute conviction religieuses, elle n'en a pas moins reçu l'empreinte première et peut évoquer de ce fait des souvenirs d'enfance, car celle-ci n'est pas définitivement effacée de sa mémoire.

Dans le Paris d'avant-guerre, Marguerite est à l'écoute de tout, curieuse et libre. Elle connaît des années de formation où elle fait l'apprentissage de l'amour et de la lecture de la *Bible* tout en ressentant l'écriture comme un appel. D'ailleurs, Duras recommande de lire certaines de

⁹⁰ A ce sujet, voici le témoignage de Jules Joly dans *Vivre en Flandre-Artois-Picardie* : « L'enseignement du catéchisme se donne le matin, après la messe de six heures, et le jeudi de huit heures à dix heures. Il n'y a pas « d'athée » dans la paroisse, si bien que tous les enfants se retrouvent sur les bancs de bois, près du chœur, face à l'autel de la Vierge, garçons et filles séparés. Le catéchisme s'apprend par cœur et la veille de l'interrogation on récite, à sa mère, d'une seule traite, après la leçon de géographie, les dix commandements de Dieu ou les sept péchés capitaux ». In VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras. op. cit.*, p. 44.

ses œuvres à elle comme des « textes sacrés » (*D*, 138). Et ce côtoiement du sacré dans l'œuvre de Duras est la résultante d'une certaine culture chrétienne reçue de sa famille et nourrie de ses lectures au rang desquels la *Bible* tiendrait une place prépondérante. Dans une publication sur Duras, Sandrine Rabosseau, professeure certifiée de lettres, affirme de l'écrivaine : « [...] son livre de chevet a toujours été la Bible »⁹¹. Duras a baigné dans un climat qui provenait de la *Bible*, dans un ensemble de noms, de gestes et de fêtes qui la lui rendaient familière comme en témoignent les leçons de catéchisme de la mère.

II - Les leçons de catéchisme dispensées par la mère

Au début du XX^{ème} siècle, les enfants héritaient encore d'une culture religieuse familiale et majoritaire. Globalement, l'on était dans un pays de chrétienté qui considérait que la foi ayant fait vivre les générations précédentes, il n'y avait pas de raison qu'il en soit autrement pour les générations futures. En France, les enfants étaient d'abord marqués, plus ou moins, par une religion, chrétienne en l'occurrence, puis, peu à peu, ils découvraient qu'il y en avait d'autres dans le monde, contrairement à nombre d'enfants d'aujourd'hui, qui reçoivent une éducation chrétienne et sont plongés dès leur plus jeune âge dans la diversité des religions.

Dans le christianisme, le catéchisme vise l'enseignement, la formation et l'éducation religieuse des enfants avec une large part accordée à l'exposé officiel des articles de foi et de la doctrine chrétienne. En effet, dans l'enfance, comme des souvenirs lumineux, l'impulsion de départ d'une vie spirituelle laisse des traces intenses, quoique fugaces. Pour fonder le potentiel religieux de l'enfant, ces souvenirs peuvent, parfois, mettre beaucoup de temps à germer, au plus profond du cœur, sans que l'esprit en soit toujours conscient. Des

⁹¹ RABOSSEAU Sandrine. *Duras démiurge ou la création d'une mythologie familiale*. In *Les Lectures de Marguerite Duras*. Textes rassemblés par Alexandra SAEMMER et Stéphane PATRICE. Actes du colloque international Duras et l'intertexte, La Tourette / Evreux, 6 et 7 décembre 2003. Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 244.

années après, ce qui, dans le cœur de l'enfant, est enfoui, non-dit ou nié, pourra toujours émerger, trouver son chemin et frapper de nouveau à la porte. Au départ, l'attrait pour Dieu peut se profiler de manière vague ou masquée par des interrogations.

La jeune Marguerite fait des sorties en ville, se rend dans les piscines. Elle sympathise avec Max Bergier dont madame Donnadiou était la marraine. Tous deux font de longues promenades dans les rues de Saïgon. Paul, le frère de Marguerite et la mère se joignent bien souvent à eux. Ils assistent, tous ensemble, à la messe dominicale. En effet Jean Vallier précise : « Pour les dévotions, il y a l'énorme cathédrale où les familles conduisent leurs enfants à la grand-messe du dimanche »⁹². Il mentionne notamment « la messe du dimanche à la cathédrale » de Saïgon⁹³. Marie Donnadiou envoie ses enfants au catéchisme, comme l'atteste la narratrice du roman autobiographique de Duras intitulé *L'Amant* : « La dame est sur la terrasse de sa chambre, elle regarde les avenues le long du Mékong, je la vois quand je reviens du catéchisme avec mon petit frère » (*Amt*, 110). Paul, le petit frère, et Marguerite ont reçu une éducation religieuse traditionnelle comme la plupart des Français à l'époque. Tous deux ont été « confirmés » en présence de l'évêque ou de son représentant. Ils ont également fait leur première communion comme la majorité des Européens en poste dans les colonies. Marie-Christine Jeannot note qu'en novembre 1924, « Marie Donnadiou [...] garde près d'elle Paul et Marguerite, inscrite à l'école de Norodom. Paul et Marguerite font leur communion et leur confirmation »⁹⁴. Une photo d'époque montre Marguerite avec une médaille de première communion bien mise en évidence à son cou. Grâce à un missionnaire à Hanoï, les enfants ont appris le catéchisme et le latin, langue officielle de l'Église catholique. C'est grâce aux rudiments de la langue latine apprise chez le

⁹² VALLIER Jean. *Marguerite Duras. La Vie comme un roman. op. cit.*, p. 24. cf. aussi VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras. Tome 1. op. cit.*, p. 456.

⁹³ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁴ JEANNOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante*. Editions Au diable Vauvert, La Laune, 2011, pp. 132-133.

prêtre catholique que Marguerite réussit à obtenir de bons résultats en cours de latin au lycée Chasseloup-Laubat à Saïgon.

Dans *L'Amant*, c'est donc en revenant du catéchisme avec son frère que Duras voit « la dame », la femme de l'administrateur qui avait pris place à la terrasse de sa chambre. En plus de l'orthographe et de la grammaire, la mère se chargeait de leur donner les principes de la morale religieuse. Le curé leur enseigne l'histoire sainte, comme elle le laisse entendre dans un brouillon du *Marin de Gibraltar* : « Heureusement que les Dix commandements ce fut le curé du poste qui me les enseigna »⁹⁵. Accompagnés de leur mère, les deux enfants vont à la messe que Marguerite considère comme une sortie hebdomadaire faisant partie des distractions. Elle laisse entendre qu'à la sortie de l'office du dimanche, en parlant à madame Donnadiou, la femme de l'administrateur aurait qualifié le regard de la fille de façon péjorative. Elle y fait allusion dans les *Cahiers de la guerre* : « J'avais un mauvais regard que ma mère qualifiait de “ venimeux ” » (CG, 53).

L'enseignement catéchétique comporte une dimension morale. Et, d'après Alain Vircondelet, « c'est que Marie Legrand ne transige pas avec la morale »⁹⁶. Dans la famille Donnadiou, la morale tient donc une grande place. L'éducation reçue est très moralisatrice. Elle est plus basée sur le devoir, le permis et le défendu, que sur une relation personnelle et intime à Dieu. La culture catholique de l'époque accentue le passage sur cette terre comme le lieu où mériter son ciel et faire pénitence sont les actes les plus importants. Ceci conduisait à regarder la mort comme une issue presque heureuse. Il se révèle alors une incapacité à regarder la vie, avec ses combats parfois rudes et pénibles, comme un don merveilleux.

La morale chrétienne de Marie Donnadiou est essentiellement basée sur la notion du péché qui reste l'une des données bibliques les plus obvie. En effet, c'est par le péché dans le livre de la *Genèse* qu'Adam et Eve, fraîchement créés par Dieu, inaugurent l'histoire biblique (*Gn 3*). Marguerite Duras en reste

⁹⁵ Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC). Brouillon du *Marin de Gibraltar* en 1951.

⁹⁶ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. Editions Le bord de l'eau, Paris, 2009, p. 87.

marquée au point que, dans un brouillon du *Marin de Gibraltar* datant de 1951, elle fait dire à l'un des personnages qui a grandi aux colonies :

Mon instruction, faute d'établissement scolaire, fut assurée par mes parents. Ma mère se chargea de la partie religieuse [...] Outre l'existence des microbes, ma mère m'apprit celle des péchés [...] Quel championnat que l'existence, me disais-je. Seuls les Blancs, m'apprit ma mère, y concouraient. Les indigènes, eux, étaient éliminés d'office. Ils étaient dès leur naissance et de toute éternité, si incurablement damnés qu'ils n'avaient aucune lutte à mener. [...] Les péchés grouillaient dans leur âme, comme les microbes dans leur corps, inoffensifs, parce que précisément trop nombreux. Le paradis perdu, je ne pus jamais malgré (ses) efforts m'en faire la moindre idée !⁹⁷.

Les notions de « péché » et de « paradis perdu » constitueront des données récurrentes de son œuvre littéraire.

Depuis sa tendre enfance, Duras n'a jamais voulu croire en ce Dieu professé au catéchisme. Madame Donnadieu s'efforçait pourtant de faire assimiler les leçons du catéchisme. Selon Alain Vircondelet, « la petite fille était seulement perméable [...] à cette liberté de tous les instants à laquelle depuis les fugues dans la forêt elle se vouait et qui lui avaient donné cet air farouche, indomptable, ce goût du défi »⁹⁸. Elle le pousse jusqu'au refus de Dieu. Elle n'a jamais voulu y accorder une quelconque foi, même dans sa toute petite enfance. Les circonstances montrent alors que, dès son plus jeune âge, Marguerite Duras s'est montrée rebelle aux rudes leçons de catéchisme. Mais la rébellion n'empêche pas l'esprit de retenir certaines notions entendues ou lues malgré soi, quitte à les interpréter à sa manière. C'est ainsi que, bien plus tard, elle invite ses lecteurs à apprendre à lire les notes de ses cahiers comme des textes sacrés. Selon Alain Vircondelet,

sur ces cahiers-là, du religieux se déroule, non pas obéissant à quelque catéchisme, mais quelque chose qui a trait à la mystique, à cette tension du mental et du sentiment qui se dit au lieu le plus resserré de l'écriture dans sa nudité⁹⁹.

Plus tard, d'après le même biographe, elle verra, dans les rapports du Comité central, « le même catéchisme laïc, la même sacralité morbide et

⁹⁷ IMEC, Brouillon du *Marin de Gibraltar* en 1951.

⁹⁸ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 96.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 147.

mortifère qu'elle avait dénoncés chez les Allemands comme chez les catholiques »¹⁰⁰.

Et pourtant il faut s'interroger sur le degré de foi de la mère et sur ce qu'elle est censée transmettre aux enfants en matière de catéchisme. C'est une foi à interpréter les signes des temps. Marie Donnadiou se découvre des dons de voyance et de divination. A des signes évidents pour elle, elle sait lire les événements et opère alors des rapprochements. Ainsi, pour elle comme pour toute la famille, l'oiseau de nuit qui vient s'engouffrer dans la maison ouverte annonce un événement malheureux, celui de la mort de son mari Henri Donnadiou. Selon Alain Vircondelet, « le gros oiseau qui bute contre les murs de la grande pièce, heurte les vitres de la véranda, a la résonance du malheur, signe la mort de son mari »¹⁰¹. La foi de Marie Donnadiou la fait agir plutôt par convenance et par tradition. Ainsi, devant une photo de son époux défunt, elle fait allumer une veilleuse baignant dans un vase d'huile. Sa fille elle-même héritera de ce don de voyance dans la mesure où elle est aussi celle qui voit. Dans de telles circonstances, que peut donc transmettre la mère comme foi à ses enfants ? A première vue, la dévotion de cette famille s'oriente plutôt vers d'autres préoccupations. La priorité ne semble pas aux notions de catéchisme mais, d'après Frédérique Lebelley, « la fête de la propreté, Fête des Eaux, ménagère, le seul rite auquel sacrifie la famille comme à une divinité bienfaisante »¹⁰². L'enseignement du catéchisme trouve son illustration et son application dans la liturgie chrétienne.

III – Les ressources de la liturgie chrétienne

Duras prend des postures qu'à première vue on aurait qualifié de liturgiques : prostration¹⁰³, agenouillement. Même si, en fait, il n'en est rien, son attitude s'assimile à un rite. En deux occasions précises, Alain Vircondelet

¹⁰⁰ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 163.

¹⁰¹ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 18.

¹⁰² LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 66.

¹⁰³ Dans la liturgie catholique, la prostration est le moment du rituel de consécration ou le futur consacré se couche de tout son long sur le sol pendant qu'on invoque les saints dans une litanie qui leur est consacrée.

souligne la position de la prostration dans l'attitude de Duras. La première se situe, dès 1945, après la Deuxième Guerre Mondiale, devant le déséquilibre des classes vaincues et des classes victorieuses. Il affirme au sujet de l'écrivaine : « elle se met à genoux, elle prie cette haine, elle la clame, elle devient folle »¹⁰⁴. Ensuite, il rapporte des épisodes de la fin de la vie de Duras :

De même, l'été, l'automne puis l'hiver de 1995, elle lutte contre la mort, quelquefois elle a des accès de silence, de prostration auxquels succèdent de grands cris, des révoltes, des plaintes¹⁰⁵.

La liturgie chrétienne est une voie d'accès à la *Bible* dans la mesure où la lecture, le commentaire des textes sacrés de la *Bible* et les chants jadis exclusivement en latin font partie intégrante des actes liturgiques. Ainsi, apprendre le latin grâce à l'enseignement dispensé par un prêtre et entendre les chants latins comme le Grégorien dans les offices liturgiques constituent une porte d'accès à la *Bible*.

Il en est de même des célébrations liturgiques dans les églises qui accordent une part considérable aux textes bibliques. Ainsi la lecture des *Écritures* est une étape nécessaire de toute liturgie. Il n'y a pas de véritable liturgie sans écoute préalable de la Parole de Dieu dans la *Bible*. Les textes bibliques sont le plus souvent actualisés par un commentaire ou une homélie autrefois appelée « Sermon ». L'un des exemples d'illustration est puisé dans la *Bible* elle-même chez l'évangéliste Luc dans la rencontre entre Jésus et les « disciples d'Emmaüs ». Luc met en récit une relecture des écrits de Moïse et de tous les prophètes par le Christ ressuscité. L'épisode à la fois biblique et liturgique se conclut dans le geste du pain rompu (*cf. Lc 24, 13-35*). Plus loin, dans *Les Actes des Apôtres* et selon le même schéma, le diacre Philippe commente à un ministre éthiopien le texte du « Serviteur souffrant » au chapitre 53 du livre du prophète (*Is 53*). Tout ce commentaire liturgique débouche sur le geste du baptême (*cf. Ac 8, 26-40*).

A travers différents épisodes de sa vie, Duras se trouve au contact de la liturgie. Même si elle n'a pas la foi d'une catholique convaincue, il reste vrai

¹⁰⁴ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 134.

¹⁰⁵ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 163.

que des réminiscences remontent en surface pour rappeler tel épisode de la *Bible* ou tel événement liturgique. Elle n'est pas restée en marge de la liturgie chrétienne. Elle a vécu les fêtes liturgiques, mémorial d'événements bibliques.

La liturgie est liée au temps. Il est d'ailleurs question de temps liturgiques mettant en valeur les différents moments de l'année liturgique. A l'époque de Duras, c'est le calendrier liturgique tridentin qui était en usage car la réforme liturgique actuelle remonte au Concile Vatican II (1962-1965). Comme l'année civile, ce calendrier liturgique tridentin comprend trois cents soixante cinq jours répartis sur cinquante deux semaines. Le temps liturgique ou le temps de l'Eglise commençait jadis le premier dimanche de l'Avent et se termine le samedi qui suit le dernier dimanche après la Pentecôte.

A la même période prévalait le Code de Droit Canonique promulgué en 1917 et qui stipulait au Canon 1247 :

Les jours de fête de précepte pour toute l'Eglise sont seulement : tous les dimanches et chacun d'eux, les fêtes de Noël, Circoncision, Epiphanie, Ascension, Fête-Dieu, Immaculée-Conception, et Assomption de la Sainte Vierge Marie, Saint Joseph son époux, les saints apôtres Pierre et Paul, la Toussaint.

Le même Code précisait au Canon 1248 :

Aux jours de fête de précepte, la messe doit être entendue; et on doit s'abstenir des œuvres serviles, des actes judiciaires, de même que, sauf coutumes contraires légitimes ou indult¹⁰⁶ particulier, de marchés publics, de foires, et d'autres ventes publiques aux enchères.

La biographie de Duras relève des références aux jours de précepte comme le dimanche et aux fêtes de précepte. L'existence du dimanche prend racine dans la *Bible*. De ce fait, ce jour de précepte constitue une voie d'accès à la *Bible* tant par son origine que par son caractère sacré. En effet, la *Bible* instaure l'obligation d'observer le jour de Sabbat, jour de culte et de repos en écho au jour de repos de Dieu lors de la création du monde (*cf. Gn 2, 2*). Tout en observant le Sabbat, les premières communautés chrétiennes se fondent sur le huitième jour équivalant au dimanche et considéré comme le jour de la

¹⁰⁶ Dans le langage du Droit Canonique dans l'Eglise, l'*indult* désigne une faveur que le Pape accorde à une communauté ou à un particulier et qui dispense du droit commun de l'Eglise.

résurrection de Jésus¹⁰⁷. Chaque dimanche est marqué par la célébration de l'événement de la résurrection du Christ. Le dimanche est aussi considéré comme le huitième jour d'une création nouvelle inaugurée par la Résurrection. Qu'on l'appelle messe chez les catholiques, culte chez les protestants et liturgie chez les orthodoxes, la principale action liturgique est célébrée le dimanche.

Pendant son séjour en Métropole, du fait que sa mère ne s'y opposait pas, la présence de Duras à la messe le dimanche est attestée même si c'est sans conviction particulière. Le témoignage d'Alain Vircondelet sur Marguerite et ses frères Pierre et Paul est éclairant sur le sujet :

Ils ne pratiquent guère, se moulant en cela aux habitudes du pays, laissant l'église aux femmes. Marguerite, entraînée par Yvette [son amie], se plie volontiers au rituel du dimanche. Elle n'entend pas cependant d'appel mystique, fréquent chez certaines petites filles de son âge, pas plus qu'elle n'apparaît assidue ou pieuse. Au fond d'elle-même, elle rechigne à cette servitude, à cette imploration. Elle apprend les paroles et les gestes, connaît les prières par cœur et le moment des genuflexions, mais ce sont pour elle des actes copiés, qui n'ont pas de vrai sens¹⁰⁸.

Il y a quelques prières de Duras qu'elle confie à son journal intime comme cette note du 12 novembre 1931, témoignant qu'elle traverse une période difficile. Tout en s'inquiétant pour sa mère pourtant si rigoureuse¹⁰⁹, en s'interrogeant sur le sens de sa vie et l'existence de Dieu, elle écrit un soir un texte qui débouche sur une prière : « Se faire entretenir d'argent, d'autos, d'amour, de paroles très douces, chaudes, de baisers : de baisers qu'on vous donne sans les refuser. Mon Dieu, faites-moi croire que vous me donnez un peu de tendresse et d'amour »¹¹⁰. Or, le Dieu de la *Bible* est le « Dieu de tendresse et d'amour » pour reprendre les paroles du psalmiste : « Le Seigneur est bienveillant et miséricordieux, lent à la colère et d'une grande fidélité. Le Seigneur est bon pour tous, plein de tendresse pour toutes ses œuvres » (*Ps* 145, 8-9). Cette prière témoigne de l'influence de la liturgie et des élans de

¹⁰⁷ Le mot « dimanche » vient de « dies dominici ». En anglais et en allemand, il est traduit respectivement par *sunday* et *sontag*. Il désigne aussi le « jour du soleil » et garde la trace des cultes païens. Malgré ces origines, les premiers chrétiens comme Saint Justin, n'ont eu aucun mal à conserver ce symbolisme du soleil, le jour où ils se rassemblaient pour célébrer le Christ qui s'est présenté comme « la lumière du monde » (*cf. Jn* 8, 12).

¹⁰⁸ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 43.

¹⁰⁹ La mère était à la recherche de Pierre, le frère aîné, dans les bars de Montparnasse à Paris.

¹¹⁰ JEANNIOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante*. p. 26. *cf.* Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine – IMEC.

l'adolescente vers la foi et vers un Dieu consolateur, tendre et miséricordieux. Cet aspect spirituel digne d'une orante est demeuré pudique chez Duras. Son journal intime entamé en octobre 1931 s'achève par un texte non daté qui est une forme de prière où la jeune fille interroge son confident de journal sur le sens des choses de ce monde :

Pourquoi vit-on ici bas, petit journal ? Je ne vois qu'une chose possible vois-tu. C'est pour adorer un Dieu, le glorifier et le servir en esclave. Si tu savais comme je voudrais savoir. Fait-il cela pour son plaisir ce grand maître ? Mais pourquoi même se le demander puisque notre faible intelligence ne peut même pas dépasser le pauvre petit atome de notre monde ? Le hasard ne nous a pas créé (sic) [...] Mon Dieu, [...] c'est lui ; il est grand. Tu ne sauras jamais tout ce que tu veux savoir parce que tu ne peux pas concevoir et comprendre autrement que par ta faible raison et intelligence [...] Repose-toi, n'y pense plus, ne te fatigue plus. Aime-le. Crois en lui. Adore-le car il est bon. Il est trop immensément grand pour ne pas l'être [...] Mon Dieu je ne sais plus¹¹¹.

Telle est la prière de l'adolescente qui est comme un acte de foi et une confession dans l'esprit des *Confessions* de Saint Augustin.

Le dimanche durassien n'a pas une touche liturgique particulière. C'est le jour des sorties et des distractions. Marguerite choisit ce jour pour se rendre au jardin botanique de Saïgon afin d'assister au spectacle de la « dévoration » d'un poulet vivant par un boa. C'était le lieu où se retrouvaient tous les amateurs de curiosités et de sensations fortes.

Madame Donnadiou obtient que sa fille puisse sortir seule le dimanche pour ne pas être obligée de se promener en rang comme les autres jeunes filles du primaire. Ainsi, un dimanche, n'ayant personne à qui rendre visite, elle finit par se retrouver au cinéma « Eden » pour un film muet d'Alexandre Wolkoff. Dans ce film éponyme, Duras voit Casanova qui embrasse une femme sur la bouche pour lui déclarer ensuite son amour. La scène est reprise dans *Un barrage contre le Pacifique*. Au cinéma, Suzanne fait partie de ces spectateurs qui observent « des lèvres se joindre comme des poulpes, s'écraser, essayer dans un délire d'affamés de manger, de se faire disparaître jusqu'à l'absorption réciproque et totale » (*BCP*, 189). Revenue en Métropole, c'est un dimanche des Rameaux 1932 que Duras attend depuis une semaine la lettre du jeune Lecoq, un ami d'adolescence qui lui fait des avances. Mais cette

¹¹¹ Journal intime. IMEC.

attente dominicale ne l'empêche nullement d'aller au cinéma Paramount pour voir le film « Il est charmant »¹¹².

Plus tard, après son entrée au Parti Communiste, le premier parti de France, le dimanche perdra pour elle toute sa valeur liturgique. Laure Adler fait remarquer le dévouement de Duras : celle-ci « allait vendre *L'Huma* le dimanche matin dans son quartier par tous les temps – elle note d'ailleurs sur son carnet consciencieusement le nombre d'exemplaires vendus, entre quarante et cinquante chaque semaine »¹¹³. Et, d'après la même biographe, c'est avec grande fierté que l'écrivaine s'en vante dans une lettre du 26 mai 1950 : « J'ai fait signer les ménagères sur le marché, j'ai vendu *L'Huma*, j'ai collé des affiches [...]. Tout ce que j'ai pu faire, je l'ai fait »¹¹⁴. Duras avait-elle connaissance du Canon 1248 qui recommandait de s'abstenir de tout commerce, de marché, de foire, de vente publique ? Si le dimanche n'a pas une valeur liturgique, une recherche du côté des fêtes de précepte donne quelques indices.

Noël est d'abord une fête qui a un fondement biblique et constitue de la sorte une voie d'accès à la *Bible*. Les récits de l'enfance dans les *Évangiles* rapportent cet épisode (cf. *Mt* 1-2 ; *Lc* 1-2). Après avoir décidé de faire établir la liste des habitants de son royaume, César Auguste, l'Empereur romain, ordonne aux siens de retourner sur leurs lieux de naissance. Accompagné de Marie, Joseph se rend en Judée, plus précisément à Bethléem, sa ville natale. Mais en y arrivant, les deux jeunes époux ne trouvent pas une place d'auberge pour dormir. C'est alors que survint la Nativité ou Noël, c'est-à-dire la naissance de l'enfant Jésus.

Les références des biographes de Duras à Noël, une des principales fêtes de précepte, ne relèvent pas une touche liturgique particulière. Son amie, Michèle Manceaux, rapporte une blague de Marguerite témoignant de son regard sur Noël, « celle de l'enfant qui demande un Tampax au Père Noël parce

¹¹² C'est un film réalisé en 1931 par Louis Mercanton, réalisateur et producteur de cinéma.

¹¹³ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 233.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 275.

que avec ça on peut danser, nager, aller à cheval »¹¹⁵. Noël était perçu comme une fête commune sans dimension religieuse proprement dite. Cette fête se présente comme le moment traditionnel pour les familles, les relations et les amis de se retrouver en agréable compagnie, tout en laissant de côté les soucis de la vie quotidienne. La première rencontre entre le journaliste et romancier Gérard Jarlot et Marguerite Duras se fait le jour de Noël. Selon Frédérique Lebelley, « elle s'était rendue seule à cette fête le soir de Noël à la recherche d'un amant. Gérard Jarlot était là »¹¹⁶. Et ce fut lui le sujet de prédilection. Ainsi, d'après Laure Adler, « la première fois, ils se sont rencontrés dans une fête. C'était le jour de Noël. Ils se sont beaucoup parlé »¹¹⁷. Même si la fête de Noël célèbre l'Amour, celle de 1943 n'a pas pour but premier une célébration liturgique mais c'était l'occasion rêvée pour Duras de faire l'expérience d'un amour impossible après celle vécue avec l'amant chinois.

Une autre référence à la fête de Noël se situe à la fin de l'année 1962. L'événement rapporté remonte à la genèse d'un personnage clé de l'œuvre littéraire de Duras. En effet, sous la figure de Lol V. Stein se cache une femme, un personnage qui existe réellement et sur laquelle le témoignage de Laure Adler se veut explicite :

Au tout début du travail, elle s'appelle Manon. Manon existe. Marguerite rend hommage à son courage dans un des ses cahiers. Marguerite l'a rencontrée un soir de Noël dans un hôpital psychiatrique de la banlieue parisienne où elle s'était rendue avec des amis, dans le cadre d'une association caritative pour apporter des cadeaux¹¹⁸.

Là encore, la mention de la fête de Noël n'a aucune couleur religieuse mais elle reste liée à la solidarité envers les pauvres et les petits, principalement ceux qui vivent comme Manon dans cet hôpital psychiatrique.

C'est à la fête de Noël de l'année 1982, à la suite d'un séjour de son amie à l'hôpital américain, que Michèle Manceaux décide de fêter la guérison de Marguerite. Elle affirme : « Tout va bien. Le petit Jésus est né. Marguerite reflourit. Pour une fois, Noël sera vraiment une fête. Même si on boit de

¹¹⁵ MANCEAUX Michèle. *L'Amie... des journées entières avec Marguerite Duras*. Albin Michel, Paris, 1997, p. 30.

¹¹⁶ LEBELLEY Frédérique. *Duras ou le poids d'une plume. op. cit.*, p. 173.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 318.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 387.

l'eau »¹¹⁹. Comme grande fête de la liturgie catholique, il y a également la fête de Pâques qui marque des étapes importantes de la biographie de Duras.

Comme fête de précepte, Pâques ne présente pas non plus de relief particulier chez Duras. Elle ressemble plutôt à l'un de ces anniversaires contraints dont il faudrait chaque année actualiser le souvenir. En 1932, un séjour autour des célébrations de Pâques chez ses cousins en Normandie lui donne l'occasion de faire le détour par la ville de Lisieux. Cette visite a des effets collatéraux qui ne sont pas liés essentiellement au jour même de Pâques. Au cours de ce séjour et selon le témoignage d'Alain Vircondelet, elle est impressionnée par le pèlerinage qui s'y déroulait. Elle en fait un souvenir de jeunesse qu'elle garde précieusement. Mais si le mot « Pâques » évoque étymologiquement le passage de la mort à la vie, le sens de cette célébration semble faire surface aux dernières heures de la vie de Duras. C'est le temps du « passage ». Dans le délire qui la secoue, elle fait appel à ses parents et elle veut les rejoindre. Pour Alain Vircondelet, « chacun sait que le temps de mourir est tout proche quand les parents sont convoqués comme s'ils pouvaient aider au passage, le rendre moins terrible¹²⁰. Dans son roman *La Vie tranquille* publié en 1944, elle fera dire à la narratrice : « Chaque jour, je pourrais mourir mais jamais je ne meurs » (VT, 169). C'est l'évocation implicite d'une victoire sur la mort et d'un passage vers la vie. Après Pâques et dans la foulée des fêtes liturgiques, la célébration de la Toussaint est une étape marquante pour Duras. Elle semble s'en souvenir. En effet, c'est à l'approche de la Toussaint de l'année 1989 que, diminuée physiquement après une longue hospitalisation, elle téléphone à la mairie de la commune pour se faire préciser l'endroit où son père est inhumé. C'est l'occasion pour les familles de se souvenir de leurs défunts en apportant sur leurs tombes des fleurs qui témoignent de toutes ces affections qui ne savent pas comment s'exprimer. Cette démarche peut donc s'effectuer sans qu'il y ait une conviction religieuse ou chrétienne. C'est plutôt de l'ordre d'un rituel familial. Et pourtant, il est relié à une fête chrétienne par essence.

¹¹⁹ MANCEAUX Michèle. *op. cit.*, p. 133.

¹²⁰ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 163.

Des notions et des détails liturgiques précis émergent de la biographie de Duras. Ainsi, dans *La Vie matérielle*, elle opère une comparaison entre le théâtre et l'office liturgique :

Je ne connais aucune parole théâtrale qui égale en puissance celle des officiants de n'importe quelle messe. Autour du pape on parle et on chante un langage étrange, complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a pas d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra (VM, 17-18).

Dans la même perspective et à propos de la tragédie *Savannah Bay*, Duras affirme : « Je crois à la dimension sacrificielle du rite théâtral »¹²¹. Elle reconnaît ainsi une certaine originalité inégalée à la liturgie dans sa définition étymologique d'action du peuple. C'est une certaine connaissance de la liturgie qui peut conduire à une telle appréciation. La comparaison est même poussée loin par le journaliste et écrivain français Bernard Thomas jusqu'à la pointe de la parodie : « Lorsqu'on va au théâtre entendre du Duras, on va pour la vénérer, forcément. On va à la messe évidemment »¹²².

Les célébrations des sacrements dans la liturgie sont aussi des voies d'accès à la *Bible* dans la mesure où des textes bibliques sont lus au cours de ces célébrations. De plus, tous les sacrements ont leurs fondements bibliques.

En fait de sacrements, Duras possède une certaine connaissance pour en avoir reçu ou pour avoir vu d'autres les recevoir. Le premier sacrement qui vient à l'esprit, c'est le baptême, car c'est le tout premier reçu dans l'Eglise. Il n'y a pas de trace effective du baptême de Duras. Si le rite lui-même ne figure pas dans les biographies, la notion de baptême par l'eau comme purification et retour à l'innocence émerge mais sans valeur sacramentelle. Elle voyait dans le baptême d'Antoine, le fils de son amie Michèle Manceaux, « un rite propitiatoire »¹²³. Le baptême consisterait donc à évacuer la mauvaise influence et à conjurer le mauvais sort.

Déjà, dans son enfance, Duras éprouvait le besoin d'une renaissance qui a des allures de baptême. Selon Alain Vircondelet,

¹²¹ *Le Quotidien de Paris*, 30 septembre 1983. cf. ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 511.

¹²² Bernard THOMAS du *Canard enchaîné*. cf. ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 527.

¹²³ MANCEAUX Michèle. *op. cit.*, p. 185.

[...] elle aime les étendues recouvertes d'eau, les lisières sauvages de la jungle, comme pour se laver de tout ce malheur. Très tôt, elle comprend ce que signifie le rite du baptême : se purifier, se laver de toutes les pestes. Revenir à l'innocence primitive, à sa liberté, vaste, illimitée¹²⁴.

Plus tard, après qu'elle a subi une cure de désintoxication, Alain Vircondelet précise au sujet de Duras : « Elle en ressort, comme purifiée, comme lorsque l'amant chinois ou le petit frère la lavaient en versant sur elle des jarres d'eau lustrale »¹²⁵. Si le baptême n'est pas vu dans sa valeur sacramentelle, la célébration du mariage par contre aura bien lieu à l'église.

A la différence du baptême, le mariage garde ici toute sa valeur sacramentelle du fait même de la célébration dans l'espace sacré approprié. Au moment où éclate la Seconde Guerre Mondiale, alors que la mère est à son domicile rue Testard à Saïgon, Duras épouse Robert Antelme. C'est son camarade de faculté de droit et le fils du sous-préfet de Bayonne. Ils se marient civilement le 23 septembre 1939 à 11h15 à la mairie du XV^{ème} arrondissement de Paris où habitait la mariée. Comme Robert avait insisté pour que leur union conjugale soit consacrée par un prêtre, la bénédiction nuptiale a eu lieu à l'église. Marie-Christine Jeannot déclare : « L'union de Marguerite et de Robert est bénie par l'Eglise, c'est lui qui l'a voulu. On raconte que Marguerite aurait convoqué pour témoin son amant du moment »¹²⁶. L'influence de la famille Antelme sur ce mariage a été pour une part importante. Non seulement c'était une famille politiquement de droite, mais c'était surtout une famille catholique pratiquante. Sur les convictions de Robert Antelme, Marie-Christine Jeannot écrit : « Catholique à cette date – il perdra la foi dans les camps de déportation allemands – intellectuel de haute volée, sérieux, voilà qu'il tombe sous le charme de la pétulante Marguerite »¹²⁷. Le mariage a lieu en grande pompe à l'église où, en robe blanche, d'après Frédérique Lebelley, « elle s'est avancée

¹²⁴ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 22.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁶ JEANNIOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante*. pp. 75-76.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 60.

solennellement vers l'autel sous la conduite des orgues, sans foi religieuse et sans passion »¹²⁸.

Les conséquences de cette absence de foi et de ferveur finissent par l'emporter avec les infidélités de Duras. Robert s'en trouve blessé malgré l'indépendance mutuelle qu'ils ont adoptée dès leur mariage. Avant la naissance de leur enfant, ils se séparent en 1946 et Marguerite vit solitairement son attente.

Un autre sacrement mis en valeur est celui de l'eucharistie qui a aussi son fondement biblique¹²⁹. Le mot « eucharistie » est la transposition française du mot grec, *eucharistein*, qui veut dire : « rendre grâce », « remercier ». C'est en fait une action de grâce au Dieu miséricordieux. Eucharistie et messe désignent le même rite. Le premier est le nom savant et le mot juste. Le deuxième est le nom commun. Tous deux désignent alors un tout, un long déroulement qui se fonde sur un des événements bibliques : la mort et la résurrection de Jésus. Au cours de cette célébration, le prêtre prononce des paroles de Jésus que l'on retrouve sous la plume de Duras dans *Cahiers de la guerre* : « Prenez et mangez, ceci est mon corps » (CG, 175). Il n'y a pas de trace évidente d'une communion sacramentelle par Duras hormis ce rappel biographique de Laure Adler sur les premières années de la famille Donnadiou en Indochine : « sur les rares photos qui subsistent, les enfants sont habillés comme des communiants, sages comme des images »¹³⁰. Mais, il reste vrai que Duras mentionne la communion, même si c'est pour parodier ce rite et ce sacrement. Pour elle, la communion est simplement réduite à une fête. Depuis l'Indochine, elle envoie une lettre à son amie d'enfance, sa « chère Yvette » à l'occasion de sa première communion et pour lui formuler les vœux de la nouvelle année¹³¹.

¹²⁸ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 101.

¹²⁹ Quatre récits de l'institution de l'Eucharistie figurent dans la Bible dans les *Evangelies de Matthieu, Marc, Luc* et dans la *première lettre de Paul aux Corinthiens* (cf. Mt 26, 26-29 ; Mc 14, 22-25 ; Lc 22, 19-20 ; 1 Co 11, 23-25).

¹³⁰ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 35.

¹³¹ cf. VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 68.

Un épisode singulier vient mettre en lumière un échange violent autour de la communion. En 1942, à la maternité de l'hôpital Notre-Dame de Bon Secours, après son premier accouchement qui a été fatal au nouveau-né, Marguerite a un violent échange verbal avec une religieuse, la mère supérieure, qui s'appelait aussi « sœur Marguerite ». Celle-ci propose à la parturiente de communier mais elle s'y oppose farouchement. Pour Marie-Christine Jeanniot, « Marguerite a beau avoir reçu un minimum de culture chrétienne de la part d'une mère issue d'une tribu profondément catholique, elle n'a pas la foi, et la communion qu'on lui propose ne signifie rien pour elle : elle refuse »¹³². Déjà, d'après Danielle Bajomée, professeure de littérature française, « face aux désastres individuels, comme aux désastres collectifs, Duras refuse la consolation religieuse [...] »¹³³. En conséquence, la mère supérieure refuse de donner une orange à Marguerite qui ne veut pas communier.

Une célébration liturgique qui n'est pas du même rang que les sacrements constitue également une phase marquante de l'écriture de Duras. Il s'agit des sépultures. Quelques indices permettent de souligner que ces occasions sont des voies d'accès à la *Bible*. En effet, comme dans toute célébration liturgique, il y a un rite de la parole qui s'appuie sur des textes bibliques. Alors que la peine laisse sans voix, les textes bibliques donnent des mots pour dire ce que l'on ressent. Même si, pendant la célébration des funérailles, l'on n'est pas aussi disponible qu'on le souhaite, on y entend cependant proclamer des textes bibliques. Dans *Le Monde extérieur*, Duras elle-même parle de « messe des morts » (*ME*, 62). Elle a des souvenirs d'enterrement. Alain Vircondelet rapporte un épisode de 1988 : « A la journaliste et amie qui lui demande un souvenir premier et fondateur, Duras répond qu'elle se souvient d'un enterrement auquel Henri Donnadiou l'aurait conduite »¹³⁴. Il n'y a pas plus de précisions pour savoir s'il était question de célébration liturgique à proprement parler. Il en est de même de la sépulture de la mère Donnadiou où

¹³² JEANNIOT Marie-Christine. *op. cit.*, p. 94.

¹³³ BAJOMEÉ Danielle. *Duras et le désir d'éternité*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 249.

¹³⁴ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 29.

il n'est pas fait mention de la messe. Après avoir pris son temps avec Gérard Jarlot, Duras se rend finalement aux funérailles au sujet desquelles Frédérique Lebelley précise :

Tout le monde l'attend, le personnel des pompes funèbres, Dô et le vieux fils de la morte. Madame la châtelaine n'est pas encore mise en bière. Marguerite l'embrasse sur le front. Pierre pleure. Elle, non. Elle pense à Jarlot qui l'attend¹³⁵.

Les funérailles de Paul, le petit frère, attestent la présence de la mère à l'église. Foudroyé par une broncho-pneumonie selon sa sœur, Paul reçoit les derniers sacrements, signe d'un lien que la famille a maintenu avec l'Eglise. Même si Marguerite n'était pas présente aux obsèques, il reste vrai que la mère y était. Laure Adler affirme précisément : « L'enterrement de Paul eut lieu à la cathédrale de Saïgon. L'église était pleine. La mère était au premier rang. Seule. Habillée de noir. Il n'y eut pas de condoléances »¹³⁶. Le frère de Marguerite est inhumé au cimetière européen de la ville.

Mais l'événement paradoxal survient à la sépulture de Duras elle-même après qu'elle s'est éteinte au petit matin du 3 mars 1996, à la suite d'une crise d'emphysème pulmonaire. Cette maladie a eu raison de toute la force incroyable que l'écrivaine a toujours déployée. Marie-Christine Jeanniot précise : « Ses obsèques, célébrées quatre jours plus tard en l'église Saint-Germain-des-Prés à deux pas de la rue Saint-Benoît, rassemble une foule vibrante. C'est la musique de son film *India Song* qui berce larmes et recueils »¹³⁷. C'est dans une église que se déroule la cérémonie funèbre selon le choix plus ou moins contesté fait par Yann Lemée. D'après Alain Vircondelet, « une foule compacte s'engouffre dans l'église de Saint-Germain-des-Prés où son cercueil repose à même les dalles de pierre du pavage »¹³⁸. De ces funérailles, la journaliste Claire Devarrieux fait le récit :

Ce n'est pas une messe, mais une bénédiction, avec cependant le décorum, l'orgue, les prêtres, l'encens, et un Notre Père final qui va courir de manière assurée dans l'église. On découvre que les durassiens, même les plus jeunes (il y en a finalement beaucoup à la fin de la cérémonie, massés sur les côtés et au fond de l'église) sauront faire le signe de croix. Le père Guiberteau, curé de la paroisse, officie. Pas

¹³⁵ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 176.

¹³⁶ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 163.

¹³⁷ JEANNIOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante*. p. 127.

¹³⁸ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 86.

de longue allocution. Le prêtre dit : « Elle est là, seulement entourée de sa famille, ses amis, ses lecteurs, ses admirateurs. C'est la fin d'un long parcours, chacun peut l'évoquer silencieusement à travers ses rencontres, et ses œuvres »¹³⁹.

La foule s'interroge sur les motivations de Yann Lemée. Duras n'a pas régulièrement fréquenté l'Eglise. Elle n'en était pas un pilier mais elle avait une certaine soif d'après Alain Vircondelet : « Seuls certains savent que Marguerite Duras était dans cette quête-là, ni dite ni même acceptée, mais confusément pressentie, comme Pascal qui revenait toujours à l'indicible du monde tant de fois questionné, visité »¹⁴⁰. Même si Duras ne semblait pas une pratiquante fidèle, elle avait autour d'elle un milieu chrétien, essentiellement catholique.

IV - La fréquentation des milieux chrétiens

Même si Duras ne partage pas leur foi, ceux qui forment son entourage sont pourtant proches des milieux chrétiens. Une partie de la jeunesse que fréquente Duras est catholique, d'après Frédérique Lebelley :

Dans le sillage de quelques jeunes catholiques fervents, Marguerite fait un passage à l'Armée du salut, le temps d'admirer le dévouement de ses permanents et d'inscrire l'expérience à son crédit¹⁴¹.

Se situant dans cette perspective, Laure Adler affirme : « la cellule où milite Marguerite Duras fin 1946 a les allures d'un chantier de jeunesse chrétienne. On cherche à s'entraider, on repère les personnes âgées en difficulté »¹⁴². L'entrée de Robert Antelme dans la vie de Duras reste une étape notable. Le premier mari de Duras est issu d'une famille de tradition catholique. Pendant les années que Marguerite passe à la Faculté de Droit comme étudiante, elle fait sa connaissance. L'étudiant de formation chrétienne et d'origine bourgeoise va découvrir des compagnons chrétiens pendant sa déportation. Il livre ses analyses de l'actualité à la revue *Jeunesse de l'Eglise*, éditée entre 1942 et 1949 par des chrétiens progressistes. Robert était croyant et tous ses amis témoignent de son ouverture au dialogue. Incorporé avec

¹³⁹ DEVARRIEUX Claire. *Le dernier encensement de Marguerite Duras. Ultime hommage des durassiens hier à l'église Saint-Germain-des-Prés*. In *Libération*, 8 mars 1996.

¹⁴⁰ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. pp. 86.88.

¹⁴¹ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 97.

¹⁴² ADLER Laure. *op. cit.*, p. 252.

Robert Antelme en 1938 et, bien que l'ayant connu brièvement pour la première fois en 1939, Jacques Bénét, ancien prisonnier de guerre, disait de lui qu'il avait une rigueur morale parfaite et beaucoup d'estime pour ses parents catholiques¹⁴³.

Comme celle de François Mitterrand, un condisciple à la Faculté de Droit, la famille Antelme était catholique, pratiquante, anti-communiste par définition, rigoureusement attentive aux directives données par la hiérarchie catholique et le Vatican¹⁴⁴.

La présence de François Mitterrand sur le parcours de Duras a tout son poids, car il a introduit l'écrivaine dans les réseaux de la Résistance et il a libéré Robert Antelme du camp de Dachau. Duras a de l'estime pour Mitterrand en qui elle voit un homme à l'éthique et à la spiritualité respectables. Elle lui reconnaît également son amour pour les écrivains qui tentent de forcer la porte du mystère. Laure Adler confirme cette vision de Duras en ces termes : « Catho social, François Mitterrand l'était »¹⁴⁵. Autour de celui-ci émerge la figure de Jacques Bénét dont Laure Adler affirme : « [il] était un copain catholique de François Mitterrand. Ils s'étaient connus à la pension mariste, au 104 de la rue de Vaugirard où ils habitaient »¹⁴⁶. La fréquentation de catholiques laisse imaginer des conversations et des débats sur des questions liées à l'Eglise, à ses fondements bibliques et à ses structures.

Dans cet entourage chrétien, il y a également des personnages qui osent affirmer leurs racines chrétiennes voire leur foi comme l'acteur de théâtre et de cinéma Michael Lonsdale ou l'amie de Duras Michèle Manceaux qui affirme : « J'ai un père chrétien »¹⁴⁷. Le premier s'est davantage révélé après la sortie du film *Des hommes et des dieux* en 2010. On peut croire à des moments où des sujets religieux et bibliques par associations d'idées ont meublé les conversations. En effet, Michael Lonsdale n'a jamais caché sa foi. Certes, c'est

¹⁴³ D'après un entretien de Jean Vallier avec Jacques Bénét à Paris, le 13 décembre 1999.

¹⁴⁴ Il faut souligner que c'est du 19 mars 1937 qu'est datée l'Encyclique *Divini Redemptoris*, *Le divin Rédempteur*, sur le communisme athée.

¹⁴⁵ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 126.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴⁷ MANCEAUX Michèle. *La Dernière à gauche en montant*. Editions Nil, Paris 2010, p. 50.

l'homme qui a lancé le cri d'amour du vice-consul de France à Lahore à Anne-Marie Stretter, l'épouse de l'ambassadeur de France à Calcutta, dans l'Inde des années 30. Cette bande-son sur *France-Culture* a tant impressionné Duras qu'elle a décidé de s'en servir dans *India Song* en 1974. L'acteur a toujours eu des propositions de rôles de religieux, depuis le simple curé de campagne jusqu'au pape, en passant par l'archange Gabriel dans *Ma vie est un enfer*, un film de l'actrice et réalisatrice Josiane Balasko. Michael Lonsdale est l'un des témoins privilégiés de la rencontre entre Duras et la *Bible*. A la question posée par le journaliste Etienne de Montety : « Parlez-vous de Dieu avec elle ? », il répond :

Non jamais. Elle disait : « Dieu, je n'y crois pas, mais j'en parle tout le temps ». Je sais qu'elle lisait la *Bible*. Dans son œuvre, j'aime à trouver beaucoup de personnages, comme dans Beckett, des pauvres, des malheureux, qui sont des signes de la présence de Dieu¹⁴⁸.

Plus tard, celui qui écoute Duras jusqu'au bout, la regarde, la prend dans ses bras s'appelle Yann. Il croit en Dieu mais Duras lui résiste, car, d'après Laure Adler, « le paradis, ça la fait rigoler »¹⁴⁹. Et pourtant, toujours d'après elle, c'est sur une base du champ lexical du paradis qu'elle lui donne un autre nom : « Pas Yann Andréa. Andréa c'est le nom qu'elle lui donnera, le nom de baptême du paradis durassien »¹⁵⁰.

Mais qu'en est-il des rapports avec le milieu clérical imbu de la doctrine et possédant les *Ecritures* ? Duras a rencontré des prêtres, des religieux, des religieuses, tous ces gens du livre destinés à reparaître dans son œuvre romanesque. A dix ans, commence pour Duras la véritable enfance indochinoise, au moment où sa famille quitte Saïgon pour Vinh Long, poste de brousse en Cochinchine. D'après Laure Adler, à Vinh Long, « si les missionnaires catholiques ont toujours été refusés, un curé pourtant a réussi à

¹⁴⁸ LONSDALE Michael. *Duras et moi*. In *Le Figaro littéraire*. Jeudi 27 octobre 2011, n° 20-912, cahier n°4. p. 2. Propos recueillis par Etienne de Montety, directeur du *Figaro littéraire*, paraissant tous les jeudis depuis 2006.

¹⁴⁹ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 576.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 487.

s'installer »¹⁵¹. La famille a-t-elle été en contact avec ce curé dont la présence ne saurait pourtant passer inaperçue ?

Dans le contexte de la Métropole, Marie Donnadiou, fervente chrétienne, se confie depuis les années 20 au curé de Pardaillan. En effet, Jean Vallier déclare : « Mme Donnadiou, en bonne catholique, s'est liée d'amitié avec le curé de la paroisse, l'abbé Duffau, qui la conseille pour ses affaires »¹⁵². D'après la narratrice de *L'Amant*, il était « notre tuteur, un prêtre de village, dans le Lot-et-Garonne » (*Amt*, 77). Laure Adler parle ainsi de cette femme : « Religieuse, la mère, très religieuse, liée avec le curé de Pardaillan, l'abbé Dufaux (sic) [...] »¹⁵³. C'est lui qui est à la fois tuteur et précepteur de Pierre, le frère aîné de Marguerite et qui est désormais âgé de quatorze ans. Duras aborde cet épisode familial dans *L'Amant* : « Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinh Long quand on lavait la maison à grande eau. Il était chez notre tuteur, un prêtre de village, dans le Lot-et-Garonne » (*Amt*, 77). Aux yeux de la mère, l'abbé Duffau avait cette autorité morale qui correspondait aux attentes de Marie Donnadiou. A ce titre, le curé se charge alors de Pierre, l'aîné des orphelins Donnadiou. Habitant chez lui à Pardaillan, il prenait le petit train de Bordeaux pour se rendre à Eymet où il était inscrit dans un établissement privé tenu par des religieux. On y faisait la prière à chaque récréation.

L'entente est parfaite entre l'adolescent et l'homme d'Eglise, tous deux unis dans une même passion. Selon Alain Vircondelet, « [Pierre] est passionné de mécanique, raffole de belles cylindrées, et partage en cela les goûts de l'abbé de Pardaillan, le père Duffau »¹⁵⁴. Celui-ci se charge de surveiller ses études. Les paroissiens n'hésitent pas à plaisanter au sujet du père Duffau. Frédérique Lebelley rapporte qu'il a « aussi souvent les mains dans le cambouis que dans le bénitier »¹⁵⁵. D'autres commentaires sur l'ecclésiastique précisent : « avec

¹⁵¹ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 47.

¹⁵² VALLIER Jean. *Marguerite Duras. La Vie comme un roman. op. cit.*, p. 35.

¹⁵³ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 43.

¹⁵⁴ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 35.

¹⁵⁵ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 90.

l'abbé, ou on devient assassin, ou on devient curé »¹⁵⁶. Pierre fréquente la cure où, d'après Frédérique Lebelley, on le voit « adossé contre un arbre de la cour du presbytère de Pardailan »¹⁵⁷. Mais d'après Marie-Christine Jeannot, « Pierre, lui, malgré quatre années onéreuses passées en France avec un précepteur prêtre, n'avait jamais fait preuve d'aucune bonne volonté »¹⁵⁸. Au témoignage de Marguerite Duras, le père Duffau était aussi professeur de latin pour les enfants Donnadiou : « La grande plongée de mon enfance dans l'inconnu, c'est pendant que mes frères étaient chez le curé pour apprendre le latin, mes journées entières dans le parc... »¹⁵⁹. On lit également un autre de ses témoignages à ce sujet dans un brouillon du *Vice-consul* vers 1964 : « Il y avait un fleuve purée d'argile rouge après les pluies [...] on allait apprendre le latin chez un missionnaire, on riait »¹⁶⁰.

C'est à l'abbé Duffau que Marie Legrand confie le soin d'organiser une vente aux enchères du mobilier afin d'en donner une part aux enfants du premier mariage d'Henri Donnadiou¹⁶¹. La situation se complique pour la mère car il faut régler le problème de la succession de son mari, Henri, décédé sans laisser la moindre trace d'un testament. Cela prend quelques bonnes années.

D'après Marie-Christine Jeannot, le 6 septembre 1922, « Marie Donnadiou arrive au Platier, avec ses enfants. Marguerite ne va pas à l'école, sa mère la fait travailler. L'abbé Dufaux (sic) lui fait le catéchisme »¹⁶². Déjà, dès sa petite enfance, Duras fréquente le milieu clérical, en allant à pied jusqu'au presbytère de Pardailan rendre visite au père Duffau curé de la paroisse. De ce séjour de l'adolescente en Métropole, Alain Vircondelet écrit : « Marie Legrand ne lui prodigue pas particulièrement une éducation religieuse mais elle ne s'oppose pas à ce que Marguerite aille à la messe le dimanche ou bien goûter

¹⁵⁶ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵⁸ JEANNIOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante*. p. 33.

¹⁵⁹ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 155.

¹⁶⁰ IMEC, Brouillon pour *Le Vice-consul* (vers 1964).

¹⁶¹ cf. VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 90.

¹⁶² JEANNIOT Marie-Christine. *op. cit.*, p. 131.

avec le curé, grâce aux bons soins de sa bonne »¹⁶³. La jeune fille n'est pas seule dans son aventure : « [Duras] a une amie, une certaine Yvette, qui joue avec elle, l'emmène voir le curé du village qui leur offre de délicieuses tartines de pain bis à la confiture de prunes : heures douces de l'enfance... »¹⁶⁴. Dans la même perspective, Laure Adler rapporte les propos de Duras : « Certains jeudis Mme Donnadiou nous laissait chez la mère du curé de Pardailan, et à l'heure du goûter, le curé sortait les confitures du placard »¹⁶⁵. Et, sous la plume d'Alain Vircondelet, se dresse le portrait que fait Yvette de la mère du curé :

[...] elle était âgée, c'était une personne vouëtée, mais elle n'oubliait pas de nous faire la collation. Vous savez, il y avait de grosses miches. Elle coupait une tranche, on mettait de la confiture, c'était du résiné, un goût un peu aigrelet, c'était très bon...¹⁶⁶.

La présence de l'abbé Duffau reste indélébile dans la vie de Duras. D'après Alain Vircondelet, c'est un point d'ancrage, qui permet de situer les origines de la culture judéo-chrétienne de la jeune Marguerite :

Souvent le père Duffau profite des goûters qu'il prépare pour elle et Yvette, pour parachever sa catéchèse. Il voudrait que le nom de Donnadiou favorise et encourage la piété de Marguerite. Mais elle ne répond pas à son attente. Et pourtant elle porte en elle, de cela l'abbé Duffau en est convaincu, une force qui lui permet d'être plus sensible que les autres enfants du catéchisme, aux choses de l'invisible¹⁶⁷.

Même si, d'après Frédérique Lebelley, « les voies du Seigneur passant par l'abbé Duffau montraient une fois de plus qu'elles étaient simplifiées, car son dernier protégé venait, lui, de devenir jésuite »¹⁶⁸, il n'en était pas de même pour Duras qui ne correspondait pas aux attentes de l'homme d'Eglise. Les cours de catéchisme ne passionnent par pour autant la jeune fille qui n'aspire nullement à entrer dans les ordres religieux.

Plus tard, une anecdote nous fait voir Duras embarquée dans la même aventure que des prêtres. Le 10 janvier 1970 a eu lieu une protestation contre la mort par le froid d'immigrés mauritaniens et sénégalais. D'après Alain Vircondelet,

¹⁶³ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 42.

¹⁶⁴ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 26.

¹⁶⁵ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 44. (Entretien de l'auteur avec Marguerite Duras le 18 janvier 1996, note 41 du livre cité p. 596).

¹⁶⁶ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 33.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 57-58.

¹⁶⁸ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 91.

Duras n'est pas seule dans cette entreprise, Maurice Clavel, Jean Grenet, Pierre Vidal-Naquet, des universitaires de renom, des comédiens, des prêtres, des militants investissent l'immeuble pendant près d'une demi-heure, attendant dans cette fraternité retrouvée les cars de police¹⁶⁹.

Duras fréquente aussi des religieuses dont le milieu, le langage et la vie quotidienne sont rythmés par la spiritualité, le sacré et les *Écritures*. Déjà, quand, après son arrivée en Indochine à la fin de l'année 1905, le père de Marguerite arrive à Gia Dinh, son lieu de résidence, l'orphelinat pour indigènes était tenu par la congrégation des sœurs de Saint Paul de Chartres.

En 1932, pendant son séjour chez ses cousins en Normandie, elle fait un détour par Lisieux où le pèlerinage ne la laisse pas indifférente. D'après Alain Vircondelet, elle en reste marquée tout « en souhaitant plus tard rencontrer des carmélites, rapprochant la passion amoureuse de la passion mystique, aimant ce feu qui brûle la cloîtrée comme la femme amoureuse »¹⁷⁰.

Mais, pour elle, l'année 1942 est difficile et pénible. C'est ce moment crucial de sa rencontre avec des religieuses qu'elle rapporte dans les *Cahiers de la guerre* et *Outside* en ces termes : « L'horreur d'un pareil amour » (CG, 243-246 ; *Out*, 351). Quand son bébé se présente mal, Robert Antelme conduit Marguerite à la clinique où médicalement elle a été suivie. C'est l'épouse elle-même qui décide d'accoucher dans cette clinique religieuse qui cependant ne semble pas suffisamment préparée pour affronter des cas complexes. D'après Frédérique Lebelley, « le travail est lent, douloureux. Il dure vingt heures. Les sœurs ne sont pas habituées. Marguerite souffre beaucoup »¹⁷¹. Marie-Christine Jeannot témoigne :

L'accouchement, à la maternité Notre-Dame-de-Bon-Secours, se révèle long et pénible. Et l'enfant, un garçon, né le lendemain, dans la nuit, ne vit qu'une demi-heure. On interdit à Marguerite le moindre contact avec le petit corps. De quoi rendre une mère folle de douleur, à hurler. Les pauvres et maladroites paroles de réconfort qu'elle entend pendant les douze jours où elle demeure prostrée à la maternité, une clinique religieuse choisie pour sa proximité, ne peuvent que la désespérer plus encore¹⁷².

¹⁶⁹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 318

¹⁷⁰ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 103.

¹⁷¹ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 150.

¹⁷² JEANNIOT Marie-Christine. *op. cit.*, p. 93.

Certains de ses amis reprochent à Duras d'avoir choisi une clinique religieuse et elle-même le supporte difficilement. Finalement, elle accouche d'un enfant qui meurt étouffé à la naissance, par la faute d'un médecin qui met du temps à venir. Pour le choix du lieu d'accouchement, Frédérique Lebelley témoigne :

Duras choisit le cocon d'une clinique privée religieuse. Sans prévoir les difficultés auxquelles les sœurs ne sauraient pas faire face. L'enfant meurt à la naissance, étranglé par le cordon ombilical, pour n'avoir pas reçu les soins immédiats qu'aurait peut-être dispensé (*sic*) un hôpital public¹⁷³.

Elle croise sur ce chemin pénible des religieuses, les sœurs de Notre Dame du Bon Secours, qui lui portent assistance jusqu'à la fin du mois de mai, malgré l'agressivité de certaines d'entre elles, qui, au lieu de la protéger, la réprimandent du fait de n'avoir pas donné la vie à un être humain. Duras voudrait voir l'enfant, mais l'entourage immédiat s'y oppose, notamment son mari et les religieuses. Une longue discussion s'engage avec les religieuses pour savoir le statut de cet enfant mort-né. S'engagent alors de violents échanges sur les fins dernières. Laure Adler les confirment :

Les sœurs ne lui épargnèrent pas les discours de circonstance. Les petits enfants vont au ciel, les petits bébés morts se transforment en anges. Mais surtout les sœurs volèrent à Marguerite son petit enfant. Au nom de Dieu¹⁷⁴.

Duras défend alors que les religieuses ont brûlé l'enfant qu'elle vient de mettre au monde. C'est une des facettes de l'imaginaire durassien empreint de la symbolique du feu. Elle écrit en 1976 qu'on brûlait les enfants morts dans cette clinique. Elle a l'impression du vide. En revenant sur cet épisode dans son œuvre *Outside*, elle voit son ventre comme « un chiffon usé, une loque, un drap mortuaire, une dalle, une porte, un néant [...] » (*Out*, 352). Elle se dit avoir donné la mort. S'assimilant à la petite mendicante de Savannakhet, elle pense avoir fait escale dans cette clinique de religieuses pour mettre au monde un enfant mort. Ce dernier devient un élément clé et la matière fondamentale de l'écriture de Duras au même titre que les épisodes de l'Indochine natale et de la Deuxième Guerre Mondiale. Elle se culpabilise car, pour elle, être femme, c'est

¹⁷³ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁴ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 152.

être mère. A ce sujet, et sur cette période trouble de 1945-1946, Laure Adler, affirme :

elle écrivait dans son journal son angoisse de savoir son enfant parti en fumée, la souffrance de ne pas avoir été autorisée à le prendre dans les bras, et la violence qu'elle avait endurée de la part des bonnes sœurs qui, devant l'accident, préférèrent se dédouaner et rendre responsable la mère en prétextant qu'elle n'avait pas su POUSSER. C'est votre faute s'il est mort, lui disaient-elles¹⁷⁵.

Quand ses préoccupations la tournent vers l'indicible des choses et des êtres, Duras fait intervenir indifféremment des personnages de tout genre : les simples comme les notoriétés, les meurtriers comme les stars de cinéma voire des carmélites. La pointe de cette fréquentation des religieuses reste cependant l'événement majeur de l'accouchement d'un mort-né. C'est le point de départ de toute cette réflexion sur la mort et les fins dernières qui ont des racines bibliques profondes.

Elle ne manque pas de faire un procès à l'Eglise en l'accusant à maintes occasions. Le langage dont elle se sert témoigne d'une certaine connaissance de la *Bible* et de la liturgie catholique. En effet, bien qu'elle semble oublier la Résistance pendant un moment, dans son *Journal*, elle désigne l'Eglise comme principale responsable :

En ce moment la faim de ceux qui ne partagent pas notre haine nous donne envie de vomir. L'Eglise tremble de toutes ses soutanes parce qu'elle a peur des ravages que ça va faire cette faim de la bestiale réaction du peuple... L'Eglise fera encore une fois avaler le crime nazi, l'hostie noire du crime nazi. Elle assimile le crime nazi aux coups de Dieu. Hitler, c'est sa plus chère brebis perdue. Saloperie, saloperie¹⁷⁶.

L'expression biblique « brebis perdue » (cf. *Lc 15, 3-7*) côtoie les termes de la liturgie et du culte que sont l'« hostie » et les « soutanes ». Autant Duras fréquente un milieu chrétien, autant elle explore les espaces sacrés.

V - Les lieux sacrés comme voies d'accès à la *Bible*

Visiter un lieu, fréquenter un espace donné constituent des prédispositions à connaître et à en maîtriser l'histoire. Il y a une ouverture qui s'offre au pèlerin des lieux. Le texte biblique peut être connu sans avoir été lu,

¹⁷⁵ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 153. Le verbe « POUSSER » est en majuscules dans le texte original.

¹⁷⁶ Archives IMEC. In ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 231.

au regard des médiations picturales, artistiques, littéraires qui se donnent comme intercessions de la *Bible*. La vie de Marguerite Duras est elle-même comme une prédisposition à cette ouverture à partir de son enfance dont parle Dominique De Gasquet, spécialiste de la littérature comparée : « Une enfance insolite avec un enracinement dans une culture étrangère à celle d'origine provoque cette ouverture à l'ailleurs »¹⁷⁷. Tout espace est chargé d'histoire et plein de sens pour celui qui cherche à s'en imprégner. Ainsi en est-il des espaces sacrés et chrétiens qui de manière implicite ou explicite font remonter à l'histoire et aux épisodes bibliques. Pour Mircea Eliade, « tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent »¹⁷⁸. En ce sens, l'église est un lieu porteur de sens. En elle-même, elle est déjà héritière de la *Bible*, car on passe du Temple dans la *Bible* à l'Eglise aujourd'hui.

Ainsi, il existe en hébreu deux mots pour signifier la communauté *qahal* et *'edah*. *Qahal* a été traduit en grec par *ékklésia* et *'edah* par *synagogè*. Les mots *qahal* et *ékklésia* mettent l'accent sur l'appel par Dieu. Les vocables *'edah* et *synagogè* focalisent l'attention sur le rassemblement. Le terme *ékklésia* a été traduit par « Eglise ». L'Eglise est donc une communauté d'hommes et de femmes appelés, convoqués par le Christ. Il en est question pour la première fois dans l'*Évangile* de Matthieu (cf. *Mt* 16,18). La transposition et l'analogie se sont faites pour que l'Eglise devienne à la fois la communauté convoquée et le lieu de cette convocation.

En termes d'espace sacré, l'attention est portée en priorité aux églises. En tant que bâtiment, l'église est le lieu qui rassemble les fidèles pour le culte et la liturgie. Mais, conçue comme telle, elle a son enracinement dans la *Bible*. Pendant les liturgies, on entend des paroles bibliques et en dehors des liturgies, le décor intérieur d'une église renvoie aux épisodes bibliques : chemin de croix,

¹⁷⁷ GASQUET (De) Dominique. *L'Ombre de Nô en Durasie*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. op.cit., p. 172.

¹⁷⁸ ELIADE Mircea. *Le Sacré et le profane*. Editions Gallimard, Paris, 1965, p. 29.

statues des saints d'origine ou d'inspiration biblique, tableaux, architecture, cadres, décorations, vitraux détaillant l'histoire du salut à travers la *Bible*. D'après Mircea Eliade, « la basilique chrétienne et plus tard la cathédrale reprennent et prolongent tous ces symbolismes. D'une part, l'église est conçue comme imitant la Jérusalem céleste, et ceci dès l'antiquité chrétienne ; d'autre part, elle reproduit le Paradis ou le monde céleste »¹⁷⁹. En fait, il y a un lien intrinsèque entre l'espace sacré et l'art sacré comme voies d'accès à la *Bible*. La biographie de Duras montre son intérêt et son attention pour les églises aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur. Les lieux de Duras sont imprégnés d'une odeur d'église. En témoigne la comparaison qu'elle fait en retraçant les derniers mois de la vie de son père dans un texte non daté et conservé à l'IMEC :

Quoique ne les ayant pas vécus, je connais leur lumière et leur douceur : celle du parc à l'automne lorsque les dernières moiteurs montent de la vallée du Dropt, lorsque toute la vie bourdonnante, nourrie de soleil, déserte le parc et le laisse silencieux et calme comme un chœur d'église après les derniers offices ¹⁸⁰.

Dans *Ecrire*, elle donne son appréciation d'un lieu sacré que lui ont fait découvrir ses amies commerçantes à Trouville et qui se trouvait dans le rayon où le jeune aviateur anglais a connu la mort :

Elles m'avaient parlé de la chapelle adorable de Vauville. J'ai donc vu l'église ce jour-là, cette première fois, sans rien voir de ce que je vais raconter. L'église est en effet très belle et même adorable (*E*, 58).

L'église, dans la biographie de Duras, c'est en premier lieu la cathédrale de Saïgon que Duras découvre de l'extérieur dès son jeune âge, assise à l'avant des véhicules de transport, à la place réservée aux Blancs, chaque fois que la mère la confie au conducteur. D'après Frédérique Lebelley, la jeune fille découvre « [...] la cathédrale de brique rouge construite dès la conquête de 1880 »¹⁸¹. Le transport sur le bac fait ressurgir la peur dans sa mémoire au point que la cathédrale refait surface dans les propos de la narratrice de *L'Amant* :

Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat (*Amt*, 18).

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁸⁰ DURAS Marguerite. *Lorsque la vie s'en va ainsi...* [IMEC, DRS 44.13]. In *Magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011, p. 68.

¹⁸¹ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 67.

C'est cette même cathédrale de Saïgon qui abritera les obsèques de Paul auxquelles Marguerite n'assiste pas, étant en Métropole. L'église était pleine, avec la mère toute seule au premier rang et revêtue de noir. En se fondant sur le champ lexical de l'église, lieu symbolique, Alain Vircondelet caractérise l'œuvre de Duras :

Il fallait comprendre son œuvre comme un « vol de nuit », une entrée dans la nuit. Au travers d'elle, trouée d'étoiles, on pouvait retrouver la lumière des cathédrales, la clarté des aubes, la blancheur des origines¹⁸².

Quand la famille Donnadiou arrive à Pardailan, elle admire la rectitude et l'imperturbabilité de la sapinière, « haute comme une nef d'église » selon les propos rapportés de Marguerite¹⁸³. Frédérique Lebelley le confirme : « La sapinière et les arbres d'essence rare, comme ce gingko biloba inconnu dans le pays, s'élèvent imperturbables au-dessus de la broussaille »¹⁸⁴.

Sur la route en direction du canton de Duras, Lévignac-de-Guyenne est un passage obligé où figure, dans le petit cimetière situé le long de la route, une plaque de marbre immortalisant la mémoire d'Henri Donnadiou. Le village est connu pour ses maisons de pierre aux aspects de manoirs et son église remaniée au XIX^{ème} siècle.

Au Platier encore marqué par les distinctions de rangs et de classes sociales dans les églises, la famille Donnadiou appartient à la classe des maîtres dont on estime bien la compagnie. Frédérique Lebelley écrit à leur sujet :

Ils ont leur banc réservé à l'église où leur distinction sociale est soulignée d'un rang vide. Malgré une réputation imparfaite pour les gens du pays, les Donnadiou expriment, à travers cet air dédaigneux et las qui leur est commun, la fierté d'une race autre¹⁸⁵.

Le Platier séduit tant par son église que par les personnes qui y ont séjourné, en l'occurrence Duras, comme le reconnaît Alain Vircondelet : « Aujourd'hui Le Platier est un lieu de pèlerinage pour tous ceux qui aiment ou admirent Duras. Ils s'y rendent chaque année, arpentant le domaine

¹⁸² VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 12.

¹⁸³ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 27.

¹⁸⁴ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 88.

¹⁸⁵ *Idem*.

abandonné, rendu aux ronces aussi robustes et longues que des lianes dans la jungle »¹⁸⁶.

L'église, c'est aussi le lieu qui offre son ombre à ses premières amours. Après leur mariage en 1939, Marguerite et Robert louent un appartement au 5 de la rue Saint-Benoît, dans le VI^{ème} arrondissement. Elle aime la rue Saint-Benoît située à « l'ombre de son église massive »¹⁸⁷. Plus tard, l'église Saint-Germain-des-Prés ferait entendre sa cloche grêle à Yann Lemée pendant le coma de Duras à Neuilly. Les cloches des églises comme celles de la cathédrale Notre Dame sont en effet des indices pertinents. Elles font écho aux rafales des miliciens à la Libération en août 1944.

Avec une touche d'humour caustique, dans une lettre qu'elle adresse à Dionys à propos de son fils Outa, Duras décrit une page de sa vie privée devant une église :

Il m'appelle maman et je lui dis voyou. Il est lumineux. Décidément il me plaît beaucoup ce petit. Ce matin, devant l'église un corbillard est passé, le curé a psalmodié et le petit a dansé tant et si bien qu'on a dû le calmer. N'est-ce pas digne de ton garçon¹⁸⁸.

A l'extérieur de l'église, la vie et la mort s'affrontent dans un duel matinal. Mais Marguerite Duras ne se contente pas de décrire l'église de l'extérieur. Cet espace est aussi un des lieux privilégiés qu'elle fréquente pour diverses raisons. Elle n'appartient pas à la tradition des convertis dans une église mais elle en garde un souvenir sous-jacent à la trame de ses œuvres.

L'église, c'est pour elle un lieu pour la prise de son en vue de sa production cinématographique. Ainsi en est-il du film *India Song*. Duras souligne la préséance du texte sur les acteurs. Même au cinéma, la primauté du texte fait venir les acteurs bien après. Aussi consacre-t-elle un investissement énorme à la réalisation de ce film en accordant plus d'intérêt aux voix qu'aux images. Pour ce faire, d'après Frédérique Lebelley, elle prend d'assaut tous les lieux susceptibles de l'aider à accomplir son projet. Ainsi, l'essentiel se déroule en des endroits variés : « dans des églises, [...] dans des

¹⁸⁶ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 167.

¹⁸⁷ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. pp. 91.92.

¹⁸⁸ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 270.

couloirs, dans des appartements... »¹⁸⁹. L'église reste donc un espace convoité par Duras pour achever son œuvre cinématographique.

Cette fréquentation des églises ne la laisse pas indifférente, peu importe l'interprétation qu'elle fait de ce qu'elle y découvre¹⁹⁰. Marguerite reste marquée par l'art sacré comme dans l'église de Vauville dont elle saisit l'intérieur semblable à l'éternité suspendue. Dans son œuvre intitulée *Ecrire*, elle affirme à ce propos : « C'est admirable. Comme une chambre momentanément délaissée qui attendrait des amants absents à cause du mauvais temps » (*E*, 84). Il en reste donc des images secrètes car on ne peut les traduire par des mots. Elle montre sa sensibilité à l'art dans les lieux sacrés sinon pourquoi choisir une église pour un tournage ? En général, les églises sont souvent connues pour accueillir de nombreux tournages de films, notamment à partir des scènes de mariage. D'autres espaces sacrés susceptibles d'évoquer la *Bible* n'échappent pas à la vigilance de Duras. Ce sont les couvents, les chapelles et les lieux de pèlerinage.

Les espaces religieux et sacrés susceptibles de transmettre un fonds d'histoires bibliques, ce sont aussi les couvents que Marguerite Duras a fréquentés. Ces établissements religieux et chrétiens sont marqués par une vie religieuse de témoins de l'Eglise. Autant par les bâtiments que par les personnes qui les abritent, les couvents héritent d'une longue tradition biblique et ecclésiale. Les particularités architecturales de ces édifices et la consécration des religieux dans la prière et le social témoignent d'un grand sens du sacré.

Durant les années précédant le cycle de Lol V. Stein, Marguerite Duras se passionne pour tout, notamment les couvents et les cloîtres. Elle s'intéresse à tout ce qui est susceptible de nourrir son imaginaire et d'être porté à l'écran avec un accent particulier sur les cloîtres et les prisons. Alain Vircondelet affirme :

¹⁸⁹ LEBELLEY Frédérique. *op.cit.*, p. 257.

¹⁹⁰ Dans un entretien avec François Mitterrand intitulé *Le Ciel et la terre*, elle décrit en ces termes la Charente : « Saintes, c'est une ville secrète, une des plus belles de la France. Et Aulnay-de-Saintonge, une des plus belles églises ». In DURAS Marguerite / MITTERRAND François. *Le Bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*. Editions Gallimard, Paris, 2006, p. 93.

elle traque la périphérie du silence, la région tremblante du désir et ces lieux extrêmes où tout se joue et en même temps, [...], elle s'intéresse beaucoup aux mouvements du monde, des rues et des gens, à la rumeur des villes, des prisons, des couvents, des théâtres, des stades, des commerces, des vieux quartiers de Paris, les Halles, le Marais, Saint-Germain-des-Prés, à l'insolite tragédie des faits divers ¹⁹¹.

Fréquenter un couvent ou un cloître ne laisse pas de marbre celui qui en fait l'expérience. Peu importe le temps qu'il y passe.

Le caveau familial, majestueux et monumental, porte lui aussi la marque de ces espaces sacrés avec l'environnement des chapelles et des oratoires¹⁹². Ce sont des lieux consacrés au culte des saints pour invoquer leur protection divine. On y conserve un souvenir religieux et on peut y prier pour les défunts souvent enterrés au voisinage des carrefours.

L'impact des lieux sacrés est aussi perceptible dans le vocable « sanctuaire » que Marguerite Duras emploie en lui accordant un sens transposé. Dans *L'Amant*, la narratrice déclare : « Je n'ai jamais écrit, croyant le faire, je n'ai jamais aimé, croyant aimer, je n'ai jamais rien fait qu'attendre devant la porte fermée » (*Amt*, 35). En commentant ces propos dans un entretien avec Gilles Costaz, l'écrivaine affirme : « Cette phrase veut dire que j'étais à la porte de la famille, devant la porte du sanctuaire qui contient mon corps même [...] »¹⁹³. Le sanctuaire, c'est le « Saint des saints », le lieu le plus sacré qui soit. Mais, pour Duras, c'est le lieu des découvertes invisibles et spirituelles, dans sa fragilité, dans son désir et dans sa féminité au moment où, dans les œuvres qui y sont consacrées, l'amant chinois et la jeune fille jouaient d'une façon originale à se cacher « derrière la porte du sanctuaire qui contient [mon] corps même » ¹⁹⁴.

Hormis les lieux sacrés évoqués, il y a également une place prépondérante pour les lieux de pèlerinage qui sont des lieux de rencontre de grands saints de l'histoire de l'Eglise. Le pèlerin se rend sur les lieux où ils ont vécu et où la tradition situe leur tombeau. Ce sont de grands sanctuaires du

¹⁹¹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 221.

¹⁹² cf. VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 20.

¹⁹³ Marguerite DURAS : *ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois*. Entretien avec Gilles COSTAZ. In *Le Matin*, 28 septembre 1984.

¹⁹⁴ *Idem*.

monde, comme Lisieux ou encore des lieux où des apparitions ont été authentifiées, comme Lourdes.

En 1932, âgée de 18 ans, Marguerite éprouve des aspirations spirituelles liées à son patronyme Donnadieu qui laisse entendre la vocation de se donner à Dieu. Lisieux, terre et haut lieu de pèlerinage en Métropole, frappe son esprit. Sainte Thérèse de Lisieux est la petite sainte qui retient son attention. Marguerite semble lui manifester un grand enthousiasme voire un véritable culte. Alain Vircondelet en témoigne :

Son séjour à Pâques chez ses cousins en Normandie lui permet de faire le détour par Lisieux. Le pèlerinage l'impressionne : elle en gardera toujours une fascination en souhaitant plus tard rencontrer des carmélites rapprochant la passion amoureuse de la passion mystique, aimant ce feu qui brûle la cloîtrée comme la femme amoureuse¹⁹⁵.

En effet, le fait de partir en pèlerinage, c'est accepter de quitter son quotidien pour s'ouvrir à d'autres horizons, d'autres cultures, d'autres personnes.

Lourdes comme haut lieu de pèlerinage a aussi un impact sur Duras. Cette ville apparaît dans son roman *Yann Andréa Steiner* (YAS, 48) qui relève l'histoire de Théodora Kats, inspirée d'un fait réel que rapporte Dionys Mascolo, lecteur chez Gallimard, d'après une lettre de Robert Antelme¹⁹⁶ :

Madame Kats (une amie juive) voyageant dans le même compartiment que l'évêque de Lourdes et des religieuses, en vient à leur dire : « ma fille est morte, gazée, en Allemagne. Si j'avais cru en Dieu, j'aurais cessé d'y croire ». Et les sœurs et l'évêque de lui exposer comment, Dieu laissant à chacun sa liberté, il est normal que ce soient les plus forts qui gagnent le monde... Madame Katz, rapportant cela, fait le rapprochement : « les hitlériens disaient la même chose ». La Providence, complice de l'âme SS, ou n'entrant pas en contradiction avec elle¹⁹⁷.

Toujours dans la perspective des voyages symboliques et des déplacements évocateurs de Duras, il convient de souligner également la « route biblique » de Duras. En effet, le pèlerinage est avant tout une démarche biblique, un retour aux sources, une immersion dans ces pays où s'est écrite la *Bible*, ces lieux où Jésus a marché seul, en famille ou avec ses disciples. Ce sont aussi des lieux marqués par le passage de ses Apôtres. Le pèlerinage a des

¹⁹⁵ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. pp. 102-103.

¹⁹⁶ MASCOLO Dionys. *Autour d'un effort de mémoire*. Editions Maurice Nadeau, Paris, 1987.

¹⁹⁷ ARMEL Alette. *La Force magique de l'ombre interne*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy. op.cit.*, pp. 22.23, note 20.

racines bibliques. Abraham est le père des pèlerins. C'est le premier à se mettre en route pour se rendre vers un pays inconnu à l'appel de Dieu (cf. *Gn* 12, 1 ; *Hb* 12, 8 ss.). A sa suite, le peuple juif est appelé à se rendre à Jérusalem pour célébrer les trois grandes fêtes évoquées dans le livre de l'*Exode* (23, 13-17) : *Pessah* ou fêtes des pains sans levain, *Chavouot* ou fêtes de la moisson, *Soukkot* ou fêtes des Cabanes. Jésus lui-même est fidèle à la pratique de ces fêtes et respecte les pèlerinages.

Certes, Marguerite Duras n'a pas accompli un pèlerinage en Terre Sainte comme le font aujourd'hui ceux qui y vont en voyage organisé. En janvier 1978, elle effectue un voyage en Israël où elle découvre les ruines de la ville de Césarée. Il en ressort que cette visite lui inspire un texte ainsi nommé à cause de Bérénice, un des personnages qu'elle distingue. Ce séjour en Israël est une forme de « pèlerinage intérieur » sur les lieux bibliques et une expérience qui nourrit son imaginaire romanesque. En vertu d'une tradition pluriséculaire, la France continue d'assumer un rôle religieux en Terre Sainte avec une influence à double titre : la propriété de quelques sites et la protection générale des institutions religieuses. Ce rôle vient d'une histoire ancienne où se sont toujours mêlés étroitement intérêts politiques et religieux. La création de l'Etat d'Israël en 1948 n'a pas supprimé les accords de Mytilène (1901) et de Constantinople (1913)¹⁹⁸.

Dans les années 80, alors qu'elle se laisse encore dominer par l'emprise de l'alcool, Duras reçoit une invitation du ministère des affaires étrangères à se rendre en terre d'Israël. Elle accepte ce voyage. Une fois sur les lieux, elle est bouleversée par ce qu'elle voit. Pourtant, elle aime les habitants et certains paysages qui nourrissent la trame de deux courts métrages : *India Song* et *Le Camion*, qui connaissent un grand succès respectivement à Jérusalem et à Tel-Aviv. André Rougon, l'attaché culturel d'alors à Haïfa, était prévenu de la fragilité de l'écrivain au vu de son éthylisme, de son mutisme et

¹⁹⁸ Les accords de Mytilène ont eu lieu dans la ville éponyme entre le gouvernement français et l'empire ottoman en vue de confirmer le rôle de la France dans le protectorat de Jérusalem. Avec les accords de Constantinople entre le Royaume de Bulgarie et l'empire ottoman, la Turquie reconnaît aux minorités balkaniques le droit d'opter pour l'état de leur choix.

de son apparence angoissante. Il l'avait donc accueillie chez lui plutôt qu'à l'hôtel. Laure Adler rappelle cet épisode :

Au cours d'une visite qu'il lui proposa en Galilée, elle se montra à la fois terrorisée et profondément impressionnée par la beauté des villages et la transparence de la lumière. Il lui semblait revivre l'histoire du Christ en traversant les terres qu'il a arpentées. A Césarée, elle eut une sorte de révélation : un coup de foudre pour ce lieu sensuel et mystique. Elle s'y arrêta longuement et dit à André Rougon que de ce lieu, un jour, elle ferait un film. Elle tint parole. Césarée, Césarée, court-métrage de création, saura restituer l'intensité de son émotion¹⁹⁹.

Césarée - le nom de cette ville de Judée que Duras avait visitée - fascinait l'écrivaine au point de devenir un leitmotiv dans son écriture.

Les lieux bibliques abondent dans l'œuvre de Duras aussi bien dans les titres que dans le décor et la toile de fond : Césarée, le lac de Tibériade, le lieu de la vie publique et de l'enseignement de Jésus, Saint-Jean-d'Acre, la Galilée où le Christ a passé la première partie de son ministère, Jérusalem ou le lieu de la souffrance, de la mort et de la résurrection du Christ. Certains lieux sont explicitement mentionnés par Duras dans *Césarée* : « *Au nord, le lac Tibériade, les grands caravansérails de Saint-Jean-d'Acre. Entre le lac et la mer, la Judée, la Galilée. [...] Au sud, Jérusalem, [...] (CC, 88).*

Le voyage réel qu'effectue Duras à Jérusalem et à Tel-Aviv constitue donc l'une des sources premières de *Césarée*. Elle visite la ville éponyme, cette cité portuaire dont il ne subsiste que des vestiges, des statues colossales, un amphithéâtre, une rue, des colonnes, l'aqueduc, la muraille des Croisés. Elle parle de cette ville et de cette cité portuaire qui l'inspirent en termes de « rocaïlle de marbre sous les pas » (CC, 98). La singularité de l'écrivaine, c'est qu'à la différence d'un Chateaubriand qui lisait l'*Athalie* de Racine sur les monts de Judée, Duras s'approprie la lecture de l'*Evangile de Matthieu* près de Saint-Jean-d'Acre. Or, selon les exégètes, spécialistes de la *Bible*, la concision de cet *Evangile* est poussée jusqu'à l'énigme. Ses tournures hébraïques et solennelles voient s'entremêler antithèses et répétitions, notamment l'inclusion. Celle-ci est un type particulier de la répétition consistant à reprendre la formule inaugurale en formule finale. L'influence de la stylistique de l'*Evangile de*

¹⁹⁹ ADLER Laure. *op. cit.*, pp. 468-469.

Mathieu se ressent dans l'écriture de *Césarée* où Duras écrit au début une formule reprise à la fin : « Césarée/L'endroit s'appelle ainsi/Césarée/Césarée » (CC, 95). Et à la fin, elle note : « L'endroit s'appelle Césarée/Césarée » (CC, 102).

Ce voyage en Israël a été longuement précédé par la prise de position de Duras en faveur de l'Etat d'Israël dès sa naissance en 1948. Dans un entretien avec l'écrivain et réalisateur Jean-Marc Turine, elle affirme : « Le pays le plus beau, c'est Israël. Il n'y a rien à voir. C'est prodigieux. Tout est dans la connaissance qu'on en a... dans l'esprit »²⁰⁰. Elle défend ce pays en professant des opinions en sa faveur. Elle se trouve seule contre l'opinion de ses amis, en prenant la défense de Béguin lors de la guerre du Liban. Elle exprimait haut et fort son regret d'avoir été privée d'être juive. Même l'écriture ne lui donnera pas la judéité. D'après Laure Adler, cette position affichée « signifiait aussi remettre en cause la culture occidentale, rejeter définitivement le catholicisme, tenter de comprendre la religion juive, refuser le salut personnel, rechercher une conscience nouvelle, espérer une culture métisse »²⁰¹. Elle se réclame juive. Et Laure Adler déclare :

Elle l'était devenue à la découverte des camps. Juive donc, pour elle, signifiait être pro-israélienne envers et contre tout. Elle demeura l'alliée inconditionnelle des politiques les plus répressives. Aucun argument ne pouvait la faire changer d'avis. Son voyage en Israël l'avait confirmée dans son impression que les Juifs restaient encore des assiégés toujours en danger. La terre d'Israël était pour elle le refuge, le recours, le salut des survivants de l'Holocauste.

C'est à son retour d'Israël qu'elle songe à faire un film du *Navire Night*²⁰².

Cette comédie dramatique est suivie de *Césarée* et des *Mains négatives*.

C'est encore dans une église, lieu sacré, que Duras reçoit les derniers hommages lors de ses funérailles au son de la musique du film *India song* qui retentit dans la nef. Après la mort de l'écrivaine en 1996, deux événements marquent, entre autres, le rapport de Duras aux lieux sacrés. D'une part, c'est dans une abbaye qu'une exposition lui a été consacrée en 2006, à l'occasion du

²⁰⁰ DURAS Marguerite. *Entretien*. In TURINE Jean-Marc. *Marguerite Duras (1914-1996), Le Ravissement de la parole*. 4 CD, INA / Radio-France, 1997.

²⁰¹ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. pp. 237-238.

²⁰² *Ibid.*, p. 469. Réalisée avec Bulle OGIER, Dominique SANDA et Mathieu CARRIERE, cette comédie dramatique, produite en 1978 sort au cinéma le 21 mars 1979. Il s'agit des anonymes du téléphone tels que Marguerite Duras les conçoit.

dixième anniversaire de sa mort. D'après Dominique Noguez, c'est à l'abbaye d'Ardenne, près de Caen, qu'a eu lieu « cette vaste exposition qui a battu des records de fréquentation »²⁰³. D'autre part, un lieu marqué par l'Église lui est attribué. En effet, pour Alain Vircondelet, « Marguerite Duras n'échappe pas aux célébrations, la place adorable de l'évêché lui est désormais dédiée »²⁰⁴. Un an, après sa mort, une plaque commémorative est fixée devant l'église du village par une association localement créée à la mémoire de Duras : en 1997, la place du presbytère est débaptisée pour porter désormais le nom de Marguerite Duras. La fréquentation des espaces religieux et lieux sacrés auraient ainsi contribué à mettre Duras en contact avec la *Bible*. Dans la même perspective, les œuvres d'art constituent également des voies d'accès.

VI - Des arts plastiques à la *Bible*

L'œuvre d'art est un moyen de communication et de dialogue. Elle est marquée par l'harmonie, la proportion et l'intégrité. De ce fait, elle peut se présenter comme une conversation avec la *Bible*. Certes, le deuxième commandement proscrit toute représentation visuelle de Dieu : « Tu ne te feras pas d'idole, ni rien qui ait la forme de ce qui se trouve au ciel là-haut, sur terre ici-bas ou dans les eaux sous la terre » (*Ex* 20, 4). Mais l'art juif est pourtant une voie d'accès à la *Bible*. L'art juif est présent dans la vie de Duras grâce à la *Menora* dont elle disposait chez elle. Ce chandelier à sept branches, objet du culte hébraïque, symbolise la présence divine chez les Juifs. Cet élément de l'art juif comporte en effet des symboles liés à la liturgie du sanctuaire. On retrouve des représentations de cet objet rituel dans les compositions qui décorent des pavements de mosaïque des synagogues. Le fait de revendiquer sa judaïté en disposant de la *Menora* est une ouverture à la liturgie juive et par conséquent à l'univers religieux issu de la *Bible* hébraïque.

²⁰³ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 7.

²⁰⁴ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 164.

En ce qui concerne l'art chrétien, il faut noter que la *Bible*, et surtout le Nouveau Testament, en pays catholique, est demeurée la source essentielle de l'art. La sculpture romane illustre les chapiteaux et les tympan. La statuaire gothique orne les cathédrales. L'initiation à la *Bible* peut se faire à travers le septième art. En effet, ce livre a nourri une production cinématographique abondante. L'histoire sainte a inspiré des films de grande qualité artistique et de réelle sensibilité religieuse. Sous toutes ses formes vulgarisatrices, le grand cinéma hollywoodien, par exemple, est tout imprégné d'épisodes et d'histoires bibliques. Nous pensons, entre autres, au *Nouveau Testament* avec le chef d'œuvre de Pier Paolo Pasolini intitulé *L'Évangile selon saint Matthieu* et datant de 1964²⁰⁵.

A une époque où la culture religieuse et sa transmission semblent se perdre, il existe pourtant des clés pour décrypter les œuvres d'art inspirées de la *Bible*. Ces tableaux, sculptures et vitraux ornent les églises et de nombreux sites à travers le monde. Un public, pas forcément croyant, aime les admirer, mais n'en saisit pas toujours le sens. Il est alors possible de partir d'un épisode ou d'un personnage biblique pour raconter comment il a été représenté, au fil des siècles, en s'appuyant sur les *Écritures*, afin de mieux comprendre la signification des scènes évoquées. L'ensemble forme comme un petit précis d'analyse picturale, plutôt ingénieux en vue d'un nouvel intérêt pour les textes sacrés. C'est une façon de faire dialoguer art et culture biblique.

D'après Alain Vircondelet, Duras n'est pas restée insensible à l'art sous de multiples facettes avec une pertinence dans l'observation : « Son œil s'exerce le plus souvent dans le quotidien. Comme Proust, elle est curieuse de tout, des moindres détails pour les couler ensuite dans la compréhension spirituelle de son roman, pour en nourrir la matrice »²⁰⁶. Ainsi en est-il de la

²⁰⁵ Il y a aussi d'autres films comme « Le Messie » de Roberto Rossellini en 1975 ; « Jésus de Montréal », de Denys Arcand, prix du jury du festival de Cannes en 1989.

²⁰⁶ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 184.

musique qui a bercé l'enfance et l'adolescence de l'écrivaine et qui constitue l'un des arcanes de la trame de ses récits²⁰⁷.

Le piano est un instrument de musique récurrent sous la plume de Duras. On le voit comme l'instrument rythmant les activités familiales comme le nettoyage du bungalow à grands renforts de bacs d'eau. La mère joue du piano pour ses enfants qui chantent et dansent. Une fois rendus au Platier, le piano de la mère continue de tenir sa place centrale au sein de la famille et il met tout Le Platier en joie, à cause des fenêtres largement ouvertes sur le parc. On entend se mêler la musique de l'instrument, les voix et les rires des uns et des autres²⁰⁸. Cette ambiance familiale prédestine la jeune Marguerite à la sensibilité musicale comme le stipule Alain Vircondelet :

La mélancolie de Marguerite Duras se traduit souvent par son goût pour le piano. Elle se sait peu virtuose mais s'exerce à jouer au piano des sonates, des variations dont plus tard elle gardera le souvenir et qui peupleront ses romans : Bach bien sûr, le plus aimé avec Schubert, mais aussi Chopin, Diabelli...²⁰⁹.

La musique comme art est alors une voie d'accès non négligeable à la *Bible*. En effet, en près de deux mille ans, l'histoire sainte a inspiré de nombreux artistes qui ont fourni du matériau au culte chrétien : hymnes, messes, motets, chorals, cantates²¹⁰. Certains ont mis en musique les grands textes poétiques de la *Bible* comme le *Cantique des cantiques* ou les *Psaumes*, sans oublier les *oratorios* ou les *opéras* destinés à l'église, au temple ou au théâtre. Les textes de la messe d'inspiration biblique sont écrits en latin : *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*²¹¹. Quant aux citations bibliques, elles constituent l'essentiel des motets, cantates ou chorals.

Ce rappel historique permet de prendre l'amour de Duras pour Jean-Sébastien Bach (1685-1750) comme une piste à exploiter. L'écrivaine exprime ainsi son admiration et sa fascination pour l'un des musiciens ayant composé

²⁰⁷ cf. OGAWA Midori. *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*. Editions L'Harmattan, Paris, 2002.

²⁰⁸ cf. VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 50.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 106.

²¹⁰ Le motet est une composition musicale à une ou plusieurs voix. Le choral est un genre musical liturgique d'origine luthérienne, facilement mémorisable pour être chanté par tous pendant le culte. La cantate est une composition vocale et instrumentale de plusieurs morceaux. Elle peut être sacrée ou profane.

²¹¹ Ce sont les différentes parties de la messe portant des titres latins : *Gloire à Dieu*, *Je crois en Dieu*, *Saint (le Seigneur)*, *Agneau de Dieu*.

des œuvres en lien avec la *Bible*. Des quatre évangélistes qui rapportent la Passion du Christ, deux font l'objet d'œuvres musicales de Bach : Mathieu et Jean. On y entend le texte des *Evangelies* et ses commentaires. Des versions partielles des deux autres évangélistes, Marc et Luc, ont été reconstituées sans succès. Franz Schubert (1797-1828) est connu pour sa musique sacrée, avec des messes diverses, des hymnes, des cantiques d'inspiration biblique comme le *Tantum ergo*, le *Magnificat* et le *Stabat Mater*²¹². Frédéric Chopin (1810-1849) est l'un des plus célèbres pianistes du XIX^{ème} siècle. Il a pu ainsi inspirer Duras dans sa passion pour le piano. Quant à Anton Diabelli (1781-1858), sa musique religieuse est connue à travers la composition de répertoire de messes et les motets. A travers leurs œuvres, Duras perçoit une spiritualité qu'elle tente de décrypter pour elle-même. Ses musiciens préférés ont pour noms : Bach, Chopin, Schubert. Elle puise dans leurs œuvres la faculté de percer comme eux l'indicible du monde.

C'est en somme la musique sacrée qui est mise en relief, car Duras connaît les récitatifs des *Passions selon saint Jean et saint Matthieu*, de même que *Noces et symphonie des psaumes* du compositeur et chef d'orchestre russe Igor Stravinski (1882-1971). Dans *La Vie matérielle*, elle écrit : « Nous trouvons ces champs sonores créés comme chaque fois pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante » (VM, 18). On connaît l'amour de Marguerite Duras pour Jean-Sébastien Bach qui s'inspire de la *Bible*. Elle admire celui dont elle reconnaît qu'il ne s'est pas d'abord occupé de la technique. Elle sait qu'il n'a pas cherché à entreprendre une théorie de son art mais qu'il s'est plongé dans cette nuit épaisse qui s'offrait devant lui et dont il ramenait quelques traces d'un autre jour. Au plus profond d'elle-même, elle découvre ainsi un témoin et un précurseur dans sa marche et son cheminement à elle. Pour Bach, la musique est un don de Dieu et, de ce fait, elle est à la gloire de Dieu et au divertissement de l'âme. A la musique comme art se joint la peinture.

²¹² Le *Tantum ergo* est un cantique d'adoration tandis que les deux autres (le *Magnificat* et le *Stabat Mater*) s'inspirent de la vie de Marie et lui sont consacrés.

Comme art de médiation avec la *Bible*, la peinture est aussi présente dans l'œuvre de Duras. En supposant même qu'il ne l'ait jamais lue, l'homme apprend plus ou moins à connaître la *Bible*, par le biais des représentations picturales ou sculpturales. Celles-ci se présentent à lui aussi bien au fronton des églises que dans les galeries de tableaux. De manière générale, ce sont tous les endroits où sont reproduites des scènes des *Écritures*. Mais, comme l'affirme Jacques Poirier, « si la peinture donne à voir, en même temps elle occulte car peu à peu le texte biblique s'éloigne »²¹³. Spectateurs et admirateurs d'œuvres d'art sont imprégnés de ces œuvres si constamment et si universellement diffusées, depuis les fresques des catacombes, jusqu'aux représentations contemporaines. Dans sa passion pour la peinture, Duras avoue son admiration pour le peintre baroque néerlandais, Johannes Vermeer (1632-1675), en qui elle voit un précurseur et un soutien pour la sortir de sa nuit épaisse. Vermeer échappe à l'histoire du fait de la brièveté de sa vie et de l'absence de documents biographiques. Ses tableaux sombres et mélancoliques parmi ses œuvres – *Une jeune fille assoupie* - témoignent des moments difficiles qu'il a vécus avec les histoires de famille, d'héritage et de dette. Mais les tableaux lumineux du peintre constituent de précieux atouts pour aider Duras à sortir de l'obscurité.

Duras est une passionnée d'art. En 1958, tant dans la rubrique livres que dans les faits divers et la vie quotidienne, elle s'investit dans les chroniques hebdomadaires au journal *France-Observateur*. Les sujets abordés sont divers et variés avec un accent particulier sur les expositions de peinture. D'après Frédérique Lebelley, en écrivant *Césarée*, Duras remonte « loin dans le temps. Jusqu'à l'époque de ces peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléennes de l'Europe sud-atlantique et que l'on désigne pas l'expression "mains négatives" »²¹⁴. Pour elle, ces représentations de mains sont des indices pour la postérité, unissant ainsi les vivants et les morts dans la même passion de la peinture et de l'écriture.

²¹³ POIRIER Jacques. *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française. op. cit.*, p. 12.

²¹⁴ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p 270.

C'est la médiation de la peinture qui conduit Duras à une œuvre qui relate un épisode biblique au nom éponyme : *L'Annonciation* dans *Le Marin de Gibraltar*, roman publié en 1952. Quand s'établit une comparaison entre le texte biblique et les œuvres qu'il a inspirées, les recherches renseignent sur la sensibilité d'une époque. Ainsi en est-il d'une récurrence de l'épisode de l'Annonciation se rapportant conjointement à la vie de Jésus et de Marie, sa mère.

Avant d'être une œuvre picturale de Fra Angelico (1400-1455), moine dominicain vouant une dévotion à Marie, *l'Annonciation* est d'abord une page biblique. C'est l'un des épisodes les plus célèbres des *Evangelies* décrivant l'annonce, faite par l'Ange Gabriel à Marie, qu'elle sera la mère de Jésus. La peinture religieuse s'est développée grâce à une reprise des constructions d'édifices religieux. Ainsi, les peintures murales qui ornent ces édifices religieux sont des voies d'accès à la *Bible*.

Même si l'on se demande si Duras a admiré l'œuvre d'inspiration biblique qu'est *L'Annonciation* de Fra Angelico dans le couvent des moines à Florence où le peintre religieux s'est retiré, il reste vrai qu'elle fait ressurgir ce tableau à travers le narrateur du *Marin de Gibraltar*. De Duras, Alain Vircondelet écrit :

Avec elle, c'est toujours cette passion de la révélation, du secret, de la merveille qui se donneraient à elle, une assumption de la vérité des choses et des êtres, et elle se sait capable de percer ces mystères, ne serait-ce que grâce à sa condition de femme, capable de porter ce don de la vie, apte un jour ou l'autre à accueillir elle aussi l'Annonciation²¹⁵.

La figure de l'ange est omniprésente dans l'Annonciation puisque c'est lui qui porte la nouvelle à Marie aussi bien dans les *Evangelies* que dans le tableau de Fra Angelico. Par le fait même, l'ange est une figure qu'on retrouve tout au long de la *Bible*. Il est aussi omniprésent dans *Le Marin de Gibraltar*. En visitant un musée, le narrateur rencontre et reconnaît l'ange qui passe car celui-ci a veillé sur lui durant son enfance. Jadis, en effet, il faisait partie du tableau de ce décor suspendu au-dessus de son lit. L'ange est fixé par le

²¹⁵ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 183

narrateur. Ce dernier n'arrête son mouvement des yeux qu'au moment où il a l'impression de percevoir une certaine animation de l'ange qui se retire après avoir cligné de l'œil.

L'Annonciation comme annonce et promesse d'une naissance à venir a des accointances avec la vie de Duras. Après le décès prématuré de son premier-né, Duras voulait faire l'expérience de tout et tout connaître. Son souhait était d'avoir un autre enfant. Ce serait pour elle la meilleure manière de combler un manque cruel mais vital. Or, l'Annonciation est le symbole d'un message de la vie qui pointe à l'horizon. Bien qu'hostile à tout ce qui porte la marque des institutions, Duras voulait porter à terme son annonce à elle, en réalisant le miracle de la vie à transmettre et qui lui semblait bien essentiel pour une femme. Alain Vircondelet n'hésite pas à employer le mot pour illustrer une page de la vie de Duras :

Lourde de cette hérédité de femme, elle voulait de nouveau voir se révéler de l'intérieur la mystérieuse alchimie de la vie, la rumeur sourde venue d'elle et d'ailleurs à la fois. Son œuvre à venir se nourrira de ce savoir vécu, pétrie de cette annonce que reliaient tous ses livres²¹⁶.

L'épisode de l'Annonciation devient ainsi une page essentielle de la *Bible* pour l'écriture de Duras. Parmi les activités artistiques, outre la peinture, la photographie joue un rôle essentiel comme voie d'accès de Duras à la *Bible*.

Pour aborder la figure du Christ, la photographie comme art est une voie privilégiée, comme en témoigne *La Mer écrite*, un ouvrage de petit format, paru aux éditions Marval en 1996²¹⁷. C'est un livre de textes et de photographies qui confronte les clichés en couleur du reporter photographe, Hélène Bamberger, et les mots de Duras. Ce sont trente-deux images qui tiennent sur des pages blanches avec le texte en vis-à-vis. Nous y découvrons des clichés évoquant des champs de bataille, des cimetières ou des tombes. D'après Duras dans *La Mer écrite* : « les lieux mis en image sont en outre pour la plupart des espaces désertés par l'homme et se donnent comme le théâtre abandonné d'événements antérieurs » (*Mer*, 14). C'est alors que surgit la

²¹⁶ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 159.

²¹⁷ DURAS Marguerite / BAMBERGER Hélène. *La Mer écrite*. Editions Marval, Paris, 1996.

photographie d'un Christ crucifié (cf. *Mer*, 9), où Duras perçoit l'emblème de tous les sacrifices de la Deuxième Guerre Mondiale. Ce crucifix n'est pas sans rappeler les croix des cimetières dont l'ombre est présente, comme l'exprime Duras dans *La Mer écrite* : « On regarde, on lit les noms, l'âge du mort, l'ombre des croix dans l'eau du fleuve. Puis on parle de la mort. Et puis on se tait. Que feriez-vous d'autre ? » (*Mer*, 44). Tout en soulignant leur dimension commémorative, les images et photographies sur fond de croix réveillent l'émotion des promeneurs devant l'immensité du drame. Le regard porté sur le XX^{ème} siècle révèle en effet que l'inspiration religieuse se concentre sur la Passion du Christ, réactualisée par les deux grandes Guerres et leurs terribles expériences. Dans la photographie et la peinture par exemple, Jésus crucifié, devient, de ce fait, le symbole de l'homme martyrisé par ses semblables. Comme les photographies sont explicitées et mises en valeur par le texte écrit de Duras, la valeur de l'écriture comme un art se laisse entrevoir.

L'écriture elle-même comme un art devient une voie d'accès à la *Bible*. Est déjà assez largement évocateur le simple fait de parler de la *Bible* en termes d'*Écritures*. L'écrivain a une fonction biblique et sacrée. Duras elle-même se sent investie d'une mission d'écrire, du moment qu'elle ressent que l'écriture ne l'a jamais quittée. Quand Marie Donnadieu tente de contrarier sa fille dans sa vocation à devenir écrivain²¹⁸, l'ironie du sort fait que la confrontation entre les deux finit par confirmer la fille dans sa vocation d'écrivaine. De l'écrit, Duras déclare dans *Le Monde extérieur* : « C'est concurrentiel de Dieu » (*ME*, 22). Dans la même ligne, elle affirme dans *Ecrire* : « On doit lire seul le livre qu'on a écrit, cloîtré dans le livre. Ça a évidemment un aspect religieux [...] » (*E*, 44). Pour Alain Vircondelet, Duras « réhabilite une idée de l'écrivain, sacrée, prophétique, excessive, solitaire et maudite face aux « raconteurs d'histoires », interchangeables et bavards »²¹⁹. Dans *Ecrire*, Duras pose son acte de foi en littérature quand elle affirme : « Ecrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire.

²¹⁸ A propos de cette opposition de la mère, nous signalons la publication déjà citée : BOQUEL Anne / KERN Etienne. *Une histoire des parents d'écrivains : de Balzac à Marguerite Duras*. Editions Flammarion, Paris, 2010.

²¹⁹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 275.

C'est hurler sans bruit » (*E*, 28). La première représentation de la tragédie *Savannah Bay* marque l'ambition nouvelle de Marguerite Duras de ne plus être un auteur et d'oser l'anonymat. Pour Laure Adler, « ce n'est pas l'expression d'une modestie mais au contraire la sacralisation par elle-même de son écriture »²²⁰. En effet, le sacré relève du mystère et de l'indicible. Par conséquent, l'écriture sacrée appelle l'anonymat. Il y a alors comme une fonction biblique et sacrée qui est attribuée à l'écrivain. Cette vision durassienne de l'écriture fait écho à l'interprétation du romancier et critique littéraire Maurice Blanchot :

Le livre est d'essence théologique. C'est pourquoi la première manifestation (la seule aussi qui ne cesse de se déployer) du théologique ne pouvait être qu'en forme de livre. Dieu en quelque sorte ne reste Dieu (ne devient divin) qu'en parlant par le livre²²¹.

Non seulement l'écriture donne accès à la *Bible* mais encore elle ouvre au sacré et au mystère divin.

L'art manifestement représenté par la musique, la peinture et l'écriture constitue dans l'œuvre de Marguerite Duras des voies d'accès plus ou moins implicites à la *Bible*. Si l'art chez Duras est d'abord une fréquentation d'œuvres, chez elle également l'accès à la *Bible* passe par des auteurs spirituels.

²²⁰ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 511.

²²¹ BLANCHOT Maurice. *L'Entretien infini*. Editions Gallimard, NRF, Paris, 1969, p. 627.

Chapitre II – LES SOURCES DES AUTEURS SPIRITUELS CHRETIENS OU MYSTIQUES : LES LECTURES SPIRITUELLES DE DURAS

Marguerite Duras a fréquenté les mystiques chrétiens auxquels elle accorde une place particulière. Ceux-ci constituent des pistes pour entrer dans l'univers de la *Bible*. Laure Adler souligne le caractère absolu de l'influence des mystiques sur Duras tout en précisant : [...] elle était une lectrice attentive des écrits de Thérèse d'Avila et de saint Jean de la Croix »²²². Soulignant la forte prégnance de la mystique chez Duras, Alain Vircondelet, écrit : « Elle aimait pour cela la voix ardente des héroïnes de Racine et celles, plus tendues encore, des mystiques chrétiens qu'elle lisait beaucoup »²²³. C'est grâce à la lecture de Spinoza, Pascal, Ruysbroek²²⁴ qu'elle arrive à comprendre la foi des mystiques. A leur sujet, elle affirme dans *Les Parleuses* : « ils poussent les cris du non-croire » (P, 240). Bien que son œuvre romanesque proclame un certain athéisme, Duras témoigne d'une recherche qui a croisé les pas et la parole des grands prophètes de l'*Ancien Testament* et des grands mystiques occidentaux. La mystique tient une grande place dans la pensée et l'œuvre de Duras. A ce titre, l'enseignante-chercheur Alexandra Saemmer écrit dans l'introduction à la troisième partie de son œuvre :

Souvent synonymes de la recherche d'un amour absolu (incestueux), une technique de lecture spirituelle et une fascination profonde pour la parole mystique forment des points d'intersection où lectures et écritures se croisent, coïncident et s'interpénètrent dans l'œuvre de Marguerite Duras²²⁵.

Marguerite traverse la nuit mystique en quête d'un Dieu qu'elle trouve obstinément muet. Bien qu'elle fasse preuve d'agnosticisme, elle recherche le

²²² ADLER Laure. *op. cit.*, p. 389.

²²³ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras. op. cit.*, p. 92.

²²⁴ « Seigneur, tu es ma nourriture et mon breuvage : plus je mange et plus j'ai faim, plus je bois et plus j'ai soif, plus je possède et plus je désire » Jan van Ruysbroeck, ce mystique du XIII^e siècle est connu pour ses écrits mystiques : *Le Royaume des amants de Dieu, De l'ornement des noces spirituelles, l'Anneau, ou La pierre brillante, les Sept Degrés de l'amour spirituel*. Ces œuvres sont à l'origine de la *Devotio moderna*, mouvement ascétique des XIV^e^{me} et XV^e^{me} siècles pour une spiritualité accessible à tous. Celle-ci a notamment inspiré *L'imitation de Jésus Christ* attribuée à Thomas A Kempis.

²²⁵ SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les lectures de Marguerite Duras. op. cit.*, p. 189.

sacré de la littérature dans l'intention de repérer des clés pour déchiffrer ses mystères. C'est ainsi qu'elle se forge sa vocation d'écrivain dont la « matière première » est tissée de l'épaisseur des nuits de ce monde et de ses pâles reflets. C'est dans cette confrontation que la mystique conduit à la rencontre de Dieu dont l'écrivaine voudrait bien admettre l'existence.

L'expression « lectures spirituelles de Duras » s'entend ici des lectures faites par elle et qui sont en lien avec la religion chrétienne notamment. Les lectures d'auteurs chrétiens mystiques la conduisent à ce ravissement dont ses personnages sont empreints. Comme des visionnaires qui se voient marqués dès l'aube de leur vie pour un don total à Dieu, ainsi Duras se sent appelée à l'écriture qui devient un lieu privilégié de la mystique. Pour Alain Vircondelet, « elle est alors en littérature l'équivalent symbolique des grandes mystiques qu'un signe a appelées et qui, désormais, toutes tendues vers l'unique but de Dieu, s'engouffrent dans sa connaissance obscure, avides de lumière »²²⁶.

La culture de l'écrivaine la conduit à s'intéresser à des auteurs « spirituels », imprégnés de la connaissance de la *Bible*. Ceux-ci deviennent pour quiconque s'en nourrit des passerelles pour une découverte et une lecture de la *Bible*. Au nombre de ces maîtres spirituels et de ces mystiques chrétiens qu'elle a lus ou fréquentés figurent Descartes, Pascal, Renan, Jeanne d'Arc, Thérèse d'Avila, Jean de la Croix, Thérèse de Lisieux.

I - René Descartes : l'exception

Dans les années 35 où elle rencontre Jean Lagrolet, fou de littérature comme elle, Duras se sent moins cultivée que son compagnon²²⁷. Au témoignage de Laure Adler, elle relit alors des auteurs comme « Loti, Dorgelès, Spinoza et se plonge dans les *Méditations* de Descartes »²²⁸. L'influence de René Descartes (1596-1650) se manifeste par un questionnement commun et une

²²⁶ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie. ibidem*, p. 369.

²²⁷ « L'année 1935 se termine quand Marguerite rencontre un certain Jean Lagrolet. Il est né un mois jour pour jour avant l'armistice de 1918, à Bayonne : Il a donc quatre ans de moins qu'elle, est originaire du Sud-ouest lui aussi ». JEANNIOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante*. p. 47.

²²⁸ ADLER Laure. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 119.

remise en cause. En effet, dans ses *Méditations*, le philosophe fonde le doute méthodique :

Il y a déjà quelque temps que je me suis aperçu que, dès mes premières années, j'avais reçu quantité de fausses opinions pour véritables, et que ce que j'ai depuis fondé sur des principes si mal assurés ne saurait être que fort douteux et incertain ; et dès lors j'ai bien jugé qu'il me fallait entreprendre sérieusement une fois dans ma vie de me défaire de toutes les opinions que j'avais reçues auparavant en ma créance, et commencer tout de nouveau dès les fondements, si je voulais établir quelque chose de ferme et de constant dans les sciences²²⁹.

L'objectif est clairement posé. Il s'agit de trouver un fondement irréfutable pour les sciences en engageant une recherche nécessaire. Au XVII^{ème} siècle où vivait Descartes, le savoir est détenu par l'Eglise. La *Bible* définit ou circonscrit le savoir historique en affirmant que l'origine de l'humanité remonte à Adam et Eve. L'histoire du monde est celle de la *Bible*. Elle est le repère incontestable auquel tous les autres savoirs doivent se rattacher.

Descartes élevé et instruit par les jésuites de La Flèche, est à ce titre totalement imprégné de la culture biblique et gréco-chrétienne. Il propose alors de faire table rase de tout cet héritage culturel, ces fausses opinions prises pour véritables et ces principes, douteux et incertains. Comme Descartes, dès ses premières années, Duras reste elle-aussi assez tôt marquée par la remise en cause de l'enseignement hérité de l'Eglise.

II - L'admiration pour Blaise Pascal

Contemporain de René Descartes auquel il emprunte le dualisme de la pensée, Blaise Pascal (1623-1662) est simultanément philosophe et scientifique. Grand mathématicien mais aussi physicien de renom dans l'histoire, Pascal est surtout un penseur chrétien janséniste. L'une des sources les plus importantes de sa pensée se situe dans *les Essais* de Montaigne. S'étant inspiré de la *Bible*, des *Evangelies* et des œuvres de Saint Augustin, Pascal, ce penseur chrétien et mystique, reste un intermédiaire pour Duras qui a beaucoup lu ses œuvres et lui voue une grande admiration.

²²⁹ DESCARTES René. *Méditations métaphysiques*. Editions Nathan, Paris, 2007, Première méditation, §1, a. p. 53.

Les lectures spirituelles constituent la bibliothèque imaginaire de cette écrivaine qui est tout autant une lectrice passionnée de grands auteurs comme elle le reconnaît elle-même : « Moi j'écris avec Diderot, j'en suis sûre, avec Pascal, avec les grands hommes de ma vie, avec Kierkegaard, avec Rousseau, j'en suis sûre, avec Stendhal »²³⁰. Elle avoue son admiration pour Pascal, l'un de ses auteurs privilégiés dont elle assume le dépouillement. Pascal fait partie des lectures de Duras où il est question de sujets secrets et où les auteurs lus franchissent des frontières pour dénicher le secret des zones hallucinantes. Si Duras écrit avec ces grands auteurs, sa lecture des œuvres de Pascal auquel elle s'assimile bien souvent n'en a pas fait une croyante malgré l'admiration qu'elle lui voue. De l'enfance à l'âge adulte, elle voit la foi comme une faiblesse d'esprit et une forme de désespoir annoncé. Elle l'exprime dans *Les Parleuses* : « Je n'ai jamais été croyante, même enfant. J'ai toujours vu les croyants comme atteints d'une infirmité d'esprit. Plus grande, j'ai lu Spinoza, Pascal, Ruysbroeck. J'ai vu la foi des mystiques comme un désespoir du non-croire ... » (P, 240). La foi catholique sépare Pascal et Duras. Et pourtant, Alain Vircondelet souligne le lien entre les deux auteurs malgré l'opposition dans leurs croyances religieuses, d'après leurs comportements qui se révèlent identiques :

Même intransigeance sociale, même ardeur spirituelle, mêmes nuits de feu, même abandon à l'écriture, mêmes aveux de la mondanité, mêmes rejets sporadiques du divertissement, même écoute de l'ailleurs, mêmes fragments de cet ailleurs ramenés de leurs nuits, même esclavage à Dieu ou à l'inconnu de l'Écrit pour étouffer ses propres conflits²³¹.

De la personne de Pascal, rien n'échappe à Duras : l'impétuosité de ses prières, la force du feu dans la nuit, son cri et ses intuitions devant le mystère divin. Le parcours d'essence métaphysique de Duras rejoint la quête de Pascal dans leur commune ouverture et leur aspiration à l'illimité du monde et des choses. Si elle aime Pascal, c'est aussi parce qu'il correspond à ses aspirations au moment où elle se plaît davantage en compagnie de femmes ne

²³⁰ SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Quatrième de couverture.

²³¹ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras « condamnée à écrire »*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 275.

supportant plus le discours masculin. Pour des raisons bien précises, elle aurait tellement voulu réaliser un film sur Pascal. D'après Alain Vircondelet, elle veut produire cette œuvre sur l'auteur des *Pensées* « parce qu'il ne résiste pas à ce féminin qui gît au fond de lui et lui donne la voie de l'essentiel, lui ouvre le champ des plus grandes questions »²³². Faute de temps, elle n'a pas pu réaliser son projet cinématographique à ce sujet. A l'instar de Pascal, Duras adopte une perspective mystique, sacrée mais cette dernière n'est pas religieuse, contrairement à Pascal.

En 1976, elle plante sa caméra en plein hiver au Bois de Boulogne pour la réalisation du film intitulé *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Présent à Cannes cette année-là dans la sélection de « La quinzaine des réalisateurs », ce film est caractérisé par la revue « Esprit » de « parcours d'essence métaphysique ». La revue cite à son propos le livre de *L'Ecclésiaste* dans la *Bible* et l'écrivain Blaise Pascal, indices d'une influence notable de ce livre et de cet auteur sur Duras. A ce sujet, Alain Vircondelet affirme :

C'est que rarement écrivain ayant revendiqué, et avec quelle véhémence, son athéisme n'a été aussi proche des préoccupations des plus grands mystiques occidentaux, et des grands prophètes de l'*Ancien Testament*²³³.

La publication en janvier 1990 de *La Pluie d'été* révèle que Marguerite Duras s'est inspirée de la lecture de Pascal. Ce roman se présente comme un texte d'une densité spirituelle unique dans l'œuvre de Duras. Certes, ce roman puise dans la lecture de Pascal, mais elle s'inspire également de la *Vie de Jésus* dont l'auteur, Ernest Renan, présente Jésus comme un enfant à la fois coléreux et audacieux à merveille. *La Pluie d'été* demeure donc un ouvrage qui marque bien l'imprégnation spirituelle de Duras aux sources communes de Pascal et de Renan, un autre écrivain mystique.

²³² VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 336.

²³³ *Ibid.*, p. 353.

III - L'influence prépondérante d'Ernest Renan

Au lycée Chasseloup-Laubat, pendant son année de philosophie, Duras lit beaucoup Ernest Renan (1823-1892) qui était au programme de philosophie. Le projet de Renan était de démontrer les origines de la religion chrétienne en adoptant un point de vue original. Plutôt que de remonter aux sources lointaines en étudiant le judaïsme, Renan s'est consacré en priorité à l'élément et à l'événement déclencheur du christianisme. Ce qui le passionnait le plus, c'était la personne et l'œuvre de Jésus. Aussi lui consacre-t-il un premier ouvrage paru en 1863 et intitulé : *Vie de Jésus*²³⁴ qui s'arrête à la Passion. La démarche et l'originalité de la recherche entraînent une violente polémique qui, en moins de deux ans, finit par rendre l'auteur célèbre dans tout le monde chrétien. L'originalité du sujet s'explique par le fait que, pour la première fois en France, la vie de Jésus, fondateur du christianisme, est présentée sur le mode littéraire de la biographie historique. La publication originale de 1863 est le point de départ de sept volumes qui prennent plus tard le titre commun : *Histoire des origines du christianisme*. Pendant vingt ans (1862-1882), cette série paraît à intervalles réguliers et sous des titres particuliers. Dans un ordre chronologique, toute l'histoire de l'Eglise est ainsi rapportée.

La *Vie de Jésus* est un livre dont Duras a souvent repris la lecture. Elle affirme dans une interview au *Nouvel observateur* :

J'ai souvent lu Renan aussi, *La Vie de Jésus*. Un immense auteur. C'est merveilleux, ce type d'attitude qu'il a quand il nous apprend que Jésus était un enfant terrible ! Très dur ! Coléreux ! Il ose dire cela, lui. Ce n'est pas un livre saint²³⁵.

Jésus, l'enfant terrible, fait penser au Jésus historique des livres apocryphes qui appartiennent à la littérature ancienne. Ils suscitent

²³⁴ RENAN Ernest. *Vie de Jésus*. Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, Paris, 1863. Ernest Renan était déjà au programme des écoles normales du temps de la mère de Marguerite, d'après Jean Vallier : « Cette éducation présente aussi une forte dimension humaniste, nourrie de l'étude d'auteurs au programme des écoles normales tels que Montaigne, Jean-Jacques Rousseau, Michelet, Ernest Renan et Victor Hugo ». VALLIER Jean. *op. cit.*, p. 56. Renan est un auteur dont la lecture des œuvres est commune à la mère et à la fille.

²³⁵ DURAS Marguerite. In *Le Nouvel observateur*, 24-30 mai 1990.

aujourd'hui un regain d'intérêt. A cause de leur authenticité douteuse, ces écrits ne sont pas reconnus par les canons de la *Bible*. D'une manière indirecte, la lecture que Renan fait des Apocryphes rejoint celle de Duras car Jésus, l'enfant terrible, l'est bien, d'après ces textes anciens. Dans ces œuvres appartenant à la littérature ancienne et consultées par Renan, Jésus accomplit des miracles spectaculaires et des tours de force à faire pâlir d'envie tous les adultes qui ne pourraient jamais en faire autant. D'après la théologienne France Quéré commentant les *Evangelies apocryphes*, l'enfant Jésus, c'est le « Jésus-Tarzan »²³⁶ qui, « tout petit, respire la puissance, n'a peur de rien et répand l'effroi »²³⁷. Avec ses actions miraculeuses, le Jésus terrible ne connaît pas la vulnérabilité de l'âge tendre mais plutôt des énergies farouches. Le terrible nourrit et escorte les manifestations divines. Se fondant sur l'*Evangelie* du pseudo-Matthieu, Philippe Le Guillou écrit à propos de l'enfant Jésus : « Sa mère [...] a bâti la fiction d'un fils hors du commun qui, déjà lors de la fuite en Egypte, réunissait autour de lui lions, léopards et toutes sortes de bêtes sauvages, et renversait dans un temple de la ville de Sohenenn trois cent soixante-cinq idoles auxquelles on rendait des cultes sacrilèges »²³⁸.

La *Vie de Jésus* est l'une des œuvres dont la lecture est sous-jacente à la publication de *Césarée*. Renan fait une localisation minutieuse des villes et du paysage. La topographie et la narration vont de pair : « Au nord, les montagnes de Safed, [...], du côté du nord, l'on entrevoit Césarée [...], du côté du sud [...], derrière [...] la Samarie, la triste Judée »²³⁹. Le procédé de localisation de ces villes bibliques émerge également sous la plume de Duras quand elle écrit dans *Césarée Cesarea* : « Au nord, le lac de Tibériade, [...] .../Entre le lac et la mer, la Judée, la Galilée. /[...]/. Au sud, Jérusalem, vers l'Orient, l'Asie, /les déserts » (CC, 100).

²³⁶ *Evangelies apocryphes*. Textes réunis et présentés par France Quéré. Editions du Seuil, Paris, 1983, p. 21.

²³⁷ *Ibid.*, p. 24.

²³⁸ LE GUILLOU Philippe. *Jésus*. Editions Pygmalion / Gérard Watelet, Paris, 2002, p. 37. cf. *Evangelie* du Pseudo-Matthieu, 19, 1.

²³⁹ RENAN Ernest. *Vie de Jésus. op. cit.*, chapitre 1.

L'influence d'Ernest Renan est donc prépondérante. Ernesto, le héros de *La Pluie d'été* conjugue en lui, d'après Duras, « un bonheur contradictoire, douloureux, au plus près de l'adoration de la vie d'une part, et de la violence d'autre part »²⁴⁰. Il lui doit jusqu'à son nom : Ernest et Ernesto. Sa passion est livresque et sensible. Elle est fondée sur la lecture de la *Bible*. Le jeune homme affirme dans *La Pluie d'été* : « Avec ce livre... justement... c'est comme si la connaissance changeait de visage, Monsieur... Dès lors qu'on est entré dans cette sorte de lumière du livre ... on vit dans l'éblouissement... » (*PE*, 105-106). Comme Ernesto enthousiasmé par la bibliothèque qu'est la *Bible*, Duras se passionne pour la *Vie de Jésus* de Renan qu'elle a lu, relu et aimé. Pour Renan, « Jésus apprit à lire et à écrire, sans doute selon la méthode de l'Orient, consistant à mettre entre les mains de l'enfant un livre qu'il répète [...] jusqu'à ce qu'il le sache par cœur »²⁴¹. C'est dans cette perspective qu'il faut lire la réponse d'Ernesto à l'instituteur quand il lui explique comment il saura ou apprendra à lire tout en refusant de se rendre à l'école. Ce sera certainement «en rachachant »²⁴². Dans la même veine, Renan affirme :

Jésus fréquenta peu les écoles [...], et il n'eut aucun de ces titres qui donnent aux yeux du vulgaire les droits du savoir. Ce serait une grande erreur cependant de s'imaginer que Jésus fut ce que nous appelons un ignorant²⁴³.

Ainsi, même pour celui qui n'aurait jamais lu les *Écritures* et qui aurait eu accès à un auteur comme Renan, la biographie de Jésus ne saurait relever du secret. Une connaissance de Jésus et des épisodes évangéliques devient facile d'accès. D'autres figures marquantes de la mystique chrétienne font partie des lectures et des fréquentations de Duras.

IV - Une « fascination sublime » pour Jeanne d'Arc

Jeanne d'Arc (1412-1431) est une figure marquante de l'histoire de l'Église et de l'histoire de France. C'est aussi l'un des rares personnages

²⁴⁰ DURAS Marguerite. In *Elle. ibidem.*

²⁴¹ RENAN Ernest. *op. cit.*, p. 130.

²⁴² *En rachachant* : titre d'un court métrage (sept minutes) de Jean-Marie STRAUB et Daniel HUILLET en 1982.

²⁴³ RENAN Ernest. *op. cit.*, pp. 130-131.

populaires dont l'héritage est disputé. Elle est simultanément perçue comme la chef de guerre, la patriote et la sainte laïque. Son parcours est fortement connoté par la teneur mystique qui se traduit par des paroles perçues. En effet, elle affirme avoir entendu, à l'âge de treize ans, des voix célestes aussi bien celles des saintes Catherine et Marguerite et que l'archange Saint Michel. Elles lui recommandent la piété, la libération du Royaume de France des mains de l'envahisseur et la mission de conduire le dauphin sur le trône. Après beaucoup d'hésitations, elle s'y engage à l'âge de seize ans. Ces voix ont guidé et déterminé sa vie, depuis l'âge de treize ans jusqu'à sa mort sur le bûcher à 19 ans en 1431. La façon dont surviennent ces voix entendues par Jeanne donne des éléments éclairants sur le rapport au divin. Dans cette aventure, la progression va du phénomène des voix jusqu'à l'accomplissement de la mission divine. Les interrogatoires subis par Jeanne d'Arc lors de son procès font réfléchir sur la façon dont on appréhende la question des « voix ».

Le « cas » de Jeanne d'Arc nous apparaît utile, car elle n'est pas une figure indifférente à la famille Donnadieu. D'après Frédérique Lebelley, elle était au programme des enseignements de madame Donnadieu en Indochine, « même s'il lui arrive de rire de se voir enseigner Jeanne d'Arc ou le Roi-Soleil »²⁴⁴. Duras éprouve pour cette jeune fille une grande admiration et une « fascination sublime ». D'après Laure Adler, « elle croit à l'existence terrestre de Jésus-Christ et de Jeanne d'Arc »²⁴⁵. Par ailleurs, elle admire l'œuvre de l'écrivain et journaliste, Robert Brasillach, intitulé : *Procès de Jeanne d'Arc*²⁴⁶. Au sujet de cette œuvre, elle écrit dans *Le Monde extérieur* : « Il est encore là, encore plus violent, dans ma tête, dans mon corps que *Le Procès de Jeanne d'Arc* de Brasillach pourtant admirable » (*ME*, 171). Cet ouvrage rapporte les minutes du procès de Jeanne d'Arc, l'image authentique d'une des plus grandes figures de sainteté dans l'histoire de France.

²⁴⁴ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁵ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 572.

²⁴⁶ BRASILLACH Robert. *Le Procès de Jeanne d'Arc*. [Sélection de textes], 1932. Editions de Paris, 1998.

V - La tradition mystique de Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix

Teresa de Ahumada de Cepeda (1515-1582), en religion Thérèse de Jésus, plus célèbre sous le nom de sainte Thérèse d'Avila est née en Vieille Castille, en Espagne. Elle est connue comme la Réformatrice du Carmel. Entrée à 18 ans au Carmel, elle connaît une conversion suivie d'extases et de visions. Cette jeune Castillane dut choisir entre le mariage et le couvent. Bourgeoise d'origine juive en quête d'identité nouvelle, dans une Espagne où les Juifs convertis au christianisme étaient étroitement surveillés par l'Inquisition, Thérèse choisit le couvent. Mystique douée pour l'action, elle fonde neuf communautés monastiques, en dépit de difficultés et des résistances de tous genres, n'ayant cessé de donner forme à ses propres expériences mystiques. Plus tard, elle collaborera avec Saint Jean de la Croix (1542-1591), en fondant avec lui l'Ordre des carmélites et des carmes déchaux. Jean de la Croix est l'auteur de *La Montée du mont Carmel*, une œuvre inachevée mais dont le contenu est précieux pour celui qui aspire à une spiritualité mystique. Jean de la Croix est l'une de grandes voix mystiques qui exprime l'indicible et donne à voir l'invisible. La lecture des œuvres de Jean de la Croix tend à une certaine expérience de la nuit avant l'aurore. Ces deux mystiques appartiennent aux fréquentations de Duras comme en témoigne Laure Adler : [Il est] « impossible de ne pas évoquer la tradition mystique dont Duras ne s'est jamais réclamée, même si ses amis savaient qu'elle était une lectrice attentive des écrits de Thérèse d'Avila et de saint Jean de la Croix »²⁴⁷.

Certaines pages de la vie de Duras lui font faire des expériences à l'instar des grands mystiques de la révélation chrétienne. Ainsi en est-il de la mort de Paul, le petit frère, dont la narratrice témoigne du « ravissement » dans *L'Amant* :

²⁴⁷ ADLER Laure. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 389.

Personne ne voyait clair que moi. Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte (*Amt*, 128).

La narratrice de *L'Amant* n'avait jamais imaginé voir de si près la mort du petit frère. Et elle fait remarquer, dans une vision sublime, que ce corps mort était aussi le sien. Désormais, elle se projette hors de la vie et du monde dans la mesure où elle n'existe plus car la mort de son frère entraîne la sienne. Ce ravissement et cette mort suscitent cette affirmation d'Alain Goulet, professeur émérite de littérature française :

Marguerite Duras a connu, connaît une véritable expérience mystique, à la manière de sainte Thérèse d'Avila ou de tant d'autres mystiques ou poètes, qui l'institue prêtresse, prophète, dépositaire de la révélation qui passe par la mort à soi-même²⁴⁸.

Par la voix de la narratrice habitée par la mort, Duras connaît désormais l'immortalité à la manière des mystiques chrétiens. La mort et l'immortalité sont, entre autres, les grands moments liés à ce questionnement obscur et têtue, une caractéristique des figures mystiques de la foi chrétienne.

VI - L'amour inconditionnel d'une adolescente pour Thérèse de Lisieux

Thérèse Martin (1873-1897) est entrée au Carmel de Lisieux à l'âge de quinze ans. Elle y devient Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte Face en réalisant dans sa courte vie le programme que lui traçait son nom. Les souffrances endurées n'ont pas entamé sa joie de vivre, devenant ainsi une des mystiques du XIX^{ème} siècle. L'adolescence de Duras croise l'itinéraire de Thérèse de Lisieux.

En effet, au printemps de l'année 1931, la famille Donnadieu arrive en Métropole. Comme le rapporte Jean Vallier, « aux vacances de Pâques suivantes, Marguerite découvre la Normandie et les plages de l'Atlantique. Elle visite Cabourg, Deauville et Honfleur. A Lisieux, très émue, elle se recueille

²⁴⁸ GOULET Alain. *La Mort dans L'Amant*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. pp. 41-42.

devant la statue de sainte Thérèse »²⁴⁹. Dans son Journal personnel, la jeune Marguerite clame son amour inconditionnel pour sainte Thérèse :

Je fais de grandes promenades en train à Deauville, Trouville, Honfleur. A Lisieux où j'adore Sainte Thérèse. Je suis très émue mais ne le montre pas. Cette petite sainte est pleine de grâce, sa jeunesse exquise de petite élue du très haut (*sic*). Tout le monde ne peut en rire ; je l'aime beaucoup. J'ai les yeux mouillés lorsque j'en parle. Seulement je ne lui demande rien car je ne mérite pas qu'on me donne quelque grâce²⁵⁰.

L'auteure de ces mots se trouve ravie par l'histoire de la « petite Thérèse » comme il est coutume de l'appeler.

Le ravissement de l'écriture est assimilable à une biographie de l'âme pour reprendre un titre de l'œuvre de Thérèse de Lisieux qui, sur ordre de sa supérieure, écrit son autobiographie intitulée *Histoire d'une âme*²⁵¹. Elle y explique sa petite voie pour aller tout droit à Dieu dans l'humilité et la confiance absolue. « Je ne meurs pas, j'entre dans la Vie », dit-elle avant sa mort²⁵². Dans ses *Derniers Entretiens* avec ses sœurs, Thérèse elle-même s'exprime pour dire le contenu des cinq mois de souffrance, montrant ainsi comment une mystique souffre, aime et meurt.

Quand Duras se promène en longeant le Dropt²⁵³, son regard est déjà celui d'un écrivain. Le germe de sa vocation à l'écriture annonce aussi l'histoire d'une vie et d'une âme qui commence tout simplement dans des coins retirés avant d'être mis au grand jour pour le bien de tous. Dans le rapport « mort et ravissement mystique », l'influence de Thérèse de Lisieux sur Duras se dessine en filigrane dans *La Vie tranquille*, selon le témoignage de la narratrice : « Chaque jour, je pourrais mourir mais jamais je ne meurs. Chaque jour, je crois en savoir davantage qu'hier, juste de quoi mourir. J'oublie qu'hier c'était la même chose. Jamais je ne meurs » (VT, 169). Duras se pose ici comme la sœur fictionnelle de François, avec sa préoccupation constante de la mort. En

²⁴⁹ VALLIER Jean. *La Vie comme un roman. op. cit.*, p. 59.

²⁵⁰ Archives IMEC.

²⁵¹ Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face. *Histoire d'une âme. Manuscrits autobiographiques*. Editions du Cerf / Desclée de Brouwer, Paris, 2000.

²⁵² Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face. *Histoire d'une âme. op. cit.*, Lettre à l'abbé Bellière, p. 271. cf. aussi *J'entre dans la vie. Derniers entretiens*. Cerf / Desclée de Brouwer, Paris, 2002.

²⁵³ En Aquitaine, le Dropt est une rivière du Sud Ouest, un affluent de la Garonne.

cela, la narratrice de *La Vie tranquille* fait penser à Thérèse de Lisieux qui, avant sa mort, affirme ne pas mourir mais entrer dans la vie.

Avec ces différentes lectures spirituelles de Duras, il est vraisemblable de reconnaître certains des textes fondateurs de la pensée durassienne. L'influence intertextuelle biblique n'est pas seulement présente et perceptible. Duras la revendique et l'utilise comme pratique d'écriture. La *Bible* et les auteurs spirituels constituent un vivier d'intertextes illimités qui ont alimenté l'œuvre de l'écrivaine. Sa fréquentation des auteurs énumérés constitue une voie d'accès privilégiée à la *Bible*. Plus ou moins pétris de culture biblique, ces auteurs représentent des canaux par lesquels Duras se nourrit d'intertextes bibliques. Et s'ils sont des intermédiaires, ils restent tout autant des voies indirectes pour l'accès à la *Bible*. Aussi, pour un juste équilibre, est-il opportun de s'interroger sur les voies d'accès directes à la *Bible*.

Chapitre III – LA MENTION EXPLICITE DES LECTURES DE LA BIBLE, « LIVRE DE CHEVET »

Les témoignages de Duras à ce sujet ne sont pas rares et représentent des pièces maitresses pour l'authentification des intertextes bibliques ayant alimenté son écriture romanesque.

I - L'accessibilité à la *Bible* dans l'histoire

Le développement des *Bibles* françaises subit le contrecoup des guerres de religion. Comme la langue française ne cessait d'évoluer, ce développement ne connaît son moment décisif que vers la fin du XVII^{ème} siècle. C'est dans la seconde moitié de ce siècle qu'une *Bible* française nationale se fixe et s'inscrit dans la durée. Avec l'Académie française fondée en 1634 s'opère également la fixation de la langue française. Pour les Français cultivés, le texte biblique de référence est longtemps celui de la *Vulgate latine*, c'est-à-dire la version latine de la *Bible* par saint Jérôme (340-430).

Du côté des chrétiens protestants, paraît en 1535 à Neuchâtel la première *Bible* protestante en français. Elle aura pour héritières la *Bible* de David Martin (Amsterdam, 1696-1707) et celle de Jean-Frédéric Ostervald (Neuchâtel, 1744) qui seront reprises et remaniées pour devenir la *Bible* protestante très connue de Louis Segond, paru en un seul volume en 1880.

Du côté des grandes *Bibles* catholiques, il y a la *Bible* de Lefèvre d'Étaples, interdite en 1546 et qui deviendra *La Sainte Bible* en 1550. Mais une *Bible* française complète paraît en 1696 avec la collaboration de solitaires et amis de Port-Royal au nombre desquels figure Blaise Pascal. Elle est attachée pour la postérité au nom de Louis-Isaac Lemaistre de Sacy. Traduite de la *Vulgate*, version latine, sa valeur littéraire lui permet de se maintenir presque à l'instar des classiques du XVII^{ème} siècle. C'est la version la plus répandue au XIX^{ème} siècle. Elle est encore diffusée de nos jours, choisie pour la beauté de sa

langue et de son éclat poétique²⁵⁴. Cette version, splendide à son heure, a été le livre de chevet de nombre de grands écrivains. Aujourd'hui, cette *Bible* renvoie à une langue désuète et une théologie surannée. Dans les milieux littéraires, la *Bible* parue en 1824 et attribuée à Antoine Eugène de Genoude connut également le succès. En effet, elle était plus adaptée au langage parlé de l'époque que celle de Lemaistre de Sacy. En 1841, il y eut même une édition de poche, appelée « Edition Diamant ».

Ce n'est qu'à la fin du XIX^{ème} siècle que de nombreuses *Bibles* françaises voient le jour sous l'effet d'une émancipation presque généralisée du texte biblique. Il faut noter aussi la reconnaissance par la papauté de la prééminence du texte original et de la fonction de l'étude scientifique de la *Bible*²⁵⁵.

Avec le développement considérable de l'imprimerie, la *Bible* sera traduite en plus de mille langues dont certaines n'existent encore qu'à l'état oral. Mais l'Eglise catholique condamne encore ces initiatives. Elle se montre méfiante devant la diffusion non contrôlée par elle des textes scripturaires. Mais elle ne les combat pas violemment. Ainsi voit-on se multiplier les *Bibles* en langue vivante dans les familles. De plus, on assiste à une expansion croissante de l'alphabétisation ainsi qu'à une amélioration des moyens de communication. L'Eglise protestante, quant à elle, travaille énormément à son projet de diffusion systématique de la *Bible* sans notes de préférence, avec de nouvelles versions : la *Bible du Centenaire*, et surtout la *Bible de Louis Segond* parue d'abord en 1871, est non seulement d'une très grande précision scientifique, mais aussi d'une profonde dimension pastorale.

La position de l'Eglise catholique en matière de traduction des textes sacrés au dix-neuvième siècle et durant le début du vingtième siècle reste identique. Pour elle, la propagation de textes non contrôlée par le magistère est dangereuse, car comme le dit l'adage, « traduire, c'est trahir ». Mais une évolution s'opère à partir de 1920, avec la publication de l'Encyclique *Spiritus*

²⁵⁴ Cette traduction est parue en 2001 dans une coédition « Le serpent à plumes » et « Mille et une nuits ».

²⁵⁵ Léon XIII publie en 1893 l'Encyclique *Providentissimus Deus* (*La Providence de Dieu*) sur l'étude des *Ecritures*.

Paracletus, une lettre « circulaire » où le pape Benoit XV exhorte les fidèles à consacrer quotidiennement du temps à la lecture de la *Bible*, notamment les *Évangiles* et les *Actes des apôtres*²⁵⁶.

Une règle prévoyant et exigeant jadis l'autorisation de la hiérarchie catholique pour lire la *Bible* est déclarée obsolète. L'Église exhorte à travailler à l'édition de *Bibles* catholiques, trop peu nombreuses alors, bien que déjà assurées par de grands noms tels Sacy ou Crampon qui devient un classique.

Les voies prises durant la première moitié du vingtième siècle sont poursuivies après la Deuxième Guerre Mondiale avec beaucoup de rapidité. Le mouvement biblique qui grandit dans les milieux catholiques donne naissance à une série de traductions importantes des textes bibliques : *Bible de Maredsous*, *Bible de Jérusalem*²⁵⁷, *Traduction Œcuménique de la Bible (T.O.B.)* (1972-1975)²⁵⁸. On assiste également à un progrès considérable de l'exégèse, l'étude approfondie et critique de la *Bible*.

Ce parcours historique de la publication de la *Bible* a pour but de mettre en lumière l'accessibilité à la *Bible* au long des siècles. Les diverses traductions ont été l'objet de polémiques entre différentes confessions religieuses, car ce livre n'a pas toujours été facile d'accès. L'ouverture s'est plutôt faite au XX^{ème} siècle où a vécu Marguerite Duras. Cette recherche historique laisse entendre qu'elle est contemporaine de ce mouvement de libéralisation de la lecture de la *Bible*. Mais comment Duras a-t-elle accédé à la *Bible* de manière évidente ? Son propre témoignage et celui de ses biographes sont d'une grande opportunité. Son éducation religieuse et sa culture livresque appellent une lecture de la *Bible* qu'elle appelle « le Livre des livres ».

²⁵⁶ cf. BOGAERT Pierre Maurice. *Les Bibles en français. Histoire illustrée du Moyen Age à nos jours*. Editions Brepols / Turnhout, 1991. p. 192.

²⁵⁷ Les premières éditions des *Bibles de Maredsous* et de *Jérusalem* datent respectivement de 1950 et de 1956.

²⁵⁸ Elles sont particulièrement intéressantes. Citons également la *Bible du cardinal Liénart*, la *Bible d'Osty*, la *Bible d'Alexandrie*, la *Bible de la Pléiade*, la *Bible en français courant*, la *Bible des peuples*, la *Bible de Chouraqui*, la *Bible de Pierre de Beaumont*, la *traduction liturgique de la Bible*.

II - L'influence éminente du « Juif de Neuilly »

La *Bible* demeure une référence majeure des lectures de Duras. Elle est nominativement citée par l'écrivaine lorsqu'elle affirme, par exemple, à son sujet : « Je la lis à intervalles réguliers. Je la relis. Jamais, je ne l'ai abandonnée. Comment peut-on éviter de lire ce livre quand on l'a abordé ? Comment peut-on le quitter ? »²⁵⁹ Elle témoigne ainsi d'une rencontre avec la *Bible* qui l'a passionnée comme un livre de lecture auquel elle a souvent recours. La révélation qu'en fait Laure Adler n'est pas des moindres quand elle affirme de ce livre sacré que Duras « en connaissait par cœur des passages qu'elle aimait réciter à voix haute »²⁶⁰. Marie-Christine Jeannot voit en Marguerite Duras une écrivaine « nourrie de romans à l'eau de rose – Delly en particulier -, d'un peu de Spinoza et de la Bible aussi [...] »²⁶¹. Certains livres de la *Bible* sont nommément mentionnés par l'écrivaine comme preuves d'un contact particulier avec eux. Ainsi en est-il, d'après *Les Parleuses*, de la *Genèse* (cf. P, 239) et de l'*Ecclésiaste*²⁶².

Vers la fin de sa vie, quand elle perd de vue Yann son compagnon et qu'il lui arrive d'interroger la mémoire de celui-ci sur divers sujets, elle ne manque pas de mentionner précisément la *Bible* comme une référence de sa recherche : « Il est où Yann ? Yann ! Comment s'appelle cette montagne ? Cet auteur ? Le titre de ce livre ? Cette prophétesse de la Bible ?... »²⁶³.

La mention explicite de la *Bible* comme œuvre de référence pour Duras est ainsi attestée. Dans une conversation téléphonique avec son amie Michèle Manceaux, Duras affirme qu'elle lit la *Bible*²⁶⁴. De tous ceux qui ont contribué à lui faire rencontrer la *Bible*, il faut souligner la figure marquante de ce jeune Juif qu'elle a connu dans les années 1933-1937 correspondant à celles de son indépendance spirituelle et de son émancipation. Pendant l'année

²⁵⁹ DURAS Marguerite. In Magazine *Elle*, 15 janvier 1990.

²⁶⁰ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 237.

²⁶¹ JEANNOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante. op. cit.*, p. 22.

²⁶² cf. ADLER Laure. *op. cit.*, p. 481.

²⁶³ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 336.

²⁶⁴ cf. MANCEAUX Michèle. *L'Amie*. p. 101.

universitaire 1933-1934, elle fait la connaissance de Freddy qu'elle appelle « mon amant juif ». Aussi affirme-t-elle dans une interview accordée à Alain Veinstein, écrivain, poète et producteur d'émissions de radio : « Le livre que j'ai partout avec moi, c'est la *Bible*. J'ai été marquée par ça. A dix-huit ans, j'ai eu un amant juif qui m'a lu la *Bible* et depuis je l'ai toujours lue »²⁶⁵. Cette révélation témoigne de la rencontre de Duras avec la *Bible*. Ce n'est pas à la suite d'un coup de foudre, d'une révélation de beauté ou de poésie comme Victor Hugo (1802-1885) dans le poème *Aux Feuillantines*²⁶⁶. Ce n'est pas non plus sous le coup de vérité ou de sacré, comme chez Paul Claudel (1868-1955)²⁶⁷ et Charles Péguy (1873-1914)²⁶⁸. Plus tard, sous l'influence de Freddy qui l'initie à la *Bible*, elle abandonne l'étude des mathématiques au profit du droit.

Pendant une période de désenchantement dans les années 45, Duras traverse des périodes de doute. Laure Adler décrit le contexte dans lequel Duras s'imprègne de la *Bible* :

Elle commence des textes qu'elle abandonne. Elle écrit des débuts de nouvelles au dos de tracts du PCF, comme ce fragment intitulé *Nuit de massacre*, l'histoire embrouillée d'un jeune homme riche de Neuilly, dont le père détient des brevets de vulcanisation de pneus et qui passe son temps à lire la *Bible*. On en retrouvera, bien plus tard, des traces dans *Le Marin de Gibraltar* puis dans *Le vice-consul*. Marguerite Duras ne jette rien. De la même manière qu'avec les restes de la veille, elle confectionne d'excellents ragoûts, elle conserve ces pages dispersées qu'elle recycle plus tard²⁶⁹.

Freddy deviendra le vice-consul de Bombay. En 1965, elle en fera le héros éponyme de son roman, *Le Vice-consul*.

Du personnage du Juif de Neuilly comme de la maison de Neuilly dont elle fait mention, Marguerite Duras n'a rien inventé même si elle déclare à son sujet dans ses notes personnelles : « Il a dans les trente ans. Je l'ai fait vice-

²⁶⁵ « Les Nuits magnétiques », production France-Culture, réalisation Alain Veinstein, 1990. cf. VIRCONDELET Alain. « Condamnée à écrire ». In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy. op. cit.*, p. 285.

²⁶⁶ Tiré des *Contemplations* de Victor Hugo (1856), ce poème mentionne ce « livre noir » dont le poète se souvient que « c'était une *Bible* ».

²⁶⁷ Paul Claudel se convertit au catholicisme aux Vêpres de Noël 1886 dans la cathédrale Notre Dame à Paris.

²⁶⁸ D'inspiration mystique (*Le Porche du mystère de la deuxième vertu* et *Les Tapisseries de Notre Dame*), l'œuvre de Paul Claudel le rapproche du catholicisme quelques années avant sa mort.

²⁶⁹ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 241.

consul de France à Calcutta. [...] Voilà comment je l'ai inventé »²⁷⁰. Le personnage du vice-consul à Bombay existe réellement et s'appelait Frédéric Max. D'après Duras dans *La Couleur des mots*, « sa mère était flamande et son père juif-allemand » (CM, 75)²⁷¹. Il habitait effectivement Neuilly-sur-Seine et se trouvait en poste à Bombay comme secrétaire adjoint d'Extrême-Orient avec le rang d'attaché de consulat. Comptant jadis parmi les amis de faculté de Duras, il occupe le poste de diplomate à Bombay. Pendant les courtes escales de Freddy à Paris, les amis et l'entourage de Duras le rencontrent : « Si tu vas à Bombay, va voir Freddie (*sic*) », dit-elle à Jacques Francis Rolland, un des amis intimes de Marguerite après la Deuxième Guerre Mondiale. Ainsi, lors d'un voyage en Inde vers 1947, Rolland rencontre le vice-consul de Bombay, un juif pratiquant, exégète des Ecritures. A Laure Adler, Duras avoue que c'est lui qui l'a initiée à la lecture de la *Bible*²⁷². Le vice-consul de Bombay s'est bien souvent entretenu avec Duras de la situation qu'il connaît dans son milieu de travail. Dans un des fragments retrouvés chez Duras, voici la description qu'elle fait du Juif de Neuilly :

Il était maigre, un peu voûté, ses cheveux étaient noirs et ondulés, il avait les yeux bleus très beaux bordés d'épais cils noirs, il avait le teint pâle, une bouche très expressive qui roulait sur ses dents à fleur de bouche, des pommettes saillantes. Il n'était pas particulièrement propre, ses cols de chemise laissaient à désirer, ses ongles aussi... Il avait la poitrine creuse²⁷³.

De ses rencontres avec Freddy, elle précise : « Pendant qu'ils faisaient l'amour, il se taisait. Après qu'il l'eut fait, il recommençait à parler de la vie de saint Jérôme qui avait passé sa vie à traduire la Bible. Il avait passé sa jeunesse à lire des textes saints »²⁷⁴. Cet épisode fait l'objet du récit intitulé *La Bible* dans les *Cahiers de la guerre* (CG, 377-381). En mentionnant saint Jérôme (340-430), Duras témoigne d'une connaissance certaine de l'un des grands traducteurs de la *Bible*, surtout connu pour sa traduction latine communément appelée *La Vulgate*.

²⁷⁰ Archives IMEC.

²⁷¹ *La Couleur des mots*. Entretiens avec Dominique Noguez, Editions Benoît Jacob, Paris, 2001, page 75.

²⁷² cf. ADLER Laure. *op. cit.*, pp. 237-238.

²⁷³ Archives IMEC.

²⁷⁴ *Ibid.*

Par ailleurs, la maison de Neuilly existe également. Laure Adler témoigne :

Marguerite, au cours de ses promenades, avait repéré une maison, 10, avenue Saint-Nicolas, datant du XX^e siècle, aux volets toujours clos, au jardin abandonné où les lilas seuls survivaient. Elle avait mené une enquête auprès des gens du quartier, sans succès, pour connaître l'identité du propriétaire²⁷⁵.

En 1984, lors d'un entretien avec Dominique Noguez sur *India Song*, Duras affirme dans *La Couleur des mots* : « Je l'ai connu, le Vice-consul. [...] Il s'appelait Freddie (*sic*). Il m'a fait lire la Bible. Je ne l'ai jamais oublié. Il est devenu Vice-consul à Bombay. [...] Nous nous sommes quittés vers l'âge de vingt-deux ans, après l'Ecole des Sciences Politiques » (*CM*, 75). Freddy, c'est aussi cet amant dont elle se sépare brutalement mais qui ressurgit non seulement au détour du recueil *Les Yeux verts* mais surtout dans un fragment de texte trouvé dans les *Cahiers*. Laure Adler déclare :

L'amant de Neuilly aimait la *Bible* et tous les textes religieux qu'il psalmodiait dans les arrière-salles des cafés de Saint-Germain...Fou, riche, muré dans une solitude mystique, l'amant de Neuilly restera fixé dans la mémoire de Marguerite. Elle lui sera reconnaissante de l'avoir initiée à la lecture de la *Bible* que jamais elle n'interrompt et qui resta avec *La Princesse de Clèves* le texte où sans cesse elle venait se ressourcer²⁷⁶.

Duras garde un souvenir précieux de sa rencontre avec celui qui lui lisait la Bible, notamment l'*Ancien Testament* qui met en lumière les personnages grandioses que sont les rois d'Israël et de Jérusalem. Cette lecture contribue pour une part à l'imprégnation du sacré et à la symbolique des chiffres dans l'écriture durassienne. La rencontre avec Freddy est déterminante dans la vie et l'écriture de Duras. De lui, Alain Vircondelet écrit : « Il l'aura ainsi aidée à orchestrer les grands thèmes de son œuvre future l'initiant non pas à l'amour dont elle soupçonnait déjà tous les arcanes, mais à la Bible »²⁷⁷. Le Vice-consul de Bombay est reconnu comme un Juif pratiquant et exégète des *Ecritures*. En effet, dans un entretien avec Laure Adler, « Marguerite Duras confiait en 1990 que son livre de chevet était toujours la Bible »²⁷⁸. A six ans de sa disparition et au fur et à mesure que l'âge avançait, elle éprouvait le besoin

²⁷⁵ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. pp. 399-400.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 160-161.

²⁷⁷ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. pp. 111-112.

²⁷⁸ Entretien de l'auteur avec Marguerite Duras, 11 novembre 1990.

de lire les textes bibliques, d'en retenir par cœur certains passages marquants pour pouvoir les déclamer. Après bien des moments difficiles, elle retrouve ses esprits de voyante et de prophète. Aussi peut-elle lâcher des phrases fulgurantes proches des prédictions prophétiques et semblables aux paroles que proférait jadis son amant de Neuilly, qui lui a appris à lire la *Bible* à haute voix, notamment les pages de l'*Ancien Testament*.

Ainsi, l'influence du Juif oriente l'écriture de Duras. Grâce à cet homme plus passionné de théologie que de passion amoureuse, Duras vit une expérience unique. Selon Alain Vircondelet, sur ce sujet, « elle a la révélation de ce monde d'une manière mystique, vision qui emplira toute l'œuvre à venir, lui donnera sa résonance singulière »²⁷⁹.

Quand divers événements conduisent Duras à se réclamer juive, elle reste davantage sur la piste tracée par le Juif de Neuilly. En effet, à Dominique Noguez dans *La Couleur des mots*, elle dit de son amant juif : « Mais je ne crois pas qu'il sache avoir jamais été le modèle du Vice-consul. Je crois qu'il en était très loin. Sauf cette judaïté merveilleuse que je découvrais à dix-huit ans » (*CM*, 75). Des témoignages biographiques montrent son désir de revendiquer sa judaïté en se rapprochant de la culture juive et biblique par analogie. A Neauphle-le-Château, dans les Yvelines, sur la photographie de son petit autel de dévotion domestique figurent sept bougeoirs qui rappellent la *menora* ou le *chandelier de David*. De plus, Jean Mascolo, le fils de Duras, évoque les propos de sa mère allant dans le sens d'une croyance à une appartenance au peuple juif. On connaît aussi sa passion pour toute la culture juive et les chants juifs en particulier.

Bien que son assimilation par Duras soit partielle et même partiale, il demeure que cette « bibliothèque sacrée »²⁸⁰ s'impose à l'écrivaine tout en exerçant son charme sur elle. Composée de deux testaments, l'*Ancien* et le *Nouveau*, la *Bible* demeure une clef essentielle pour entrer dans l'univers

²⁷⁹ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. pp. 111-112.

²⁸⁰ En grec en effet, l'expression *Ta biblia* signifie *les petits livres*. Et, à juste titre, la *Bible* est toute une bibliothèque composée de 73 livres répartis en deux testaments : l'*Ancien* et le *Nouveau*.

romanesque de Duras. Sandrine Rabosseau, professeure de lettres, se sert « de *l'Ancien Testament* pour décrypter l'univers durassien tant les références implicites ou explicites sont multiples, témoignant de l'attrait de l'écrivain pour les anciens livres bibliques »²⁸¹. Et, dans son œuvre *Ecrire*, Duras qualifie *l'Ancien Testament* de « Texte des textes » (E, 35). Le choix des références et des allusions bibliques dans l'œuvre de Duras est commandé par divers motifs : éducation première, désir de s'en libérer, amitié juive avec Freddy, hasard des lectures. Un regard rétrospectif sur les références scripturaires et les occurrences bibliques permet d'affirmer que la *Bible* fut pour l'écrivaine un recueil d'histoires plus qu'un livre sacré. Il y a beaucoup plus de références à *l'Ancien Testament* et un peu moins pour le *Nouveau*. Cette légère supériorité de la *Bible* hébraïque vient des relations avec Freddy, le Juif de Neuilly et de l'attrait qu'il a exercé sur elle. C'est à la lumière des deux traditions du *Talmud* et du christianisme que Marguerite Duras est entrée dans l'univers biblique pour y puiser son inspiration à partir de *l'Ancien Testament*.

III - L'*Ancien Testament* : croisement entre la biographie et le « Texte des textes » selon Duras

L'écrivaine se fait héritière de *l'Ancien Testament*. Selon elle, au détriment de la civilisation de l'image dans laquelle nous sommes plongés, il faut donner de la valeur au livre écrit et lu. Pour cette lectrice assidue de la *Bible*, l'écriture constitue la passerelle qui la relie au divin. L'inspiration biblique et religieuse se répand sur son œuvre selon le témoignage d'Alain Vircondelet sur des documents retrouvés à Neauphle-le-Château : « Les récits égarés au fond de leurs armoires bleues ressemblent à des veilleurs. Elle retrouve les accents des premiers épiques, la scansion des premiers poètes, le lyrisme des livres saints »²⁸².

²⁸¹ RABOSSEAU Sandrine. *Duras démiurge ou la création d'une mythologie familiale*. In *Les lectures de Marguerite Duras*. Textes rassemblés par Alexandra SAEMMER et Stéphane PATRICE. p. 244.

²⁸² VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 371.

3.1. La *Genèse*

Deux récits de la création du monde marquent les premières pages du livre de la *Genèse*. L'écriture en elle-même est un acte de création. Marquée par le commencement du monde, Duras reconnaît avoir lu la *Genèse*. Dans *Les Parleuses*, elle affirme :

Quand je lisais la *Genèse*, je lisais aussi ce mot « Dieu », mais comme un autre : l'Esprit de Dieu pour moi, était le contenu nauséabond des bulles crevées... Dans ce polythéisme de l'enfance, Dieu avait une place précise : il était l'air contenu dans la bulle. Mais il n'avait pas fabriqué la bulle. Ni la lumière. Ni les eaux. Ni moi... (*P*, 239).

Pour le lecteur familier de la *Genèse*, il ne fait aucun doute que figurent dans ce passage les allusions de Duras au Dieu qui fit le ciel et la terre : « le souffle de Dieu planait à la surface des eaux », [...] Dieu sépara la lumière de la ténèbre. [...] Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa» (*Gn* 1, 2. 4. 27). La *Genèse*, c'est aussi une histoire de frères.

Du livre de la *Genèse*, Duras retient en effet la douloureuse rivalité qui prend racine dans les origines de la fratrie. En effet, la *Bible* illustre bien la réalité faite de rivalités et de complicité au cœur de la fratrie. Premier livre de la *Bible*, la *Genèse* évoque plusieurs rivalités entre frères. Au quatrième chapitre, la jalousie de Caïn envers son frère Abel conduit au fratricide. A partir du vingt-cinquième chapitre, Jacob et Esaü, les jumeaux de Rebecca, se disputent le droit d'ainesse et l'héritage de la promesse faite par Dieu à Isaac leur père. Aux chapitres 37 et suivants, c'est toute l'histoire de Joseph, fils de Jacob qui suscite la jalousie de ses onze frères. De l'épisode de Caïn et Abel, Duras fait une relecture personnelle. Elle découvre l'amour comme la haine, la peur comme le désir de tuer. Privée du père décédé, la famille Donnadieu vit un climat personnel dans une violence familiale généralisée sous l'égide de Pierre, le frère aîné. Ainsi dans *L'Amant*, Duras fait figurer cette famille dure et étanche avec l'extérieur, cette « famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun » (*Amt*, 69). L'opposition entre Pierre et Paul rappelle le conflit entre deux personnages bibliques, les frères Caïn et Abel. En eux s'affrontent le

Bien et le Mal, l'innocence et la perversité. Tout au long de son œuvre, l'écrivaine ne cesse de réinventer ce drame familial et inexpiable selon elle des deux premiers frères de l'humanité.

L'Ancien Testament, notamment le livre de la *Genèse*, est une clef essentielle pour comprendre la mythologie familiale dans l'œuvre romanesque de Duras. Pierre, le frère aîné, porte en lui la figure de Caïn dont il est le double. Il fait peser constamment la menace du meurtre sur Paul, le petit frère, assimilé à Abel. Dans la *Genèse*, Abel est la figure du pasteur et de l'innocent mis à mort et qui de ce fait, devient la figure du juste par excellence. Assimilé à lui, Paul incarne l'idéal d'innocence et de sainteté. Ruinée par la menace permanente du fratricide, la famille Donnadiou s'inscrit dans la lignée de la première famille biblique, humaine et originelle.

C'est par le symbolisme de l'arbre de la connaissance que la *Genèse* constitue un intertexte au roman *La Pluie d'été*. Apparemment le moins connu des romans de Duras, il occupe pourtant une place particulière dans l'œuvre de l'écrivaine. C'est une histoire d'amour entre un frère et sa sœur, Ernesto et Jeanne. Le roman transcrit la quête du savoir opérée par Ernesto. Ce personnage s'apparente ainsi aux grandes figures d'Adam et Eve. Dans *La Pluie d'été*, il n'y a pas de forêt ni de bois. Mais on découvre un jardin désert où prend racine un seul arbre qui n'est pas sans retenir l'attention du jeune Ernesto. Duras écrit : « dans ce jardin-là, il n'y avait aucune diversité, aucune plate-bande, aucune fleur, aucune plante, aucun massif. Il y avait seulement un arbre. Un seul. Le jardin, c'était ça, cet arbre » (*PE*, 13-14). A proprement parler, il n'y a aucune peine à repérer le jardin d'Eden où, dans la *Genèse*, Dieu a planté l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal (*cf. Gn 2, 8.17*). L'un des intérêts de la réflexion de Duras est de se situer à la croisée de deux livres bibliques, la *Genèse* et *l'Ecclésiaste*, qui ont en commun l'acte de création.

3.2. L'Ecclésiaste

La *Bible* hébraïque est divisée en trois parties : la Loi, les Prophètes et les Ecrits. La dernière contient des œuvres lues durant les fêtes liturgiques juives. L'avant-dernier livre de cette section est un petit livre divisé en douze courts chapitres intitulés : « Dits de Qohélet, fils de David, roi à Jérusalem ». Ce nom *Qohelet* a pour racine *qâhal* qui signifie « assembler », « réunir des personnes ». Le mot *qâhal* qui en est dérivé désigne l'assemblée et correspond au grec *ecclesia*. C'est pourquoi ce livre est appelé l'*Ecclésiaste* dans la *Septante*, la version grecque de la *Bible*. *Qohélet* et l'*Ecclésiaste* désignent en définitive le même livre qui reçoit l'assentiment de Duras.

A ses yeux, *L'Ecclésiaste* prononce « la plus belle phrase du monde »²⁸³ quand il décline son identité : « Moi, fils de David, roi de Jérusalem, j'ai fait des étangs »²⁸⁴. A l'instar de l'*Ecclésiaste* qui crée des étangs, Duras pose un acte de création et révèle le mystère de son identité sacrée en écrivant et en créant des livres. Comme des refrains et des leitmotifs, les paroles de l'*Ecclésiaste* rythment sa vie et son écriture. De même qu'elle s'initie très jeune à ces paroles sacrées, de même, elle les retrouve en plein cœur de l'action et au terme de son existence terrestre.

La vanité qui caractérise l'*Ecclésiaste* refait constamment surface dans la famille Donnadiou avec pour corollaires le vide et le néant. Le synonyme de la vanité, c'est le substantif « rien », qui reste gravé dans la mémoire de Marguerite. « Tout n'est que vanité » dans ce pays qui la voit naître et qui accueille sa famille. Frédérique Lebelley témoigne : « Les vanités, les préséances, les flirts sont le seul charme de ce pays qui, par ailleurs, les ennuie à mourir »²⁸⁵. En 1930, Marie Donnadiou abandonne son bungalow et offre ses terres inondables aux domestiques, dans l'espoir de ne plus rien avoir

²⁸³ « Des années entières dans les livres », Les Inrockuptibles, 1990, p. 111. cf. VIRCONDELET Alain. « Condamnée à écrire ». In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 285.

²⁸⁴ « Des années entières dans les livres », Les Inrockuptibles, 1990, p. 111. *Ibidem*.

²⁸⁵ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 21.

et de partir sans rien. Chez Duras, « Rien » est le terme le plus employé, un mot que Dominique Noguez situe dans le contexte : « il y a un nihilisme durassien, dépressif et ascétique, lié au désespoir ou à une sorte de mysticisme amoureux. Et qui conduit le sens majeur lui-même – la vue – à l’auto-extinction et à la nuit »²⁸⁶. Cette prégnance de l’absence et du rien a une profonde influence sur la vie familiale, notamment au moment du grand départ selon le témoignage d’Alain Vircondelet :

La dernière fois que la famille Donnadiou regarde les terres du bungalow, elle le fait depuis la terrasse, tous s’allongent dans des chaises longues et contemplent l’horizon, absorbent le paysage entièrement : « Quel bonheur de repartir sans rien, dit la mère, sans meuble, rien. » Rien, c’est la grande leçon. Marguerite la retient. Il n’y a rien, pas d’au-delà, pas de Dieu qui, pourtant, encombre chaque jour son existence dans son nom même, fait revenir à lui, rien que ce passage dans le monde²⁸⁷.

Marguerite commence ainsi à apprendre la vanité de l’existence et des biens matériels. L’histoire familiale est empreinte des manques, des absences, des trous. Cependant, Marguerite se sent le devoir de posséder quelque chose pour ne plus expérimenter le tragique du rien, de l’absence et du vide.

Elle retourne au parc et au domaine du *Platier* ou *Platié* dans le Sud-ouest, en 1965. C’est la maison acquise par le père en octobre 1921 dans le petit village de Pardaillan au Canton de Duras. Marguerite y découvre un lieu qui subit les affronts de tous les climats depuis que le feu y avait créé de grands dommages. Elle venait d’achever deux de ses romans : *Le Vice-consul* et *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Le domaine ravagé par l’incendie lui donne le spectacle de la désolation et l’imprègne du sentiment de la vanité. C’est dans un tel contexte que les paroles de *l’Ecclésiaste* prennent toute leur mesure. « Vanité des vanités » résumant toute existence terrestre selon Duras. Sur les lieux, elle éprouve manifestement les sentiments de la vanité, du vent qui emporte tout et ne laisse que des traces désolantes sur son passage. Bien des années plus tard, elle a toujours le vif désir de revenir visiter *Le Platier*. Elle formule le vœu de s’y rendre avec Yann Lemée. Mais Alain Vircondelet témoigne :

²⁸⁶ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 80.

²⁸⁷ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 36.

Sa santé chancelle, et l'écrit la talonne, écrire, écrire, il faut écrire pour échapper au temps, au vent de la vanité. Elle dit qu'elle veut y revenir mais elle sent que tout est trop tard et la ruine de son corps qu'elle ne domine plus, par-dessus tout²⁸⁸.

Au terme de son existence terrestre, Duras s'était essentiellement consacrée à la lecture de l'*Ecclésiaste* au point d'affirmer, en riant, dans un entretien avec Laure Adler : « Tous mes livres parlent de Dieu, et personne ne s'en aperçoit »²⁸⁹. L'écho sonore de l'*Ecclésiaste* retentit dans la vanité de cette fin de vie. C'est une image d'abandon et de délaissement qui caractérise l'appartement de Duras, ce lieu-culte qui a rassemblé nombre de poètes et d'écrivains. Des empreintes de poussière, quelques souvenirs comme cette photo de la famille réunie qui voudrait immortaliser le temps. Mais le temps lui aussi est vanité et poursuite du vent. Selon Alain Vircondelet, « jamais Marguerite Donnadiou n'aurait pu imaginer le destin que cette phrase obsédante de l'*Ecclésiaste* révélée à elle par le jeune amant juif de Neuilly, prendrait dans son existence et son œuvre »²⁹⁰. En définitive, tout ce qui entoure l'écrivaine semble entièrement ordonné à « la poursuite du vent ».

Dans *La Pluie d'été*, l'écriture durassienne nous emporte dans le domaine du sacré. La voix de l'auteur fait écho à celle de l'*Ecclésiaste*, le prophète hébreu. En témoignent les paroles anaphoriques qu'elle prête à Ernesto, un de ses personnages récurrents et emblématiques, l'enfant de *La Pluie d'été*. Ernesto refuse le savoir et il ne veut pas apprendre à lire, car, par le biais de l'*Ecclésiaste* et à la suite des rois d'Israël, il fait preuve d'une grande intelligence et d'une maîtrise certaines des énigmes du monde. Aussi lisons-nous dans *La Pluie d'été* ces déclarations :

J'ai vu ce qui se fait sous le soleil, reprend Ernesto.

J'ai vu.

J'ai vu que tout est Vanité et Poursuite du Vent.

J'ai vu que tout ce qui est courbé ne peut pas se redresser.

J'ai vu que ce qui manque ne peut pas être compté (*PE*, 111).

Cette scansion en forme d'une litanie proférée fait un large écho aux premières paroles du livre de l'*Ecclésiaste* :

²⁸⁸ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p.156.

²⁸⁹ Entretien de Laure ADLER avec Duras, 18 mars 1995. In ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 506.

²⁹⁰ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 166.

Propos de Qohélet, fils de David, roi dans Jérusalem. Vanité des vanités, dit Qohélet. Vanité des vanités, et tout est vanité ! Quel intérêt a l'homme à toute la peine qu'il prend sous le soleil ? (*Ec* 1, 1-3).

La référence au livre de l'*Ecclésiaste* est tout aussi explicite dans l'évocation de la parabole du livre brûlé. Si la vocation de l'*Ecclésiaste* est de s'adresser à l'assemblée, le livre devient pour Duras le moyen essentiel de parler devant et à la communauté des lecteurs. Elle-même écrit en 1985 au sujet de l'*Ecclésiaste* : « on ne peut pas dire plus loin que ce texte »²⁹¹. La rencontre de Duras avec l'*Ecclésiaste* s'est faite bien évidemment par l'intermédiaire de celui qu'elle nomme affectueusement « le petit Juif de Neuilly ». A la question de Serge Toubiana qui l'interrogeait en 1985 :

Quelle est la genèse des *Enfants* ? Marguerite Duras répond : La lecture de l'*Ecclésiaste* faite à dix-huit ans. Lecture conseillée par ce petit Juif de Neuilly – encore et toujours – qui est devenu le Vice-consul de France à Bombay, qui est devenu le modèle de l'intelligence moderne, du désespoir politique²⁹².

Dans *Les Yeux verts*, elle évoque souvent son initiateur à la *Bible* (cf. YV, 157.229)²⁹³. Il s'agit surtout de deux feuillets conservés parmi ses archives. Non datés et non récents, longtemps inédits, ils portent le titre plus qu'évocateur de *La Bible* et ils figurent intégralement dans *Cahiers de la guerre* (CG, 377-381)²⁹⁴. Ce « petit Juif » fait lire la *Bible* à Duras, notamment le livre de l'*Ecclésiaste* dont la célèbre expression du frontispice *Vanité des vanités* reste gravée dans sa mémoire. Duras se montre sensible au rythme de la phrase biblique, aux mots et aux images. En somme, c'est toute une prosodie qui informera sa propre écriture.

La référence à la *Bible* traverse de part en part l'œuvre de Duras, notamment dans *La Pluie d'été*. Tout commence par la pièce de théâtre, *Ah ! Ernesto* en 1971, qui devient le texte du film *Les Enfants* en 1984 avant d'atteindre le sommet avec le roman, *La Pluie d'été*, en 1990. L'investissement des titres par la référence biblique est le fruit d'un mouvement de flux et de

²⁹¹ « Dans les jardins d'Israël il ne faisait jamais nuit ». Interview de Marguerite Duras par Serge Toubiana pour les Cahiers du cinéma, n° 374, juillet-août 1985 (IMEC).

²⁹² « Dans les jardins d'Israël il ne faisait jamais nuit ». *Ibidem*.

²⁹³ cf. DURAS Marguerite. *Les Yeux verts*, numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, Nouvelle édition 1987, pp. 157. 229. *La Couleur des mots*. Entretien avec Dominique NOGUEZ. *op. cit.*, p. 197.

²⁹⁴ cf. BLOT-LABARRERE Christiane. *Le vice-consul aux jardins d'Israël*. Paris, *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006.

reflux selon l'auteure elle-même : « ça s'est appelé d'abord Ernesto en toute innocence, et puis Les Enfants d'Israël, et puis Les Enfants du roi. Et puis Les Enfants. Car il était roi d'Israël, l'Ecclésiaste »²⁹⁵. Des souvenirs de lecture de *l'Ecclésiaste* parsèment la genèse et l'évolution vers *La Pluie d'été* comme l'atteste également Laure Adler :

Au centre, l'enfant Ernesto qui n'a pas besoin de faire l'effort d'apprendre. Comment l'enfant apprendrait-il ce qu'il sait déjà ? questionne perfidement le maître. En rachachant, expression qui donne son titre au film. Celui-ci est infidèle à l'esprit du livre. Marguerite, en le voyant, repense à son texte qu'elle trouve alors « innocent ». Elle décide de le transformer : elle y intègre ses souvenirs de la lecture de *l'Ecclésiaste*, qu'elle fait dire à Ernesto, lui donne le titre *Les enfants d'Israël*, puis celui des *Enfants du roi*²⁹⁶.

Ce texte dont elle ne sait pas encore ce qu'elle va faire deviendra *La Pluie d'été*, une référence incontournable à *l'Ecclésiaste*. Ce titre est en effet repris de fragments du livre de *l'Ecclésiaste*. En effet, deux versets du texte biblique font référence à la pluie. La première est ainsi formulée : « Si les nuages se remplissent, ils déversent la pluie sur la terre » (*Ec* 11,3). La deuxième est libellée en ces termes : « Et souviens-toi de ton Créateur aux jours de ton adolescence, [...] avant que ne s'assombrissent le soleil et la lumière et la lune et les étoiles, et que les nuages ne reviennent, puis la pluie » (*Ec* 12, 2). Duras retient de *l'Ecclésiaste* l'effet destructeur des pluies qui se répandent sur la terre. Ce sont des pluies de fin d'été qui viennent tout laver, même les regrets exprimés conjointement par l'écrivain biblique et Duras. Celle-ci donne pour modèle à la fin du XX^{ème} siècle, Ernesto, le personnage principal de *La Pluie d'été*. Comme la *Bible* qui est une bibliothèque à part entière, le roman *La Pluie d'été* est donc régi par la circulation des livres, notamment *l'Ecclésiaste*. Ernesto est le double du roi d'Israël. Il a tout appréhendé et il a compris que « tout est vanité et poussière du vent ». Par lui, Duras met l'accent sur la vanité de la connaissance.

Même si une forme de romantisme se forge et se met progressivement en place dans l'écriture durassienne avec pour connotations la pureté et la beauté, l'influence du livre de *l'Ecclésiaste* donne précocement à l'écrivaine la

²⁹⁵ « Dans les jardins d'Israël il ne faisait jamais nuit ».

²⁹⁶ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 532.

conviction et la certitude que tout est vain et perdu d'avance. Elle en a la pleine conviction et, de ce fait, elle se réfère au Roi David qui exalte cette vanité dans l'*Ecclésiaste*. Comme lui, elle regarde ce qui se passe sous le soleil avec le constat amer que « tout est vanité et poursuite du vent ». Alain Vircondelet affirme à ce sujet : « Souvent reprise, cette phrase est encore citée dans les derniers écrits comme *C'est tout*, parce qu'elle sait qu'il n'y a que cela, ce jeu du monde qui balaie tout sur son passage, comme les crues de la mer de Chine »²⁹⁷.

L'*Ecclésiaste*, c'est aussi une réflexion sur la vanité des mots et du temps qui passe : « Un âge s'en va, un autre vient, et la terre subsiste toujours » (*Ec* 1, 4). Dans le texte biblique, il est écrit en outre : « Tous les mots sont usés, on ne peut plus les dire, l'œil ne se contente pas de ce qu'il voit, et l'oreille ne se remplit pas de ce qu'elle entend » (*Ec* 1, 8). L'écrivaine est marquée par le temps qui s'enfuit tout en ayant à cœur ses thèmes de prédilection, ses crises de conscience, ses peurs, ses appréhensions mais aussi son humanité envers les plus pauvres et les plus déshérités. Les mots deviennent inutiles. Le temps s'écoule inexorablement au gré du vent qui affole les événements et le cours du monde. Ce vent de folie traverse l'*Ecclésiaste* de manière fulgurante pour atteindre Duras. Il est écrit dans le texte biblique : « Le vent va vers le midi et tourne vers le nord, le vent tourne, tourne et s'en va, et le vent reprend ses tours » (*Ec* 1, 6).

L'*Ecclésiaste*, c'est aussi le vide et cette absence qui harcèlent constamment Duras qui veut maintenir le vrai vide. Elle en fait l'expérience déjà à la mort de son premier enfant en 1942. Elle passe par divers états : la douleur, les sentiments du vide et du don de la mort. Au lieu d'engendrer la vie, elle se culpabilise d'avoir enfanté le vent et la mort. C'est une impression similaire qui rejaillit avec la mort du petit frère. Son départ s'assimile à un vide auquel elle doit désormais s'habituer pour affronter les éventuels dangers qu'enfante la vie.

²⁹⁷ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 19.

« Tout est vanité », et pour Duras même l'écriture est vanité. Frédérique Lebelley témoigne : « *L'Amant* se fait dans une indifférence profonde à tout, dans le seul souci de s'en tenir à la précision de la mémoire, et avec cette unique conviction : écrire, c'est « aller à la vanité et au vent », sinon ce n'est rien »²⁹⁸. Le projet d'écriture explicitement mentionné au début du roman *L'Amant* vient confirmer cette impression latente du néant et de la vanité de l'écriture. En effet, la narratrice affirme : « [...] du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien » (*Amt*, 15). Déjà, *l'Ecclésiaste* affirmait, dès les premières lignes : « Quel profit y a-t-il pour l'homme de tout le travail qu'il fait sous le soleil ? » (*Ec* 1,3). Il suggérait alors l'expression de l'inutilité de travail que l'on se donne. Et cette idée transparait chez Duras dans l'expression récurrente : « ce n'est pas la peine ». Et pourtant la fréquence de la vanité n'occulte pas pour autant la question de l'amour suggéré par *Le Cantique des cantiques*.

3.3. Le Cantique des cantiques

Bien que toute la *Bible* soit une hymne à l'amour, il demeure vrai qu'un texte de *l'Ancien Testament* chante l'amour de manière spécifique. C'est une véritable célébration de l'amour absolu. Il s'agit du *Cantique des cantiques*, un titre qui use d'une construction grammaticale exprimant le superlatif et qui rapproche de l'expression *Vanité des vanités* dont *l'Ecclésiaste* puis Duras font largement usage. Des cœurs épris se cherchent, s'implorent, se refusent pour mieux s'aimer. En analysant l'œuvre de Duras dans son ensemble, Dominique Noguez déclare :

Comment ne pas voir l'amour, surtout, que l'amour sous toutes ses formes, même les plus extrêmes et les plus proches de la folie, les plus animales, aussi, l'amour qui manque comme l'amour qui foudroie, l'amour donneur de vie et l'amour porteur de mort, est le moteur premier, constant, souverain, d'une œuvre, qui [...] a commencé à être internationalement connue [...] ²⁹⁹.

²⁹⁸ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 302.

²⁹⁹ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 9.

Le roman, *Emily L.*, se présente comme le texte écrit et le nouveau chant de la séductrice pour attirer et séduire Yann Andréa. Il la met au désespoir de son amour pour lui car il laisse croire qu'il n'a pas d'amour pour elle. L'amour et l'écrit deviennent alors des voies privilégiées vers une certaine révélation.

Une œuvre particulière de Duras intitulée *La Maladie de la mort* vient ultimement mettre en lumière l'influence du *Cantique des cantiques* dans un jeu thématique et un jeu d'inversion. En commentant *La Maladie de la mort*, Dominique Carlat écrit :

[...] Le texte s'écrit comme un ultime poème d'épousailles : épithalame où le lyrisme de la violence et de la violation remplace le lyrisme sentimental. Malgré cette virulence parfois pamphlétaire, ou à cause d'elle, le texte retrouve des inflexions bibliques. Il joue avec le *Cantique des cantiques*. Ce jeu est d'abord thématique : cédrat, parfum, et autres objets voluptueux viennent métaphoriser le corps de la prostituée dans lequel l'homosexuel viendrait éprouver « le danger que représente ce corps : la mise au monde ». Mais ce jeu est aussi fondé sur une inversion de l'incantation. Comme si cette lyrique du Livre était désormais à jamais **interdite**, n'était plus accessible que dans la situation la plus improbable³⁰⁰.

Comment ne pas penser également au roman *L'Amant* où se dessine l'influence du *Cantique des cantiques* ? Certes, des différences cruciales séparent un livre sacré d'un livre profane. Mais, d'après Christine Fonseca, le *Cantique des cantiques* et *L'Amant* ont en commun de présenter l'amour sous des éclairages comparables. Dans les deux récits, l'amour se manifeste avec des points similaires. Il entraîne la forme lyrique, favorise la relation au monde, souligne les mêmes liens familiaux, en particulier ceux de la femme, observe les mêmes mouvements de la rencontre et de la séparation. Les deux récits abordent les mêmes thèmes de la féminité et du sacré, selon qu'on les perçoit de manière positive ou négative. En rencontrant l'amour d'un homme, et en se reliant au corps d'une autre femme, qu'elle soit mère ou amie, la Sulamite³⁰¹ et la petite se transforment pour accéder à une réalité d'ordre spirituel³⁰².

³⁰⁰ CARLAT Dominique. *Marguerite Duras, la recherche du texte perdu*. In *Les lectures de Marguerite Duras*. Textes rassemblés par Alexandra SAEMMER et Stéphane PATRICE. pp. 118-119.

³⁰¹ La Sulamite est un personnage du *Cantique des cantiques* (cf. Ct 7). D'abord prénommé Abishag, elle est liée à l'histoire de David dans le *premier livre des Rois* (cf. 1 R 1, 2-4).

³⁰² cf. FONSECA Christiane. *L'Amour dans le Cantique des Cantiques et L'Amant*. In *Cahiers jungiens de la psychanalyse. Amour – désamour*. n° 109, 2004.

Si l'écrivaine a lu de manière particulière l'*Ancien Testament*, « le Texte des textes » (cf. *E*, 35), il est à noter qu'une lecture - fut-elle partielle de la *Bible* - appelle chez elle une investigation dans le *Nouveau Testament* qui constitue la deuxième partie de la *Bible*.

IV - Les lectures néotestamentaires de Duras

Le *Nouveau Testament* demeure l'une des références majeures pour Duras, notamment avec les *Évangiles*. L'écrivaine s'inscrit dans la voie de certains historiens qui prennent Jésus pour un agitateur politique juif, arrêté avant d'être exécuté au premier siècle. C'est un pas ainsi franchi dans l'importance qu'elle accorde à la pensée juive dans ses paroles et dans ses écrits. Elle opère justement une lecture du *Nouveau Testament* à la lumière de la pensée juive. De ce fait, elle a anticipé la pensée de Marie Vidal, exégète catholique, dans l'ouvrage intitulé *Un Juif nommé Jésus*³⁰³. Bien des années après la *Shoah*, cette auteure relit le *Nouveau Testament* à la lumière de la culture juive qui a vu naître Jésus. Son approche bouleverse ainsi les lieux communs sur les relations de Jésus au judaïsme.

Si l'on considère les interviews et les dialogues de Duras autour des années 1970 et 1980, on constate une évocation souvent explicite des origines de ses œuvres. Ce sont les matrices textuelles qui ont servi à la réécriture. De ce fait, des traces mnésiques de l'*Évangile* qui nous est livré par Jean ne sont pas absentes de la culture de l'écrivaine. En effet, par le biais des dialogues avec Jérôme Beaujour dans *La Vie matérielle*, elle affirme :

Dans les récitatifs des *Passions selon saint Jean et saint Matthieu* et dans un certain travail de Stravinski *Noces et symphonie des psaumes*, nous trouvons ces champs sonores créés comme chaque fois pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante (*VM*, 18).

Cette citation suppose le repérage antérieur des récits de la Passion chez les évangélistes Jean et Matthieu. Ce récit de la Passion est alors commun à Duras, aux compositeurs et aux musiciens.

³⁰³ VIDAL Marie. *Un Juif nommé Jésus*. Editions Albin Michel, Paris, 1996.

Dans son œuvre *Roma*, l'écrivaine reste tout aussi marquée par celles qu'elle désigne comme « les femmes des Evangiles » (*Ro*, 102). En comparant Césarée et Rome, elle en vient à déduire que Rome est une ville virtuelle qui perd son statut de « Ville Eternelle » face à Césarée. Rome devient un lieu sans génie alors que le génie est l'apanage de l'héroïne de *Roma*. Alors, Duras s'interroge dans cette œuvre : « D'où lui vient ce génie en elle caché ? / Peut-être de sa fonction royale. Peut-être aussi d'une disposition qu'elle a, commune avec les femmes des *Evangiles*, celles des vallées de Jérusalem » (*Ro*, 123-124). On entend ici en écho les plaintes des femmes de Jérusalem dans les *Evangiles*, ces femmes auxquelles Jésus dit sur le chemin de sa passion, son chemin de croix : « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi ! Pleurez plutôt sur vous-mêmes et sur vos enfants » (*Lc* 23, 28).

Duras retient également le discours de Jésus sur la montagne. « Heureux ceux qui possèdent la terre ! ». Ce sont les paroles que Duras fait dire à sa mère dans *Les Impudents* (*I*, 28). Cette allusion durassienne renvoie à ce qu'il est convenu d'appeler « les Béatitudes », figurant essentiellement dans les *Evangiles* de Matthieu et de Luc. Il est question du bonheur dans « le discours sur la montagne » chez le premier (*cf.* *Mt* 5, 1-12) et du « discours dans la plaine » chez le second (*cf.* *Lc* 6, 20-23). Ces pages des *Evangiles* appartiennent aux textes les plus commentés du *Nouveau Testament*, peut-être aussi les plus mal comprises. Une des neuf Béatitudes est mise en relief dans *Les Impudents* et se formule ainsi : « Heureux les doux, ils posséderont la terre promise » (*Mt* 5, 5). En d'autres termes, les doux hériteront de la terre. Il faut cependant faire remarquer que dans cette donnée autobiographique, Duras met la Béatitude au présent, alors que le texte biblique la met au futur. Ce serait une manière pour elle de ne pas inciter les hommes et les femmes – sa mère en l'occurrence – à la résignation, en ne repoussant pas au lendemain, un bonheur auquel ils auraient droit dès maintenant.

C'est toujours à sa mère qu'elle applique de manière indirecte une parole du Christ dans son discours sur la montagne : « Vous êtes le sel de la terre. Si le sel perd sa saveur, comment redeviendra-t-il du sel ? Il ne vaut plus

rien; on le jette dehors et il est foulé aux pieds par les hommes » (*Mt* 5, 13). Les instants qui précèdent la mort d'Henri Donnadieu font dire à Marguerite au sujet de leur mère : « Nous fûmes le sel de sa vie, le sel de cette terre qui fut dès lors somptueusement fécondée »³⁰⁴. Bien évidemment, la figure dominante du Christ dans les *Evangiles* ne manque pas de focaliser l'attention de Duras.

La famille présentée dans *L'Amant* est fortement connotée par l'image de la pierre :

C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas. [...] nous haïssons la vie, nous nous haïssons (*Amt*, 69).

C'est à se demander si la pétrification en question n'est pas le résultat d'une parodie implicite de cette parole de Jésus dans l'*Evangile*, parole explicitement marquée par un jeu de mots : « Tu es Pierre, et sur cette pierre, je bâtirai mon Eglise » (*Mt* 16, 18)³⁰⁵.

Les biographies de Duras permettent de mesurer l'influence que la *Bible* a eue dans sa vie. C'est à travers ces mêmes données biographiques qu'on décèle la présence ou l'absence de Dieu dans la vie de l'écrivaine.

³⁰⁴ Inédit (page sans date), archives IMEC. cf. ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 40.

³⁰⁵ cf. GOULET Alain. *La Mort dans L'Amant*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 30.

Chapitre IV – DES ELEMENTS BIOGRAPHIQUES A LA QUESTION DU DIEU DE LA *BIBLE*

L'agnosticisme ou l'athéisme n'empêche pas d'avoir des idées sur la notion de Dieu. Et pourtant, parler de Dieu à propos de la vie et des œuvres de Duras est un pari risqué. En effet, dans *Les Parleuses*, au cœur de l'entretien avec l'écrivaine et journaliste Xavière Gauthier, elle s'inscrit dans une perspective athée : « Dieu était totalement absent de mon paysage premier [...] Je n'ai jamais été croyante, jamais, même enfant. Et, même enfant, j'ai toujours vu les croyants comme atteints d'une infirmité d'esprit, d'une certaine irresponsabilité » (P, 239).

I - Dieu dans une vie mouvementée

Un des motifs majeurs des œuvres de Duras, c'est Dieu, sa quête, son absence, mais aussi sa trace surprise dans l'évidence de l'amour et des enfants. Duras a en mémoire la maison d'un couple de professeurs d'université. Elle s'en souvient comme d'une famille unie. Devant une scène pareille, elle semble trouver le motif de l'unité de la famille : « Je crois que les parents croyaient en Dieu »³⁰⁶. Comment Duras en est-elle arrivée à ce nom « Dieu » ? C'est au regard de toutes les voies d'accès évoquées depuis la formation judéo-chrétienne jusqu'à tous les milieux dans lesquels elle a baigné sans oublier toutes les personnes qu'elle a pu fréquenter. Et s'il y a un nom dont les usages abondent et qui nous vient directement de la *Bible*, c'est le nom de Dieu. Mais le Dieu de la *Bible*, qui est-il en fait dans l'œuvre et la pensée de la romancière ?

Les nombreuses occurrences du nom de Dieu montrent que c'est simplement un mot récurrent, de l'aveu même de Duras, dans son entretien avec Alain Veinstein : « J'ai toujours parlé de Dieu. Le mot est dans presque tous mes livres. C'est devenu un nom commun »³⁰⁷. On le trouve dans maints

³⁰⁶ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p.72.

³⁰⁷ « Du jour au lendemain », entretien avec Alain Veinstein, France-Culture, 16 mars 1990.

entretiens, déclarations, articles et dialogues. En somme, on ne peut pas faire l'économie de ce « mot » et de ce « nom commun » dans le paratexte des œuvres et dans les œuvres elles-mêmes de Duras.

A la question « les croyants sont-ils nombreux dans le milieu du théâtre et du cinéma ? » Michael Lonsdale répond en mentionnant nommément Marguerite Duras : [...] « Qu'on soit croyant ou non, tous les grands artistes sont préoccupés par l'idée de Dieu. La romancière et réalisatrice Marguerite Duras me disait : Je ne crois pas en Dieu, mais j'en parle tout le temps »³⁰⁸.

Alors que l'autobiographie émerge de la fiction romanesque pendant les quinze dernières années de sa vie, les références à Dieu et à son nom se multiplient également. Les occurrences majeures se font plus visibles : huit dans *L'Été 80*, dix dans *L'Amant*, quatre dans *Emily L.*, seize dans *La Pluie d'été*, six dans *Yann Andréa Steiner*, quatorze dans *Ecrire* et trois dans *C'est tout*. En somme, c'est *La Pluie d'été* qui en comporte le plus. Il devient ainsi le livre le plus inspiré de l'écrivaine.

A la question qui lui a été posée à Montréal le 12 avril 1981 : « Quelle définition donnez-vous de Dieu ? », Duras répond de façon lapidaire et concise : « C'est un mot »³⁰⁹. A la sortie du film *Les Enfants*, qui deviendra *La Pluie d'été*, l'écrivaine donne une explication du mot Dieu dont elle affirme : « il est là pour nous deux mais, [...] c'est Ernesto qui s'en sert à part entière » (YV, 243). Quelques années plus tard, Duras s'entretient sur le même sujet avec l'écrivain français Jean-Pierre Ceton, à qui elle confie ces propos : « c'est un mot, de toute façon. C'est un mot avant tout, c'est ce mot-là : Dieu. Ça n'a pas l'air vrai... »³¹⁰. Si dans *La Pluie d'été*, Ernesto affirme : « la seule pensée de l'humanité, c'est ce manque à penser là, Dieu » (PE, 144), que représente alors ce mot Dieu ? Le sacré chez Duras ne se confond pas à l'allégeance à une puissance qui existerait ailleurs ou à une quelconque croyance. Dans un entretien

³⁰⁸ LONSDALE Michael. « Le film *Des hommes et des dieux* révèle le meilleur de l'homme ». In Magazine *Pèlerin*, n° 6682-6683, du 23 au 30 décembre 2010, p. 24. Propos recueillis par Joséphine LEBARD.

³⁰⁹ LAMY Suzanne / ROY André (dir.). *op. cit.*, *ibidem*.

³¹⁰ CETON Jean-Pierre. *La Fiction d'Emmedée*. Le Rocher, Monaco, 1997. L'auteur a rencontré Duras qui lui a dédié *Les Yeux verts* parus d'abord dans *Les Cahiers du cinéma* en 1980.

radiophonique, Duras affirme : « Je suis totalement exempte de toute croyance en Dieu ». Mais elle précise aussitôt :

Ce qui ne veut pas dire que je n'ai pas le sens religieux, de la réalité, de l'homme peut-être, de l'homme ou plutôt de son malheur, de son devenir. Je crois que l'homme est malheureux, horriblement malheureux. Et c'est une pensée qui ne me quitte jamais³¹¹.

En fait, c'est le sens étymologique de la religion que met en valeur Duras. Il s'agit donc de relier les hommes entre eux au détriment de toute séparation irréductible.

Le début du XX^{ème} siècle qui voit naître Duras reste encore révélateur des manifestations extérieures de la religion. L'enfance de Marguerite est marquée par le sacré dans la mesure où la mère Donnadieu était croyante. Dans ses livres autobiographiques, elle n'évoque pas de cérémonie religieuse comme son mariage à l'église ou la sépulture du petit frère à la cathédrale d'Hanoï. Dieu est absent. Le père est mort. La mère envahit tout et se réfugie dans une logique de destruction. Dieu ne pourrait trouver une place là où celle qui a donné la vie se détruit elle-même.

De tant d'hésitations ou de contradictions sur Dieu se détachent des points tangibles. Qu'on affirme son existence ou qu'on la récuse, Dieu reste lié à la *Genèse*, le premier livre de la *Bible*, le livre des origines. Certes, Dieu a créé le monde, mais, selon Duras, il l'a mal fait. Il a manqué son œuvre. En effet, dans *La Pluie d'été*, à chaque orage, Ernesto recense et consigne les « choses détruites par Dieu au cours de la nuit » (*PE*, 47). Ainsi, Dieu est perçu comme à l'origine du mal et du malheur des hommes. L'existence du mal, de la souffrance physique et morale, est une puissante objection à l'existence de Dieu. Si Dieu est à fois bon et tout-puissant, d'où vient alors le mal ? Michel Meslin, universitaire français, aborde la question :

Avec les monothéismes juif et chrétien, un problème fondamental se pose : comment concilier l'affirmation d'un Dieu tout puissant, dont la bonté est infinie, avec l'expérience du mal subi par l'homme ? Puisque le mal existe, Dieu est ou mauvais ou impuissant. S'il était tout puissant, bon, omniscient, il aurait été capable de créer un monde d'où le mal aurait été absent³¹².

³¹¹ In TURINE Jean-Marc. *Marguerite Duras (1914-1996), Le Ravissement de la parole*. INA / Radio-France, 1997.

³¹² MESLIN Michel. *L'homme et le religieux. Essai d'anthropologie*. Editions Honoré Champion, Paris, 2010, p. 36.

Dieu devient responsable de la création déchue. La conviction la plus complexe et la plus durable de Duras est de ne pas croire en Dieu. Elle se confond de ce point de vue avec son personnage-héros Ernesto : « Ne pas croire en Dieu, c'est une croyance. C'est celle d'Ernesto. Donc, c'est la mienne »³¹³. Un désespoir lucide persiste chez Ernesto. Et pourtant, selon Duras, dans *Les Parleuses*, perdure « quelque chose qui est plus fort que nous » (P, 141). Par son héros, elle renvoie de ce fait au livre de l'*Ecclésiaste*. D'après Ernesto dans *La Pluie d'été*, c'est la lumière éblouissante du livre de l'*Ecclésiaste* dans ses versets typiques « dont on ressent... dont on soupçonne... la place vide en soi... ou dans l'univers... je ne sais pas » (PE, 106). Dans *La Pluie d'été*, d'après Ernesto, ce qui nous dépasse et qui est plus fort que nous est une connaissance fuyante (de Dieu) « comme un vent qu'on ne peut pas attraper, qui ne s'arrête pas [...]. On ne peut pas le représenter, ni l'écrire ni le dessiner » (PE, 56). Ernesto et les siens, selon Duras, « sont tellement nostalgiques de Dieu que Dieu est là quand même, même s'il n'est pas là. On sent la nostalgie de Dieu partout même chez les enfants [...] le connu inconnu. On sent quand même Dieu »³¹⁴.

Ce qui remplace l'absence de Dieu, c'est, parmi d'autres, l'amour extrême de Jeanne et d'Ernesto dans *La Pluie d'été* : « Il y a longtemps que je t'aime, jamais je ne t'oublierai. Jamais » (PE, 135). En somme, c'est encore Ernesto qui ramène à l'existence ou à la non-existence de Dieu selon Duras dans *La Pluie d'été* : « C'est pas une question de : plus que ça ou moins que ça ; ou de : comme si il existerait (*sic*) ou de : comme si il n'existerait pas (*sic*), c'est une question, personne ne sait de quoi » (PE, 133).

L'absence de Dieu chez Duras est également compensée par l'alcool qui remplit la fonction de la foi et pallie son absence. Si, d'après Alain Vircondelet, « Duras est la première femme écrivain qui ose vraiment dire son alcoolisme »³¹⁵, elle boit pour conjurer le désespoir et l'absence de Dieu. Pour

³¹³ « Les Inrockuptibles », *idem*.

³¹⁴ « Du jour au lendemain », Entretien avec Alain Veinstein, *idem*.

³¹⁵ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 186.

elle, dans *La Vie matérielle*, « l'alcool, c'est Dieu [...] Il aide à supporter le vide de l'univers, ce vide qu'on découvre un jour d'adolescence, et dont rien ne peut faire qu'il n'ait jamais eu lieu » (VM, 21). Comme Anna, Duras aime l'alcool : « J'avais en moi la place de ça [...] », dit la narratrice de *L'Amant* (Amt, 15). En effet, il joue le rôle de Dieu en abolissant les interdits et les censures pour rendre plus libre. Sous l'effet de l'alcool, elle se fait concurrente de Dieu dans l'écriture comme acte de création. Elle boit pour écrire et elle qualifie cet état de dangereux. Elle déclare alors :

Si je ne peux pas assumer ça sans être en danger de boire, ce n'est pas la peine d'écrire, c'est ce que je me dis quelquefois comme si je pouvais m'y tenir. On peut recommencer malgré la cure. Ce soir. Pour rien. Aucune autre raison que l'alcoolisme³¹⁶.

Seule l'écriture est requise et invoquée et elle répète à l'envi qu'elle écrit « en l'absence de Dieu ». Elle prétend beaucoup boire parce que Dieu ne lui répond pas. D'après Alain Vircondelet, « elle n'a jamais dit qu'il n'existait pas. Mais elle croit qu'il faut bien vivre sans lui, dans son oubli. Alors elle boit au point de risquer d'en mourir »³¹⁷. Dans l'incessant va-et-vient entre son existence ou sa non-existence, Dieu reste une question largement ouverte dans la pensée durassienne où la figure du Christ prend aussi une place majeure.

II- Le Christ au regard de la biographie durassienne

La formation judéo-chrétienne de Marguerite Duras et ses réminiscences du catéchisme lui font dire qu'elle croit en l'authenticité de l'existence terrestre de Jésus-Christ (cf. E, 132). Le voyage de Duras en Israël la fait marcher sur les pas du Christ. Or, l'existence terrestre du Christ se trouve essentiellement rapportée dans les *Évangiles* qui relèvent du corpus biblique.

L'art demeure aussi une porte d'entrée dans l'univers biblique et une occasion de déceler la figure du Christ. Ainsi en est-il de *La Mer écrite*, un commentaire des photographies d'Hélène Bamberger. En observant un crucifix pris en photo dans un cimetière normand, Duras affirme : « Je me demande

³¹⁶ cf. Archives IMEC. ADLER Laure. *Marguerite Duras*. pp. 513-514.

³¹⁷ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 72.

encore comment cela s'est produit. Je parle de la vie arrêtée » (*Mer*, 18). Le silence du lieu fait retentir la souffrance du Christ, son enlèvement brutal de ce monde et sa terrible solitude.

Cette lecture des événements dans *Ecrire* pousse l'écrivaine à voir dans le Christ un « assassiné » et un « déporté politique » (*E*, 133). Elle en vient à ces déclarations par la médiation d'une image montrant le corps sans vie du Christ, les mains percées de clous par la haine et la folie des hommes. L'image prend une valeur d'icône. La croix devient le signe invisible de l'innocence et le sang nettement visible se mue en stigmaté de la souffrance insondable et ineffable. Duras fait du Christ la victime des victimes. Pour elle, le martyr du Christ rejoint celui de nombreux autres Juifs. Dans *La Pluie d'été*, Ernesto rappelle aux enfants que les rois d'Israël « étaient morts (...), gazés et brûlés » (*PE*, 55). Sur le *Golgotha*, la croix du Christ anticipe l'histoire de tous les martyrs du monde. Le nom de Jésus est un nom sériel, dans une chaîne, le nom d'un mort en qui l'histoire du monde est profondément marquée par l'intolérable. Le *Golgotha* et Auschwitz, en effet, sont tous deux accaparés et submergés par une puissance de mort.

Certes, bien qu'elle ait tenté durant toute sa vie de converser avec Dieu, Duras affirme ne pas croire en lui : « Dieu c'est-à-dire rien, Dieu un mot que j'emploie par facilité »³¹⁸. Si elle voit dans l'Holocauste, « l'insondable malfeasance » de Dieu, elle se porte alors vers le Christ en qui elle professe sa foi. Elle croit à l'existence terrestre de Jésus-Christ et de Jeanne d'Arc comme elle l'affirme dans *Ecrire* : « Je ne suis pas croyante. Je crois seulement à l'existence terrestre de Jésus-Christ. Je crois que c'est vrai » (*E*, 132). Elle ajoute : « Moi qui ne prie pas, je le dis, et certains soirs j'en pleure pour dépasser le présent obligatoire »³¹⁹. On assiste alors à une destitution de Dieu et sa restitution sous la forme exclusivement humaine du Christ. Mais il s'agit d'un Christ durassien, analogique et symbolique, dans la mesure où s'y

³¹⁸ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 572.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 572.

introduit un binôme sacré : Dieu le Père serait le maître du Mal et son Fils serait l'agent du Bien.

Duras semble ainsi accorder plus de crédit au Christ qu'à Dieu. Elle trouve satisfaction dans une certaine vision christique quand elle fréquente les milieux communistes. Laure Adler témoigne :

Là-bas, le communisme puise dans des forces spirituelles authentiques, même si l'espoir se nourrit de la culture catholique dominante. Là-bas les communistes vont communier le dimanche. Ce côté christique du communisme convient très bien à Marguerite : « J'ai cessé de croire à la divinité du Christ, disait Vittorini, mais c'est pour croire de plus en plus à son humanité³²⁰.

La figure du Christ se manifeste également dans *L'Amant*, à travers la personne du petit frère dont Duras dit dans sa fiction autobiographique de *L'Amant* : « Du moment qu'il était mort, lui, le petit frère, tout devait mourir à sa suite. Et par lui. La mort, en chaîne, partait de lui, l'enfant » (*Amt*, 127). Celui-ci est le point de départ d'une mort sans limite, d'une série continue de morts. De ce fait, il est divinisé mais il prend à contrepied la figure du Christ. En fait, contrairement au Christ, sa mort n'annonce pas une résurrection. Il n'y a aucun signe de la victoire et du salut. Pour Alain Goulet, c'est « la mort même de l'immortalité »³²¹. En effet, dans *L'Amant*, Duras écrit au sujet du frère aîné : « La mort était en avance sur la fin de son histoire. De son vivant c'était déjà fait, c'était trop tard pour qu'il meure, c'était depuis la mort du petit frère. Les mots subjuguants : tout est consommé » (*Amt*, 99). La référence explicite à l'une des sept paroles du Christ en croix³²² est mise en lumière (*cf.* *Jn* 19, 28-30). De plus, dans *L'Amant*, « le corps mort de l'enfant » (*Amt*, 128), vient rappeler l'image de la *Piéta* lors de la déposition de la croix³²³. Alain Goulet déclare alors :

³²⁰ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. pp. 251-252.

³²¹ GOULET Alain. *La Mort dans L'Amant*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 41.

³²² Voici les sept paroles : « Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font » (*Lc* 23, 34) ; « En vérité je te le dis : aujourd'hui, tu seras avec moi en paradis » (*Lc* 23, 43) ; « Femme, voici ton fils. A Jean : voici ta mère » (*Jn* 19, 26-27) ; « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (*Mt* 27, 46 ; *Mc* 15, 34) ; « J'ai soif » (*Jn* 19, 28) ; « Tout est achevé – consommé – » (*Jn* 19, 30) ; « Père, en tes mains, je remets mon esprit » (*Lc* 23, 46).

³²³ GOULET Alain. *La Mort dans L'Amant*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *op. cit.*, p. 41.

Cependant, cette manifestation divine reste cachée pour tous à commencer par le petit frère, innocent et ignorant ; elle n'est évidente que pour la seule narratrice, unique dépositaire de cette révélation de l'immortalité du petit frère³²⁴.

Il y a également comme une féminisation de la figure du Christ dans *Césarée*. D'après les *Évangiles*, sur la croix du Christ est marquée une inscription sur fond de dérision : « Jésus de Nazareth, Roi des Juifs » (*Jn* 19, 19). Cette inscription se trouve parodiée par Duras qui la reprend quand elle désigne Bérénice sous divers vocables : « la reine des Juifs, la femme reine de la Samarie » (*CC*, 85), Reine d'un désert, Reine de Césarée³²⁵. Duras reprend la dérision pour la féminiser et de ce fait, elle glorifie son héroïne. Cette féminisation de la dérision est une forme du refus du Dieu de la *Bible*.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ *La Reine de Césarée* est le titre d'une pièce de Brasillach présentée à Paris en 1957.

S'interroger sur les voies d'accès de Duras à la *Bible*, tel a été l'objectif de cette première partie. Il s'agissait de présenter et de souligner la place importante de la *Bible* dans l'œuvre romanesque et l'imaginaire de Duras. Grâce aux biographies, aux documents d'archives et aux entretiens, il est aisé de reconnaître que l'accès de Duras à la *Bible* et sa connaissance se sont opérées par des intermédiaires. Des repères chronologiques, historiques et artistiques ont permis de déceler un fonds de culture chrétienne dans la famille Donnadieu, un fonds dont Duras a hérité. Les origines familiales et les lieux où elle a grandi, de même que la personnalité de la mère et de ses deux frères ont été des sources tout à fait utiles. Ses propres témoignages ont aussi attesté qu'elle a lu la *Bible*, notamment certains livres qui l'ont marquée au point de devenir des intertextes pour ses œuvres. Les récits ayant enchanté son enfance et son adolescence, ses lectures du texte même de la *Bible*, les allusions diverses rencontrées dans les œuvres d'autres écrivains et dans les œuvres d'art sous différentes formes sont autant de données pour comprendre comment fonctionne l'intertextualité biblique dans son œuvre romanesque.

Les voies d'accès à la *Bible* se manifestent de manière directe ou indirecte. Du milieu familial en passant par la fréquentation de cercles chrétiens, jusqu'aux lectures érudites de mystiques chrétiens et la vue d'œuvres d'art, Duras a accédé à la *Bible*. En témoigne l'usage considérable qu'elle fait de l'allusion culturelle à la *Bible* et aux grands mystiques chrétiens. Ainsi en est-il de l'entourage chrétien ou juif, de ceux qui ont pu lui révéler la *Bible*. Sa lecture de la *Bible* aide à mieux comprendre comment s'est formée sa personnalité. Ces différents intermédiaires ont permis à l'auteure une plus grande profondeur dans ses romans. Avec l'éveil des souvenirs, le lecteur lui-même voit son espace mental s'élargir et se doter de connaissances sur la *Bible*.

Ce sont là autant de données qui permettent de sonder l'univers durassien pour s'interroger sur la « religion » de l'écrivaine, sur le Dieu qu'elle conçoit ou qu'elle ne conçoit pas. En dégagant l'élément biblique dans l'œuvre de l'écrivaine, sa position et ses sentiments vis-à-vis de la religion sont alors mis en lumière, car la *Bible* est un livre devant lequel un écrivain dévoile le

contenu de son âme. De ce fait, Duras n'est pas, à la suite de Bernanos ou de Péguy, une voix forte et spirituellement prophétique. Nombre de fois, elle a interpellé et questionné Dieu. Elle l'a même remplacé et confondu avec l'amour dans une certaine conscience de la douleur que provoque l'absence de Dieu. Cette absence qu'elle éprouve la rend aussi farouchement opposée à l'Eglise comme institution. « Grande prêtresse du Refus³²⁶, elle gardera la vocation du refus »³²⁷. Elle se fait ennemie du pouvoir de l'Eglise et refuse toute institution : l'Etat, la Police, l'Eglise, l'Université. Elle prétend retrouver dans ce refus sa liberté, sa disponibilité, son désir. Ainsi, Duras n'a pas montré d'intérêt envers le christianisme ou le catholicisme sinon pour exprimer défiance et irritation : « C'est avec la Bible que j'ai tout désappris » (*ME*, 187). Mais elle reste marquée par la question du martyr juif et des camps de concentration où elle estime et juge absente la main de Dieu. Elle croit dans « les rois d'Israël (...), dans David, dans les rois de Jérusalem »³²⁸. Et dans *La Pluie d'été*, le livre brûlé comporte une transcription de divers fragments empruntés à la *Bible* hébraïque dans laquelle Duras a entrevu une « judaïté merveilleuse » (*cf. YV*, 129.157)³²⁹.

La *Bible* est source de créations littéraires. Elle est une des références à interroger dans ses rapports avec la littérature et plus particulièrement avec l'œuvre romanesque durassienne. Le rôle des intertextes bibliques est essentiel dans le processus d'écriture des romans de Duras. En revisitant les textes de la *Bible*, Duras réinterprète et actualise à sa manière l'histoire sainte. De manière plus ou moins explicite, Duras invite à un dialogue avec la *Bible*. C'est dans cette perspective que, pour avancer dans notre exercice d'interdisciplinarité, la deuxième partie nous conduit aux intertextes bibliques proprement dits des romans de Duras.

³²⁶ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 216.

³²⁷ *Ibid.*, p. 14.

³²⁸ « Les Inrockuptibles », *ibidem*.

³²⁹ Marguerite DURAS. *Œuvres cinématographiques*. Edition vidéographique critique. Bureau d'animation culturelle du Ministère des Relations Extérieures, direction Pascal-Emmanuel Gallet, livret, 1984, pp. 23-25. *cf.* également DURAS Marguerite. *Les Yeux verts*, nouvelle édition, Paris, cahiers du cinéma, 1987, pp. 129.157.

DEUXIEME PARTIE

LA RELECTURE LITTERAIRE

DES MOTIFS BIBLIQUES

Bien que la littérature des temps modernes soit peu religieuse dans son ensemble, nombre d'écrivains relisent les motifs bibliques et s'en inspirent. Cette forme d'écriture s'appuie sur la référence aux images bibliques créées par l'art occidental, la réécriture narrative d'épisodes bibliques, l'emploi de métaphores bibliques, la méditation libre des écrivains sur des textes majeurs de la *Bible* dans le but de les actualiser en les confrontant aux réalités des temps modernes³³⁰.

Loin d'être une collecte ou un réservoir de propositions notionnelles, la *Bible* se présente comme un véritable recueil qui comporte différents genres littéraires qu'énumère Jean-Pierre Jossua : « le poème élégiaque et l'hymne, l'épopée, la chronique d'histoire, la fable ou le récit mythique, la méditation du sage inscrite dans des formes codifiées, l'oracle prophétique, le roman d'imagination »³³¹. Les différents genres littéraires de la *Bible* vont donc de la prophétie à l'art législatif, en passant par la sagesse. Cette littérature biblique s'étendant sur 70 à 80 livres permet d'aborder un certain nombre de questions.

La *Bible* peut fonctionner comme un mythe au sens positif du terme, tel que le conçoit Mircea Eliade : comme récit fondateur à caractère étiologique. Non seulement elle rapporte le commencement du monde, mais aussi elle fonde le monde actuel et en donne l'explication religieuse. Pour Pierre Cazier, le mythe biblique est donc « le discours vrai par excellence, parce qu'il décrit la vérité la plus profonde qui transcende le réel sans l'abolir »³³². Si le mythe a, entre autres, pour fonction d'être déclamé pendant les célébrations religieuses, les épisodes bibliques rappelés au cours des liturgies sont reproduits et actualisés dans le monde contemporain avec une fréquence particulière pour la création du monde, la traversée de la Mer Rouge, le passage du désert, la mort du Christ et sa résurrection³³³. Chez des auteurs comme Rabelais et Pascal, la *Bible* s'est intimement imposée. Les Romantiques, comme Victor Hugo en particulier, font

³³⁰ cf. JOSSUA Jean-Pierre. *La Littérature et l'inquiétude de l'absolu*. Editions Beauchesne, Paris, 2000, p. 92.

³³¹ *Ibid.*, p. 35.

³³² CAZIER Pierre. *La Bible et la création littéraire : de la théorie patristique à la théorie profane*. In *Uranie, Mythe et création*. n° 1, 1991, p. 57.

³³³ cf. *Ibid.*, p. 58.

de la présence de la *Bible* un sujet de discussion. Certains écrivains y découvrent une pensée religieuse tandis que d'autres n'en font qu'une œuvre d'un humanitarisme vague. Dans son ouvrage intitulé *A la Recherche du temps perdu*, Marcel Proust aborde la question du temps dans une perspective biblique.

Dans la même veine, Marguerite Duras se présente comme un écrivain français du XX^{ème} siècle qui a, entre autres passions, la lecture de la *Bible*. C'est d'abord la langue et la culture hébraïque, autrement dit ce que nous appelons l'*Ancien Testament*, mais aussi le *Nouveau Testament*, notamment les *Évangiles*. De manière beaucoup plus implicite qu'explicite, elle a pratiqué des réécritures bibliques, ce mot étant pris en des sens divers. Bernard Sichère lui rend alors hommage :

Que le nom de Marguerite Duras ait été un temps, avec quelques autres, le nom qui pouvait signaler la puissance d'une telle parole me suffit pour à la fois lui rendre ce bref hommage et constater la puissance toujours actuelle de la parole littéraire comme transversale à tout discours au sein d'un monde qui voudrait l'exclure³³⁴.

Notre projet est de montrer que l'œuvre de Marguerite Duras est nourrie par la *Bible* qui est elle-même littérature puisqu'elle fait partie intégrante des cultures. Duras la reprend diversement dans ses romans, ses scénarios de cinéma, ses pièces de théâtre, ses récits et ses dialogues.

Christiane Blot-Labarrère affirme : « Intertextualité et hypertextualité irriguent l'œuvre de Duras jusqu'au vertige »³³⁵. Et pourtant, à première vue et malgré l'attestation de voies d'accès à la *Bible*, un rapprochement entre Duras et la *Bible* paraît paradoxal, gratuit voire risqué. Quel rapport peut-on établir entre la *Bible* et l'œuvre littéraire de celle qui affirme sans ambages dans *Le Monde extérieur* : « C'est avec la *Bible* que j'ai tout désappris » (*ME*, 187) ou

³³⁴ SICHÈRE Bernard. *Le Dieu des écrivains*. Editions NRF. Gallimard, 1999, p. 12.

³³⁵ BLOT-LABARRÈRE Christiane. *De Césarée à « Roma », Marguerite Duras dans les forêts de Racine*. In SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane. *Les Lectures de Marguerite Duras*. Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 20. cf. Madeleine Borgomano, « La Quarantaine de Le Clézio et le vertige intertextuel », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 29 avril 2011. URL : <http://narratologie.revues.org/317>.

encore avec celle qui dit de Dieu : « c'est un mot » (*MDM*, 74)³³⁶ ? Anne-Marie Pelletier semble résoudre la question quand elle affirme :

Curieusement, chez un auteur comme Marguerite Duras, que tout éloigne de la *Bible*, c'est aussi le livre de *L'Ecclésiaste* qui revient irrésistiblement dans *La Pluie d'été*, où un enfant de la misère fait l'inventaire des absurdités du monde, des vrais et des faux savoirs, des raisons de vivre ou de ne pas vivre³³⁷.

Pour celui qui recherche des citations bibliques explicites, en italiques ou entre guillemets, la moisson est bien maigre, comme le montrent les rares intertextes bibliques explicites que voici : « Prenez et mangez, ceci est mon corps » (*CG*, 175) ou des notions bibliques comme le *Talion* (*Out*, 355) et le *Veau d'or* (*Out*, 50). La condition du discours et la loi du langage révèlent que tout est dit. Mais il y a diverses manières de répéter ce qui a déjà été dit. Une des modalités est celle du travail de la citation, la reprise ou la seconde main³³⁸.

L'intertextualité est donc vue non pas seulement par rapport à un texte mais par rapport à l'épaisseur d'un vécu, celui de la prégnance de la culture biblique. Selon Duras, la *Bible* reste le livre à commenter. Pour reprendre la pensée de Maurice Blanchot, un livre renvoie à d'autres livres dont les commentaires deviennent des ouvrages qui, à leur tour, suscitent d'autres interprétations. Maurice Blanchot écrit en effet : « Un livre surcharge un autre livre, une vie une autre vie, palimpseste où ce qui est en dessous, au-dessus, change selon les mesures et constitue tour à tour l'original cependant unique »³³⁹. De fait, rien ne se perd chez Marguerite Duras aussi bien un souvenir des lieux fréquentés que des lectures faites. Comme le souligne Jean Vallier, « les activités nocturnes observées en 1932 [...] referont surface en 1986, lorsqu'elle rédigera à Trouville, *Les Yeux bleus cheveux noirs* »³⁴⁰. Ainsi en est-il de son observation des amoureux derrière les roches.

L'intertextualité chez Duras se manifeste dans la mise en pratique de la leçon de Maurice Blanchot : « Ce qu'il importe (*sic*), ce n'est pas de dire, c'est

³³⁶ LAMY Suzanne/ROY André (dir.). *Marguerite Duras à Montréal. op. cit.*, p. 74.

³³⁷ PELLETIER Anne-Marie. *Pour que la Bible reste un livre dangereux*. In *Etudes*, Octobre 2002, n° 3974, p. 340.

³³⁸ cf. COMPAGNON Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Editions du Seuil, Paris, 1979.

³³⁹ BLANCHOT Maurice. *L'Entretien infini. op. cit.*, p. 427.

³⁴⁰ VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras. Tome 1. op. cit.*, p. 438.

de redire, et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois »³⁴¹. C'est en écho à Martin Buber qui affirme : « je ne suis qu'un maillon dans la chaîne des narrateurs, je répète à mon tour la vieille histoire, et si elle sonne neuf, c'est que ce neuf était en elle quand elle fut dite pour la première fois »³⁴². Intertextualité et biographie se font mutuellement écho dans l'œuvre de Duras selon les propos de Dominique Noguez : « Duras a pu tirer ses situations romanesques de l'expérience vécue ; ou, inversement, tenter de vivre réellement ce qu'elle avait d'abord imaginé »³⁴³.

Dans notre deuxième partie, à la manière des pêcheurs de perles, nous allons plonger dans les eaux de la *Bible* et de l'écriture durassienne à la recherche de fragments nourrissant notre étude. Après une brève approche de l'imprégnation biblique dans la littérature française, nous mettrons en lumière les intertextes et les occurrences thématiques des sources bibliques dans l'œuvre de Marguerite Duras. Nous serons ainsi en mesure de mettre en valeur le mouvement de réécriture qui, partant de l'exploitation des modèles bibliques, donne à ceux-ci une nouvelle existence dans l'œuvre de l'écrivaine. C'est une voie tout indiquée pour souligner la résurgence des symboles bibliques dans l'écriture de Duras.

³⁴¹ BLANCHOT Maurice. *op. cit.*, p. 459.

³⁴² BUBER Martin. *Les Récits hassidiques*. Editions Plon, Paris, 1963. Quatrième de couverture.

³⁴³ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. Actes Sud, Paris, 2009, p. 71.

Chapitre I - BREVE APPROCHE DE L'IMPREGNATION BIBLIQUE DANS LA LITTERATURE FRANÇAISE

L'imprégnation biblique dans la littérature française pourrait s'observer à trois niveaux et selon trois types d'utilisation par les écrivains.

Pour les uns, le texte biblique reste toujours vivant et, de ce fait, ils se livrent à une lecture orthodoxe de la *Bible*. Il y a comme une harmonie du message biblique avec le projet des écrivains chrétiens. Se servir de citations bibliques ou de références scripturaires suppose, en effet, que l'écrivain prenne parti sur la vérité énoncée par la *Bible*. La culture judéo-chrétienne acquise pour la majorité des écrivains dès leur plus jeune âge conduit certains d'entre eux à porter un regard critique sur la *Bible*. Or le poids des institutions religieuses et ecclésiales a freiné le vent de l'interprétation de la *Bible*, reconnue pour sa valeur sacrée de parole divine intangible. Non seulement la *Bible* est marquée d'un caractère sacré mais le catholicisme a été longtemps religion d'Etat en France. Elle a donc exprimé à un moment donné la foi majoritaire dans la littérature occidentale. En effet, il n'était pas évident de garder une liberté d'interprétation aussi grande avec les personnages et les épisodes bibliques qu'on en avait, en littérature, avec les personnages des mythologies grecque et latine³⁴⁴.

Pour d'autres, l'interprétation biblique suscite des contestations qui peuvent aller jusqu'au blasphème. Dans la mesure où l'Eglise semblait s'opposer à une lecture scientifique des textes sacrés, certains veulent combattre son obscurantisme et poussent des cris de révolte contre Dieu. Et pourtant, vu son statut de texte officiel, la *Bible* fait partie des ouvrages classiques et des grands textes historiques auxquels on avait accès par obligation sociale. Elle demeure une référence culturelle et historique incontournable. Mais le fait d'en avoir connaissance par obligation sociale n'est

³⁴⁴ cf. CAZIER Pierre. *op. cit.*, p. 54.

pas la garantie d'une maîtrise personnelle et approfondie. De ce fait, l'imprégnation culturelle et religieuse est bien souvent diffuse voire difficilement perceptible, hormis certains cas précis. Ainsi, Pierre Cazier pose la question des limites en ces termes : « peut-on parler de faute dans un texte français sans penser à Adam et Eve ; peut-on parler de maternité sans penser à Eve ou Marie etc. »³⁴⁵

Pour d'autres encore, et ce sont les plus nombreux aujourd'hui, la *Bible* se situe sur le même pied d'égalité que la mythologie païenne. En effet, la *Bible* n'étant plus référence religieuse pour bon nombre, l'interprétation littéraire et syncrétique s'impose.

I - LES LECTURES ORTHODOXES DES EPISODES BIBLIQUES

Les lectures orthodoxes de la *Bible* sont une interprétation des épisodes bibliques au sens premier et dans la droite ligne du message chrétien.

1.1. L'imprégnation du sens littéral et historique

L'imprégnation du sens littéral et historique de la *Bible* s'est faite tout au long de l'histoire. La *Bible* a servi comme ouvrage de base à nombre d'écrivains qui, à leur manière, ont rapporté tel ou tel épisode biblique. Leurs convictions chrétiennes ont orienté leur démarche dans le sens où elles ont mis en valeur leur talent littéraire. La prédication de la foi s'en est ressentie. Le théâtre religieux du Moyen-âge ou encore celui de Racine racontent l'histoire sainte et mettent en scène des épisodes bibliques.

La poésie lyrique s'est aussi inspirée des épisodes bibliques. L'inspiration biblique de toute une lignée de poètes, de Villon à Verlaine, s'est fondée sur des images qui ont exprimé bien avant eux le sentiment religieux et chrétien.

³⁴⁵ CAZIER Pierre. *op. cit.*, p. 54.

Le genre romanesque a utilisé la référence biblique. Ainsi en est-il de *Perceval* de Chrétien de Troyes. On y trouve tout à la fois un prolongement du récit de la mort du Christ avec le respect dû aux prêtres, hommes de Dieu, un rappel des enseignements moraux de l'Église dans l'aide aux orphelins et aux veuves. Certes, Dieu reste la préoccupation majeure de ces auteurs chrétiens. Mais la figure de l'opposant qu'est le diable émerge également dans les romans. Georges Bernanos s'inscrit dans cette perspective quand il publie *Sous le soleil de Satan* en 1926. C'est le personnage du diviseur qui est davantage mis en relief. Assimilé à la Bête dont parle le livre de l'*Apocalypse* et avant d'être définitivement vaincu comme elle, Satan se déchaîne contre Dieu et s'oppose farouchement à lui pour s'emparer de ceux qui restent fidèles à Dieu³⁴⁶.

1.2. La portée de l'allégorie biblique

L'allégorie est une métaphore en quelque sorte figée où l'attention porte la plupart du temps sur le comparé malgré l'omniprésence du comparant. L'image se développe dans un contexte narratif de portée symbolique selon une isotopie concrète et cohérente qui renvoie terme à terme à un univers référentiel d'une autre nature, qu'elle soit abstraite, philosophique, morale ou religieuse. Les écrivains s'emparent de l'allégorie biblique pour interpréter des événements. Les épisodes bibliques deviennent alors des clefs de lecture pour les événements contemporains. Ainsi est-il des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné en 1616, une œuvre à laquelle l'*Ancien Testament* sert de point de départ pour reprendre les châtiments réservés aux persécuteurs des justes. Selon Pierre Cazier, l'auteur « lui-même d'ailleurs se présente comme le prophète Jonas, englouti trois jours dans une baleine parce qu'il ne voulait pas prophétiser, et il en voit le signe dans le fait qu'il a lui aussi un moment été laissé pour mort »³⁴⁷. Plus tard, Paul Claudel, dans *L'Annonce à Marie*, œuvre conçue dès 1892,

³⁴⁶ cf. *Ibid.*, p. 65.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

semble lui aussi s'inscrire dans cette perspective allégorique. Pierre Cazier déclare au regard de premier courant qui s'en inspire :

La Bible a pu donc continuer à servir de texte sacré pour les croyants, et sa lecture dans la célébration liturgique en a propagé la connaissance tout en lui donnant une valeur sacramentelle : elle réitère l'instant fondateur des origines et fait y participer ceux qui y croient³⁴⁸.

Mais toute lecture de la *Bible* n'est pas orthodoxe car il existe aussi un courant qui conteste le message chrétien.

II - LA CONTESTATION DU MESSAGE CHRETIEN

Le courant contestataire va de la remise en cause des interprétations au blasphème du message chrétien comme une variante de ce courant.

2.1. La remise en cause des interprétations

Lire la *Bible* au sens littéral et historique, abuser du sens allégorique ont finalement conduit à des interprétations osées. Il s'en est suivi une remise en cause de ces interprétations qui se sont progressivement éloignées de l'esprit voulu par l'Eglise. C'est alors que, pour contrecarrer le poids de l'institution religieuse, la mythologie fait irruption comme source d'inspiration pour témoigner qu'une autre source d'interprétation est possible. Le XVI^{ème} siècle s'empare de la fiction littéraire pour attaquer le christianisme. Le mythe du bon sauvage s'interprète dans cette perspective. Selon Pierre Cazier, « il est déjà une mise en cause de la doctrine du péché originel et du salut, en montrant qu'il existe en dehors de ceux qui ont été régénérés par le baptême, des êtres purs vivant une vie heureuse, plus vertueuse que celle des chrétiens rachetés par le Christ »³⁴⁹.

Au XVII^{ème} siècle, l'influence des libertins est prépondérante pour une critique directe de la *Bible*. Une partie non négligeable des *Pensées* de Pascal est consacrée à la *Bible*. Mais, c'est surtout le XVIII^{ème} siècle qui sera

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 58.

³⁴⁹ *Ibid.*, pp. 66-67.

majoritairement dominé par la critique de la *Bible*. Les découvertes de la paléontologie et les recherches anthropologiques conduisant à découvrir d'autres civilisations mettent en cause l'historicité du livre de la *Genèse* :

Ainsi le discours de Rousseau Sur *l'origine de l'inégalité* est une réfutation en règle de l'histoire de l'humanité depuis le paradis terrestre. De même les débuts de la critique textuelle ont permis de refuser l'attribution à Moïse des cinq premiers livres, et ont détruit, du fait des incohérences jusque là masquées par l'exégèse allégorique, la notion d'unicité d'auteur de la *Bible*³⁵⁰.

Dans le même esprit de contestation et de polémique contre la *Bible* se dresse tout un courant qui s'étend de Voltaire à Flaubert. Le XX^{ème} siècle voit se manifester des positions anti-bibliques chez Albert Camus et Jean-Paul Sartre. Avec son roman *La Peste*, Camus caricature la conception biblique du malheur collectif en y voyant un châtiment de Dieu tandis que Sartre, dans *Huis-clos*, remet nettement en cause la conception traditionnelle de l'enfer³⁵¹. Cette remise en cause peut aller jusqu'au blasphème.

2.2. Le blasphème comme variante du refus du message chrétien

La contestation et la remise en cause du message biblique prennent forme chez les écrivains que l'expérience personnelle pousse à contester voire à rejeter l'enseignement religieux reçu. C'est à la fois un cri de douleur qui se fait entendre, une rébellion contre Dieu et une insulte adressée à celui qui est perçu comme l'auteur du mal. En somme, c'est le cri de la souffrance adressé à un Dieu censé dispenser l'homme de l'épreuve, en l'occurrence l'écrivain. Il s'agit de l'attitude blasphématoire décelée chez des poètes comme Lamartine ou Baudelaire. La préoccupation religieuse était bien forte chez les contemporains de Baudelaire. Entre 1815 et 1860, l'inquiétude religieuse est partout présente et prend des formes diverses. Le XIX^{ème} siècle sera donc pour l'Eglise catholique une période de déchéance irrémédiable. En effet, selon Georges Gusdorf, philosophe et épistémologue français :

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 66-67.

³⁵¹ *Ibid.*

Le concept de religion garde sa généralité ; la perspective chrétienne n'embrasse plus la totalité de l'espace religieux ; le domaine chrétien subdivisé en plusieurs obédiences, prend place parmi les autres formes de spiritualité, grandes ou moins grandes, entre lesquelles se partagent les fidélités humaines sur la face de la terre³⁵².

Aussi les contemporains comme Hugo, Lamartine, Vigny, Balzac et Sand sont-ils hantés par des préoccupations religieuses qui prennent une place considérable dans leurs œuvres. Une véritable obsession religieuse s'appliquerait à la culture du XIX^{ème} siècle dans son ensemble. Il s'en dégage une littérature blasphématoire qui va avoir des répercussions chez des écrivains du XX^{ème} siècle telle Marguerite Duras. Dans les *Cahiers de la guerre*, l'alcool pousse au blasphème Gaston, le balayeur, et madame Dodin : « C'est à qui tiendra les propos les plus blasphématoires, à qui bafouera les valeurs les plus sacrées, les autorités les plus reconnues, à qui accomplira les choses les plus audacieuses » (CG, 314). Dans *Le Camion*, la culpabilité reste un sujet tabou : « Sous peine de blasphème contre la classe ouvrière, la responsabilité du militant ne doit jamais être remise en question [...]. Personne n'a osé, personne n'ose plus mettre en cause la responsabilité de la classe ouvrière : blasphèmes » (C, 44). Duras n'est pas, comme Charles Péguy ou Georges Bernanos, une voix spirituellement prophétique. Dieu, qu'elle a souvent interrogé et questionné, a bien des fois été remplacé et confondu avec l'amour dans la douleur provoquée par son absence. Des raisons politiques n'ont pas permis à cette littérature blasphématoire de s'exprimer en France avant le XIX^{ème} siècle. Cependant, rien n'empêche que, bien auparavant, Molière et Racine aient été précurseurs de cette littérature respectivement dans certaines répliques de *Don Juan* et dans les derniers vers d'*Athalie*³⁵³. Entre la lecture orthodoxe et la contestation du message se situe un juste milieu s'exprimant par une lecture à valeur syncrétique.

³⁵² GUSDORF Georges. *Le Romantisme, le savoir romantique, tome 1*. Editions Payot et rivages, Paris, 1993, p. 554.

³⁵³ La scène du pauvre dans l'acte III, scène 2 du *Don Juan* de Molière est particulièrement significative. Don Juan veut bien donner un louis d'or au pauvre, pourvu que celui-ci jure. Dans *Athalie* de Racine, « la Reine alors [...] jetant un œil farouche / Pour blasphémer sans doute ouvrait déjà la bouche ». cf. CAZIER Pierre. *op. cit.*, p. 67.

III - LE CARACTERE SYNCRETIQUE DES INTERPRETATIONS

Ce type de lecture et d'interprétation de la *Bible* va de la banalisation à son interprétation symbolique.

3.1. La banalisation de l'usage des thèmes bibliques

Progressivement dans l'histoire littéraire, les épisodes bibliques ont pris l'allure de métaphores, *a priori* sans contenu religieux proprement dit. Un exemple d'illustration est fourni par Balzac. En publiant son roman *Une fille d'Eve*, le romancier s'empare de la *Bible* dont il fait l'usage le plus simple possible et qui ne va pas au-delà de la métaphore moralisante. Si le titre a une connotation biblique, le contenu ne l'est pas pour autant. Bien que l'intrigue romanesque présente une femme tentée dans son paradis conjugal par un séducteur, le caractère de roman religieux ne peut être attribué à ce roman. Cette banalisation de la *Bible* l'assimile en quelque sorte à la mythologie païenne. La métaphore qui justifie cette banalisation explique l'engouement de certains écrivains pour des héroïnes bibliques comme Esther, Judith, Suzanne et Salomé. Cette banalisation les confine d'ailleurs au rang de seconde zone. Ces personnages jouent un rôle secondaire dans la *Bible* du fait du statut des livres bibliques dont elles sont les héroïnes³⁵⁴. A ce sujet, Pierre Cazier affirme : « Elles me semblent avoir pour fonction d'enrichir la galerie des portraits de l'éternel féminin, aux dépens de toute valeur religieuse, à côté des Iphigénie, Andromaque, Hélène »³⁵⁵. Pour ce courant syncrétique de banalisation, il n'y a pas de différence entre un épisode biblique et un récit mythique classique. La *Bible* ne se présente donc plus comme l'unique livre antique qui puisse exister. La déchristianisation accomplissant progressivement son œuvre, il apparaît

³⁵⁴ Ces livres bibliques de seconde zone sont communément appelés « Deutérocanoniques ». Ils ne sont pas admis par toutes les listes officielles des Juifs, des Catholiques ou des Protestants. Au moment de la Réforme, les Protestants adoptent le canon hébraïque tout en reconnaissant la valeur des « Deutérocanoniques » qu'ils appellent généralement apocryphes.

³⁵⁵ CAZIER Pierre. *op. cit.*, pp. 67-68.

alors que les références au christianisme ne semblent plus caractériser les auteurs et les lecteurs qui s'exercent à l'écriture. Il existe cependant des lectures et des interprétations qui ne suggèrent ni une lecture chrétienne ni une lecture antichrétienne. Et pourtant l'usage fait de la *Bible* va au-delà du simple cadre de la banalisation métaphorique.

3.2. Pour une interprétation symbolique de la *Bible*

Une synthèse propre à l'écrivain le conduit à se servir de personnages bibliques en les recréant selon sa propre conception du monde. Certes, il y intègre partiellement le message biblique et chrétien mais il y opère des modifications selon sa propre vision de l'événement. La *Bible* devient alors une source de symboles autonomes qui n'ont plus pour but la transmission du message judéo-chrétien. Affublés de leur valeur autonome, ces symboles sont alors l'écho de l'univers et du monde intérieur de l'écrivain. Les personnages de Moïse et de Caïn, les figures de Satan et même la personne du Christ seront mis en scène comme modèles du poète révolté et banni voire du héros romantique. Selon la perspective politique de l'allégorie d'après Gérard Dessons, « au XIX^{ème} siècle, Caïn est l'être maudit qui se révolte contre la société établie, symbolisée par la race d'Abel, et contre l'autorité qui la fonde : Dieu »³⁵⁶. Baudelaire en veut donc à Dieu qui n'a pas su faire fleurir dans le monde plus de justice, d'amour et de beauté. Il lui reproche surtout de n'en avoir aucun remords. Par conséquent, la résolution de Baudelaire est prise. Il s'agit de déclarer la guerre à Dieu quand Baudelaire exalte la race de Caïn et prédit son triomphe. Cet usage de la *Bible* prouve une évolution des croyances vers le syncrétisme. L'écrivain ne rejette pas d'un bloc le message biblique mais il en fait un usage propre qu'il fusionne avec sa conception du monde et de la religion. Le XIX^{ème} siècle se révèle particulièrement florissant de ce point de vue avec un parti pris. Les auteurs privilégient tout ce qu'il y a de plus doux dans

³⁵⁶ DESSON Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*. Editions Bordas, Paris, 1991, p. 129.

les *Évangiles* tout en rejetant l'idée et les condamnations d'un Dieu jaloux. C'est ainsi que des écrivains comme Baudelaire vont jusqu'à sauver Satan pour en faire, selon Pierre Cazier, « le symbole de la révolte contre toute oppression, le porte-parole de la nouvelle morale sans interdit et de la révolte des humiliés de la terre »³⁵⁷. La rébellion romantique est caractérisée par la révolte de Satan et le concept du tritanisme. Lucifer, Caïn et Prométhée sont, d'après Pierre Albouy, « les trois grands rebelles qui, au nom de l'homme et de l'humanité, se dressent devant Dieu ou les dieux » et sont réunis sous le titre adéquat de « tritanisme par la nuance de puissance énorme et de violence qu'il ajoute »³⁵⁸. Si le diable est celui qui dirige l'existence des hommes, il est réhabilité par Baudelaire dans son statut originel d'ange.

En somme, la lecture orthodoxe de la *Bible* aura de beaux jours devant elle tant que des écrivains chrétiens reconnaissent à la *Bible* son statut de texte fondateur. Quant à la lecture contestataire, visant l'opposition à la *Bible*, elle a moins le vent en poupe du fait que l'Eglise s'est ouverte à une lecture scientifique des textes sacrés. Par conséquent, il est tout à fait inutile de prétendre combattre un certain obscurantisme de l'Eglise. La séparation de l'Eglise et de l'Etat, de même que la liberté du culte font que l'Eglise n'est plus dominatrice dans certains pays francophones. De ce fait, point n'est besoin de pousser des cris de révolte contre un Dieu qui n'est plus imposé et contre l'Eglise qui est à son service. Mais la banalisation des thèmes bibliques comme troisième type d'utilisation de la *Bible* est en passe de devenir majoritaire. La baisse des pratiques religieuses, la disparition de l'enseignement religieux dispensé entre autres à travers les actes liturgiques, sont autant de facteurs qui semblent faire perdre à la *Bible* sa valeur sacrée et son statut de référence culturelle.

Cette brève approche de l'imprégnation biblique dans la littérature française permet de situer Duras dans sa manière d'aborder la *Bible* après ses

³⁵⁷ CAZIER Pierre. *ibid.*, p. 68.

³⁵⁸ ALBOUY Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Editions Armand Colin, Paris, 1969, p. 135. cf. BRUNEL Pierre (dir). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Editions du Rocher, Monaco, 1988.

prédécesseurs et au milieu de ses contemporains. Il nous appartient maintenant de dégager les axes principaux de la lecture proprement dite de la *Bible* par Marguerite Duras en mettant en valeur les principaux livres bibliques qui fondent sa relecture et son interprétation.

Chapitre II - INTERTEXTES ET OCCURRENCES THEMATIQUES DES SOURCES BIBLIQUES

La *Bible* est un texte unique en deux parties : l'*Ancien Testament* et le *Nouveau Testament* dont les noms viennent étymologiquement du latin *Testamentum* signifiant le document garantissant un contrat. Par conséquent, il ne peut y avoir rupture entre les deux parties de la *Bible*. Mais Duras semble se fonder explicitement sur l'*Ancien Testament* qui correspond à la *Bible* hébraïque, propre à cette culture juive qu'elle a aimée et pour laquelle elle s'est investie. Ainsi, dans ce chapitre, nous étudierons la lecture durassienne de quatre livres de l'*Ancien Testament* : La *Genèse*, l'*Exode*, l'*Ecclésiaste* et le *Cantique des cantiques*.

I - LA LECTURE DURASSIENNE DE LA *GENESE*

Le livre de la *Genèse* est l'un des épisodes bibliques les plus prisés des auteurs dans la mesure où il constitue la matrice de tous les commencements. De ce fait, il est d'une importance capitale en matière d'intertextualité biblique. Dans le recensement de toutes les occurrences et intertextes décelés dans l'œuvre durassienne, la *Genèse* vient en tête, comme l'atteste l'écrivaine dans *Les Parleuses* :

Les eaux de la *Genèse*, pour moi, c'était ça, lourdes, pesantes comme un acier liquide, mais troubles, sous le brouillard, privées de lumière [...] Dieu était totalement absent de mon paysage premier. Et pourtant, quand je lisais la *Genèse*, je lisais aussi ce mot « Dieu », mais comme un autre : « l'Esprit de Dieu », pour moi, était le contenu nauséabond des bulles crevées (*P*, 239).

Cette réflexion montre qu'une des obsessions de Duras est de se référer constamment aux origines.

1.1. Autour des récits et mythes de la création

De manière dramatique, les mythes de la création expriment les réalités auxquelles sont confrontés les êtres humains : vie, mort, maladie, désir. Ce sont des tentatives de réponses aux questions : comment expliquer que le monde soit tel et pas autrement ? Qui l'a créé ? D'où vient-il et comment est-il advenu ?

1.1.1. Un renvoi aux mystères des origines et le pouvoir de la parole initiale

Le mot *Genèse* évoque le commencement et l'origine. Le premier livre de la *Bible* nous rapporte en effet la genèse du monde. Duras elle-même emploie d'ailleurs les mots « genèse » et « origine ». Dans *Un barrage contre le Pacifique*, entre « l'origine des crises » (*BCP*, 22) et « la genèse d'une si folle espérance » (*BCP*, 30) se situent les épreuves de la mère. Selon le médecin, l'origine des crises de la mère remonte à l'écroulement des barrages. La « genèse » de la folle espérance mise dans les barrages s'écroule en une nuit sous l'effet des vagues du Pacifique³⁵⁹.

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le narrateur fait mention du synonyme « origine » au sujet de la maladie de Lol V. Stein : « Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie » (*RLVS*, 12). Le bal de T. Bach n'est donc pas un élément déclencheur mais, d'après Tatiana, il y a d'autres antécédents : « Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là » (*RLVS*, 12).

Mais le terme « origine » et ses dérivés reviennent constamment sous la plume de Duras. Ernesto, un des personnages de Duras, est vu par Laure Adler comme « branché directement sur l'origine du monde, sur le pourquoi des

³⁵⁹ cf. *Un barrage contre le Pacifique*, pp. 30.57.

choses »³⁶⁰. En effet, dans *La Pluie d'été*, le héros est le modèle de tous ceux qui se posent des questions sur l'origine et l'existence du monde.

Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, l'écrivaine évoque un « désordre originel » (L, 99), en recourant à la *Genèse* : « Lorsque Dieu commença la création du ciel et de la terre, la terre était informe et vide » (Gn 1, 1-2). Il s'agit de cet espace trouble, soumis au chaos³⁶¹ et privé de lumière car les ténèbres étaient à la surface de l'abîme (cf. Gn 1, 2). Pour Duras, en effet, les eaux de la *Genèse* étaient « troubles, sous le brouillard, privées de lumière » (P, 239). Il y a comme un désir de retrouver ce chaos ténébreux des origines avec la disparition de la lumière : « et un jour, il n'y aura plus de lumière. Ce ne sera plus la peine qu'il y ait de la lumière » (SB, 24.105). Contrairement à Dieu qui déclare dès les origines « Que la lumière soit ! » Et la lumière fut » (Gn 1, 3), la jeune femme de *Savannah Bay* prononçant deux fois des propos relatifs à la lumière rapporte tout à l'inexistence menaçante de celle-ci.

Cette vision des origines atteste ainsi une lecture de la *Genèse*. C'est dans ce désordre originel qu'elle situe l'écriture, au même titre que l'acte de création, précédés tous deux par un chaos. Les récits bibliques de la création décrivent une sorte de matière première informelle, symbolisée par l'élément aquatique. Ainsi lit-on dans *Les Lieux de Marguerite Duras* :

Je ne peux m'expliquer ce que j'écris que comme ça, parce qu'il y a des choses que je ne reconnais pas, dans ce que j'écris. Donc elles me viennent bien d'ailleurs, je ne suis pas seule à écrire quand j'écris. Mais ça, je le sais. La prétention, c'est de croire qu'on est seul devant sa feuille alors que tout vous arrive de tous les côtés. [...] Mais, cette masse du vécu, non inventoriée, non rationalisée, est dans une sorte de désordre originel. [...] une sorte de fraîcheur originelle (L, 98-99).

Ce désordre originel appelle donc cette froidure générée par le vent : « le souffle de Dieu planait à la surface des eaux » (Gn 1, 2).

Dans l'écriture de Duras, le désordre assimilé au chaos originel caractérise les personnages dans leurs actions. Ainsi en est-il de l'homme et de la femme dans le récit romanesque de *L'Homme assis dans le couloir* dont

³⁶⁰ ADLER Laure. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 555.

³⁶¹ En décrivant la terre créée comme informe et vide, le livre de la *Genèse* fonde l'idée du chaos qui n'est autre que ce désert vide entouré de ténèbres. En hébreu « informe et vide » se traduit par *tohou wabohou* qui a donné en français *tohu-bohu* désignant un grand désordre.

l'auteur affirme : « Rien ne se produit que le désordre et l'immobilité de leurs corps défaits excepté cette parole qu'il lui dit encore, que c'est sans fin » (HAC, 32).

Alain Vircondelet parle d'« informel des origines ». En effet, l'alcool remplace pour Duras le vide que représentait l'absence de Dieu et qui caractérisait les origines du monde (cf. Gn 1, 2). Ainsi pour le biographe, l'alcool se présente « comme un instrument destiné à faire le vide, à détruire toute organisation mentale et sociale, une manière de revenir aux eaux du Mékong, à l'informel des origines »³⁶². Laure Adler revient également sur le désordre qui préluait aux origines dans la vie de Duras : « La folie n'est plus désormais cet épouvantail qu'on a dressé devant elle toute sa vie. Et plus elle s'abandonne, plus surgit ce flux du désordre originel qui l'habite, cette masse de peur et d'effroi »³⁶³. Elle souligne ainsi le rapport intrinsèque entre le chaos des origines assimilable à une forme de folie et le monde de la peur dans lequel Duras a si souvent navigué.

De plus, un élément biographique rapporté par Frédérique Lebelley explique ce recours à l'origine : « Elle [Duras] est née au seuil d'une terre fondue à la mer et au ciel dans une trinité de monde originel »³⁶⁴. C'est l'Indochine des origines qui est ainsi mise en valeur.

Dans une métaphore quasi-hyperbolique, Duras remet en lumière l'informel des origines. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, à force de ramper sur les toits, Rodrigo Paestra, « enseveli dans le linceul noir », court une aventure qui fait de lui « une masse plus informe qu'à l'origine, monstrueusement inhabile. Laide » (DHD, 77). Si déjà, à l'origine, la masse était informe, ce qui est ici représenté est au-delà de l'imaginable. L'homme est désormais assimilé à une masse originelle plus qu'informe. C'est dans le même esprit que s'exprime la femme dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, soulignant que tout ce qui existait avant la création proprement dite était frappé de

³⁶² VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras « condamnée à écrire »*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994, p. 278.

³⁶³ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 451

³⁶⁴ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 13.

laideur. Pour décrire « la verge de l'homme des masses de pierres. Elle dit qu'elle ressemblait à un objet du début du monde, grossier et laid, qu'elle était pétrifiée dans l'état du désir, toujours pleine et dure, pénible comme une plaie » (YB, 130-131). C'est toujours dans la même perspective que se lit la description grossière de l'homme présenté comme assis dans un couloir quand l'écrivaine mentionne cette « forme des premiers âges, indifférenciée des pierres, des lichens, immémoriale plantée dans l'homme autour de quoi il se débat » (HAC, 23). Dans *Le Navire Night* figure une autre occurrence soulignant « ce premier âge des hommes » (NN, 10). Non seulement il y a un désordre originel, mais dans *Hiroshima mon amour*, il y a aussi un « nouveau désordre » (HMA, 74), semblant renouveler et perpétuer la confusion des origines.

Le silence est lui aussi originel. C'est le silence de la terre « informe et vide » (Gn 1, 2). Dans *La Mort du jeune aviateur anglais*, l'écrivaine parle du « premier silence de la terre » (MJAA, 81) et, dans *Détruire, dit-elle*, il y a comme un silence récurrent (cf. *Dé*, 130ss). Dans *Les Yeux verts*, Duras n'hésite pas à faire le lien avec le septième art : « le cinéma fait remonter la parole vers son silence originel » (YV, 106). Par la parole, le cinéma se présente comme un art qui permet de remonter aux origines pour retrouver cet instant unique du silence. Avant de créer, « Dieu dit » (Gn 1, 3.6.9.14). Ce « dire » de Dieu qui est une dimension particulière de la parole biblique, le critique littéraire canadien Northrop Frye en fait un « événement du langage »³⁶⁵. Le premier récit de la création commence par l'affirmation, « Dieu dit », pour montrer que, chez Dieu, il n'y a pas d'écart entre le « dire » et le « faire ». Cécile Hanania, professeure de littérature française et critique littéraire, commentant *Le Shaga* affirme :

La formule initiale : « il faut », doublée de la répétition en épiphore du verbe dire doté d'un sujet incertain : « ils disent », renvoie non seulement à la dimension particulière de la parole biblique, qui est un « événement du langage » où seuls les mots, faute de référent, font autorité, mais assimile aussi cet extrait à un diktat³⁶⁶.

³⁶⁵ FRYE Northrop. *Le Grand Code. La Bible et la littérature*. Editions du Seuil, Paris, 1984, p. 109.

³⁶⁶ HANANIA Cécile. « *Ce qui reste quand on a tout oublié* ». *Souvenirs d'amnésiques chez Marguerite Duras*. In MEUREE Christophe / PIRET Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*. P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2009, pp. 60-61.

L'autorité de la parole est manifeste dans la *Bible*. En effet, les verbes « avoir » et « être » sont caractéristiques du style de la *Bible* qui consiste à dire pour que la chose soit. Ces verbes ont pour fonction de nommer la chose. Malgré leur extrême pauvreté sémantique, ils ont pourtant dans l'Écriture, tout pouvoir de faire venir à l'existence. Cette écriture biblique de la visibilité se retrouve dans nombre d'œuvres de Marguerite Duras³⁶⁷. Ainsi en est-il des propos de l'écrivaine au sujet du cinéma dans *Les Yeux verts* : « Moi, je dis moi : “moi qui fais du cinéma, difficile ou non, du cinéma” » (YV, 21). Ces paroles font penser à l'autorité divine qui dit et fait.

Ainsi se manifeste le pouvoir de la parole initiale. Nommer, c'est faire surgir du néant et appeler à l'existence. Le premier chapitre de la *Genèse* s'inscrit dans ce cadre de pensée³⁶⁸. Ainsi, la parole divine sépare, organise, forme le noyau originel de la loi des choses.

Avant la création, le silence régnait sur la terre et il sera rompu par la parole créatrice. Dans *Le Monde extérieur*, il est aussi question de « fusion originelle » (ME, 129) à propos du commentaire que fait Duras du film « Le château de Pointilly » tourné par le cinéaste Adolfo Arietta en 1972. Le film porte sur la figure du père et évoque une fusion originelle entre le père et la fille, ce qui traduit l'impossibilité pour la fille de se défaire de son lien avec le père. C'est une relecture allusive et inversée de la parole divine des origines qui annonce que l'homme est appelé à quitter son père et sa mère (cf. Gn 2, 24)³⁶⁹.

Chez Duras, l'origine est également marquée par une odeur de commencement, celle « des arbres qui portent des fruits ayant en eux-mêmes leur semence selon leur espèce » (Gn 1, 12). Aussi écrit-elle dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* :

³⁶⁷ cf. CASSIRAME Brigitte. *Marguerite Duras : Les Lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique. Représentation de l'espace*. Editions L'Harmattan, Paris, 2002, pp. 106-107.

³⁶⁸ « Par sa parole, le Seigneur a fait les cieux, et toute leur armée, par le souffle de sa bouche », affirme le psalmiste (Ps 33, 6).

³⁶⁹ Des formulations similaires se trouvent dans *L'Eden Cinéma*. Suzanne affirme : « C'était par là [la piste entre Réam et la mer] qu'on quitterait la mère. Qu'on partirait, Joseph et moi » (EC, 39). Elle poursuit : « C'est ensemble qu'on quitterait la mère. Ensemble qu'on la laisserait, là. Dans cette plaine, seule, avec sa folie » (EC, 40). Joseph déclare : « J'ai compris, j'étais [...] un homme qui quitterait sa mère et qui s'en irait. Qui s'en irait tout le temps » (EC, 140).

Petit à petit, une odeur se répandait, elle aurait été à l'origine celle qui est écrite ici, de l'encens et de la rose, et elle serait maintenant devenue inodore de la poussière du sable. Beaucoup de temps serait supposé être passé en effet depuis l'origine de l'odeur (YB, 21).

Il y a comme un écho à la diversité des espèces et des essences aux origines de la création du monde.

En analysant l'œuvre de Duras, le psychologue clinicien et maître de conférence, Jean-Marc Talpin fait cette remarque : « capté et fasciné par ce jeu de miroir vertigineux, emprisonné par le texte auquel il adhère, le lecteur devient le garant et l'authentificateur de la représentation de l'origine, de toutes les origines confondues : il y avait donc bien une origine, un temps de l'origine »³⁷⁰. Ce temps de l'origine atteste l'innocence qui régnait à la création du monde. Cette innocence originelle appelle une certaine limpidité comme dans cet emploi métaphorique de *L'Été 80* : « limpide comme le premier âge de la terre » (*Été*, 22). Le rapport entre l'origine et l'innocence est constant dans l'œuvre de Duras. Autant le recours à l'origine obnubile l'écrivaine, autant la quête de l'innocence première est son cheval de bataille. Origine et innocence ont en commun d'être le lot du lecteur qu'elle veut aider à retrouver les premiers temps. A ce propos, Laure Adler affirme :

Marguerite Duras réussit à mettre le lecteur dans un état de disponibilité totale, de retour à l'innocence. C'est peut-être ça le phénomène Duras : nous remettre les compteurs à zéro, partir de l'origine. C'est peut-être à cela qu'elle nous sert. Duras, à nous lecteurs³⁷¹.

Aux origines de l'humanité régnait l'innocence de l'homme au sens étymologique du terme : *in-nocens*, celui qui ne sait pas nuire et qui ne fait pas de mal. Le mot ou contenu est employé par l'écrivaine³⁷². L'innocence est donc cette période originelle où l'homme se trouvait dans le jardin d'Eden, jusqu'au moment où survient la perte de l'innocence et l'exclusion. Dans le temps qui

³⁷⁰ TALPIN Jean-Marc. *La Fonction psychique du lecteur dans la poétique durassienne*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. op. cit., pp. 131-132.

³⁷¹ A nous faire croire, comme le dit si bien Marianne Alphant, « au surgissement quotidien » (*Libération*, 13 octobre 1987). cf. ADLER Laure. op. cit., p. 549.

³⁷² « Son visage aux yeux fermés contenait du temps, et du temps comme d'autres, la fraîcheur et l'innocence » (*CG*, 283) ; « Ce sont des innocents. A côté de Rabier et de moi ce sont des innocents, ils n'ont pratiqué la mort d'aucune façon » (*D*, 125) ; « Gina, [...] une femme qui faisait beaucoup parler d'elle – dans l'innocence et le plus grand naturel – [...] » (*PCT*, 24) ; Un personnage anonyme déclare : « Je suis venu ici dans l'innocence » (*PCT*, 165) ; « La bonne était sans malice aucune » (*PCT*, 170). Il y a une note particulière sur « l'innocence de Sara », autrement dit la « simplicité » de cette femme « toujours émerveillée du désir des hommes à son égard » (*PCT*, 112).

précédait, l'homme et la femme étaient nus en toute innocence et n'en éprouvaient aucune honte. C'est plus tard que la honte de la nudité voit le jour : « Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus » (*Gn* 3, 7). Mais si, en se voyant nus dans la *Genèse*, l'homme et la femme cachèrent leur nudité avec des feuilles de figuier dont ils se firent des pagnes (*cf. Gn* 3, 7), l'homme et la femme dans *Emily L.* conduisent à une relecture inversée de la *Genèse*, car ils sont revêtus de l'innocence : « On se demande comment c'est possible, une telle innocence. Elle les porte, les protège comme un vêtement » (*EL*, 92). Mais, innocence et punition sont liées comme le révèle l'écrivaine en évoquant : « des choses innocentes et punies. Des arbres. Des arbres privés d'eau et de terre, punis. Condamnés à s'affaler comme des êtres humains, là, sous nos yeux » (*EL*, 17). Pour Duras, au début de l'humanité, Dieu punissait sans discrimination l'innocent et le coupable³⁷³. Comme l'exprime Valérie, la fille de Monsieur Andesmas, c'est à une période originelle, empreinte de beaux souvenirs avec Michel Arc, que succèdent le regret et la honte : « Nous étions, dit-elle, si fidèlement unis de jour et de nuit, si exclusivement que parfois un regret honteux nous venait de nous voir si enfantinement condamnés à la privation d'autres rencontres plus hasardeuses encore que la nôtre » (*AMA*, 123).

Cette période originelle est assimilée par Duras à celle de l'innocence de l'enfant au point même qu'elle parle d'« innocence de la vie » pour le jeune aviateur anglais (*MJAA*, 79). La figure de l'enfant innocent et naïf apparaît dans l'œuvre de Duras³⁷⁴. Dans *Le Camion*, elle justifie la récurrence de certains thèmes comme celui de l'enfant : « Il y a une permanence de thèmes, oui. Je ne sais pas très bien pourquoi ils reviennent très régulièrement. C'est le vent, par exemple. La mer. L'enfant juif » (*C*, 128).

Aussi n'hésite-t-elle pas à déclarer dans *Les Lieux de Marguerite Duras* que, dans son innocence originelle dans le sein maternel, « l'enfant est

³⁷³ *cf. Out*, 354 ; *EL*, 99.

³⁷⁴ « Il [Rabier] rit comme il le ferait de la naïveté d'un enfant » (*D*, 124) ; « Ter était sans orgueil, rien dans la tête, rien que de l'enfance » (*D*, 192) ; « Tu es l'amour de ma vie entière, le gérant de notre colère face à ce frère aîné et cela tout au long de notre enfance, de ton enfance » (*MJAA*, 63).

comme un bienheureux » (*L*, 23). L'innocence enfantine est liée à l'origine, dans cette réflexion au sujet de l'enfant de *L'Été* 80 : « L'enfant ne le savait pas, il ne savait plus rien de lui mais seulement de ce chaos des eaux et la résolution tranquille de leur violence dans leur étalement sur le sable » (*Été*, 80). On en revient au chaos originel, masse des eaux qui a préléué à la création du monde : « Lorsque Dieu commença la création du ciel et de la terre, la terre était informe et vide, et la ténèbre à la surface de l'abîme ; le souffle de Dieu planait à la surface des eaux » (*Gn* 1, 1-2). Pour Duras, seul l'enfant pouvait comprendre la portée symbolique de ce chaos, alors qu'il ne sait rien d'autre : « Il n'y a personne pour voir. Sauf l'enfant » (*Été*, 10).

Dans les *Cahiers de la guerre*, des enfants « nus et blancs de poussière » n'éprouvent aucune honte, comme dans les souvenirs d'Italie (*CG*, 261). L'enfant est l'innocent par excellence, car *in-fans* et *in-nocens* ont un point étymologique commun : *in-fans*, c'est celui qui ne sait pas – encore – parler et, de ce fait, il est auréolé d'un état d'innocence. L'innocence appelle la propreté comme dans les quartiers blancs de toutes les villes coloniales, avec le « costume colonial, couleur d'immunité et d'innocence », dans *Un barrage contre le Pacifique* (*BCP*, 168).

L'enfant est donc le symbole, la figure réelle de l'innocence originelle au point que Duras affirme dans *Les Yeux verts* qu'elle « aime cet enfant qui veut le serpent » (*YV*, 53). En effet, *Le Fleuve*, film américain de Jean Renoir sorti en salle en 1951, rappelle à Marguerite Duras des souvenirs d'enfance. Si elle n'aime pas la fille qui écrit des poèmes, elle est au contraire attirée par l'enfant au serpent. Par ailleurs, pour elle, l'enfance est le stade originel où en toute innocence on affirme sa foi, ce qui n'est pas son cas à elle, comme elle le déclare dans *Les Parleuses* (*P*, 239) : « Je n'ai jamais été croyante même enfant ». Il n'est pas question d'enfant dans les deux récits de la création mais, ce qui importe, c'est l'écho sous-jacent de ce temps d'innocence propre à l'humanité au commencement.

1.1.2. Le thème fondamental de la création

Dans la littérature en général et dans la littérature française en particulier, le double récit de la création est celui qui a posé le plus de problèmes et suscité le plus de commentaires et d'interrogations (cf. *Gn* 1, 1 – 2, 4 et *Gn* 2, 5- 25). De ce fait, l'épisode de la création devient un intertexte majeur dans la littérature qui l'a réécrit sans cesse. Ce double récit présente la création en six jours par un Dieu manifestement transcendant et éternel³⁷⁵.

Dans le premier récit (cf. *Gn* 1, 1 – 2, 4), la progression logique de la création n'est pas aussi évidente. Le premier jour, la lumière est séparée des ténèbres, mais c'est seulement le quatrième jour que sont créés le soleil et la lune. C'est le deuxième jour qui voit se séparer les eaux d'en haut et les eaux d'en bas. Le cinquième jour est celui de la création des océans et des airs. C'est le troisième jour que la terre se sépare des eaux pour que les plantes viennent à l'existence. Le sixième jour montre Dieu créant les animaux et l'homme. Puis, « Dieu acheva au septième jour l'œuvre qu'il avait faite, il arrêta au septième jour toute l'œuvre qu'il faisait. Dieu bénit le septième jour et le consacra car il avait alors arrêté toute l'œuvre que lui-même avait créée par son action » (*Gn* 2, 2-3). Ainsi, dès les origines, la création a été réalisée par des séparations successives : la lumière des ténèbres, la terre ferme de la mer, le luminaire du jour des luminaires de la nuit. Du *tohu-bohu* initial sont sortis la vie, l'ordre et la différenciation. Les propos de Duras dans *Les Parleuses* font écho à la voix de Dieu qui spécifie les éléments : « la parole théorique sépare, opère la ségrégation » (*P*, 237). C'est sur le mode de la création par séparation que procède Duras dans *L'Été* 80 : « Le calme de la nuit suivait le vent mais ce calme ce n'était pas le vent qui l'avait fait en se retirant, c'était autre chose, c'était aussi bien le matin qui venait » (*Été*, 67).

³⁷⁵ La théorie créationniste affirme que la terre a été créée en six jours conformément au premier chapitre de la *Genèse*, voire en six longues périodes de temps, chacune correspondant symboliquement au « jour » décrit dans la *Bible*. Le créationnisme est un mouvement fondamental américain qui s'oppose à la thèse darwinienne de l'évolution et prône un univers créé par Dieu.

Quant au second récit (cf. *Gn* 2, 5- 25) rédigé probablement du temps des rois David et Salomon, il présente une création opérée par un Dieu anthropomorphe. Comme un potier, le créateur façonne la terre et insuffle le souffle de la vie dans les narines de l'homme. Ici, l'homme est créé dans le paradis terrestre où Dieu lui rend visite alors qu'on entend parler un serpent. La création du jardin d'Eden est marquée elle aussi par la séparation des fleuves. Dans la *Genèse*, le fleuve est un élément édénique important. Le jardin paradisiaque de la *Genèse* est irrigué par un fleuve qui se sépare en quatre : « Un fleuve sortait d'Éden pour irriguer le jardin; de là il se partageait pour former quatre bras » (*Gn* 2, 10). Dans la pièce de théâtre intitulée *L'Amour*, il est aussi question de séparation des sables et des eaux (cf. *Amr*, 131). Dans son *Dictionnaire amoureux de la Bible*, Didier Decoin précise que le jardin d'Eden était encore localisé sur des cartographies récentes. Aussi peut-il identifier les quatre bras évoqués dans la *Genèse* (*Gn* 2, 10) à propos de l'Eden :

Il faut dire que les quatre fleuves supposés le circonscrire – dont deux, le Tigre et l'Euphrate, étaient bien connus, et les deux autres, le Pishôn et le Gihôn, pouvant être raisonnablement assimilés au Nil et au Gange - plaident en faveur d'une localisation plausible³⁷⁶.

Ce dernier fleuve, le Gange, est un élément de l'écriture durassienne qui renvoie au fleuve qui sortait de l'Eden.

Chez Duras, les occurrences sur la création et le créateur sont nombreuses³⁷⁷. Les textes sur la création constituent des intertextes récurrents diversement présentés. Si elle les évoque, c'est pour souligner que la création est fortement marquée soit par la destruction soit par la déformation. Toute une réflexion est menée sur la création et les origines dans *Le Marin de Gibraltar*. Henri, Legrand, André, Jojo, Anna et le barman échangent sur le comportement des hommes et des sauriens devant les menaces qui pèsent sur

³⁷⁶ DECOIN Didier. *Dictionnaire amoureux de la Bible*. Editions Plon, Paris, 2009. Article « Jardin », p. 381.

³⁷⁷ « Ecrire c'est n'être personne. [...] Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas le crier. Autant appeler Dieu. C'est impossible. Et cela se fait » (*NN*, 11) ; « Je créais la destruction de l'éden nazi – oui, il s'agissait bien de la destruction d'une entité édénique – je faisais le désert » (*Out*, 354). cf. aussi « Des tableaux pour rire : Exposition de Jeanick Ducot (*Out*, 112-113) ; « Au fond de la mer : Exposition de Marie-Pierre Thiébaud (*Out*, 322-323) ; « ‘Les Ténèbres’ », d'Aki Kuroda » (*Out*, 324-327).

la planète. À la différence des sauriens, les hommes plantent. Le barman fait remonter la conversation à « l'époque glaciaire » :

Parce que la terre, c'est comme le reste, comme la patience, ça s'use, dit le barman. Il a fallu trente millions d'années, j'ai vu ça dans le journal l'autre jour, pour que l'homme dispose de soixante-quinze centimètres de terre végétale, alors, à la fin, on a beau replanter tout ce qu'on mange, la terre, elle, en a marre (MG, 390).

Dans *L'Exposition de la peinture*, l'œuvre des pinceaux est un art qui emprunte le mode même de la création : « On sait qu'elle se fait tout le temps, le jour et la nuit, pendant le sommeil de cet homme ou son éveil » (EP, 119). En somme, le peintre est aussi créateur.

Il y a chez Duras un auteur de la création qu'elle appelle Dieu puisque, dans *La Douleur*, le nazi qui donne la mort à son prochain est paradoxalement reconnu comme « créature de Dieu » (D, 64). L'écrivaine reconnaît également « la main, la divine main », celle de la jeune danseuse des *Ballerines cambodgiennes* (BC, 359). Dans *La Vie matérielle*, parlant de l'une de ses œuvres antérieures, elle dévoile un autre art : « Dans *Le Navire Night*, c'est la voix qui fait les choses, le désir et le sentiment. La voix c'est plus que la présence du corps » (VM, 160). Dans *L'Été 80*, c'est le Dieu qui a créé le monde à partir de l'argile originelle et qui façonne le monde à la manière d'un potier : « Oui, il y a dix kilomètres de ces collines d'argile sorties des mains de Dieu, de quoi faire construire une cité de cent mille habitants, mais voilà, pour une fois, non, ce n'est pas possible » (Été, 10). Au commencement, Dieu modela l'homme mais après avoir fait venir à l'existence les autres éléments de la création. Dans *Détruire, dit-elle*, Alissa l'exprime à sa manière : « Tout avait commencé d'exister sans moi, la nuit aussi » (Dé, 41).

Ce Dieu créateur fait l'homme à partir de l'argile comme on le lit dans *L'Été 80* : « Ce sont des hommes d'argile, ceux des premiers déserts, ceux des derniers déserts. La boucle se ferme » (Été, 45). Dans *Dix heures et demie du soir en été*, « l'odeur terreuse de boue » peut donc être comprise comme entrant dans le processus même de la création selon Duras (DHD, 50.51). Le Dieu créateur de Duras est celui qui a ordonné au commencement que le monde soit comme l'indique l'expression : « Dieu dit » (Gn 1, 2.6.9.14). Ainsi l'homme

des *Yeux bleus cheveux noirs* voit « tout ce qui se présente comme ordonné par Dieu » (YB, 44). Ce Dieu est créateur de tout ce qui est bon. En effet, d'après le premier récit de la création dans la *Genèse*, le sixième jour, après avoir tout créé, « Dieu vit tout ce qu'il avait fait. Voilà, c'était très bon » (Gn 1, 31)³⁷⁸. Cette parole est comme un leitmotiv dans le premier récit de la création. L'intention de l'auteur de la *Genèse* est d'insister sur l'œuvre de la création belle et bonne voulue par Dieu comme émanant de sa beauté. En effet, le même mot *tob* en hébreu signifie « bon » et « beau ». La création est belle et l'homme est beau. De façon indifférente, la même synonymie se retrouve *mutatis mutandis* dans l'écriture durassienne au sujet des éléments créés.

Dieu crée la lumière le premier et les occurrences de la lumière s'en ressentent³⁷⁹. Dieu dit : « Que la lumière soit ! » (Gn 1, 3). La narratrice de *La Vie tranquille* s'écrie : « Que la lumière s'allume » (VT, 211). Comme le texte biblique dit que la lumière créée est bonne, de même elle s'adresse en ces termes au phare blanc de la mort : « Votre lumière est bonne à mon cœur, fraîche à ma tête » (VT, 171).

L'appréciation apparaît chez l'écrivaine pour qualifier la nature des jeux amoureux entre Léo et la narratrice du *Cahier rose marbré*. Elle fait donc remarquer : « cela était bon » (CRM, 80)³⁸⁰. En jouant sur le rapport entre le bon et le beau, Léo dit à la narratrice : « Tu as de beaux seins » (CRM, 80). Pour Duras, Dieu a créé ce qui est beau. La beauté du corps humain dans *L'Amant* en témoigne :

Ce qu'il y a de plus beau de toutes les choses données par Dieu, c'est ce corps d'Hélène Lagonelle, incomparable, cet équilibre entre la statue et la façon dont le corps porte les seins, en dehors de lui, comme des choses séparées (Amt, 89).

Dans *La Maladie de la mort*, Duras fait aussi allusion au Dieu créateur de l'homme à travers le portrait physique de la femme : « Le corps

³⁷⁸ D'après la *Genèse*, la solitude est la seule chose qui ne soit pas belle : « Il n'est pas bon (beau) pour l'homme d'être seul. Je veux lui faire une aide qui lui soit accordée » (Gn 2, 18).

³⁷⁹ « Encore la lumière : c'est la lumière. [...] Le voyageur dit : - La lumière » (Amr, 17) ; « Au début il était question, justement, de la terrible lumière de certains après-midi d'hiver » (EL, 83-84) ; « [...] cette impossibilité pour Emily L. d'écrire d'autres poèmes depuis la disparition d'un seule d'entre eux, celui sur la lumière d'hiver dans le parc de l'île de Wight » (EL, 123).

³⁸⁰ On retrouve la même idée dans *Le Marin de Gibraltar*, mais cette fois-ci elle est ironiquement appliquée à un animal, le koudou : « Il a trouvé que c'était bon, le pneu » (MG, 408).

aurait été long, fait dans une seule coulée, en une seule fois, comme par Dieu lui-même, avec la perfection indélébile de l'accident personnel » (*MM*, 20). L'écrivaine reconnaît donc à Dieu des qualités et des perfections comme dans le premier récit de la création. Perfection et beauté originelle riment dans l'écriture de Duras comme dans la description de la beauté du frère. Dans les *Cahiers de la guerre*, son « premier visage » révélait que le « frère était beau, d'une beauté [...] qui même dans sa toute jeunesse était parfaitement accomplie » (*CG*, 349). Cette première figure subsiste malgré le voile de tristesse qui l'a enveloppée par la suite.

La figure du Dieu créateur préside également à la description des personnages comme Suzanne et Joseph dans *Un barrage contre le Pacifique*. Ils sont comme Adam et Eve créés par Dieu qui dit dans l'Écriture : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance » (*Gn* 1, 26). Or, « Suzanne ressemblait de plus en plus à Joseph » (*BCP*, 98). La mère voit une certaine ressemblance dans ses enfants. Plus loin, Suzanne elle-même se découvre « une fraternelle beauté avec Raquel Meller, l'artiste préférée de Joseph » (*BCP*, 333). Duras opte pour cette forme communautaire de l'acte de créer puisqu'elle affirme : « Faire quelque chose ensemble est un bonheur si violent que la création solitaire paraît une mauvaise habitude »³⁸¹.

L'idée d'un monde créé par amour semble poindre sous la plume de l'écrivaine. Dans *Agatha*, l'homme dit à la femme : « Je ne vois plus rien que ceci, que vous êtes là, faite, que la nuit de laquelle vous êtes extraite est celle de l'amour » (*A*, 49). Et pourtant, selon Duras, le Dieu créateur a fait venir à l'existence le bien comme le mal. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Duras se fait l'écho des propos de la jeune femme : « C'est Dieu qui a fait les camps de concentration » (*YB*, 133). Dieu est accusé d'avoir créé les camps de la mort. Le Dieu créateur est aussi père et de ce fait, dans *Les Yeux verts*, il est ce « père qui en même temps qu'il a créé la vie a créé la mort » (*YV*, 101)³⁸². Cependant,

³⁸¹ Notes sur le film « Détruire, dit-elle ». Archives IMEC. In ADLER Laure. *op. cit.*, p. 425.

³⁸² Or, l'auteur du livre de la *Sagesse* déclare : « Dieu n'a pas fait la mort, il ne prend pas plaisir à la perte des vivants » (*Sg* 1, 13).

Duras préfère voir Dieu créateur dans les personnes qui l'entourent. Ainsi en est-il de Yann Lemée son compagnon à qui elle affirme dans *C'est tout* : « Tu es dans le charme le plus vif que j'aie jamais vu. Tu es l'auteur de tout » (CT, 41). C'est le Dieu en personne qu'elle voit à travers Yann Lemée.

Les personnages romanesques deviennent créateurs à leur tour, à l'image du Dieu créateur. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, M. Jo se plaît à créer la beauté chez Suzanne. Le séducteur prend la pose d'un artiste. Il initie la jeune fille au vernissage des ongles et, voyant que cela est bon, il s'affiche, « contemplant son œuvre en connaisseur » (BCP, 99). Joseph et sa sœur deviennent à leur tour, créateurs de mots, comme *diam* ou *diams* pour désigner autrement le fameux diamant qui fait l'objet de tant de convoitises³⁸³. De même en déformant le langage, les personnages de la pièce de théâtre *Yes, peut-être*, créée en 1968, invitent le lecteur et le spectateur à reconstituer un langage entier sur des faits de guerre, notamment celle du Vietnam. C'est une genèse du langage : « Pour quoi ces mots ? » interroge B, « Pour les enfants plus tard », lui répond A. (YPE, 182). Ces figures de la création traduisent l'expérience personnelle de Duras.

En effet, c'est dans une perspective beaucoup plus personnelle qu'il faut comprendre, d'après son ouvrage *C'est tout*, combien l'écrivaine elle-même se substitue au Créateur, devenant créatrice à son tour, dans le processus même de l'écriture. A Yann Andréa, elle affirme : « Je ne sais pas ajouter. Je sais seulement créer. Seulement ça » (CT, 52). Elle dit également : « Je vais écrire un texte nouveau. Sans homme » (CT, 36). Duras manifeste ainsi que l'écriture est essentiellement un acte de création et l'écrivain devient alors un démiurge concurrent de Dieu. La description qu'elle fait de l'écriture puise dans les récits de la création. Aussi affirme-t-elle dans *Le Monde extérieur* :

C'est le commencement du monde. Il n'y a rien, c'est blanc. Et puis deux heures après, c'est plein. C'est concurrentiel de Dieu³⁸⁴. Oser créer quelque chose. Tu écris.

³⁸³ cf. BCP, 192.210.

³⁸⁴ La Bible montre comment l'écriture est le propre de Dieu : « Moïse s'en retourna et descendit de la montagne, les deux tables de la charte en main, tables écrites des deux côtés, écrites de part et d'autre; les tables, c'était l'œuvre de Dieu, l'écriture, c'était l'écriture de Dieu, gravée sur les tables » (Ex 32, 15-16).

C'est contre la création que tu écris. Tu fais ton truc, toi. C'est complètement effrayant (*ME*, 22).

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, des verbes comme « faire » et « fabriquer » (*RLVS*, 71.184) sont employés comme synonymes de « créer ». Il en est de même dans cet exemple tiré de *La Pute de la côte normande* : « Je continuais à couvrir le papier de phrases étrangères au livre qui était là, en train de se faire, dans un terrain à lui étranger, la fiction » (*Pu*, 14). Faire un livre, c'est donc le créer. L'écrivaine affirme dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, qu'elle crée les personnages : « Lol V. Stein surgissante, alors qu'elle sortait de moi, quand je l'ai vue pour la première fois, je ne la retrouverai plus jamais » (*L*, 100). Dans *Les Parleuses*, la création reprend de nouveau son sens originel, au moment du « premier jet de parole ou de virginité de l'inspiration » (*P*, 7). En créant ses personnages et en faisant venir ses livres à l'existence, l'auteure se met dans la position du créateur qui contemple ses œuvres. Etre à la fois auteur et lecteur, c'est prendre le temps d'apprécier son œuvre comme l'exprime cette réponse dans *Les Lieux de Marguerite Duras* : « D'habitude, quand je fais un livre, je sais à peu près ce que j'ai fait, j'en suis quand même un peu le lecteur... » (*L*, 99). L'acte de la création est aussi l'acte du surgissement de la parole. Dieu parle et tout vient à l'existence. Il commande et tout survient. De même, dans *Le Camion*, l'écrivaine interroge Michelle Porte sur l'importance de la parole dans le processus de la création littéraire : « Peut-être c'est comme j'écris, la parole sort comme si elle était écrite ? » (*C*, 102). Et pourtant, déclare Duras dans *Le Navire Night* : « Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas le crier. Autant appeler Dieu. C'est impossible. Et cela se fait » (*NN*, 11). Il y a comme un conflit originel entre la parole et l'impossibilité de parler. Et c'est dans cette guerre des mots que surgit l'écriture.

L'assimilation au créateur se manifeste largement dans l'omniprésence du regard durassien que met en relief l'abondance des occurrences du verbe *voir*. Selon Dominique Noguez, « le verbe voir est un des verbes de la langue française les plus employés par Marguerite Duras. Un grand nombre de ses personnages sont décrits comme vus ou en train de

voir »³⁸⁵. Il en est ainsi de Valérie, la fille de M. Andesmas quand elle traverse la place du village (cf. *AMA*, 89) ou encore du regard de la mère dans *L'Amant* : « Elle me regarde, ça lui plaît, elle sourit » (*Amt*, 32). Or, le regard omniscient est celui du Dieu créateur qui voit tout ce qu'il a créé et qui s'en réjouit : « Dieu vit que la lumière était bonne. [...]. Dieu vit que cela était bon » (*Gn* 1, 1.10.12.18.21.25.31).

Les personnages de Duras sont dans un constant mouvement d'observation : « Tu n'a rien vu à Hiroshima. Rien. – J'ai tout vu. Tout », lit-on au début d'*Hiroshima mon amour* (*HMA*, 22-23). La même perspective apparaît dans le regard de l'homme du *Navire Night* : « Il insiste. Il veut voir. Parce que l'idée de voir fait de plus en plus peur, il veut voir » (*NN*, 33). Dans *Ecrire*, Duras elle-même évoque la scène d'une mouche qui agonise : « Ma présence faisait cette mort plus atroce encore. Je le savais et je suis restée. Pour voir. Voir comment cette mort progressivement envahirait la mouche » (*E*, 39). Dans *Le Camion*, Marguerite Duras interroge l'acteur Gérard Depardieu en ces termes : « Vous voyez ? » Et son interlocuteur lui répond : « Je vois » (*C*, 15). En se fondant sur l'abondance des occurrences liées à la vue, Dominique Noguez fait de la vue le premier des sens sollicités par l'écrivaine. Cette sollicitation reflète le côté créateur et visionnaire, et même voyant, de Duras³⁸⁶. Le critique littéraire conclut :

Beaucoup de créateurs, Duras parmi d'autres et peut-être plus que d'autres, hésitent avant de donner un statut définitif à certaines pages écrites un beau jour sous le coup d'une inspiration subite ou d'un puissant désir d'écrire³⁸⁷.

Mais la création divine est entachée d'une imperfection selon Duras. Le thème de la création chez l'écrivaine prend les couleurs de l'imperfection et du manque.

³⁸⁵ NOGUEZ Dominique. *op. cit.*, p. 112.

³⁸⁶ cf. NOGUEZ Dominique. *op. cit.*, pp. 63-64.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 112.

1.1.3. La création manquée ou l'œuvre ratée de Dieu

Même s'il y a une « première réussite » (BCP, 139), il y a pourtant des échecs en permanence comme l'affirme Joseph dans *Un barrage contre le Pacifique* : « C'est ce qu'on appelle un raté, [...] » (BCP, 93 ; cf. CG, 54). Dans *L'Été 80*, la peur et l'opacité du lendemain sont tout simplement perçues comme « ce ratage poignant d'ordre divin » (Été, 54). Les occurrences liées à la création manquée sont parlantes comme à propos de la femme dans *Emily L.* : « Un défaut qui se serait logé là, au creux de son corps et que toute sa vie durant elle aurait fait taire pour rester là où elle voudrait se tenir, ces régions pauvres de son amour pour le *Captain* » (EL, 121). La description de M. Jo, « le planteur du Nord », en fait une création manquée : « c'était vrai, la figure n'était pas belle. Les épaules étaient étroites, les bras courts, il devait avoir une taille au-dessous de la moyenne » (BCP, 42). La même description physique se poursuit avec la narratrice de *L'Amant* : « Sous le chapeau d'homme, la minceur ingrate de la forme, ce défaut de l'enfance, est devenue autre chose » (Amt, 20). Même la vie d'un homme est perçue comme une œuvre ratée selon Duras : « Je crois... j'ai dû... avoir une vie complètement loupée » (ME, 21). De même, quand la création de l'homme et de la femme n'est pas manquée, elle est déformée. Dans la *Genèse*, Dieu dit : « Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance » (Gn 1, 26). Dans le même livre, il est écrit : « Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa ; mâle et femelle il les créa » (Gn 1, 27). Or, dans *Hiroshima mon amour*, en s'adressant à son partenaire, Riva présente autrement la création de l'homme. C'est le sens de cet extrait de son monologue intérieur : « déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désirs » (HMA, 115). Dieu crée l'homme à son image et à sa ressemblance mais les personnages de Duras s'invitent mutuellement à la déformation en tant que créatures. Par ailleurs, les animaux créés sont également frappés de manque comme ces « chiennes affamées » dans *La Mort du jeune aviateur anglais*, (MJAA, 77). Si, de manière générale, l'eau entraîne la ruine et la destruction chez Duras, tout ce qui a trait

à l'eau est connoté d'une idée de manque et de raté. Ainsi perçoit-on « ces rivières mal faites, ratées par Dieu, mal nées, qui chaque soir s'entrecroisent, se jettent l'une sur l'autre » (*MJAA*, 77). L'illustration de la création manquée est ainsi explicite. Il revient donc à Duras de souligner, dans *Le Monde extérieur*, ce qu'il faut « pour corriger l'œuvre de Dieu » (*ME*, 152). L'écrivaine se pose donc en rigoureuse inspectrice de l'œuvre du Créateur.

Ainsi, à la création manquée s'associe une certaine inversion de l'acte de création dans *Le Vice-consul* et *L'Amant*. Ces deux romans présentent respectivement la mendicante et la jeune fille du bac, deux jeunes filles punies pour s'être livrées à un étranger. La mendicante vit son aventure avec un voisin tandis que la jeune fille du bac le vit avec l'amant chinois. Pleines d'amertume au regard de ces aventures contre nature, les mères de ces filles ramènent leur progéniture au rang d'être incréé. Commentant la *Genèse* à ce sujet, Brigitte Cassirame écrit : « En les humiliant parce qu'elles sont devenues femmes, ces mères procèdent à une contre-Genèse, devenant des anti-créateurs (anti-Dieux) ramenant à la glèbe, à la boue leur engeance, reproduction inversée de l'acte divin décrit dans la Bible » (*cf. Gn 2, 7*)³⁸⁸. Selon cette critique littéraire, alors que le souffle vital est donné à l'homme au moment de la création, ces deux mères « enlèvent à leur fille le statut d'un être conçu, leur ôtent en quelque sorte leur naissance »³⁸⁹. Chez Duras, non seulement il y a un côté imparfait de la création mais encore, il arrive que cette création soit entièrement soumise à la destruction.

1.1.4. De la création imparfaite à la destruction de la création

Le thème de la création détruite est développé sous la plume de Duras. La destruction de la création se présente déjà dans le livre de la *Genèse* avec le célèbre épisode de Sodome et Gomorrhe. Ce sont des villes situées au

³⁸⁸ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 234.

³⁸⁹ CASSIRAME Brigitte. *Idem*.

sud-est de la Mer Morte et bien connues pour leurs péchés qui a pour noms arrogance, injustice sociale et immoralité sexuelle (cf. Gn 18-20). C'est par une pluie de feu et de soufre que ces villes ont été détruites (cf. Gn 19), malgré l'intercession insistante d'Abraham défendant la cause des justes qui y habitent aussi (cf. Gn 18, 17-33). S'il est un épisode biblique qui exprime la destruction de la création après Sodome et Gomorrhe, c'est bien celui du déluge. Le récit du déluge (cf. Gn 6-9) s'inspire de traditions antérieures et assez répandues dans l'ancien Orient. C'est une lecture religieuse qui en est proposée. En effet, il existait des poèmes babyloniens dont plusieurs versions mettent en valeur Gilgamesh, héros d'épisodes d'un déluge universel. D'après Didier Decoin, « quelle qu'en soit la version, le déluge a eu pour fonction d'effacer la première création en éliminant toute vie de la surface de la Terre – à l'exception d'une seule poignée d'êtres qui parurent justes aux yeux de Dieu »³⁹⁰. Le récit biblique met en lumière la décision divine de détruire l'humanité par l'avertissement donné à Noé, figure emblématique du déluge, de construire une arche et d'y embarquer les animaux. Le déluge est lié à la volonté de Dieu de détruire une humanité pervertie.

La création et la destruction constituent alors des sujets récurrents et obsédants. En analysant l'œuvre de Duras, Alain Vircondelet affirme :

La « folie » de 1968, son vent d'espérance et son échec, la lutte qui s'ensuit l'incitent à entreprendre un cycle romanesque qui en sera directement inspiré. Le titre provocateur de *Détruire, dit-elle*, publié en 1969, pose symboliquement les nouvelles étapes du parcours³⁹¹.

Il assimile même symboliquement ce titre provocateur à un Credo de l'auteure. L'œuvre citée met en scène deux hommes et deux femmes enfermés dans un lieu indéfini qui est en fait un périmètre dans la forêt. De *La Chaise longue* à *Détruire, dit-elle*, il y a eu la contrainte des événements de mai 1968. Le précédent contenu était centré sur le couple Alissa-Max tandis que la formule nouvelle s'enracine dans le thème de la destruction qui prend une proportion nouvelle. Les habitudes sociales des personnages s'estompent,

³⁹⁰ DECOIN Didier. *op. cit.*, Article « Déluge », p. 188.

³⁹¹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 307.

tandis que leur passé s'évanouit, les rendant différents les uns des autres. Ce titre est le fruit de l'option délibérée de son auteure. *La Chaise longue* était le titre initial des *Chantiers* mais il ne convenait pas à Jérôme Lindon, figure charismatique des Editions de Minuit, qui suggère à Marguerite Duras de le changer. En définitive, l'écrivaine propose le mot révélateur : « détruire » et, de ce fait, elle affirme : « Je crois qu'il faut détruire. Je voudrais qu'on détruise toutes les notes, toutes les curiosités qu'on passe dans un immense bain d'ignorance, d'obscurité »³⁹². L'œuvre citée se présente comme la version moderne d'un récit antérieur datant de 1954 et intitulé *Les Chantiers*. Le lecteur y est confronté à une apologie du pouvoir de détruire. C'est aussi une guerre contre le conformisme bourgeois et la destruction du couple qui est perçu comme un sérieux obstacle au bonheur³⁹³.

Le verbe « détruire » et son contenu conditionnent l'objet du langage et de l'action de Duras. La création détruite devient alors un leitmotiv. Les occurrences sur la destruction de la création sont révélatrices de l'état d'esprit de l'écrivaine. Dans *Véra Baxter*, la femme se plaint des hectares de forêt détruits à Villiers : « Ils ont détruit la forêt par là... plusieurs hectares... C'est terrible... on ne reconnaît plus rien... » (VB, 63). Dans les *Cahiers de la guerre*, « toute la récolte "brûla" sur pied en une nuit de marée [...] » (CG, 36). L'épisode du déluge comme image de la création détruite apparaît en filigrane sous la plume de Duras avec la mention explicite du mot « déluge » : d'une part, dans *L'Été 80* : « des déluges sont tombés » (Eté, 22) ; d'autre part, dans *India song* : « Après le déluge, avant la lumière » (IS, 118). Cette réflexion sur le déluge souligne un rapport chronologique s'inspirant de l'épisode biblique. Le déluge et la lumière sont des éléments typiques de la création. L'un figure comme tel dans la *Genèse* (Gn 6, 13-8, 22) tandis que l'autre a été créée le premier jour dans le même livre (cf. Gn 1, 3). A première vue, il y a comme un processus d'inversion chez Duras, le déluge précédant la lumière. Mais à y voir de près, la logique durassienne se fonde sur l'épisode biblique du déluge. La lumière vient

³⁹² Entretien de l'auteure avec Robbe-Grillet, 16 juin 1996. In ADLER Laure. *op. cit.*, p. 422.

³⁹³ cf. Bulletin du Comité d'action Etudiants-Ecrivains, octobre 1968. In LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 225.

après le déluge au moment de la décrue des eaux avec le symbole de l'arc-en-ciel³⁹⁴, au sujet duquel affirme Christian Chelebourg, professeur de littérature française et de littérature de jeunesse : « contempler l'arc-en-ciel avec foi, c'est interpréter sa forme en lui prêtant, peu ou prou, le sens d'un possible accès au monde divin »³⁹⁵. Après le déluge, l'arc-en-ciel devient un symbole de transition et de passage vers le divin.

Le déluge est un épisode marquant pour Duras au point que l'événement en lui-même sert de repère et de point de départ dans la trame romanesque. Aussi lit-on dans *Le Vice-consul* : « sur les talus, partout, s'égrènent, en files indiennes, des chapelets de gens aux mains nues. L'horizon est un fil droit comme avant les arbres ou après le déluge » (VC, 175). C'est une vision à perte de vue qui s'offre au lecteur. Il n'y a donc rien qui puisse obstruer l'horizon puisque la création est détruite et laisse libre le champ de vision du lecteur. Ce dernier emprunte le regard de Michael Richardson ayant à ses côtés Anne-Marie Stretter endormie. De ce fait, il voit avec netteté l'horizon et les éclaircies après le déluge et les orages.

Marguerite Duras est obnubilée par la thématique de l'eau qui détruit comme dans le cas du déluge. Il est en de même de la mer qui semble avoir pour mission essentielle de détruire la création. Dans *Le Camion*, l'écrivaine elle-même justifie la fréquence du thème de la mer dans son écriture : « Il y a une permanence de thèmes, oui. Je ne sais pas très bien pourquoi ils reviennent très régulièrement. C'est le vent, par exemple. La mer » (C, 128). En d'autres termes, la création elle-même trouve son propre meurtrier dans ce qu'elle a engendré. A l'idée de la destruction s'associe celle du ravissement par la mer de tout ce qui existe. Ainsi en est-il de la mer, des barrages et des récoltes dans *Un barrage contre le Pacifique*. Dans *L'Eden Cinéma*, Suzanne et

³⁹⁴ « Dieu dit : Voici le signe de l'alliance que je mets entre moi, vous et tout être vivant avec vous, pour toutes les générations futures. J'ai mis mon arc dans la nuée pour qu'il devienne un signe d'alliance entre moi et la terre. Quand je ferai apparaître des nuages sur la terre et qu'on verra l'arc dans la nuée, je me souviendrai de mon alliance entre moi, vous et tout être vivant quel qu'il soit; les eaux ne deviendront plus jamais un Déluge qui détruirait toute chair » (Gn 9, 12-15).

³⁹⁵ CHELEBOURG Christian. *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Nathan université, Paris, 2000, p. 149.

la mère évoquent respectivement comme un *leitmotiv* le sort des jeunes plants de riz : « La marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte » (EC, 19.20). Elle les emporte dans sa folie meurtrière pour les détruire et les réduire à néant : « Les barrages n'étaient pas assez solides. En une nuit ils se sont effondrés » (EC, 27). Ainsi, comme le commente Brigitte Cassirame, « la mer continue de piller, de voler les restes d'économies de la mère que les agents cadastraux avaient commencé à voler »³⁹⁶. Le travail de la mer consiste donc à détruire et à produire ce qui détruit comme le rappelle l'auteure des chroniques de *L'Été 80* : « La mer [...] était comme au travail, déjà étrangère, oui, déjà à l'œuvre, à faire du vent, du froid » (Été, 65). En somme, dans l'œuvre de Duras, d'après Alain Vircondelet :

Tout y est toujours lavé par les eaux des fleuves et des mers. A Nevers comme à Hiroshima, à Vinh Long comme à Trouville, dans ces lieux où elle a inscrit sa marque, l'eau, les flux périodiques des marées viennent effacer ce qui tentait de s'édifier, et il ne reste rien d'autre à faire que de crier cette force de l'oubli qui dit que rien n'a jamais réellement existé³⁹⁷.

Selon Brigitte Cassirame « le récit durassien se destine à la destruction »³⁹⁸. En effet, dans *La Vie tranquille*, la mer détruit également l'homme créé par Dieu dans la *Genèse* : « La mer était assez forte et bientôt je n'ai plus rien vu de l'homme, ni son crâne noir ni ses pieds. J'ai pu le suivre des yeux un petit moment pendant qu'il avançait courageusement vers la haute mer. Puis, plus rien » (VT, 174). La narratrice de ce roman rappelle un épisode où la mer engloutit un homme plutôt heureux et fier de nager puisqu'il riait. Avec son écume, la mer chez Duras est fortement connotée du symbolisme biblique de la mort : « Un soir, j'ai été près de la mer. J'ai voulu qu'elle me touche de son écume [...]. Lorsque je rentre à l'hôtel, je la regarde de ma fenêtre, elle, la mer, elle la mort » (VT, 144.146). Les ravages de la mer sont immenses et s'imposent à l'écriture de l'écrivaine. Elle détruit tout sur son passage pour créer un vide, une béance insolente à perte de vue. Dans *Le Navire Night*, « la mer... elle a cassé les vitres, elle a fracassé les portes et les

³⁹⁶ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 85.

³⁹⁷ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 246.

³⁹⁸ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 202.

fenêtres, elle a crevé les murs, elle a emporté les toits et la ville est restée ainsi, ouverte, béante sur le vent » (NN, 135). Dans *Moderato cantabile*, à la mer, il faut assimiler « l'orage pendant la nuit » (MC, 46) ou encore la pluie et leurs effets ravageurs et dévastateurs comme dans cet extrait de *L'Amant de la Chine du Nord* : « Le long silence de la fin de la nuit est arrivé. Et de nouveau une pluie droite s'écrase sur la ville, noie les rues, le cœur » (ACN, 222). Les effets pervers de la pluie ne se limitent pas à la destruction des éléments créés mais ils s'en prennent aussi à l'homme et à ce qu'il a de plus cher : son cœur, le siège des sentiments de la narratrice. En somme, l'eau pourtant créée est l'un des principes destructeurs de la création. Ainsi en est-il de la mendicante du *Vice-consul* : « Elle qui reste des nuits dans l'eau mortelle du Gange sans mourir, plus tard, elle rêve qu'elle est morte à son tour, noyée » (VC, 70). Dans *Les Parleuses*, Duras affirme à propos de la mendicante : « Voilà. Vivante, elle est morte » (P, 214). Une écriture de la destruction se profile à l'horizon.

Si nous assimilons l'écriture à l'acte de création, la destruction de l'écriture s'inspire alors de la thématique de la création détruite. Le titre *Détruire, dit-elle*, est révélateur de cette volonté de destruction de l'écriture et de l'écrivain³⁹⁹. Duras elle-même évoque ces moments de destruction de l'écriture comme acte de création : « Il y a des femmes qui jettent. Je jette beaucoup. Pendant quinze ans, j'ai jeté mes manuscrits aussitôt que le livre était paru » (VM, 70). Brigitte Cassirame le laisse entendre à propos des romans de Duras et des nuits de destruction : « chaque roman en passe par cette nuit. Nuit non seulement des scènes effacées et recommencées, comme absentes, mais aussi celle des manuscrits, jetés par M. Duras, désireuse de biffer ce qu'elle a longtemps considéré comme un délit »⁴⁰⁰. Il s'agit donc de détruire à jamais les traces du délit. Cette destruction du créé s'opère la nuit, moment propice pour celle du barrage contre le Pacifique tout comme pour celle de l'écriture ainsi que le reconnaît Max Thor dans *Détruire, dit-elle* : « oui, chaque nuit change ce que j'écrirais si j'écrivais » (Dé, 39). Un épisode biographique rapporté par Laure

³⁹⁹ cf. VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 307.

⁴⁰⁰ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 139.

Adler illustre cette volonté et ce motif obsédant de la destruction nocturne d'œuvres écrites. Duras rencontre Jean Lagrolet à la fin de l'année 1935 et vit avec lui sa première relation sérieuse. Elle partage avec lui sa passion pour la littérature selon le témoignage de Laure Adler : « Jean Lagrolet dort peu et passe ses nuits à jouer aux échecs ou à découper les journaux en minuscules lanières. Marguerite s'endort dans des linceuls de petits papiers froissés »⁴⁰¹. Duras elle-même se détruit sous l'effet de l'alcool : « Quand l'effet n'est pas assez fort, elle boit du whisky puis de nouveau du vin. Marguerite se détruit »⁴⁰².

Il faut toutefois noter des phases où Duras résiste à la tentation de la destruction de l'écriture. En témoigne l'épisode d'une discussion enflammée rapportée par Laure Adler au sujet des *Petits chevaux de Tarquinia* : « Il fut question à un moment d'aller jeter le manuscrit sacrilège dans la Seine pour ne plus en parler. Marguerite défendit son texte bec et ongles, et le cacha sous un canapé où elle était assise »⁴⁰³. Mais cet épisode est une exception dans la tendance à la destruction chez Duras.

Les personnages de Duras sont à son image dans la mesure où ils accomplissent eux aussi la besogne de la destruction de l'écriture. Dans le roman éponyme, Emily L. est inventée par Duras comme personnage marquant au même titre que Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter. Emily compose des poèmes. Elle finit par les juger inintéressants. Par conséquent elle les laisse emporter par le vent destructeur. Elle voulait cependant conserver un seul poème sur la lumière d'hiver qu'elle avait écrit après le long silence qui suivit la mort de sa petite fille. Mais ce seul poème auquel elle s'est attachée connaît un sort plus dramatique. Un jour, il est brûlé par son mari.

La destruction des éléments de la création appelle à l'emploi des verbes « déchirer » et « casser » avec toute leur valeur réelle et symbolique. Le fait de casser annonce la disparition de l'objet détruit. En réponse à celui qui

⁴⁰¹ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 119.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 464.

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 293-294.

l'interroge, Pierre dit de Marie-Thérèse dans *Le Théâtre de l'amante anglaise* : « elle cassait des choses, des assiettes, souvent. Elle cachait, elle enterrait » (*ThA*, 55). C'est un processus qui obéit à une certaine gradation qui amène inéluctablement la disparition définitive comme si tout retournait à la terre et à la poussière, pour paraphraser l'expression biblique.

L'écriture est une création puisque, d'après Duras, écrire c'est se faire concurrent de Dieu, le Créateur. Comme tel, l'écrit subit souvent l'épreuve de la destruction. Un livre est ouvert pour être ensuite détruit ou assimilé à la nuit, comme dans *Ecrire*⁴⁰⁴. Il existe un « manuscrit déchiré » (*E*, 23) tout comme les petits illustrés pour les enfants dans les propos de Pierre Lannes au sujet de Claire, sa femme, dans *L'Amante anglaise* : « Elle les chipait dans les pupitres des élèves quand elle était femme de service à l'école. Je lui avais interdit d'en rapporter et puis comme elle avait continué je les avais déchirés » (*AA*, 86-87). La même logique est maintenue à propos des journaux et des petits illustrés pour enfants dans *Le Théâtre de l'amante anglaise* entre Pierre et Claire, sa femme : « Je lui avais interdit d'en rapporter et puis comme elle avait continué je les avais déchirés. Après elle s'est découragée, elle n'a plus rien lu » (*ThA*, 35). Il s'agit de détruire l'écrit et par association d'idées, la lecture qui engendre la connaissance. La connaissance elle-même n'est-elle pas appelée à disparaître ?⁴⁰⁵

Toujours dans la vague de l'écrit, les lettres qu'inspire l'amour durassien connaissent elles aussi le même sort. Il en est ainsi de la lettre écrite de Léopoldville par « M. le marin de Gibraltar » et adressée au narrateur, seul capable de lire la langue française : « Nous avons détruit la lettre bien entendu, mais nous nous en souvenons parfaitement » (*MG*, 360). Il en est de même d'une carte postale destinée à Jacqueline. Après y avoir écrit quelques mots, le narrateur affirme : « Puis, je déchirai la carte » (*MG*, 328). C'est aussi l'expérience que dévoile Alissa avec sa lettre, dans *Détruire, dit-elle* : « Alissa

⁴⁰⁴ « Un livre ouvert c'est aussi la nuit » (*E*, 29) ; « Quand j'ai parlé pour la première fois de cet amour entre Anne-Marie Stretter, l'ambassadrice de France à Lahore, et le vice-consul, j'ai eu le sentiment d'avoir détruit le livre, de l'avoir sorti de l'attente » (*E*, 35).

⁴⁰⁵ « La connaissance ? Elle sera abolie », écrit Saint Paul dans sa *première lettre aux Corinthiens* (1 Co 13, 8).

remet la lettre dans l'enveloppe et déchire le tout dans un très grand calme » (*Dé*, 52).

La destruction de la création chez Duras finit par revêtir une dimension apocalyptique. La situation est telle que le lecteur passe progressivement du mythe du commencement à valeur étiologique à celui de la destruction ou de la fin, caractérisée par une sorte de révélation au sens étymologique d'*apocalypse*⁴⁰⁶. Ce côté créateur appelle également un côté invention dans la création littéraire.

1.1.5. Duras entre création et invention

L'emploi du verbe « inventer - quelque chose - » et ses dérivés est fréquente chez Duras⁴⁰⁷. La postface qui achève *La Pluie d'été* comporte cette phrase ultime : « Le livre brûlé, je l'ai inventé » (*PE*, 150). La même idée apparaît dans *L'Amante anglaise* où Pierre déclare : « J'ai tout inventé » (*AA*, 41). L'invention est alors récurrente comme le montre l'homme des *Chantiers* au sujet de la femme dont il ramenait quelque chose tous les soirs : « Chaque nuit, il l'inventait à nouveau » (*Cha*, 214). Les occurrences liées à l'invention et le sens étymologique du verbe « inventer » sont des atouts utiles pour cerner le lien entre le processus de création littéraire et l'invention. En effet, au sens étymologique, inventer est synonyme de créer. Et nous empruntons la définition qu'Aliette Armel donne du verbe « inventer » : « créer, faire venir au jour quelque chose qui n'avait pas, jusqu'à ce moment, la possibilité d'exister »⁴⁰⁸. Etymologiquement, la fiction relève de l'invention. Comme dans la *Genèse* ou livre des commencements, le pouvoir de la parole est dévolu à

⁴⁰⁶ Le mot « Apocalypse » signifie également « Révélation » selon le livre qui en porte le titre dans les *Écritures* : « Révélation de Jésus Christ: Dieu la lui donna pour montrer à ses serviteurs ce qui doit arriver bientôt » (*Ap* 1, 1).

⁴⁰⁷ « J'invente, je vois » (*RLVS*, 56) ; « Des femmes étaient là, en vrac, qui attendaient le car, qui traversaient la place, qui passaient. Aucune ne lui échappait, inventait Lol, aucune qui aurait pu être éventuellement à sa convenance ou à la rigueur à la convenance d'un autre que lui, pourquoi pas » (*RLVS*, 57) ; « Elle [Lol] ne pouvait pas retrouver une deuxième fois un homme fait sur les mesures de celui de T. Beach, ou alors il fallait qu'elle l'inventât, or elle n'inventait rien, croyait Jean Bedford » (*RLVS*, 66) ; « Faut que tu t'en fasses toujours pour quelque chose, dit Suzanne, maintenant c'est parce que Joseph fait des fautes d'orthographe, faut toujours que tu inventes quelque chose » (*BCP*, 348).

⁴⁰⁸ ARMEL Aliette. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Editions Le castor astral, Paris, 1991, p. 19.

l'écrivain qui invente et qui crée. En insistant sur l'invention, Duras apporte ainsi un éclairage sur les aspects réels et les côtés fictifs de sa narration.

L'invention des personnages est un acte de création littéraire comme en témoignent les deux noms suivants : Andesmas, le héros de *L'Après-midi de M. Andesmas* et *Lol V. Stein*. Andesmas est le fruit d'une invention à partir de trois noms : *Antelme*, *Des Forêts* et *Mascolo*. Ce sont en fait trois écrivains amis et très proches de Duras. Il en est de même du titre de la pièce *Les Eaux et Forêts*, publiée en 1965 et dédiée à Louis-René des Forêts. D'après Dominique Noguez, « le cas de Lol V. Stein est encore plus cocasse. On a parfois cru à une invention complète ou à la reprise d'un vieux nom juif »⁴⁰⁹. Mais Duras se donne l'exclusivité de l'invention comme une découverte personnelle et propre à elle. Le créateur reste original et rien ne peut égaler ses œuvres ou leur ressembler. « Aucun nom au monde ne doit approcher celui qu'elle a inventé », affirme Dominique Noguez⁴¹⁰. Au sujet du personnage de Lol V. Stein, un épisode singulier illustre le caractère original et personnel de l'invention. Michèle Manceaux, journaliste et amie de Duras, lui fait remarquer la coïncidence entre l'invention du personnage romanesque de « Lol » et « Lovenstein », le nom de sa grand-mère. Le constat la laisse indifférente comme le rapporte Michèle Manceaux de son amie : « elle reste silencieuse. Cette coïncidence ne l'intéresse pas. Pire, elle ne veut pas l'entendre. Aucun nom au monde ne doit approcher celui qu'elle a inventé. Nous ne reparlerons jamais du nom de ma grand-mère »⁴¹¹. L'invention est alors un acte de création *ex nihilo*, comme il le fut aux origines de la création du monde. Mais il y a chez Duras comme un désir d'inventer voire de créer le créateur.

Le comble, c'est quand l'homme en général et l'écrivaine en particulier inventent Dieu. Jacques Hold dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* affirme à propos de Tatiana Karl : « A sa convenance, j'inventerais Dieu s'il le fallait » (*RLVS*, 134). Le désir d'inventer Dieu est donc présent et est en passe d'être

⁴⁰⁹ NOGUEZ Dominique. *op. cit.*, p. 102.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ MANCEAUX Michèle. *L'Amie. op. cit.*, p. 30.

concrétisé. En effet, dans *Le Monde extérieur*, en précisant sa vision du bonheur, Duras finit par s'expliquer sur la question de l'invention de Dieu : « Moi ce qui me rend à une fraîcheur d'exister – qui j'espère cessera seulement avec ma mort – c'est que l'homme ait inventé Dieu, et la musique, et d'écrire » (*ME*, 192). Nettement, l'invention de Dieu se trouve sur le même plan que le processus de la création littéraire. Le bonheur de l'homme le pousse à une invention de Dieu qui tient lieu et place de bonheur.

Mais, dans un genre comme le cinéma, autant Duras crée en inventant, autant elle détruit comme elle le reconnaît elle-même. En remettant en cause la narration cinématographique tout entière, elle affirme : « Je me disais je n'allais nulle part ou vers une sorte de no man's land du cinéma. J'étais chargée d'accomplir une destruction dont le sens m'échappait »⁴¹². L'écrivaine avait respectivement pour ambition d'inventer puis de détruire par le fait même de remettre en cause la narration cinématographique dans son ensemble.

Si le thème de la création est si dense chez Duras, il prouve la pertinence d'une recherche à ce sujet, à travers ses œuvres. Les récits bibliques des origines constituent des indices textuels de poids pour une telle entreprise littéraire. Au thème primordial et classique de la création est étroitement associé celui de la connaissance, qui part de la *Genèse* pour éclairer la lecture durassienne de la *Bible*.

1.2. La question de la connaissance

La réflexion des écrivains autour de la question de la connaissance s'impose comme une aspiration profonde de l'humanité. Nous en sommes encore aux récits fondateurs de l'humanité où s'est posée d'emblée cette question qui a traversé les siècles. Tout part du jardin d'Eden avec l'arbre de la connaissance du mal et du bien.

⁴¹² Archives IMEC. In ADLER Laure. *op. cit.*, p. 453.

1.2.1. La forêt et les interdits

La forêt est étroitement liée à la thématique du jardin d'Eden. Le mot « forêt » lui-même n'existe pas dans la *Genèse*, mais la réalité est sous-jacente dans l'épisode du jardin d'Eden. Les occurrences durassiennes de la forêt soulignent une étroite relation avec le divin (cf. *NN*, 106). Alain Vircondelet parle même de « forêts comme des cathédrales »⁴¹³. Dans *Le Monde extérieur*, Duras elle-même fait remonter la forêt aux premiers temps de l'humanité : « C'est la forêt des premiers âges quand la parole se léguait comme maintenant l'écrit » (*ME*, 153). L'interdiction du jardin d'Eden fonctionne comme un intertexte dans l'œuvre de Duras par exemple dans *Les Lieux de Marguerite Duras*. Pour elle, en effet, « la forêt, c'est l'interdit » (*L*, 16). Selon Duras, c'est le lieu où les hommes prennent la place de Dieu dans un rôle de surveillance et de sanction. Alors que les enfants s'insèrent et se faufilent dans la forêt, « les hommes y vont pour la chasse ; pour sanctionner, surveiller » (*L*, 15). La forêt est omniprésente dans les éléments biographiques liés à l'enfance de Marguerite :

Souvent, tandis que la mère travaille, donne ses leçons à Sadec ou à Vinh Long, elle franchit les marges de l'école, s'éloigne du bungalow et pénètre toute seule dans la forêt. C'est interdit, elle le sait, mais elle le fait quand même, c'est plus fort qu'elle, elle dépasse les lisières et s'enfonce dans la forêt annamite, dans l'air annamite, se métamorphose et devient avec le petit frère une étrangère⁴¹⁴.

Ainsi, pour Alain Vircondelet, la forêt devient le « lieu matriciel des vraies origines pour Marguerite Duras »⁴¹⁵. La forêt renvoie alors à la question des origines et de l'innocence. Ainsi, pour Duras dans *Les Parleuses*, « la forêt de *Détruire [dit-elle]*, c'est l'enfance » (*P*, 135).

Les expériences personnelles de Duras au sujet de la forêt lui permettent de mieux asseoir la thématique biblique de l'interdit intrinsèquement lié à la forêt. En effet, dans son enfance et son adolescence, elle veut rompre toutes les chaînes et franchir les interdits, à l'image des premières créatures de Dieu dans la *Genèse*. La vie de Marguerite est pour elle

⁴¹³ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 62.

⁴¹⁴ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 21.

⁴¹⁵ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 40.

le baigne. Elle veut détruire tout ce qu'elle n'accepte pas. Elle est toujours à la recherche de sa liberté. Alain Vircondelet rapporte :

Les enfants ne concèdent rien. Quand la mère fait la sieste, ils en profitent pour monter dans les arbres voler des mangues vertes, sucrées, divines mais cholériques. Ils reviennent poisseux de la pulpe interdite, affichant leur désobéissance comme la marque de leur appartenance « incurable » à la terre d'ici⁴¹⁶.

Très vite, Marguerite fait l'expérience de la violence des bonheurs clandestins. Elle éprouve le goût de risquer et de franchir les interdits⁴¹⁷. D'après Alain Vircondelet, « elle conçoit sa vie, même très jeune, dans ce franchissement-là, dans cette désobéissance jouissive : découvrir des lieux oblitérés ; en elle, toujours, à l'affût, la trahison, le désir violent de traverser le miroir, d'aller au-delà de la clôture »⁴¹⁸. De même, elle apprend à braver les interdits imposés par le père, qui est censé représenter l'autorité de Dieu comme au jardin d'Eden. En effet, Alain Vircondelet déclare :

Elle avait su passer par-dessus les freins que le père avait imposés, la rigueur morale de l'ordre colonial, cette existence bourgeoise et française auxquelles elle préférait spontanément les rites étrangers de la vie indigène, la précarité de leurs habitations, la liberté de la nature⁴¹⁹.

Franchir l'interdit comme pour les premiers hommes Adam et Eve, c'est aller au-delà des limites et des frontières imposées. En se passionnant pour l'amant chinois, Marguerite sort du même coup des espaces réservés pour s'insérer dans Cholen, la ville étrangère interdite aux Blancs. A la thématique de la forêt est intrinsèquement liée celle du jardin, dont le mot revient sous la plume de Duras comme un leitmotiv⁴²⁰. Il n'y a qu'un pas pour y découvrir la trame sous-jacente du jardin d'Eden. La place de l'arbre se situe dans l'Écriture et suscite beaucoup d'intérêt⁴²¹. Le mot « Eden » qui signifie littéralement

⁴¹⁶ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p.18.

⁴¹⁷ cf. VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 26.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹⁹ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 30.

⁴²⁰ « La maison devint silencieuse. Mais les jardins tout alentour étaient déserts : depuis une semaine, les paysans ne les arrosaient que le soir » (*PCT*, 18) ; « La tombe est seule. Comme lui l'a été. Elle a son âge de mort... comment le dire... on ne sait pas... l'état de la pelouse, du petit jardin aussi. » (*MJAA*, 63) ; « Il faut traverser le jardin de l'église et aller vers l'école communale qui est là, dans la même enceinte » (*MJAA*, 68) ; « On est entrés dans un petit bar au fond d'un jardin » (*BCP*, 265). Dans *L'Amante anglaise*, il est écrit : « Quelquefois les gens se retournaient dans le jardin comme si on les avait appelés » (*AA*, 161). Il y a ici comme un écho au *Nouveau Testament* avec l'épisode de Marie-Madeleine qui se retourne dans le jardin après avoir entendu la voix du Christ (cf. *Jn* 20, 16).

⁴²¹ En 2009, dans la grande banlieue parisienne, Stéphane Rials compose les jardins de Lombardie. Ce professeur à la Sorbonne a fait mettre, derrière chaque arbre, un fragment de la *Bible* qui se dévoile aux visiteurs.

« délices » désigne une région située probablement au nord de la Babylonie, à l'est du croissant fertile. C'est là que Dieu avait planté un jardin qu'il revenait à l'homme de garder et de cultiver :

Le Seigneur Dieu planta un jardin en Eden, à l'orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé. Le Seigneur Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais (*Gn 2, 8-9*).

Mais à cause de sa désobéissance, l'homme en a été chassé par Dieu : « Le Seigneur Dieu l'expulsa du jardin d'Éden pour cultiver le sol d'où il avait été pris » (*Gn 3, 23*). L'exclusion du jardin d'Eden est une forme de mort infligée à l'homme : « Le Seigneur Dieu dit : Voici que l'homme est devenu comme l'un de nous par la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. Maintenant, qu'il ne tende pas la main pour prendre aussi de l'arbre de vie, en manger et vivre à jamais ! » (*Gn 3, 22*). Dans *Hiroshima, mon amour*, « la porte au fond du jardin » (*HMA, 127*) rappelle l'entrée du chemin de l'arbre de vie, désormais sécurisée par les anges au glaive de feu après la désobéissance de l'homme (*cf. Gn 3, 24*). Duras associe également l'idée de mort à celle du jardin (*cf. HMA, 126*). Dans *Le Square*, la nuit du jardin est celle de la mort : « Après, le jardin est resté le même sauf qu'il y a fait nuit » (*S, 61*). C'est dans cette perspective de mort qu'il faut comprendre les propos de la narratrice de *L'Amant* : « le jardin est tout entier figé dans une immobilité de marbre. La maison de même monumentale, funèbre » (*Amt, 101*). A l'image d'un tombeau, le jardin et la maison familiale sont profondément marqués par la pétrification dans le marbre de la mort. En témoignent ces paroles de la narratrice de *L'Amant* :

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même [...]. C'est un lieu irrespirable, il côtoie la mort, un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur (*Amt, 93*).

L'écriture envoûtante de Duras entraîne le lecteur dans sa nuit inassouvie, dans son œuvre de mort qui la conduit au néant. Mais le jardin d'Eden est avant tout un lieu de bonheur que Dieu met à la disposition de l'homme.

Duras fait usage du nom « Eden », en référence à la salle de cinéma qui en porte le nom ou à d'autres situations⁴²². De ce fait, *L'Eden cinéma* devient un titre évocateur. Comme le jardin d'Eden est luxuriant et produit le bonheur de même le jardin chez Duras est généralement connoté positivement. Ainsi, dans *Hiroshima mon amour*, « le jardin pourrait faire croire en Dieu » (*HMA*, 132) dans la mesure où Dieu, c'est la création du beau dès le jardin d'Eden. D'ailleurs, dans un épisode lié au jardin, Anne Desbaresdes s'arroge les attributs de Dieu, dans *Moderato cantabile* : « Quelquefois, quand cet enfant dort, le soir je descends dans ce jardin, je m'y promène » (*MC*, 62). Il est effectivement écrit : « Dieu [...] se promenait dans le jardin au souffle du jour » (*Gn* 3, 8).

De même le monsieur du *Square* s'exclame : « Dès que je suis entré dans ce jardin, je suis devenu un homme comblé par la vie » (*S*, 54). Et il reconnaît être resté heureux plusieurs jours en arrivant dans ce jardin (*cf.* *S*, 60). Le bonheur du jardin est aussi celui de « ces couples enlacés aux angles des jardins » dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (*RLVS*, 39). Comme le jardin d'Eden, ce jardin durassien donne lui aussi la vie. Le jardin, c'est le lieu du bonheur comme le reconnaît Claire dans *L'Amante anglaise* : « Dans ce jardin, j'ai pensé au bonheur » (*AA*, 156). De même que dans le jardin d'Eden, il y a un arbre planté au milieu, de même le jardin durassien est lié à l'idée de l'arbre. Ainsi, en assimilant jardin et parc, on lit dans *Moderato cantabile* : « Il y a un hêtre qui est parmi les plus beaux arbres du parc » (*MC*, 57). A l'idée d'arbre se substitue celle de la plante au milieu du jardin comme dans la conversation entre Claire et l'interrogateur dans *Le Théâtre de l'amante anglaise* :

L'interrogateur : parlez-moi de ce jardin.

Claire : il y a un banc en ciment et des pieds d'amante anglaise. C'est ma plante préférée. C'est une plante qu'on mange, qui pousse dans les îles où il y a des moutons. Je dois vous dire que quelquefois, je me suis sentie très intelligente sur ce banc. A force de rester immobile, j'avais des pensées intelligentes (*ThA*, 81).

Dans cette réplique de Claire se dessine en filigrane la question de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. La « plante préférée » dont elle

⁴²² « Je créais la destruction de l'éden nazi – oui, il s'agissait bien de la destruction d'une entité édénique – je faisais le désert » (*Out*, 354); *cf.* *CG*, 91; *BCP*, 268.270.282.

parle donne l'intelligence, comme jadis l'arbre au milieu du jardin d'Eden ouvre les yeux et rend semblable aux dieux (*cf. Gn 3, 5*). Ainsi se pose clairement la question du rapport thématique et biblique entre l'arbre et la connaissance.

1.2.2. L'arbre et la connaissance du bien et du mal

Dans l'œuvre de Duras, l'emploi du substantif « connaissance »⁴²³ et du verbe « connaître »⁴²⁴ ont une forte connotation biblique. La connaissance au sens biblique du terme est d'abord liée à l'épisode du jardin d'Eden : « Le Seigneur Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais » (*Gn 2, 9*). Le Créateur donne alors cet ordre à l'homme : « tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais car, du jour où tu en mangeras, tu devras mourir » (*Gn 2, 17*). Deux arbres mythiques au sens noble du terme trônent au milieu du jardin. L'un donne l'immortalité, mais l'autre qu'il est interdit de goûter, est fortement connoté dans sa valeur morale. Il s'agit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, qui a le pouvoir de rendre semblable aux dieux. Céder à la tentation de goûter à leurs fruits pour accéder à la connaissance comme Adam et Eve, c'est donc un attentat perpétré contre l'ordre moral. Les conséquences sont immédiates :

La femme vit que l'arbre était bon à manger, séduisant à regarder, précieux pour agir avec clairvoyance. Elle en prit un fruit dont elle mangea, elle en donna aussi à son mari qui était avec elle et il en mangea. Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus (*Gn 3, 6-7*).

A cette découverte de la nudité s'associe la connotation sexuelle de la connaissance au sens biblique du terme. En se découvrant nus, l'homme et la femme découvrent la différence sexuelle. Or, dans la réflexion courante, la honte de la nudité jette l'opprobre sur la sexualité et confond le péché originel avec un péché exclusivement d'ordre sexuel.

⁴²³ « Ces connaissances n'étaient pas compatibles » (*PCT, 176*). *cf. aussi VM, 30.31.*

⁴²⁴ « Il [Jacques Hold] a déjà exploré ce corps, il le connaît mieux que Tatiana elle-même » (*RLVS, 134*) ; « Je vous connais mieux depuis le train » (*RLVS, 177*) ; « Vous dites pour dormir sur le sexe étale, là où vous ne connaissez pas » (*MM, 9*) ; « C'est là que j'ai connu Yann » (*VM, 82*).

La connaissance au sens biblique du terme évoque plutôt la relation intime entre l'homme et la femme. Dans la *Genèse*, il est dit : « L'homme connut Ève sa femme. Elle devint enceinte » (*Gn* 4, 1). Il est également écrit : « Caïn connut sa femme, elle devint enceinte et enfanta Hénok » (*Gn* 4, 17). Et plus loin, on lit : « Adam connut encore sa femme, elle enfanta un fils et le nomma Seth » (*Gn* 4, 25). Pour dire qu'il n'y a plus de relation sexuelle entre Juda et Tamar, l'*Écriture* dit : « il ne la connut plus » (*Gn* 38, 26). Connaître au sens biblique du terme signifie la relation sexuelle suivie ou non de la procréation. C'est avoir des relations charnelles avec une femme.

Chez Duras, cette forme de connaissance au sens biblique n'est pas suivie de procréation comme pour donner davantage de poids au sens premier du mot. Avant la connotation biblique du verbe « connaître », il y a des emplois tout à fait ordinaires du mot comme dans la pièce intitulée *Agatha* : « La différence est dans cette connaissance que je croyais avoir d'elle et la découverte de l'ignorance de celle-ci. Dans l'immensité de cette différence entre la connaître et l'ignorer » (*A*, 48). Mais l'écho biblique apparaît en maints endroits. L'expression « connaître une femme » se trouve dans *Hiroshima mon amour* (*HMA*, 47.81). C'est dans cette perspective qu'il faut lire les relations entre Jacques Hold et Tatiana : « il a déjà exploré ce corps, il le connaît mieux que Tatiana elle-même » (*RLVS*, 134). L'exploration du corps conduit à une connaissance intime. Le côté expert du personnage rend davantage sensible à la connotation sexuelle de la connaissance qu'il a du corps de Tatiana. Il y a comme une gradation et une hiérarchie dans la connaissance comme le révèle la narratrice de *L'Amant* : « j'accédais à la connaissance » (*Amt*, 128). Ce n'est pas une connaissance anodine mais une découverte sexuelle à laquelle elle est conduite par l'amant expérimenté en la matière. La connaissance dont parle Duras commence ainsi dès les premiers apprentissages de l'expérience sexuelle dès le jeune âge, comme dans les romans autobiographiques. Cette connaissance a un côté divin au point que la narratrice de *L'Amant* va jusqu'à parler de connaissance de Dieu dans le jeu entre l'amant et elle :

Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens (*Amt*, 91).

La chambre en question est le lieu essentiellement témoin des relations intimes entre la narratrice et l'amant. L'expérience de ce mystère est si intime qu'on ne peut la garder que pour soi. Dans *La Vie matérielle*, Duras affirme : « Il fallait garder cette connaissance pour moi seule » (*VM*, 31).

Dans la même veine, la narratrice d'*Un barrage contre le Pacifique* parle d'une salle obscure, écho de la chambre noire où s'approfondit la connaissance. Le regard de M. Jo est comme une lumière appelée à connaître et à explorer cette salle obscure de la narratrice afin d'en révéler le mystère. Selon Brigitte Cassirame, dans cette connaissance au sens biblique du terme, « une femme se laisse connaître par un homme et l'homme accède à cette connaissance, le mystère de la femme. La scène assez simple et lisible se double d'un langage à la fois érotique et mystique »⁴²⁵. Le lieu de la connaissance dans l'intimité, c'est aussi le bord de mer, un thème si cher à l'écrivaine au point qu'elle fait dire à Vera Baxter dans *Véra Baxter ou les plages de l'Atlantique* : « Après Bordeaux, il faisait beau, on est allé au bord de la mer, tu sais... là où on s'est connu... à Arcangues » (*VB*, 40-41). La connaissance au sens biblique va au-delà du désir et entraîne les personnages durassiens à l'adultère. Ainsi, dans *Véra Baxter*, Monique Combès évoque la pensée distancée de Jean Baxter sur Vera Baxter : « Il disait qu'on ne pouvait la connaître que par le désir. Qu'il aurait voulu la ... la retrouver ailleurs, hors du mariage... » (*VB*, 51). L'adultère fait consommer la connaissance en dehors du mariage.

Le thème de la connaissance intime appelle l'interdiction d'y accéder. Du coup, pour y parvenir, il faut franchir la barrière de l'interdiction. *Un barrage contre le Pacifique* et l'entretien avec le cinéaste et scénariste Jérôme Beaujour dans *La Vie matérielle* illustrent cet aspect du sujet. Les expériences sexuelles de la narratrice lui donnent le sentiment d'accéder à une connaissance qui lui est encore interdite (*cf.* *VM*, 30). Il convient selon elle de

⁴²⁵ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 122.

n'en parler à personne, même pas à sa mère car les aveux de son enfance avaient déclenché une série de réprimandes. Pour avoir reconnu les jeux avec un jeune vietnamien de onze ans, l'enfant se voit désormais comme avilie pour avoir été touchée dans son intimité. Puisque c'était une connaissance interdite, le jeune garçon avait été exclu du pensionnat de l'école. Il en découle la culpabilité dont Marguerite sent le poids peser lourdement sur elle.

La thématique de la connaissance interdite et de ses conséquences travaille en profondeur dans *Le Vice-consul*. Le lien entre l'arbre et la connaissance y est mis en relief d'abord avec le personnage de la mendicante : « sauf par anicroches, quand elle se blesse le pied sur un éclat de marbre par exemple, elle a tendance à oublier l'origine, qu'elle a été chassée parce qu'elle est tombée enceinte, d'un arbre, très haut, sans se faire de mal, tombée enceinte » (VC, 20). Un élément biographique souligne cette prise de conscience par la jeune Duras de la connaissance interdite. Pendant son séjour en Métropole, d'après Alain Vircondelet, « elle tombera enceinte du jeune et riche jeune homme qui faisait bénéficier de ses largesses toute la famille. Elle avortera de manière quasi clandestine, n'en disant rien à sa mère »⁴²⁶. Cette expérience interdite est analogue à celle évoquée dans *Le Vice-consul* et qui sert de ligne directrice pour justifier le lien intrinsèque entre l'arbre et la connaissance sexuelle. Le thème de l'arbre, fortement connoté par le mythe des commencements, renvoie à l'origine.

Si, dans la perspective biblique, l'histoire de l'humanité commence par la faute de la désobéissance au père de l'humanité, l'histoire de la mendicante commence également par la transgression de la loi familiale de la procréation. L'arbre d'où la mendicante est tombée est l'écho de l'arbre de la connaissance, assimilée par la narratrice à la connaissance sexuelle. Cette connaissance a eu lieu dans la forêt, renvoyant au jardin d'Eden planté d'arbres. Dans cette forêt, sous les arbres, l'enfant subit le premier acte charnel qui lui est interdit et qui est commis avec un pêcheur. Ce voisin de la famille

⁴²⁶ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 103.

attire l'enfant dans la forêt pour abuser d'elle. La naïveté de l'enfant ne lui permet pas de comprendre ce qui lui arrive. La connaissance pour elle a encore le goût de l'inconnaissable, de l'insolite, du confus et du nouveau. La forêt, c'est donc le lieu de la transgression et du viol dont la violence est exprimée par le choc que produit l'expression « tomber d'un arbre, très haut » (VC, 20). La chute est donc verticale et l'expression « tomber de haut » vient de loin selon Brigitte Cassirame :

C'est ainsi que l'on pourrait interpréter l'expression cynique « tombée enceinte » qui fait écho à « tomber de l'arbre ». [...] La mendicante accomplit deux mouvements : dans l'horizontalité, sur l'échelle temporelle [...] dans la verticalité (de la hauteur vers le bas, de l'innocence et la non-connaissance à la souillure et à la connaissance biblique)⁴²⁷.

Déjà un élément biographique souligne la question d'après Frédérique Lebelley : « Marguerite se réfugie, seule, dans son parc. Elle passe tous ses après-midis à l'ombre d'un sapin »⁴²⁸. Cet arbre qui a réellement existé fait aussi symboliquement penser à l'arbre que l'auteure de *La Pluie d'été* offre à Ernesto pour s'y réfugier. Pendant plusieurs jours après qu'il a découvert le livre, « Ernesto était allé voir l'arbre et il était resté auprès de lui [...]. Ensuite, chaque jour il y était allé. Quelquefois il y restait longtemps, mais de même toujours seul » (PE, 14). Autour de l'arbre de la connaissance gravitent l'intelligence diabolique et le mensonge.

1.2.3. La connaissance, l'intelligence diabolique et le mensonge

Le lien entre la connaissance et l'intelligence est mentionné dans le livre de la *Genèse* à propos du serpent dans la phase inaugurale du récit de la chute : « Le serpent était la plus astucieuse de toutes les bêtes des champs que le Seigneur Dieu avait faites » (Gn 3, 1). Le serpent était donc le plus rusé de tous les animaux. C'est l'animal sacré censé être en contact avec le monde divin pour donner vie et sagesse. C'est ainsi qu'il promet à Eve la connaissance et

⁴²⁷ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, pp. 72-73.

⁴²⁸ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 89.

l'intelligence supérieure à celle des dieux : « Le serpent dit à la femme : " Non, vous ne mourrez pas, mais Dieu sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux possédant la connaissance de ce qui est bon ou mauvais » (*Gn* 3, 4-5). C'est donc le symbole de la connaissance orgueilleuse et diabolique. Le serpent est le père du mensonge. Aussi peut-on associer connaissance, intelligence diabolique et mensonge.

Certains critiques littéraires voient dans la vie et l'œuvre de Duras une forme d'intelligence diabolique. Frédérique Lebelley désigne Duras comme « cette reine d'un mètre cinquante, superbe de culot et d'intelligence »⁴²⁹. Dans le même esprit, Alain Vircondelet rapporte la rencontre de Duras en 1986 avec le président François Mitterrand qu'elle a beaucoup impressionné :

Son intelligence, cette manière qu'elle a de trouver le mot juste, de clore un débat d'une phrase, qui en résume tout, lui ont rappelé le temps de leur jeunesse, cette fougue sauvage qui séduisait les hommes, sa violence, son sang-froid⁴³⁰.

Pour Frédérique Lebelley, « cette femme déroute, dégoûte, inquiète. Son intelligence, c'est le diable »⁴³¹. Ainsi, à propos de l'œuvre de Duras intitulée *Eaux et forêts*, Guy Dumur, critique littéraire et critique dramatique, affirme : « diabolique à force d'intelligence, le texte de Marguerite Duras est d'une admirable simplicité »⁴³². En une heure d'horloge, Duras réussit à exorciser par le rire les événements de la vie et de la mort, de la solitude et du temps. Il s'agit en fait de l'histoire de trois personnages et d'un chien. Dans cette pièce, un homme est mordu sans raison apparente par Zigou, le chien d'une dame qui passe dans la rue. La propriétaire invite l'homme à la suivre jusqu'à l'Institut Pasteur pour prévenir la rage. A la fin de la pièce de théâtre, l'homme mordu se vante : « Je suis profondément intelligent. J'ai de moi-même une connaissance telle que jamais encore je n'en ai rencontré l'équivalent » (*EF*, 46). Paradoxalement, il ne reçoit que l'approbation de Zigou : « Ouah ouah ! » (*EF*, 46). C'est au chien de reconnaître l'intelligence de l'homme.

⁴²⁹ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 237.

⁴³⁰ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 151.

⁴³¹ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 235.

⁴³² DUMUR Guy. In *Le Nouvel observateur*, 27 mai 1965. cf. DELUCCA Claire. *A propos du Shaga et de Yes*, peut-être. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. *op. cit.*, p. 290.

Duras elle-même dote ses personnages de cette intelligence diabolique. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, les propos d'Agosti sur le frère de Suzanne en témoignent : « Joseph se débrouillera toujours. Il est sacrément intelligent » (*BCP*, 345). A travers ses personnages, l'écrivaine associe également l'intelligence et la précocité. C'est le cas de Pierre A. dans *Outside*. Agé de « sept ans et cinq mois », [il] est un « élève remarquable à tous les points de vue ». « Il est premier de sa classe après avoir “sauté” deux classes à l'école communale » (*Out*, 93). C'est aussi l'exemple que donne Ernesto dans *La Pluie d'été*. Pour l'écrivaine, dans *Le Monde extérieur*, « il n'y a pas de bonheur autre que celui de l'intelligence » (*ME*, 193). Avec la pensée de Descartes à l'esprit, elle reconnaît dans *Le Camion* que l'intelligence n'est pas la honte de l'homme : « [...] c'est la chose la mieux partagée du monde » (*C*, 95)⁴³³. Mais l'intelligence appelle aussi le mensonge dans son rapport implicite au serpent, père du mensonge. Certaines occurrences relevées prouvent que le thème du mensonge existe sous la plume de Duras⁴³⁴. Il arrive que la vérité se fasse jour comme dans une didascalie de *Véra Baxter* : « La vérité qui vient enfin d'être dite » (*VB*, 97). Et pourtant le mensonge fait son œuvre comme le reconnaît le personnage de Véra Baxter : « J'ai menti... à propos de tout... Beaucoup. Je mens tout le temps, ... à tout le monde... » (*VB*, 59). La folle passion du narrateur du *Ravissement de Lol V. Stein* est de faire partie intégrante du mensonge : « Je désire comme un assoiffé boire le lait brumeux et insipide de la parole qui sort de Lol V. Stein, faire partie de la chose mentie par elle » (*RLVS*, 106). Il y a donc un combat fratricide entre la vérité et le mensonge, un antagonisme qui marque l'humanité depuis le commencement. Les récits de la *Genèse* qui évoquent la question de la connaissance en appellent aussi à d'autres notions originelles qui servent d'indices intertextuels pour l'œuvre de Duras.

⁴³³ « Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée », affirme Descartes dès les premières lignes de son *Discours de la méthode*. DESCARTES René. *Discours de la méthode plus La Dioptrique, les météores et la géométrie*. Editions Fayard, Paris, 1986, p. 7.

⁴³⁴ « Ce que nous ne savions pas, c'était [...] quelle profondeur avait atteint le mensonge divin avant que soit perçue la différence de la première trahison par l'un ou l'autre des amants » (*EL*, 43).

1.2.4. La nudité, la honte et la peur originelles

La nudité de l'homme apparaît dans les récits de la *Genèse*. A Dieu qui l'interrogeait pour savoir où il se trouvait, l'homme répondit : « J'ai entendu ton pas dans le jardin, j'ai pris peur car j'étais nu, et je me suis caché » (*Gn* 3, 10). Et Dieu de poursuivre ses investigations : « Qui t'a révélé [...] que tu étais nu ? » (*Gn* 3, 11).

La question de la nudité originelle traverse l'œuvre de Duras. C'est d'abord cette expérience personnelle de l'enfance et de l'adolescence selon Duras : « Nous, on parlait le vietnamien, comme des petits Vietnamiens, on ne mettait jamais de souliers, on vivait à moitié nus, on se baignait dans la rivière, ma mère, elle, bien sûr non [...] » (*L*, 60). Frédérique Lebelley écrit en parlant de l'expérience de Marguerite enfant : « sous ses pieds nus, il y a d'abord, jusqu'à l'âge de quatre ans, le marbre frais des résidences de fonction »⁴³⁵. Elle souligne aussi la nudité des enfants : « Les enfants sont livrés à eux-mêmes, lâchés dans la nature, à moitié nus, chaussés de la glaise des arroyos »⁴³⁶. Elle évoque également la nudité du corps de la jeune Marguerite : « Personne ne semble remarquer cette fille qui guette les autos des chasseurs, fardée à l'indécence, le corps nu coloré du bleu vif d'une robe suggestive »⁴³⁷. C'est une forme de nudité originelle dans la mesure où elle prend racine dans les premiers âges de l'écrivaine pour ensuite servir de toile de fond à nombre de ses ouvrages. Ainsi les occurrences liées à la nudité sont nombreuses⁴³⁸.

La nudité est d'abord une question d'innocence au regard de l'Écriture. Le deuxième récit de la création dit : « Tous deux étaient nus, l'homme et sa femme, sans se faire mutuellement honte » (*Gn* 2, 25). Cette absence de honte et cette sorte d'innocence enfantine aident à comprendre les

⁴³⁵ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 14.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁴³⁸ « Ils sont couchés dans une chambre d'hôtel. Ils sont nus. Corps lisses. Intacts. » (*HMA*, 10) ; « Il est nu jusqu'à la ceinture » (*HMA*, 43) ; « [Ils sont ensemble, nus, dans un lit.] » (*HMA*, 78) ; « Le premier jour elle se met nue et elle s'allonge à la place que vous lui désignez dans le lit » (*MM*, 11) ; « Elle dort, nue, à sa place dans le lit » (*MM*, 28). cf. aussi *Amt*, 18.49.57.73 ; *CG*, 359 ; *DHD*, 15.29.38.39 ; *EL*, 30.32.51.90.92.

propos de Duras dans *Les Parleuses* : « Je trouve le corps de la femme plus beau dans sa nudité que le corps de l'homme, plus désirable aussi, mais il me procure un orgasme sans vertige, comme d'enfant » (*P*, 224). Il y a donc comme une fascination du corps de la femme et l'on n'éprouve alors aucune honte originelle.

La nudité, c'est aussi l'élément originel qui caractérise nombre de personnages durassiens. La nudité est partielle ou totale. Quand elle est partielle, elle dévoile seulement une partie du corps humain. Ainsi en est-il des cuisses, des mollets, de la gorge, des bras et des jambes et des pieds⁴³⁹. Le contenu du film *Baxter, Vera Baxter* présente et dévoile des plans de nudité. Reconnaissons-le avec Claire Devarrieux, journaliste et critique de cinéma : « les films de Marguerite Duras sont d'abord des textes »⁴⁴⁰. Hormis la nudité de la petite juive de 17 ans dans *La Douleur* (*D*, 72), et la nudité pour le gazage (*D*, 152.154), les scènes de nudité ont une connotation sexuelle, se présentant ainsi comme l'envers de l'épisode de la *Genèse*. Alors qu'Adam et Eve ont honte de leur nudité, les personnages durassiens assument ouvertement la nudité. Ainsi en est-il de la « femme fardée et nue » dans *La Musica deuxième* (*MuD*, 92) et des épisodes liant nudité et scènes sexuelles (*Out*, 25.69.146ss). D'après Laure Adler, « *Yeux bleus cheveux noirs* raconte l'armistice du désir : comment une femme peut-elle accepter l'homosexualité de l'homme qu'elle désire ? Ils sont couchés, immobiles et nus dans cette chambre où l'amour est impossible »⁴⁴¹. Nudité et sexualité vont généralement de pair dans l'œuvre durassienne.

Selon le regard de la *Genèse*, à la nudité s'ajoute la peur : « j'ai pris peur car j'étais nu », dit Adam (*Gn* 3, 10). Au commencement était la peur. En

⁴³⁹ La nudité de l'épaule ((cf. *HMA*, 21.38), des bras ((cf. *HMA*, 52), de la poitrine, du ventre du cou, de la peau ((cf. *MM*, 8 ; *CG*, 405 *passim*), celle des fesses (cf. *PCT*, 28.115). Quand elle est totale ((cf. *CG*, 241.248.371), la nudité est effective (cf. *BCP*, 72.78.101.117.137ss) et renvoie à la nudité originelle d'Adam et Eve. Les personnages sont alors « en tenue d'Adam » pour employer l'expression consacrée. Ainsi en est-il de Lol (*RLVS*, 49.50), de Tatiana (*RLVS*, 64.80.115.116.117ss), de Jacques (cf. *PCT*, 131), de Ginetta (cf. *CG*, 251.252), de la narratrice déshabillée ((cf. *MG*, 230), de Jacqueline ((cf. *MG*, 103), des femmes et des enfants montbouts (cf. *MG*, 415.420.421). Les personnages sont déshabillés (cf. *PCT*, 25.112.166) et dénudés (cf. *PCT*, 54.128.131). cf. aussi *Dé*, 42.

⁴⁴⁰ Notice introductive de Claire Devarrieux à l'article de Marguerite Duras intitulé « La voie du gai désespoir ». In *Outside*, p. 209.

⁴⁴¹ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 543.

entendant les pas de Dieu dans le jardin d'Eden, l'homme créé prend peur. Dans *L'Amant*, le témoignage de la narratrice rappelle cette peur originelle de Dieu : « J'avais peur de moi, j'avais peur de Dieu » (*Amt*, 13). C'est en dormant là, dans le même lit que sa mère, que la petite Marguerite arrive à exorciser sa peur de Dieu. De son propre aveu, elle a toujours peur. Ainsi s'exprime-t-elle à propos du film *Les Enfants* : « Il faut que je me souvienne que ce film existe, je suis là comme au sortir d'une poubelle. Il faut que j'oublie l'acharnement étrange, quasi meurtrier, la peur aussi car j'ai parfois peur »⁴⁴². La peur qui habite l'homme dès les origines se transmet de génération en génération. Les occurrences du substantif « peur » apparaissent dans l'œuvre au titre suggestif : *La Douleur*⁴⁴³. C'est l'écho de toutes les peurs éprouvées par Duras. Cette peur paralyse comme elle le révèle dans *L'Été 80* : « Sans sa peur, l'homme irait seul et sans aide au-devant de l'inconnaissable de sa vie. Mais a-t-il été une seule fois, un seul jour, cet homme-là ? Non » (*Été*, 54).

La jeune Marguerite apparaît comme une « éternelle angoissée »⁴⁴⁴, une femme marquée par « une peur perpétuelle »⁴⁴⁵. A Laure Adler, elle parle de « la peur surtout, cette peur qui ne l'avait jamais quittée »⁴⁴⁶. Vers l'âge de douze ans, la peur se grave en elle dans l'expérience de la rencontre avec la mendicante qui deviendra un personnage de ses œuvres : « J'ai connu personnellement cette femme, dit-elle, j'avais dix ans. Elle me faisait très peur »⁴⁴⁷. Comme en témoigne la narratrice de *L'Amant*, il y a alors comme le souvenir d'une « peur centrale » (*Amt*, 104), une peur de se faire rattraper par la mendicante et d'être « crochetée comme un « maillon dans la chaîne de la misère » selon Frédérique Lebelley⁴⁴⁸. La peur sous différents angles est à l'origine de son écriture ainsi que le rapporte la même biographe : « La mère donc la fait

⁴⁴² DURAS Marguerite. *Cahiers du cinéma*, septembre 1995. In ADLER Laure. *op. cit.*, p. 533.

⁴⁴³ « Sur le coup de dix heures, tout à coup, chez moi, la peur était rentrée. La peur de tout » (*D*, 49) ; « La première période [...] c'est celle de la peur, chaque jour, atroce, écrasante » (*D*, 100) ; « Dans la peur le sang se retire de la tête, le mécanisme de la vision se trouble » (*D*, 106) ; « Je n'ai jamais trouvé comment le dire, comment raconter à ceux qui n'ont pas vécu cette époque-là, la sorte de peur que c'était » (*D*, 108).

⁴⁴⁴ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 308.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 398.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴⁷ DURAS Marguerite. *Réalités*, mars 1963. In ADLER Laure. *op. cit.*, p. 399.

⁴⁴⁸ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 26.

écrire, la peur de la mère, de Dieu, de l'enfance, la peur du grand frère, la peur de l'amour de la mère pour le grand frère. *L'Amant* devient une bataille qu'elle livre contre le silence mortifère de sa propre famille »⁴⁴⁹. L'acte d'écrire réfrène et apaise la peur qui l'envahit. Cette peur constitue le leitmotiv du récit, *Yeux bleus cheveux noirs*, qui fait suite à *La Maladie de la mort*, la réécriture d'une adaptation théâtrale abandonnée. Pour Alain Vircondelet, l'acte d'écrire, c'est : « recueillir chez les autres ce qui est aussi au cœur d'elle-même : la peur, la solitude, le risque, les situations extrêmes, le bonheur simple, quêté, impossible, et pour lequel il faut quand même lutter »⁴⁵⁰.

Duras a peur de l'eau, de la mer et de la forêt. Aussi affirme-t-elle dans *Les Lieux de Marguerite Duras* : « La mer me fait très peur, c'est la chose au monde dont j'ai le plus peur. [...] Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'envahissement par l'eau » (L, 85). Quand, par mauvais temps, Paul son frère s'en va au loin dans la mer, la jeune fille vit dans la crainte et l'angoisse d'un déchaînement de vagues qui lui ferait perdre son frère. Elle avait aussi cette peur de la forêt selon Alain Vircondelet, de « cette forêt d'*Abahn Sabana David* qu'elle décrivit plus tard, en 1970, comme si jamais elle n'avait pu oublier l'enclos d'arbres profonds qui bâillonnait les plaintes des Juifs »⁴⁵¹.

La honte est éprouvée par l'homme dans la *Genèse*. Certes, avant la consommation du fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, l'homme et la femme étaient nus et n'en éprouvaient aucune honte. Mais après avoir passé outre l'interdiction, ils découvrent leur nudité, en éprouvent de la honte et s'empressent de la cacher : « Leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus. Ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des pagnes » (Gn 3, 7).

⁴⁴⁹ ADLER Laure. *op. cit.*, 516.

⁴⁵⁰ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 221

⁴⁵¹ VIRCONDELET Alain. *op. cit.*, p. 137.

Les occurrences du substantif « honte » sont présentes dans l'œuvre de Duras⁴⁵². Dans *La Douleur*, par exemple, le fait de « baisser les yeux » en est révélateur :

J'ai honte de me tenir auprès de Pierre Rabier Gestapo, mais j'ai honte aussi d'avoir à mentir à ce Gestapo, ce chasseur de juifs. La honte va jusqu'à celle d'avoir peut-être à mourir par lui. [...] Je baisse les yeux de nouveau ou je regarde la rue (*D*, 123).

Duras elle-même éprouve cette honte héritée des origines d'après le témoignage de Frédérique Lebelley :

Le sang coule de son ventre pour la première fois, pendant un mois sans discontinuer. Elle se baigne dans la mer et le sang ne cesse pas de couler. Elle n'ose pas en parler à sa mère. Elle reste enfermée seule dans cette souffrance meurtrière et cette puberté révoltante, avec le sentiment d'une honte inexplicable et imméritée⁴⁵³.

La honte, la nudité et la peur ont jalonné les étapes de la vie et de l'œuvre de l'écrivaine. Elles sont toutes assumées par celle qui s'est voulue défenseuse de la liberté dans une société qui impose ses lois. A travers ses choix de vie, elle recourt aux origines aussi bien par son écriture que par son expérience personnelle. Ainsi en est-il du thème de l'inceste. La connaissance peut exister dans une même fratrie et renvoie ainsi à l'inceste dans les récits des origines.

1.2.5. Le thème originel de l'inceste

L'inceste est un phénomène rapporté également dans la *Bible*⁴⁵⁴. Au commencement était donc l'inceste, comme faisant originellement partie de l'histoire de l'humanité : « Tandis qu'Israël demeurait dans cette région, Ruben alla coucher avec Bilha, concubine de son père » (*Gn* 35, 22). Juda, quant à lui, vit une relation intime avec Tamar, sa bru :

Juda la vit et la prit pour une prostituée puisqu'elle avait couvert son visage. Il obliqua vers elle sur le chemin et dit : « Eh ! je viens à toi ! » Car il n'avait pas reconnu en elle sa bru. [...] Il vint à elle, et elle devint enceinte de lui (*Gn* 38, 16.18).

⁴⁵² « L'autre travail pour les écrivains est celui qui quelquefois fait honte, celui qui provoque la plupart du temps le regret d'ordre politique le plus violent de tous » (*E*, 49).

⁴⁵³ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵⁴ cf. les textes bibliques : *Ezéchiel* 22, 11 ; *1 Corinthiens* 5, 1-13 et de manière particulière dès les premières pages de la *Genèse* avec les épisodes de Ruben (cf. *Gn* 35, 21-22) et de Juda (cf. *Gn* 38, 1-27).

Même si le mot « inceste » n'est pas explicitement mentionné, la réalité n'est pas pour autant absente comme le révèlent les épisodes bibliques mentionnés. Céder à l'inceste, c'est donc risquer une malédiction par rapport à la croyance en Dieu⁴⁵⁵. L'adultère est proscrit en même temps que toutes relations contre nature comme l'inceste et la bestialité, par respect pour Dieu.

L'amour incestueux s'inscrit au cœur de la vie et de l'écriture de Duras. Elle connaît la terrible expérience de l'amour interdit dès l'âge de quatre ans au Tonkin, sur le petit lac de Hanoï, avec un jeune Vietnamien de 11 ans⁴⁵⁶. Puis, elle découvre l'inceste avec l'amour de son petit frère. Ils forment tous deux un couple qui marquera toute sa vie. Laure Adler écrit : « Elle évoque plusieurs fois sa relation incestueuse avec son petit frère, cette jouissance partagée entre le frère et la sœur, si forte qu'ils n'eurent que le désir de recommencer »⁴⁵⁷. Vient ensuite sa rencontre avec le Chinois avec lequel elle entretient une passion amoureuse à Cholon, la cité « interdite » aux Européens de Saïgon. Elle y donne libre cours à son désir de jouissance partagée. Ainsi, dès le départ, son amour s'inscrit dans la transgression avec son petit frère du fait de l'inceste et, à nouveau, à la fin de sa vie dans un amour pour Yann Lemée. L'inceste a également ce côté impossible. C'est un amour qui ne peut pas avoir lieu : il est donc voué à la clandestinité et à la nuit définitive. Dans *Agatha*, il y a comme un éloge de l'interdit suprême sous la forme d'une conversation entre un frère et une sœur.

En octobre 1980, Marguerite Duras est bouleversée par la lecture de *L'Homme sans qualités* de l'écrivain et essayiste autrichien, Robert Musil. Cette expérience provoque en elle le désir de poursuivre la réflexion apparemment inachevée de Musil. Aussi rédige-t-elle *Agatha*, comme un « éloge de l'interdit suprême » et que Laure Adler décrit en ces termes : « le livre de l'inceste, le dialogue d'un frère et d'une sœur juste avant leur séparation définitive. Un

⁴⁵⁵ cf. LOIGNON Sylvie. *op. cit.*, p. 99.

⁴⁵⁶ cf. VIRCONDELET Alain. *op. cit.*, p. 30 et LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 32.

⁴⁵⁷ Entretien de Laure Adler avec la journaliste Luce Perrot, 6 juin 1997. In ADLER Laure. *op. cit.*, p. 493.

homme affirme à sa sœur qu'il est le seul à savoir ce qu'elle est, une femme »⁴⁵⁸. Après *Agatha*, le thème de l'inceste réapparaît dans l'un des derniers ouvrages de Duras : *La Pluie d'été*. Tout en se faisant l'écho de la vie d'une famille immigrée en banlieue parisienne, ce roman a, entre autres, pour thèmes majeurs l'inceste et le dialogue avec Dieu comme le rappelle explicitement Laure Adler :

Comme d'habitude, Duras perturbe l'histoire principale, celle de ce fils de chômeur qu'on met dans les poubelles de la société et qui en sait plus que tous les maîtres de la planète réunis, pour introduire le thème de l'inceste et du dialogue avec Dieu⁴⁵⁹.

Duras sort l'inceste du tabou pour en faire un sujet d'écriture. De ce fait, elle assume l'inceste comme faisant partie intégrante de l'histoire de l'humanité à commencer par le livre sacré qu'est la *Bible*. La question de la connaissance de l'arbre du bien et du mal est un prélude à la chute originelle engendrée par la désobéissance et la malédiction de l'homme et de la femme.

1.3. La chute originelle et la malédiction

S'il est un thème qui a suscité beaucoup d'intérêt chez les écrivains, c'est celui de la chute originelle qui se présente sous différents angles à partir de l'épisode biblique d'Adam et Eve.

1.3.1. Le serpent et la ville

Dans les premiers récits de la création, le thème biblique de la tentation par le serpent connaît de nombreuses réécritures. Une perspective intertextuelle et mythocritique permettra de l'étudier dans l'œuvre de Marguerite Duras. Le troisième chapitre du livre de la *Genèse* rapporte l'épisode de la tentation : « Or le serpent était la plus astucieuse de toutes les bêtes des

⁴⁵⁸ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 493.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 556.

champs que le Seigneur Dieu avait faites » (*Gn 3, 1*). Chez Duras, la figure du serpent apparaît dans *Le Vice-consul* et les *Cahiers de la guerre* (*VC, 22 ; CG, 47*) où sa présence est quasi-obsédante. Dans le récit de la *Genèse*, le serpent demande à Eve de manger du fruit de l'arbre au milieu du jardin. Eve obéit et en donne à Adam. Puis les sentences tombent. Au serpent, Dieu dit : « Parce que tu as fait cela, tu seras maudit entre tous les bestiaux et toutes les bêtes des champs; tu marcheras sur ton ventre et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie » (*Gn 3, 14*). A Adam, Dieu dit :

Parce que tu as écouté la voix de ta femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais formellement prescrit de ne pas manger, le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie, il fera germer pour toi l'épine et le chardon et tu mangeras l'herbe des champs. A la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été pris (*Gn 3, 17-19*).

L'organe essentiellement mis en cause dans la punition est la bouche tant pour l'homme que pour le serpent, une « bouche démesurée faite pour la dévoration de la vie », dit Duras dans *Le Monde extérieur* (*ME, 125*). Or, le serpent est aussi le symbole de la morsure car d'après la *Genèse*, c'est lui qui « meurtrira au talon » la descendance de la femme (*cf. Gn 3, 15*). Cet épisode n'est pas sans rappeler la mendiante du *Barrage contre le Pacifique*. En effet, « une plaie terrible lui avait dévoré le pied à partir du talon » (*BCP, 119*)⁴⁶⁰.

C'est l'image du serpent dévorateur qu'on retrouve essentiellement sous la plume de Duras. Le verbe « dévorer » et ses dérivés sont assez représentatifs de l'écriture de Duras⁴⁶¹. « Dévorer » devient même une injonction dans *Détruire, dit-elle* : « qu'il te devore, dit Alissa » (*Dé, 48*). Le registre de la dévoration est permanent chez Duras. Elle déclare à propos de ses œuvres transposées au cinéma qu'elle n'a pu résister à l'envie de donner ses

⁴⁶⁰ Elle fait penser aussi à la figure biblique de Job pris d'un ulcère malin au pied : « Et l'Adversaire, quittant la présence du Seigneur, frappa Job d'une lèpre maligne depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête » (*Jb 2, 7*).

⁴⁶¹ « Et nous voyions son corps dans la mer. Tout aussi bien que le feu, la mer l'aurait dévoré » (*CG, 259*) ; « Et le signe que ça repart c'est la faim, plus que la faim, la dévoration entêtée, aveugle, celle du nouveau-né au sein » (*CG, 266*) ; « Ils sont toujours là, enlacés et immobiles, sa main à lui arrêtée maintenant sur ses hanches à elle pour toujours, tandis qu'elle, elle, elle, les mains retenant ses épaules, arrêtées dans son agrippement, sa bouche contre sa bouche, elle le dévore (*DHD, 43-44*) ; « Je vais manger tes yeux, lui disait-il, tes yeux » (*DHD, 46*). *cf.* aussi BASSET Lytta. *Aimer sans dévorer*. Editions Albin Michel, Paris, 2010. L'auteure présente une vision de l'amour, autre que celle de Duras.

livres à manger au cinéma⁴⁶². La dévoration s'applique d'abord à la nourriture engloutie jusqu'au sommet symbolique de la « consommation » amoureuse. Ainsi, dans *Le Marin de Gibraltar*, Anna décrit au narrateur l'un des marins à l'appétit vorace :

Déjà à terre il en avait, mais à bord, alors c'était formidable. Il trouvait qu'on ne mangeait pas assez sur le bateau et entre les repas il allait dans les cuisines et il avalait des bananes (*MG*, 206).

La dimension sexuelle de la dévoration devient explicite dans les épisodes durassiens qui exploitent ce lien intrinsèque entre la tentation du serpent et la sexualité. La dévoration devient littéralement sexuelle pour différents personnages. Ainsi, dans *L'Amant*, on entend la narratrice exprimer son désir en ces termes : « Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens » (*Amt*, 91). Il y a comme une gradation qui fait passer du verbe « manger » au verbe « dévorer » par la médiation de la connaissance. Dans *La Vie matérielle*, l'épisode est rapporté autrement au sujet de la narratrice et de son amant : « Il me mange avec une force et une douceur qui me défont » (*VM*, 48). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, cette dévoration conduit à « l'absorption réciproque et totale » (*BCP*, 189). En effet, pendant une séance de cinéma, la narratrice stupéfaite observe des acteurs dont les bouches font voracement le baiser d'amour. Elle voit « leurs mâchoires se défaire comme dans la mort et dans un relâchement brusque et fatal des têtes, leurs lèvres se joindre comme des poulpes, s'écraser, essayer dans un délire d'affamés de manger, de se faire disparaître jusqu'à l'absorption réciproque et totale » (*BCP*, 189). Dans le même esprit, la surprise et la rapidité du baiser de M. Jo à Suzanne s'apparente à la morsure violente et surprenante du serpent comme on le lit dans *Un barrage contre le Pacifique* : « Il se pencha un peu plus sur son visage et, tout à coup, comme une gifle, elle reçut ses lèvres sur les siennes » (*BCP*, 227). La rapidité et la violence du geste soulignent l'agression.

⁴⁶² cf. ADLER Laure. *op. cit.*, p. 117.

L'animal qui répond le plus à ce processus d'alimentation par la violence est le boa qui écrase et engloutit sa proie. Ce type de serpent a marqué Duras au point de lui consacrer une nouvelle portant justement le titre *Boa* et publiée en 1967.

A ce sujet, l'un des épisodes déterminants pour Duras reste une anecdote autobiographique : le spectacle de dévoration observé jadis dans le jardin botanique de Saïgon les dimanches après-midi où un boa suscitait la curiosité des foules en dévorant un poulet vivant. Dans l'œuvre éponyme, avec « une lenteur ondulante, toute parcourue des frémissements de la puissance contenue, le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, [...] » (*B*, 101). Frédérique Lebelley écrit à propos de l'auteure du *Boa* :

Elle se souvient encore du boa du jardin botanique de Saïgon, de la leçon de vie magistrale donnée par cet animal lorsqu'il dévore sa proie, et qu'il devient à la fois ventre et phallus, dans la béatitude d'une cruauté qui ne fait la part ni du bien ni du mal. Et se réclame autant du crime que du sacrifice⁴⁶³.

Le spectacle cruel était si beau qu'il ne pouvait pas ne pas inspirer la nouvelle *Le Boa*. Alain Vircondelet écrit : « Dans la contemplation presque fervente du crime, elle se jurait de ressembler à ce boa, oui, elle serait toujours du côté de ces audaces, de ces violences »⁴⁶⁴. L'aventure dominicale au jardin botanique a un impact sur la vie privée de Duras avant d'être le lot de ses personnages romanesques. Ce sont essentiellement les aventures liées à l'amour physique qui sont mises en lumière. Ce goût pour l'amour physique se manifeste tout au long de sa vie. A l'image du boa qui dévore, elle voudrait dévorer et se laisser dévorer physiquement en collectionnant les aventures sexuelles. Son biographe, Alain Vircondelet note à ce sujet :

Faire l'amour avec le Chinois, dans cette chambre inconnue, recommencer à le faire, braver pendant des mois les usages et la Loi, vivre dans l'urgence du danger, c'est cette fois-ci se réconcilier avec les forces naturelles, se ranger du côté du boa, du vert exubérant des jungles, se placer dans les scandales qu'elle ne quittera jamais désormais⁴⁶⁵.

⁴⁶³ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, pp. 170-171.

⁴⁶⁴ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 51.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

D'après le même biographe, elle voit alors « l'amour comme dévoration. Le sexe comme apaisement : ardeur brûlante qui la dévore »⁴⁶⁶. Le pas est vite franchi de l'anecdote autobiographique à l'illustration dans les personnages romanesques.

Déjà les scènes de repas sont d'une rare violence. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, un épisode significatif est rapporté par la mère, témoin de cette violence primaire. On voit les trois enfants attablés. Paul, le petit frère, croit pouvoir manger « le plus gros morceau de viande ». Mais Pierre, le frère aîné, intervient violemment pour le lui prendre et chasser son frère à nouveau. (ACN, 28-29). Il incarne à son tour la figure du dévorateur.

Sur le plan métaphorique, l'idée de la dévoration est aussi fortement connotée d'une symbolique sexuelle chez les personnages de Duras. *Un barrage contre le Pacifique* en fournit des exemples. Agosti est chasseur de profession. Passant au plan métaphorique, ce personnage finit par obtenir et dévorer sexuellement hors du bungalow la jeune fille qu'il a tant convoitée et chassée. Contrairement à M. Jo, figé sur sa chaise, Agosti réussit son coup et consomme l'acte charnel avec Suzanne dans une clairière.

Quant à M. Jo, son désir est également de « dévorer »⁴⁶⁷. Il fait miroiter sa bouche dentée et son doigt orné du diamant. Le désir se fait plus expressif. Il s'agit de « consommer sa proie » en la personne de Suzanne comme l'exprime Brigitte Cassirame :

Le doigt porteur du diamant pourrait signifier la puissance phallique augmentée de celle de l'argent (le mouvement impatient du doigt qui tapote sur la table peut être lu comme la manifestation d'une certaine excitation, celle d'un homme prêt à monnayer les charmes d'une jeune adolescente). La bouche aux dents si blanches et au large sourire se prépare donc à la dévoration après la transaction de cette main porteuse de diamant⁴⁶⁸.

La symbolique du serpent et du boa se décrypte également chez le personnage de Tatiana dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* : « elle s'arrête, se

⁴⁶⁶ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 69.

⁴⁶⁷ Brigitte CASSIRAME élargit la perspective en écrivant : « Arlette BOULOUMIE dans son article sur l'ogre envisageait l'hypothèse selon laquelle l'ogre du conte de Perrault qui tue les enfants pour les dévorer ne serait qu'un double du père ». *op. cit.*, p. 221. BOULOUMIE Arlette (2005). « Le mythe de l'ogre dans la littérature contemporaine ». *Revue La Licorne, Numéro 55*. En ligne : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document2601.php>. (consulté le 5/01/2012).

⁴⁶⁸ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 64.

cambre, la tête légèrement levée et, dans un mouvement pivotant de son torse, les bras en l'air, les mains prêtes à la recevoir, elle ramène sa chevelure devant elle, la torsade et la relève » (*RLVS*, 64). Pour Brigitte Cassirame, « les gestes de Tatiana s'inscrivent dans ceux de Salomé (serpent qui danse). La torsade de la longue chevelure replace le lecteur dans le contexte de la danse de Salomé ou évoque le serpent biblique, introduisant la figure de Lilith »⁴⁶⁹. Salomé est une figure biblique, fille d'Hérode Philippe et d'Hérodiade. D'après l'*Évangile de Saint Marc*, après avoir dansé devant Hérode Antipas le Tétrarque qui voulait la récompenser, elle demande, à l'instigation de sa mère, la tête de Jean-Baptiste dont Hérodiade voulait se venger (*cf. Mc 6, 21-26*). Quant à Lilith, elle est cette figure féminine qui dans la tradition juive est présentée comme la première compagne d'Adam. Elle concentre en elle toutes les craintes et toutes les terreurs.

D'après la *Genèse*, la reptation est caractéristique du serpent. Le récit étiologique de la création et de la chute évoque la punition qui lui fut infligée après avoir tenté Eve :

Le Seigneur Dieu dit au serpent : Parce que tu as fait cela, tu seras maudit entre tous les bestiaux et toutes les bêtes des champs; tu marcheras sur ton ventre et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie (*Gn 3, 14*).

La symbolique du serpent est donc liée au fruit défendu comme l'affirme Cécile Hanania : « Ainsi le serpent qui, anacoluthie ou incohérence, a l'air d'être mangé et de se changer en fruit défendu, devient comme l'incarnation concrète de l'expression française : « avaler des couleuvres » et par là même le symbole d'une baliverne »⁴⁷⁰. C'est ce mouvement de reptation qu'on peut lire dans l'attitude de M. Jo dans *Un barrage contre le Pacifique* : « Il était arrivé insensiblement à s'accoler à elle et Suzanne le laissait faire » (*BCP*, 226).

Par ce comportement reptilien, M. Jo prend progressivement possession du corps de Suzanne et en arrive à un geste ultime « pendant que la main était à nu sur le sein nu » (*BCP*, 226). Tout l'environnement s'adapte à

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁷⁰ HANANIA Cécile. « Ce qui reste quand on a tout oublié ». Souvenirs d'amnésiques chez Marguerite Duras. In MEUREE Christophe / PIRET Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras. op. cit.*, pp. 60-61.

cette thématique de la reptation jusqu'au moyen de transport : « L'auto glissait dans la ville pleine de ses semblables, luisante » (*BCP*, 225). Les surfaces foulées dans la ville sont ténébreuses et grouillantes : « Tout d'un coup la ville s'éclaira pour devenir alors un chaos de surfaces brillantes et sombres » (*BCP*, 225). Puis l'auto et la ville vivent une parfaite complicité : « L'auto roulait, seule réalité, glorieuse, et dans son sillage toute la ville chutait, s'écroulait, brillante, grouillante, sans fin » (*BCP*, 226). Les mots « glissait », « grouillantes » rappellent la symbolique du serpent.

Le spectacle dominical du boa au parc botanique est assez effrayant en soi mais Duras surmonte sa peur car il y avait pire : « la puanteur du regret » dans *Le Boa* (*B*, 107). En effet, d'après cette œuvre, la jeune Marguerite accompagnait au jardin Mlle Barbet, la directrice de la pension, une femme âgée et chaste. Selon la narratrice, l'odeur qui se dégageait de ce corps vierge suggérait la noirceur, le vice et la maladie qui le menaçaient tel une charogne pour les vautours.

M. Jo incarne la figure reptilienne du tentateur, du sexe et du mal. A ce titre, il emmène Suzanne dans le haut quartier de la ville (*BCP*, 170). Sous son influence, la ville et le haut quartier suggèrent l'image de Babylone, lieu biblique par excellence de la prostitution. Et Brigitte Cassirame conclut : « Suzanne, elle-même affublée comme une prostituée se découvre un empire où régneraient ses seins, sa taille, ses jambes »⁴⁷¹. La biographie de Duras montre déjà ce rapport entre la ville et la tentation. Alain Vircondelet en témoigne quand il évoque les années d'enfance de la petite Marguerite :

C'est alors une existence de sauvageonne, loin encore des tentations de la grande ville, Saïgon, aux lumières trop fortes, au grouillement ininterrompu, aux cabarets et aux restaurants à la mode, aux boutiques élégantes qui veulent faire penser à la France⁴⁷².

Plus tard, elle connaîtra la ville de « Paris, le lieu de l'errance »⁴⁷³. La ville concentre en elle tous les paradoxes de l'aventure humaine⁴⁷⁴. Les villes

⁴⁷¹ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 47.

⁴⁷² VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 22.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 44.

décrites par Duras sont aussi marquées par l'orgueil⁴⁷⁵. De ce fait, la ville durassienne rappelle fortement les villes bibliques.

Les livres qui composent la *Bible* fourmillent de villes de toutes sortes, en partant des plus sombres sur les bords de la Mer Morte, jusqu'aux villes plus puissantes sur les bords de l'Euphrate et du Nil. Il y a des villes-oasis et des villes de la lune comme Jéricho mais aussi des villes-temples et des villes du soleil comme Jérusalem. Toutes les villes sont marquées d'un souvenir ancien. « En se déplaçant vers l'orient, les hommes découvrirent une plaine dans le pays de Shinéar et y habitèrent » (*Gn* 11, 3), dit le texte de la *Genèse*, le livre des commencements. Ainsi, les errants ont trouvé une plaine à habiter, une terre à façonner, à mouler et à cuire. Ils le font dans le geste même du Créateur qui avait façonné l'homme à partir de la glaise. La ville biblique est une aventure pour les sédentaires, notamment pour ceux qui sont plus fascinés par le désir d'atteindre le ciel, le lieu du pouvoir, plutôt que de poursuivre la route vers cet orient encore ouvert, au loin. Nous en arrivons ainsi au récit de la Tour de Babel qui symbolise l'orgueil humain. L'épisode de Babel se dessine dans l'œuvre de Duras quand, dans *Un barrage contre le Pacifique*, elle évoque la figure de Suzanne, « dure et orgueilleuse » (*BCP*, 106). Suzanne se présente ici comme le prototype de l'orgueil humain. En outre, dans *Les Parleuses*, l'écrivaine évoque la figure du musicien comme « l'homme qui se prend pour Dieu » (*P*, 115). Ce portrait nous permet de découvrir l'impact de l'intertexte biblique sur l'écriture durassienne.

⁴⁷⁴ « La ville est si petite » (*DHD*, 12) ; « La ville est petite, elle tient dans deux hectares, elle est enfermée tout entière dans une forme irrégulière mais pleine, aux contours nets » (*DHD*, 38) ; « Ainsi est la ville, déjà close sur le sommeil » (*DHD*, 39) ; « La petite ville de R..., en Belgique, des villes silencieuses, [...] » (*VT*, 35). Duras parle de « la ville elle-même, énorme... » (*cf.* *S*, 48.57.115.116.123.124) et de « la masse de la ville » (*S*, 127), sans oublier « la ville empoisonnée » (*Amr*, 13.52). De plus, « les villes fatiguent les nerfs des hommes » (*PCT*, 207). Il y a également la « ville inconnue » (*YV*, 126). *cf.* aussi *CG*, 268.269.289 ; *PCT*, 144.207.208 ; *RLVS*, 40.43.176 ; *Amt*, 18.20.44.46.ss ; *BCP*, 156.167.171.175 ; *Out*, 70.108.117.118.119.121.231. Par ailleurs, la description de la campagne est tout aussi intéressante : « Après elle [la ville], de quelque côté que l'on se tourne, une campagne s'étend, nue, dans une ondulation à peine sensible cette nuit-ci, mais qui, à l'est pourtant, s'effondre, semble-t-il brusquement. Un torrent jusque-là asséché, mais qui demain débordera » (*DHD*, 38).

⁴⁷⁵ « Je dis aussi que parfois je vois les villes comme des objets d'épouvante avec, autour d'elles, des murailles pleines et gardées » (*EL*, 52).

Ces hommes qui découvrent une plaine sont les fils de Nemrod qui est lui-même un arrière petit-fils de Noé ainsi que le rapporte la *Genèse* :

Koush engendra Nemrod. Il fut le premier héros sur la terre, lui qui fut un chasseur héroïque devant le Seigneur. D'où le dicton : « Tel Nemrod, être un chasseur héroïque devant le Seigneur ». Les capitales de son royaume furent Babel, Erech, Akkad, toutes villes du pays de Shinéar. Il sortit de ce pays pour Assour et bâtit Ninive, la ville aux larges places, Kalah, la grande ville, et Rèsèn entre Ninive et Kalah (*Gn* 10, 8-12).

Nemrod est donc un fils du déluge et de ce fait, il a pu prendre la mesure de la fragilité de l'aventure humaine dans ce monde. A l'image des rois mésopotamiens debout dans leurs chars, terrassant des lions et dont les représentations figuraient sur les murs de leurs palais, Nemrod était, lui aussi, un chasseur héroïque (*cf.* *Gn* 10, 9ss). Mais il est aussi et surtout le fondateur d'empire et de toutes les villes du pays de Shinéar, de la grande Akkad, de l'immense Ninive, de Babylone (*Gn* 10, 10ss). Mais le récit de la *Genèse* rebondit un chapitre plus loin avec l'épisode de Babel :

La terre entière se servait de la même langue et des mêmes mots. Or en se déplaçant vers l'orient, les hommes découvrirent une plaine dans le pays de Shinéar et y habitèrent. Ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! Moulons des briques et cuisons-les au four ». Les briques leur servirent de pierre et le bitume leur servit de mortier. « Allons ! », dirent-ils, bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel. Faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre (*Gn* 11, 1-4).

Mais le projet échoue. Il est impossible à réaliser car Dieu descend pour confondre les langues et mettre ainsi un terme à l'orgueil humain. La ville change alors de nom : « Aussi lui donna-t-on le nom de Babel car c'est là que le Seigneur brouilla la langue de toute la terre, et c'est de là que le Seigneur dispersa les hommes sur toute la surface de la terre » (*Gn* 11, 9). Les récits sur la rébellion de Lucifer, devenu Satan, et sur l'orgueilleuse Babel expriment le désir de l'humanité de rivaliser avec Dieu.

Ainsi, selon l'étymologie, Babel est le fruit de l'orgueil déchu de ces chasseurs héroïques, désormais incapables de rester unis, de partager une même langue, de vivre ensemble. Du verbe hébreu *BLL*, signifiant mêler, confondre, « Babel » est le symbole de l'humanité qui n'arrive pas à

s'entendre⁴⁷⁶. S'y ajoute désormais le défi supplémentaire de la cohabitation des cultures et des langues devenues étrangères, les unes aux autres. La ville rassemble, mais aussi elle isole.

La ville est omniprésente dans l'œuvre de Duras. Dans *Yann Andréa Steiner*, il y a « S. Thala » : C'est là en effet que se trouve la ville de tout amour » (YAS, 61). Le lecteur est conduit également dans des villes symboliques du fait de leur présence dans l'histoire biblique : « Tibériade », « Césarée », « Jérusalem », « Samarie »⁴⁷⁷. Entre autres villes importantes pour l'escale, Tanger fait l'objet d'une description par le narrateur dans *Le Marin de Gibraltar* :

Mais cette fois, la ville ne se refermait pas sur moi, au contraire, elle s'élargissait toujours et j'aurais pu croire que je ne viendrais jamais à bout d'elle, que, une fois les cafés de la place atteints, j'en resterais là pour toute ma vie. [...] Lorsqu'on écoutait bien, il fallait pour cela une certaine attention, on pouvait distinguer à travers l'énorme vacarme des camions qui remontaient le boulevard, la rumeur confuse et lointaine qui s'élevait du port (MG, 326).

Dans *L'Été 80*, la peinture d'une ville anglaise est particulièrement caractéristique de l'œuvre durassienne :

Derrière cette paroi la ville est pleine, enfermée dans les locations, les pensions grises des rues à l'anglaise. Seuls mouvements, ces traversées éblouissantes des enfants qui déferlent de la colline dans des cris sans fin. Depuis le 1^{er} juillet la ville est passée de huit mille à cent mille habitants, [...] (Été, 11).

Mais ce sont surtout les traces de la ville chaotique qui sont mises en lumière. Si Duras ne fait pas usage du mot « Babel », la réalité n'est pas pour autant absente, surtout avec les occurrences explicites de Babylone dans son écriture comme dans *L'Amour* : « Les bateaux ont quitté S. Thala. Babylone délaissée, au loin. Dans l'île il y a des traces d'incendie, des bois brûlés, des pierres noircies » (Amr, 98)⁴⁷⁸. Ainsi, portant un regard critique sur le film *Annie Hall*, une comédie de Woody Allen sortie en 1977, Duras écrit dans *Les Yeux verts* : « Je n'ai pas retrouvé New York dans *Annie Hall*, j'ai trouvé un mode de vie, comme ça, comme je l'ai connu à New York, assez sinistre mais pas l'éternel de NY-La Babylone » (YV, 40). Par ailleurs, dans *La Femme du Gange*,

⁴⁷⁶ cf. DECOIN Didier. *op. cit.*, Article « Tour de Babel », pp. 619-620.

⁴⁷⁷ cf. NN, 14.81.137.164ss.

⁴⁷⁸ « Derrière lui [Michel Nollet] une chaîne d'homme à la peau sombre. Ça doit venir d'Alexandrie ça ou de Babylone, des bords de Tibériade, ça doit venir de là-bas » (MuD, 12). cf. aussi YV, 41.

« une ville [qui] fume, très loin » (FG, 138) fait penser à Babylone dans le livre de l'Apocalypse :

Alors ils pleureront et se lamenteront sur elle, les rois de la terre qui ont partagé sa prostitution et son luxe, quand ils verront la fumée de son embrasement. Ils se tiendront à distance par crainte de son tourment, et ils diront : Malheur ! Malheur ! O grande cité, Babylone, cité puissante, il a suffi d'une heure pour que tu sois jugée! (Ap 18, 9-10).

La ville qui brûle est pourtant appréciée par Duras dans son entretien avec Michelle Porte dans *Le Camion*⁴⁷⁹ : « Je préfère les bidonvilles, sans eau, sans confort, même si ça brûle, je les préfère » (C, 109). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Babylone, la ville de la prostitution anticipe « la grande ville, le haut quartier » (BCP, 170). Tout est ici symbole de l'orgueil au sens étymologique de « superbe », avec les attributs « grande » et « haut ».

L'intertexte mythique et biblique de la ville renvoie essentiellement à Babel. L'œuvre de Duras est caractérisée par la « diversité des langues » (PCT, 46), la « multiplicité des langues » (HMA, 63) ou encore la variété des pays d'origine dans *La Pluie d'été* : Italie, Pologne, Ukraine, Oural, France (cf. PE, 58). Dans cette multiplicité des langues, la ville finit par s'effondrer selon une « économie qui s'écroule » d'après *La Douleur* (D, 140). La racine du mot économie est celle de maison. Quand l'économie s'écoule, c'est toute une architecture qui s'effondre. Le philosophe Jean-François Colosimo l'exprime à sa manière :

A l'instar de Babel, la société mondiale parodie la toute-puissance divine. Elle en singe le désir infini, la volonté créatrice, l'effusion béate [...] Et à son tour, elle entend rivaliser avec le ciel en se donnant des banques pour cathédrales. Rien de nouveau sous le soleil des traders : le système s'écroule, foudroyé de panurgisme⁴⁸⁰.

C'est une actualisation de Babel qui dit la permanence du thème originel de l'orgueil humain frappé dans son projet de rivaliser avec Dieu.

⁴⁷⁹ Assistante de longs métrages puis de courts métrages, Michelle Porte a réalisé des films documentaires sur Duras : « Les Lieux » en 1976, « Savannah Bay, c'est toi » en 1984 et « L'Après-midi de monsieur Andesmas » en 2001.

⁴⁸⁰ COLOSIMO Jean-François. *Humeur*. In Magazine *Le Monde* de la Bible, novembre-décembre 2008, p. 19.

1.3.2. La poussière et la malédiction

Les occurrences du mot « poussière » dans le livre de la *Genèse* montrent son importance dans la mentalité sémitique et justifient ses emplois dans l'écriture durassienne. D'après la *Genèse*, aux origines de l'humanité, la poussière est le lot commun à l'homme et à l'animal, en l'occurrence, le serpent. L'homme est poussière : « Le Seigneur Dieu modela l'homme avec de la poussière prise du sol » (*Gn* 2, 7). Il est également écrit : « A la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car c'est de lui que tu as été pris. Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras » (*Gn* 3, 19)⁴⁸¹. Abraham lui-même se reconnaît comme tel : « Je vais me décider à parler à mon Seigneur, moi qui ne suis que poussière et cendre » (*Gn* 18, 27). L'image de la poussière est si forte qu'elle sert à caractériser les promesses de Dieu pour une descendance nombreuse. Au même Abraham, Dieu dit : « Je multiplierai ta descendance comme la poussière de la terre au point que, si l'on pouvait compter la poussière de la terre, on pourrait aussi compter ta descendance » (*Gn* 13, 16) et plus loin : « Ta descendance sera pareille à la poussière de la terre » (*Gn* 28, 14). La punition infligée au serpent tentateur est également liée à la poussière : « tu marcheras sur ton ventre et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie » (*Gn* 3, 14).

La poussière étant liée à la malédiction, celui qui mange de la poussière est à l'image de ce serpent maudit et condamné comme tel. Ainsi en est-il de la mendicante qui, dans *Le Vice-consul*, « ramasse une poignée de poussière et la met dans sa bouche... » (*VC*, 22). Dans ce roman, la scène se déroule après la faute originelle commise en forêt. La terre stérile ne nourrit plus. Elle produit de la poussière, des mangues vertes, du riz vert dans les rizières et des bananiers en fleurs. Il est donc impossible à l'enfant d'apaiser sa faim car elle est privée de l'essentiel, ce bol de riz quotidien. La seule ration qui

⁴⁸¹ *L'Ecclésiaste* affirme : « Tout va vers un lieu unique, tout vient de la poussière et tout retourne à la poussière » (*Ec* 3, 1ss).

lui reste est cette poignée de poussière prise dans un délire et avalée dans le désespoir⁴⁸².

Etre poussière et retourner à la poussière, voilà ce qui structure profondément l'écriture de Duras. Les occurrences du substantif « poussière » sont significatives⁴⁸³. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, comme des mangues sauvages qui tombent au sol, comme les petits singes mourant de faim à l'embouchure du rac, « les enfants retournaient simplement à la terre » (BCP, 118.234). Deux personnages de *L'Eden Cinéma* opèrent un rapprochement entre la poussière et la boue. Suzanne décrit la situation avec la crudité des mots :

La boue des rizières contient plus d'enfants morts qu'il n'y en a qui chantent sur le dos des buffles. Dans la plaine on ne pleure plus les enfants morts. On les enterre à même la boue. Le père en rentrant du travail le soir, qui fait le trou, et y couche son enfant (EC, 28).

Joseph confirme les propos de sa sœur : « les enfants retournent à la boue des rizières, à la terre des mangues sauvages de la montagne » (EC, 28). C'est donc la fin de tout, la déchéance totale. Dominique Noguez se sert de la même image pour s'adresser à Duras à titre posthume : « Chère Marguerite [...] aujourd'hui, et Roland Barthes va me servir de transition, je voudrais aller plus loin et dire sans ambages tout ce qu'il y avait – que j'ai cru voir – de négatif en toi. Tu n'en souffriras point, étant redevenue poussière »⁴⁸⁴. C'est une manière de rendre hommage à une écrivaine qui a fait du symbole originel de la poussière un thème essentiel de son écriture.

Le retour à la poussière est exprimé diversement. « Tout s'en irait en poussière », lit-on dans *Le Vice-consul* (VC, 125). « Elle retourne vers la poussière », écrit Duras au sujet de la femme dans *L'Amour* (Amr, 103). La poussière présente des nuances symboliques. Tantôt, dans *Roma*, c'est la « noire poussière des ruines » (Ro, 104) exprimant manifestement la décrépitude

⁴⁸² Si la désobéissance de l'homme le conduit à manger le fruit défendu, la punition infligée à l'homme se présente alors comme une punition de la gourmandise qu'on retrouve dans *Les petits chevaux de Tarquinia* : « C'est pour le punir de la gourmandise qu'il a de sa cuisine », dit Diana à propos de Gina et son homme (PCT, 156).

⁴⁸³ « Je me dis que la poussière qui s'élevait des rues de Sarzana, que j'avais trouvée si blanche, était peut-être de la poussière de marbre » (MG, 97) ; « Des motos passaient en trombe en soulevant des nuages de poussière » (PCT, 64). cf. aussi VC, 21.31.47.49.58.125.147.182 ; VT, 38.172 ; YAS, 61 ; CG, 261.268 ; D, 19 ; E, 42.

⁴⁸⁴ NOGUEZ Dominique. *op. cit.*, pp. 131-132.

finale, tantôt, dans *Un barrage contre le Pacifique*, c'est une poussière blanche sur Joseph qui donne toujours une expression d'étrangeté : « Autour de ses yeux il y avait de larges cernes de poussière blanche qui le fardaient [...] » (*BCP*, 239). Dans le même roman, c'est dans la « poussière brûlée » du haut quartier et des faubourgs indigènes que s'égosillaient les vendeurs ambulants (*BCP*, 171). On y voit également Joseph et la mère imprégnés de poussière : « Ils étaient poussiéreux et suants, leurs pieds étaient couverts de boue séchée » (*BCP*, 78). Toutes ces occurrences soulignent le retour au néant après une destruction annoncée.

Au symbolisme de la poussière s'associe celui de la cendre si l'on s'en réfère à Abraham qui affirme n'être que « poussière et cendre » (*Gn* 18, 27). Duras s'inscrit dans la même perspective en associant la poussière et la cendre. Certes, elle parle indifféremment de « cendre », dans *La Douleur* (*D*, 48)⁴⁸⁵, de « sacs de cendre », dans *La Vie tranquille* et *Cahiers de la guerre* (*VT*, 172 ; *CG*, 353) et de « poussière » dans *India song*⁴⁸⁶. Mais l'écrivaine finit par les associer dans une seule expression comme : « poussière du sable et cendres » dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* (*YB*, 21.22.90). Cette assimilation tend à montrer la persistance de cette malédiction originelle. Dans *Aurélia Steiner dite Vancouver*, se fondant sur la symbolique de la poussière, le personnage éponyme assimile le repos et la mort : « Je reposais à vos côtés dans la poussière du sol » (*ASV*, 133). La malédiction symbolisée en partie par la poussière engendre la chute originelle et la séparation d'avec Dieu.

1.3.3. Le Paradis, la chute originelle et la séparation

Duras s'inspire également dans la *Genèse* de la chute originelle associée à l'exclusion du paradis. Certes, des références bibliques⁴⁸⁷ emploient le mot « paradis » mais le terme lui-même n'existe pas en tant que tel dans la *Genèse*. D'après Didier Decoin, « le mot jardin se traduit en grec par *paradeisos*

⁴⁸⁵ « [...] Lol est en cendres » (*RLVS*, 49).

⁴⁸⁶ « Vous savez, les lépreux éclatent comme des sacs de poussière » (*IS*, 26).

⁴⁸⁷ cf. 2 Corinthiens 12,4 ; *Cantique des cantiques* 4,13 ; *Luc* 23,43.

qui désigne un parc verdoyant peuplé d'animaux. Ce qui correspond à la description du Paradis terrestre selon la *Genèse* »⁴⁸⁸. Le paradis c'est donc ce jardin clos, ce lieu mythique de luxuriance et d'harmonie en lien avec la création du monde. L'image du paradis est présente dans la thématique du jardin d'Eden que Dieu a mis à la disposition de l'homme pour le cultiver et y vivre un bonheur paradisiaque selon le livre de la *Genèse* :

Le Seigneur Dieu planta un jardin en Éden, à l'orient, et il y plaça l'homme qu'il avait formé. Le Seigneur Dieu fit germer du sol tout arbre d'aspect attrayant et bon à manger, l'arbre de vie au milieu du jardin et l'arbre de la connaissance de ce qui est bon ou mauvais. Un fleuve sortait d'Éden pour irriguer le jardin (*Gn 2, 8-10*).

Il faut attendre la lumière de l'*Apocalypse*, le dernier livre de la *Bible* pour comprendre l'assimilation du paradis au jardin d'Eden. En effet, voici ce qui est écrit : « Au vainqueur, je donnerai à manger de l'arbre de vie qui est dans le paradis de Dieu » (*Ap 2,7*). Les épisodes du jardin d'Eden et de l'arbre de vie fonctionnent comme des intertextes à l'intérieur même de la *Bible*. Pour Pierre-Marie Beaudé, « il importe [...] de reconnaître que la Bible et, particulièrement la Bible chrétienne, organisée en Ancien et Nouveau Testament, pratique l'intertextualité à haute dose »⁴⁸⁹. Ainsi, cette référence à l'*Apocalypse* trouve son anticipation lointaine dans la *Genèse*. Cette mise au point préalable est nécessaire pour comprendre la portée et l'impact du mot paradis et du thème de la chute originelle dans l'écriture de Duras. A propos de l'histoire du péché capital dans la pièce de théâtre *Le Shaga* (*YPE*, 180), Cécile Hanania affirme :

Le thème biblique de la chute est pris dans un charabia que l'emploi du pronom pluriel générique « ils » met au compte d'une origine inconnue, et que les jeux de mots ramènent à des idiotismes, pour ne pas dire à des idioties. [...] La faute originelle a pour conséquence l'expression triviale et figée : « pourrir le moral » qui n'a plus rien à voir avec la corruption des mœurs de l'engeance humaine, mais désigne un banal coup de cafard⁴⁹⁰.

Les occurrences du mot « paradis »⁴⁹¹ sont porteuses de sens chez l'écrivaine. Dans sa première acception, le paradis renvoie à cette page biblique

⁴⁸⁸ DECOIN Didier. *op. cit.*, Article « Jardin », p. 381.

⁴⁸⁹ BEAUDE Pierre-Marie. *Bible, littérature et intertextualité*. In DESCOULEURS Bernard / NOUAILHAT René (dir.). *Enseignement, littérature et religion. op. cit.*, p. 60.

⁴⁹⁰ HANANIA Cécile. *op. cit.*, pp. 60-61.

⁴⁹¹ « Maria a reconnu dans le désespoir de Paestra le paradis perdu de l'amour fou » (*Out*, 299). *cf.* aussi *C*, 134.

relative au récit des origines⁴⁹². Même si elle n'y croit pas, Duras conçoit ce lieu comme une destination réservée aux hommes. La mentalité courante fait du paradis l'espace réservé à ceux qui ont une bonne conduite. La formation judéo-chrétienne reçue de sa mère se révèle dans la dimension « future » du paradis. En effet, le catéchisme enseigne au sujet des fins dernières que le paradis est réservé aux élus. La position de l'écrivaine sur le paradis se révèle, entre autres, dans *C'est tout*, l'une de ses dernières œuvres : « Et le paradis, vous irez ? » lui demande Yann Andréa. Et elle enchaîne aussitôt : « Non. Ça me fait rire [...]. Je ne sais pas. Je n'y crois pas du tout » (CT 10). Duras ne croit donc pas au paradis au sens religieux du terme. Duras serait alors cette Eve du XX^{ème} siècle profitant de tous les délices possibles du jardin de cet Eden qui l'entoure, voulant connaître et goûter plus, toujours plus, jusqu'à cet arbre de vie qu'elle cherche et croit trouver dans ses passions, dans la douleur et l'anéantissement d'elle-même. Elle a sa vision à elle du paradis tel que le révèle Frédérique Lebelley : « Elle peut rester des heures assise sur un banc, au milieu de ses arbres, dans la seule compagnie de ses poules de Cayenne, ses « oiseaux de paradis » qu'elle adore »⁴⁹³. Les critiques littéraires qualifient d'Eden la propriété de Neauphle-le-Château, acquise par Duras en 1958. D'après Alain Vircondelet, « Neauphle devient sa terre d'exil, là où tout se rassemble et s'écrit. Le lieu de l'écriture, du monastère intime »⁴⁹⁴. Le paradis semble se vivre sur terre dès à présent.

Mais le paradis durassien est associé parfois à l'idée de la perte, de la séparation et de l'exclusion, se fondant ainsi explicitement sur le mythe fondateur des origines avec l'expulsion de ce qu'il est convenu d'appeler le paradis terrestre de la *Genèse*. Les occurrences de l'expression « paradis perdu » (*P*, 66)⁴⁹⁵ ou de la « chute » (*NN*, 169) sont révélatrices de la conception durassienne du paradis. A la question qui lui est posée, Duras répond dans *Les*

⁴⁹² cf. HADJADJ Fabrice. *Le Paradis à la porte. Essai sur une joie qui dérange*. Editions du Seuil, Paris, 2011.

⁴⁹³ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 272.

⁴⁹⁴ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. pp. 52-53. cf. LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 244.

⁴⁹⁵ « Son corps de fille, sa plaie, sa calamité bienheureuse, il crie, il appelle le paradis perdu de son unité, [...] (RLVS, 79).

Parleuses : « Oui, il s'agit d'un paradis perdu. [...] Il ne s'agit d'aucun paradis » (*P*, 66). Ce paradis, c'est le monde d'où l'on est « banni » pour reprendre une expression des *Parleuses*, appliquée au vice-consul (*P*, 209). L'expression paradis perdu est appliqué par Frédérique Lebelley à Duras à propos de sa rencontre avec le journaliste Gérard Jarlot, qui l'a poussée à écrire pour le cinéma : « Quelque chose de bouleversant, en tout cas, ressurgit, comme la résurrection d'un paradis perdu, enfoui dans une région interdite entre la mémoire et l'oubli »⁴⁹⁶. Le paradis n'est donc pas perdu pour toujours et il peut connaître un temps de résurrection.

Dans *Hiroshima mon amour*, une didascalie présentant l'homme et la femme rappelle l'exclusion d'Adam et Eve du jardin d'Eden : « Ils baissent les yeux tous les deux, comme saisis par une extrême pudeur. Ils sont foutus à la porte du monde ordonné où leur histoire ne peut pas s'inscrire » (*HMA*, 106). Comme Adam et Eve, les voici saisis par l'extrême pudeur générée par la découverte de la nudité. Comme eux, ils sont exclus et mis à la porte d'un monde créé et ordonné par Dieu. Comme eux, ils écrivent une autre page de l'histoire car, le livre de la *Genèse* dit de Dieu : « ayant chassé l'homme, il posta les chérubins à l'orient du jardin d'Éden avec la flamme de l'épée foudroyante pour garder le chemin de l'arbre de vie » (*Gn* 3, 24). Ainsi ces personnages se voient dans l'impossibilité de s'inscrire dans l'histoire à laquelle ils étaient initialement destinés. La condamnation qui pèse sur l'humanité est ainsi mise en lumière. L'homme est condamné pour avoir désobéi et le poids de cette condamnation s'étend d'une génération à l'autre ainsi qu'il est dit de Charlie Chaplin dans *Les Yeux verts* : « L'humanité, il la concevait comme une damnation à laquelle il s'est laissé aller. Il flottait avec elle, il dérivait avec » (*YV*, 72). Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, d'après les propos de la femme, cette damnation et cette exclusion sont vécues sur le mode de la punition divine. A la question : « Pourquoi avez-vous crié ? », elle répond : « Parce que j'ai cru à un châtement du Ciel » (*YB*, 87). Si l'on s'en tient à l'interprétation courante qui fait

⁴⁹⁶ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p.174.

le lien entre le fruit défendu et l'expérience sexuelle, alors on peut voir dans l'exclusion un amour sanctionné par la mort.

Les personnages durassiens reproduisent l'expérience du paradis perdu sous le registre du renvoi et de l'exclusion. Enceinte à dix-sept ans, la jeune fille d'*India Song* est chassée par sa mère : « Oui. Dix-sept ans... elle est enceinte, elle a dix-sept ans... Elle est chassée par sa mère, elle part » (*IS*, 25). Elle est chassée parce qu'elle symbolise la rupture du premier lien entre une mère et son enfant. Elle part et cherche à se perdre. De même, Ernesto et Jeanne dans *La Pluie d'été* sont comme Adam et Eve chassés du paradis. Comme eux, ils ne connaissent que des premières fois : la première morsure de la souffrance, la première étreinte amoureuse⁴⁹⁷. Dans le même registre, Anne-Marie Roche, le personnage féminin de *La Musica deuxième* révèle son exclusion : « Moi si. Je suis partie. Chassée, insultée » (*MuD*, 69).

Le Vice-consul est l'une des œuvres romanesques les plus éloquentes sur l'emploi du verbe « chasser » au sens d'exclure du paradis. En effet, « elle [la mendicante] a tendance à oublier l'origine, qu'elle a été chassée parce qu'elle est tombée enceinte, d'un arbre, très haut sans se faire de mal, tombée enceinte » (*VC*, 20). A elle seule, cette phrase est une forte allusion à la faute d'Adam et Eve qui a engendré leur exclusion du paradis terrestre. C'est en somme l'écho à l'histoire de l'humanité dès le commencement comme nous le révèle la *Genèse*. Et voici que la jeune mendicante donne l'impression d'oublier l'origine et la cause de sa misérable aventure. De ce fait, cette jeune fille devient une nouvelle Eve. Mais, puisqu'elle est séparée de la transcendance, c'est-à-dire de Dieu, seule la jeune fille blanche qui l'accueille et lui offre l'hospitalité peut lui redonner le sens de l'existence de Dieu, car elle représente Dieu pour elle selon ses propos : « la petite fille blanche est là : Dieu existe » (*VC*, 60). De ce fait, elle n'a désormais « aucune crainte à avoir : l'enfant blanche de la dame veut, Dieu veut. Donnée. Et prise. C'est fait » (*VC*, 59)⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ cf. BELLI Gioconda. *L'Infini dans la paume de la main*. Editions Jaqueline Chambon, Paris, 2009. L'auteur publie tout un roman à partir du récit biblique d'Adam et Eve.

⁴⁹⁸ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 234.

Si, dans *Le Vice-consul*, la jeune mendicante est chassée, c'est parce que, comme Eve, elle franchit des interdits. Pour l'une, c'est la consommation du fruit défendu, pour l'autre, c'est aussi la consommation charnelle précoce qui est comme une violation de l'ordre de la nature. A peine âgée de dix-sept ans, elle devient prématurément mère. En lui supprimant la nourriture, la mère pose un geste fort symbolique, la mère veut effacer cette perversion du cycle naturel des événements. Déchue comme Eve, « la jeune fille est chassée et sombre dans la mendicité parce qu'elle a transgressé l'interdit en devenant précocement mère »⁴⁹⁹. Dans *Le Vice-consul*, il y a chez la mendicante comme une allusion à l'épisode du jardin d'Eden quand elle veut à tout prix chasser l'enfant hors d'elle, hors du paradis que constitue le sein maternel pour l'enfant. Elle veut renvoyer et régurgiter le fruit juteux d'un arbre : « Elle vomit, s'efforce de vomir l'enfant, de se l'extirper... » (VC, 18).

Mais le thème de la séparation revient comme un leitmotiv dans l'œuvre durassienne, en écho à la séparation générée par la rupture de confiance entre Dieu et l'homme et qui aboutit à l'exclusion du paradis. Les occurrences du verbe « séparer » et de ses dérivés sont nombreuses et témoignent d'une forte influence sur l'écrivaine⁵⁰⁰. Les personnages sont séparés de Dieu. Même le personnage de Claire affirme dans *Le Théâtre de l'amante anglaise* au sujet de Marie-Thérèse Bousquet : « J'ai fait tout un enterrement pour elle. Et j'ai dit ma prière des morts, bien que l'agent de Cahors m'ait séparée de Dieu » (*ThA*, 103). Etre avec Dieu, c'est vivre dans un paradis dont on peut être séparé par une force extérieure en l'occurrence l'agent de Cahors. La narratrice de *L'Amant* s'est momentanément séparée de

⁴⁹⁹ Brigitte CASSIRAME parle de « fille-mère : expression consacrée qui désigne sous son aspect négatif les mères célibataires et par surcroît mineures ». *op. cit.*, pp.72-73.

⁵⁰⁰ « Ils marchaient les uns derrière les autres, curieusement, parfois, ils se groupaient et parfois ils se séparaient » (VT, 53) ; « Ce qu'elle ignorait seulement c'était le corps de ce garçon [...] dont elle est restée depuis toujours proche et séparée par une sorte de pudeur fraternelle » (VT, 68) ; « Est-ce que je n'aurais pas pu les séparer sur la voie du chemin de fer ? » (VT, 78) ; « [...] l'entretien des amants qui durait quelques minutes à peine mais qui liquidait des mois d'attente, une terrible séparation, des douleurs infinies » (BCP, 227) ; « Une nouvelle phase de l'orage se prépare qui va les séparer et qui va priver Maria de les voir » (DHD, 42) ; « Ils ne savent pas, ils sont encore dans l'ignorance que l'orage va les séparer pour la nuit » (DHD, 43) ; « Ils vont se coucher là, près d'elle, séparés tandis qu'ils sont tenaillés par le désir, déchirés » (DHD, 47). cf. aussi VM, 35.43.56.57.60.175. ; CG, 71.81.92.406. ; PCT, 9.59.60. ; Dé, 43.67.129 ; Amt, 115.119.124.126.132.137.

sa mère, comme exclue du paradis de l'affection maternelle : « De ma mère une fois je me séparerai » (*Amt*, 58). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Joseph se voit comme « un homme qui quitterait sa mère un jour » (*BCP*, 275), allusion implicite à la *Genèse* : « Aussi l'homme laisse-t-il son père et sa mère pour s'attacher à sa femme, et ils deviennent une seule chair » (*Gn* 2, 24). Dans « les textes pour la presse » de *La Musica deuxième*, les personnages se séparent comme pour s'exclure mutuellement de ce paradis : « Ce sont des gens qui se sont aimés et qui se sont séparés. Ils sont encore jeunes. Ils ont trente ans encore, trente-cinq ans » (*MuD*, 95). Il est même question de la séparation des amants de leur lit, ce dernier censé représenter le bonheur paradisiaque et rappelant, de ce fait, l'Eden perdu, dans *Le Navire Night* : « Ils se retrouvent à l'aurore dans des lits séparés. Ils pleurent » (*NN*, 72).

L'épisode de la mendiante peut être lu à travers différents prismes : d'une part la question de l'arbre de la connaissance et d'autre part le thème de la violation de l'interdit. La faute qui engendre conjointement la séparation et l'exclusion est une transgression. La jeune mendiante dit « être tombée » sans se faire mal. Il y a comme une relecture de la chute qui n'est alors pas accompagnée de douleur mais de plaisir. L'allusion est faite à la *Genèse* : « La femme vit que l'arbre était bon à manger, séduisant à regarder, précieux pour agir avec clairvoyance. Elle en prit un fruit dont elle mangea » (*Gn* 3, 6). Le côté séduisant du fruit et de sa consommation rappelle le plaisir éprouvé lors de l'acte. Et pourtant, celui-ci est qualifié de viol dans la mesure où l'une des parties, en l'occurrence la jeune fille, était ignorante. Brigitte Cassirame fait remarquer : « La jeune fille-mère inexpérimentée mais enceinte et de surcroît chassée par sa mère déplace cette signification du phallus car elle ignore tout de la sexualité et transforme le moment de la copulation en une chute : « tombée enceinte comme tombée de l'arbre »⁵⁰¹. La jeune mendiante fusionne désormais en elle deux figures antagonistes : celle de la mère et celle de la fille. En effet, du fait de porter un enfant en elle, elle devient mère. Par ailleurs, par

⁵⁰¹ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 236.

la jouissance éprouvée dans la consommation de l'acte charnel, elle devient pleinement femme. Selon Brigitte Cassirame, ces « deux êtres opposés désormais et même ennemis : la mère et la fille [...] sont dans l'incapacité de cohabiter »⁵⁰².

Chassée du paradis terrestre par la rupture avec le sein maternel, la mendicante poursuit son aventure. Comme Eve, elle donnera naissance à un autre être : « L'homme connut Eve sa femme. Elle devint enceinte » (*Gn* 4, 1). Comme elle, son sein maternel s'arrondit comme la pomme, image suggestive liée aux pommes-cannelles que la bonzesse découvrit dans la plaine des oiseaux quand elle voulut se débarrasser de son propre enfant. La symbolique de la pomme dans l'épisode du jardin d'Eden est ici en filigrane. Mais le fait d'être chassée a des conséquences désastreuses pour la mendicante et son enfant. Ainsi, pour Brigitte Cassirame, « l'élément susceptible de "donner à manger" puisqu'il remplit et gonfle le ventre mange à son tour : le mangé devient le mangeur, une nourriture qui ne nourrit plus, un objet ayant perdu sa fonction première mais donne l'illusion du plein, du rassasié »⁵⁰³. En effet, dans *Le Vice-consul*, il est écrit de la jeune mendicante : « Elle voit une chose curieuse : elle voit que le poisson a été mangé par l'enfant, il le lui a pris aussi » (*VC*, 22).

La chute originelle et la séparation du paradis engendrent le travail vu comme une conséquence de la désobéissance voire une malédiction.

1.3.4. Le travail et la malédiction

Dans la *Genèse*, le travail apparaît dès les récits de la création où il est écrit :

Dieu dit à Adam : « Parce que tu as écouté la voix de ta femme et que tu as mangé de l'arbre dont je t'avais formellement prescrit de ne pas manger, le sol sera maudit à cause de toi. C'est dans la peine que tu t'en nourriras tous les jours de ta vie, il fera germer pour toi l'épine et le chardon et tu mangeras l'herbe des champs. A la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ce que tu retournes au sol car

⁵⁰² *Ibid.*, pp.72-73.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 73.

c'est de lui que tu as été pris. Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras » (Gn 3, 17-19).

Eve non plus n'est pas épargnée de la peine du travail : « Dieu dit à la femme : “Je ferai qu'enceinte, tu sois dans de grandes souffrances; c'est péniblement que tu enfanteras des fils. Ton désir te poussera vers ton homme et lui te dominera” » (Gn 3, 16). La femme est ainsi marquée par la malédiction de la souffrance au point que son enfantement pénible est désigné sous le mode du travail. Traditionnellement la mentalité occidentale est fortement dépendante de cette conception antique du travail manuel, considéré en général comme indigne de l'homme libre. Le travail manuel est associé au travail servile. Ce rapprochement a favorisé la relation avec la doctrine du péché originel vu le caractère punitif du travail présenté comme une malédiction divine. La prédominance est donc accordée à la fonction ascétique du travail pénible, à une attitude et un regard doloristes sur le travail. En ce sens, la souffrance est liée au travail. Or, la souffrance est la chose au monde qui révolte le plus. En troublant le cœur et la raison, elle apparaît comme une disgrâce fondamentale de l'homme affecté par la douleur.

Dans *Le Monde extérieur*, Duras elle-même révèle sa méthode de travail : « Je fais toujours des plans de travail et le premier jour de tournage venu, je change tout » (ME, 11). Le côté perpétuel du travail souligné par l'emploi du futur dans la *Genèse* ressurgit dans les propos de la narratrice de *L'Amant* lorsqu'elle raconte son enfance : « Ce qui s'y passe c'est justement le silence, ce lent travail pour toute ma vie » (Amt, 34). Les allusions au travail sont fréquentes dans l'écriture de Duras⁵⁰⁴ et l'influence de la malédiction biblique sur ce sujet y est sensible. Si l'homme gagne son pain à la sueur de son front, on comprend l'impact du mot « sueur » dans les œuvres de Duras. Une didascalie de *Hiroshima mon amour* dit de la femme qu'elle essuie son front

⁵⁰⁴ « Il [le cheval] essaya honnêtement de faire le travail qu'on lui demandait [...] » (BCP, 13) ; « Le travail qui se faisait derrière cette porte était autrement efficace que celui qu'elle se donnait l'air de faire auprès des bananiers » (BCP, 68) ; « C'eût été un travail comme un autre s'il n'avait été effectué, à quatre vingt pour cent, par des bagnards et surveillé par les milices indigènes (BCP, 244). Il y a également des occurrences synonymiques comme « peine » « corvée » (Amt, 117 ; DHD, 103) ou encore « besoin » (BCP, 180). Elle parle même de « labeur terrifiant » (NN, 13). cf. aussi VT, 42.93.195 ; MG, 5.65.125.150.200.212.320. ; VM, 24.54.57.68.

« couvert de sueur » (*HMA*, 69), au cours d'une discussion pénible avec l'homme. Du corps de l'homme, il est écrit dans *L'Homme assis dans le couloir* : « il ruisselle de sueur » (*HAC*, 13), comme dans un rude combat synonyme de travail.

Dans *Les Parleuses*, Duras réfléchit sur le travail au sens originel, tel qu'elle le perçoit. Le travail et la punition sont associés pour décrire la situation des forçats vietnamiens : « [...] c'était des gens qu'on mettait pour les forcer à travailler, pour les punir, on les mettait dans la terre jusqu'au cou, sous le soleil, pour l'exemple » (*P*, 138). Dans le même ouvrage, l'écrivaine s'exclame en soulignant le côté avilissant du travail : « Quand vous dites « travail », c'est pas dégradé, c'est ça ? (*sic*) » (*P*, 100 ; cf. *P*, 100-105). La relation travail-punition est ainsi explicitée par l'écrivaine. Dans *Le Camion*, on voit « les mains des ouvriers qui portent les stigmates obscènes du travail » (*C*, 116). Le travail est perçu comme « consciencieux, pénible » dans *L'Homme assis dans le couloir* (*HAC*, 10-11). Dans les *Cahiers de la guerre*, l'auteure parle encore du « travail subi et pénible » (*CG*, 296.298). Dans *Le Monde extérieur*, elle exalte l'oisiveté qui est l'absence d'activité : « Le travail est toujours naïf, enfantin. Seule la paresse est noble, "grande" » (*ME*, 23). Dans *Le Camion*, c'est à travers un processus parodique et ridiculisant qu'elle met en relief « les saints du travail [...] » (*C*, 116). En fait, le travail étant lié à la malédiction et à la punition, parler de sainteté du travail serait adopter une lecture chrétienne. Or, ce n'est pas le cas chez Duras. La conception chrétienne du travail s'oppose à sa valeur servile. Selon elle, le travail fait pour l'homme doit s'adapter à lui.

Duras envisage également le travail des femmes indépendamment de sa signification pour la femme en gésine : « Tout ce qui n'est pas payé, ce sont les fêtes ou les corvées... enfin, les corvées ménagères... C'est ça, c'est le travail des femmes » (*P*, 101). Il y a des femmes qui travaillent aussi péniblement que des hommes. Il est dit dans *La Vie tranquille* : « Tu es grande, Françou, presque autant que Tiène, mais tu as travaillé trop dur aux champs, tu es forte comme un homme » (*VT*, 93). Travailler dur aux champs c'est gagner péniblement son pain à la sueur de son front. Mais l'idée de la femme en travail apparaît dans

Cahiers de la guerre avec les « souffrances de l'enfantement terrible » (CG, 301). Dans l'œuvre intitulée *L'Homme assis dans le couloir*, la femme « crie et pleure, elle appelle encore la délivrance » (HAC, 21). La malédiction qui se traduit par le travail frappe aussi le rire qui est d'abord perçu comme contraire au plan de Dieu.

1.3.5. Le rire biblique et le rire durassien

La *Genèse* rapporte une histoire évoquant la thématique du rire dans la *Bible*. C'est l'épisode de l'apparition de Mambré et l'annonce de la naissance d'Isaac (Gn 18, 1-15). Au commencement était le rire. Abraham reçoit la visite de trois hommes qui lui annoncent que Sara, son épouse, quoique déjà avancée en âge, va enfanter un fils. Surprenant les propos, « Sara se mit à rire en elle-même et dit : “Tout usée comme je suis, pourrais-je encore jouir ? Et mon maître est si vieux !” Le Seigneur dit à Abraham : “Pourquoi ce rire de Sara ?” » (Gn 18, 12-13). La suite de l'épisode montre la rétractation de Sara, niant devant Dieu avoir ri en disant : « “Je n'ai pas ri ”, car elle avait peur ». « Si ! reprit-il [le Seigneur], tu as bel et bien ri » (Gn 18, 15)⁵⁰⁵. Le rire n'est donc pas permis car la peur devant Dieu dissuade de rire. On ne montre pas un Dieu qui rit⁵⁰⁶. En fait, Dieu a connu les pleurs (cf. Lc 19, 41 ; Jn 11, 35), en revanche, il n'a jamais ri. Dieu est alors perçu comme celui qui fait peur et qui provoque l'effet inverse du rire⁵⁰⁷. Le rire de Lol aurait-il quelque chose à voir avec le rire de Sara dans son rapport au mensonge ? En effet, dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le narrateur déclare : « J'apprends que le naturel du rire de Lol est incomparable lorsqu'elle ment » (RLVS, 86).

⁵⁰⁵ Le nom d'Isaac, le fils que Dieu donne à Sara, veut dire en hébreu : « il rira » (Gn 18, 12)..

⁵⁰⁶ En reprenant la figure de Moïse et l'épisode du *Veau d'or* dans l'*Exode*, Antoine Nouis explique : « les commentaires rabbiniques rapportent qu'au moment où Moïse a avancé un dernier argument (cf. Ex 32, 32), Dieu a souri. Quand Moïse a vu que Dieu souriait, il a compris qu'il avait pardonné ». NOUIS Antoine. *Moïse et Jésus : la vérité d'abord*. In *Les Cahiers croire*, p. 14.

⁵⁰⁷ Il n'est dit nulle part que Jésus a ri. Cependant, il a de l'humour. Les *Évangiles* montrent son humanité, par exemple, quand il déclare : « Le Fils de l'homme est venu, il mange, il boit, et l'on dit : “Voilà un glouton et un ivrogne” » (Mt 11, 19). Le film « *Le Nom de la rose* » datant de 1986 a contribué à véhiculer l'idée que l'Eglise est contre le rire.

Sara n'est-elle pas comme l'enfant : « Il a encore un peu peur, d'une peur qui le fait rire, rire, beaucoup » (YAS, 80) ? Le rire chez Duras a des couleurs d'enfance, d'innocence et de nouveauté. Les rires d'enfants annoncent une aube nouvelle dans *Moderato cantabile* : « Des cris et des rires d'enfants éclatèrent dehors, qui saluaient le soir comme une aurore » (MC, 63). La nouveauté dans le rire est soulignée dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* : « Ce sont leurs rires nouveaux » (AMA, 125). Dans *Détruire, dit-elle*, Alissa associe ces figures de l'enfance et du rire : « Dans son sommeil, Alissa tend sa bouche d'enfant dans un rire absolu. Ils rient de la voir rire. – C'est la musique sur le nom de Stein, dit-elle » (Dé, 137). Dans les *Cahiers de la guerre*, Duras elle-même fait l'expérience de l'innocence du rire avec son propre enfant Outa :

Il a ri et ça a fait un bruit. Il y avait du vent et une petite partie du bruit de ce rire m'est parvenue. Alors j'ai relevé un peu la capote de sa voiture, je lui ai redonné sa girafe pour qu'il rie de nouveau et j'ai engouffré ma tête dans la capote pour capter tout le bruit du rire. Du rire de mon enfant. J'ai mis l'oreille à ce coquillage pour entendre le bruit de la mer. L'idée que ce rire s'en allait au vent était insupportable. Je l'ai pris. C'est moi qui l'ai eu (CG, 245).

C'est sous cet angle et dans cette optique que Duras établit un rapport entre le rire et Dieu. En effet, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la figure du frère est symbolique de ce type de relation, d'après Brigitte Cassirame :

Ce frère représente aussi une sorte d'instance supérieure, de Dieu grave qui n'admet ni le rire, ni la libération du corps. Il brime, empêche les rires et rétablit l'ordre et la propre loi qu'il a érigée et qu'il fait peser sur cette famille ⁵⁰⁸.

En effet, après la fête à laquelle a participé Pierre, le frère aîné, et qui a nécessité un grand ménage dans la maison, la narratrice raconte : « Les lieux ont été remis en ordre. Les meubles sont à leur place » (ACN, 14).

Mais en général dans l'œuvre de Duras, il y a de multiples occasions qui suscitent le rire du lecteur ou de l'auditeur. Le rire est d'abord une affaire de famille comme le reconnaît l'auteure des *Cahiers de la guerre* qui le note dans le *Cahier rose marbré* : « Je n'avais jamais eu de plaisir qu'avec ma mère et mes frères, et à la maison on ne connaissait que le fou rire, le sourire était banni de nos relations » (CRM, 48-49). Les biographes reconnaissent la place du

⁵⁰⁸ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 190.

rire chez Duras⁵⁰⁹. D'après Laure Adler, « ce qui reste de Marguerite, c'est son rire. Le rire malicieux, enfantin, le rire communicatif de l'amitié, le rire de la moquerie, voire parfois celui de la méchanceté. Marguerite riait de tout, de toutes et de tous, et à l'occasion d'elle-même »⁵¹⁰.

Les manifestations du rire dans l'œuvre de Duras sont nombreuses ainsi que les noms pour le désigner⁵¹¹. Les excès du rire ont justifié que la chrétienté l'associe aux gestes diaboliques ou sataniques. Au Moyen Age et tant que l'Église pouvait exercer son autorité morale et son contrôle social, les rieurs étaient voués à Satan⁵¹². Pour Charles Baudelaire par exemple, le rire dénote particulièrement bien « dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre »⁵¹³. A propos du rire, dans *La Pluie d'été*, Sylvie Loignon affirme :

Le rire sert de contrepoint à la force tragique qui parcourt l'œuvre et les circonstances de son écriture (le récit est commencé avant le coma de l'écrivain, puis achevé à sa sortie de l'hôpital), d'autre part à la dimension biblique et symbolique puisque dans la Bible on ne rit pas, le rire est le propre du diable⁵¹⁴.

En effet, le rire dans la *Bible* a une connotation péjorative⁵¹⁵, car il peut être le signe de la risée et de la dérision qui s'abat sur le fidèle.

Certes, Baudelaire met un rapport de cause à effet entre le rire, désigné comme le propre de l'homme, et la chute originelle. En effet, le poète situe l'origine du rire dans la nature corrompue de l'homme. Du rire en général

⁵⁰⁹ « La plaisanterie est inusable. Car dans ce domaine aussi, on la trouve là où on ne l'attend pas. Duras adore rire et saisit toutes les occasions de le faire. Les lapsus, les accidents du langage, les peaux de banane ou les histoires les plus idiotes font un tabac auprès d'elle » écrit LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 309. « Elle aime rire, plaisanter, dîner jusque très tard dans la nuit, être toujours dans cette tension de l'existence qui la porte », écrit Alain VIRCONDELET dans son œuvre intitulée *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 62.

⁵¹⁰ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 10.

⁵¹¹ « Le fou rire de Joseph était contagieux. C'était un rire étouffant, encore enfantin, qui sortait avec une fougue irrésistible. [...] La mère rit de toute sa gorge » (*BCP*, 48.49). *cf.* aussi *Cha*, 192.193.229.230.231 ; *C*, 105.126.127 ; *AMA*, 20.25.30ss ; *ASD*, 32.71ss ; *YAS*, 19.21.27.29.34ss ; *MG*, 15.23-25.114.115.296.210 ; *CG*, 61.77.85.92ss ; *PCT*, 17.23.24.83.122.151.190 ; *Dé*, 19.31.46.63ss ; *Amt*, 20.63.64ss ; *HMA*, 36.46.47.50.55.61ss ; *E*, 40.43 ; *MJAA*, 59.65 ; *CT*, 10.21.33 ; *EL*, 12.14.33.50.56ss ; *Out*, 29.37.253ss. Au nombre des variantes, nous avons : « rigoler » (*AMA*, 121 ; *MG*, 115), « ricaner » (*MG*, 103 ; *Dé*, 118) et « s'esclaffer » (*PCT*, 22).

⁵¹² *cf.* MINOIS Georges. *Histoire du rire et de la dérision*. Editions Fayard, Paris, 2000. En tant qu'historien français, l'auteur analyse la question du rire depuis l'antiquité grecque jusqu'au XX^{ème} siècle. Devant la question « peut-on rire de tout ? », diverses positions se sont affichées au cours des siècles.

⁵¹³ BAUDELAIRE Charles. « De l'essence du rire », Œuvres complètes. Gallimard, coll. « La Pléiade », 1961, p. 993.

⁵¹⁴ LOIGNON Sylvie. *op. cit.*, p. 113.

⁵¹⁵ *cf.* *Gn* 18,12 ; 18,13 ; 21,6 ; *Ez* 23,32 ; *Jr* 48,39 ; *Pr* 14,13 ; *Ps* 44,14 ; *Ps* 80,7 ; *Ec* 2,2 ; 3,4 ; 7,3.6 ; *Jc* 4,9.

et en particulier chez Baudelaire, Marcel Ruff écrit : « le rire était aussi inconnu que les larmes avant la chute, et ces signes de la faute servent aussi à la réparer »⁵¹⁶. De ce fait, le rire a une fonction cathartique. Mais Marguerite Duras accorde un rôle bénéfique au rire en opposition avec la présentation dans la *Bible*. En effet, dans l'écriture durassienne, il y a un monde du fou rire qui emporte tout, ravage et décape. Sa valeur cathartique est soulignée par Laure Adler décrivant le rire de Duras : « ce rire balayait tout, effaçait les rancœurs et la rendait de nouveau attachante »⁵¹⁷. Alain Vircondelet rapporte : « Le rire de Duras s'entend quand même quelquefois quand la tension, trop grande, risque de détruire l'équilibre des arbres qui l'entourent, le calme du jardin »⁵¹⁸. Face au pouvoir colonial, la famille de Réam est solidement unie et soudée par le rire. Les personnages durassiens sont fortement marqués par le rire depuis le début et tout au long de son œuvre. Ainsi que le rapporte Robert Harvey, professeur de littérature comparée :

Le souvenir du rire de Tatiana Karl, dans le dortoir de leur jeunesse d'écolières, est plus émouvant pour Lol V. Stein que même la beauté de son corps. Tatiana, en revanche, reconnaîtrait le rire de Lol derrière une porte de fer. La mendicante de Battambang rit bruyamment de son ventre plein d'un enfant tandis que le vice-consul rit de son rire blanc de connivence avec Anne-Marie Stretter⁵¹⁹.

Le Marin de Gibraltar présente des personnages riant sous l'effet de l'alcool qui efface les inhibitions et fait oublier les convenances. Mais, de l'œuvre magistrale de Duras, il en est une où, paradoxalement, le rire est quasiment absent. Il s'agit de *L'Homme assis dans le couloir*. Mais Duras le fait apparaître de nouveau à partir de *La Maladie de la mort*.

Si l'on a souvent perçu un certain pessimisme dans l'écriture durassienne, on comprend alors le rôle fondamental joué par le rire qui marque autant la vie de l'écrivaine que ses œuvres. C'est le rire qui donne à Duras la force de rejoindre l'enfance et les souvenirs du barrage. A travers le rire, l'œuvre de Duras prend une couleur nouvelle.

⁵¹⁶ RUFF Marcel. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Editions Armand Colin, Paris, 1955, p. 153.

⁵¹⁷ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 14.

⁵¹⁸ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 352.

⁵¹⁹ HARVEY Robert. *La Communauté par le rire*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 198.

Les allusions durassiennes au livre de la *Genèse* sont abondantes dans la mesure où ce livre constitue une de ses sources premières. L'écrivaine s'est largement inspirée de ce livre des commencements comme d'une pierre angulaire qui fonde son œuvre. Sa lecture de la *Genèse* permet de mettre en lumière, dans ses œuvres, les thèmes classiques liés aux récits des commencements. Mais Duras ne partage pas toujours les opinions qui y sont développées. La lecture de la *Bible* par Duras ne se limite pas au seul livre de la *Genèse*. Ayant été marquée par l'histoire du peuple juif, les épisodes bibliques retraçant l'histoire du peuple d'Israël constituent également la trame de son œuvre littéraire surtout quand elle est vue sous l'angle de la douleur. Ainsi en est-il de sa lecture du livre de l'*Exode*.

II - L'EXODE OU L'AVENTURE DOULOUREUSE DES JUIFS

Les précisions apportées par Duras dans l'évocation du papyrus Nash par un jeune homme de vingt ans et une jeune fille de dix-huit ans dans les *Cahiers de la guerre* correspondent à l'identification du document cité (cf. CG, 378)⁵²⁰. En effet, du nom de celui qui en a fait l'acquisition chez un marchand égyptien en 1898, ce papyrus dont quelques lettres manquent à chaque bord est le plus vieux manuscrit hébreu jamais connu jusqu'à la découverte des manuscrits de la Mer morte et de Qumran en 1947. Il est formé de quatre fragments comportant les Dix Commandements du livre de l'*Exode* (*Ex* 20, 1-17) et une collection d'obligations du Juif envers Dieu dans le *Deutéronome* (*Dt* 6, 4-9). Le jeune homme poursuit par des références de l'*Exode* qui rappellent l'aventure douloureuse du peuple hébreu : « Les enfants d'Israël furent féconds, ils se multiplièrent, ils s'accrurent et devinrent de plus en plus puissants... Et le pays en fut rempli... Et l'on prit en aversion les enfants d'Israël... » (CG, 378). Ces versets font partie des premiers de l'*Exode* et résument à eux seuls les motivations qui ont conduit à l'exode des Israélites. Les références explicites

⁵²⁰ « Il ne restait plus sur le papyrus Nash que quelques lignes sur l'Exode. Il lui parla de l'*Exode* » (CG, 378).

sont les suivantes : « Les fils d'Israël fructifièrent, pullulèrent, se multiplièrent et devinrent de plus en plus forts: le pays en était rempli » (*Ex* 1, 7). Les propos du nouveau roi d'Égypte justifient l'aventure des Israélites :

Voici que le peuple des fils d'Israël est trop nombreux et trop puissant pour nous. Prenons donc de sages mesures contre lui, pour qu'il cesse de se multiplier. En cas de guerre, il se joindrait lui aussi à nos ennemis, il se battrait contre nous et il sortirait du pays (*Ex* 1, 9-10).

La douleur de Duras face aux drames contemporains des Juifs explique ce retour aux textes scripturaires pour mieux comprendre l'histoire. Faisant allusion à *Abahn Sabana David*, Alain Vircondelet écrit : « Le Juif qui erre dans toute son œuvre revient ici avec une force redoutable »⁵²¹.

L'Exode, c'est aussi l'application de *la loi du Talion* évoquée dans *Outside*. Le rêve heureux du crime exprime le rêve durassien de l'extermination de l'Allemagne : « Je réponds au meurtre par le meurtre » (*Out*, 355). Ce contexte de l'expression de *la loi du Talion* en appelle d'autres. Les faits divers ayant inspiré *L'Amante anglaise* font de Claire le personnage qui reprend à son compte *la loi du Talion* : « ils devaient me décapiter moi aussi pour ce que j'ai fait. Œil pour œil » (*AA*, 184 ; *ThA*, 104). En effet, le principe biblique du *Talion* est formulé dans *l'Exode* : « Œil pour œil, dent pour dent » (*Ex* 21, 24-25). C'est l'Orient avec la morale du *Talion* qui proportionne le châtement au préjudice causé. Malgré sa sévérité, on y voit déjà un effort pour limiter les excès de la vengeance car, avant l'apparition de ce code, pour un œil crevé, le coupable pouvait subir la mort⁵²².

L'allusion au livre de *l'Exode* s'exprime par le recours au *Veau d'or*, repris comme nom d'un café dans *Outside* (*Out*, 50). L'épisode du *Veau d'or* englobe tout le chapitre 32 de *l'Exode*. Il témoigne de l'extrême difficulté des anciens Sémites à se passer d'une représentation concrète de la divinité. La *Bible* puise dans le cadre sociologique de l'ancien. Moïse, figure emblématique de *l'Exode*, se révèle courageux et solidaire de son peuple, notamment après l'histoire du *Veau d'or*. Pendant que Moïse est sur la montagne pour recevoir de

⁵²¹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 321.

⁵²² cf. FOUILLOUX Danielle / LANGLOIS Anne / LE MOIGNE Alice / SPIESS Françoise / THIBAUT Madeleine / TREBUCHON Renée. *Dictionnaire culturel de la Bible*. Editions Perrin, Paris, 2010. Article « Talion », p. 513.

Dieu les Dix commandements, le peuple se trouve seul dans la plaine. Le retard de son chef plonge le peuple dans l'idolâtrie. Celui-ci se construit, sous la forme d'une statue, un dieu bien visible. Cette idolâtrie pousse Dieu à vouloir supprimer son peuple. C'est alors que, devant Dieu, Moïse prend sa défense. Il intercède auprès de lui pour implorer son pardon. Moïse s'engage personnellement dans le conflit : « Mais maintenant, si tu voulais enlever leur péché... Sinon, efface-moi donc du livre que tu as écrit » (*Ex 32, 32*)⁵²³. En dressant un *Veau d'or*, le peuple a voulu manifestement rejeter le pouvoir de Moïse qui lui est pourtant resté fidèle au point de risquer son salut. Non seulement, cet homme courageux a su porter l'exigence divine devant le peuple, mais il a su également le défendre devant Dieu sur la montagne des dix commandements.

Le récit d'*Aurélia Steiner dite Vancouver* s'éclaire à la lumière du livre de l'*Exode*. Il décrit une mer « alourdie, empoisonnée » :

Alors que l'on croyait atteindre l'autre versant de la tempête, juste avant l'aurore, dans la blancheur livide du début du jour, les grands réservoirs à sel ont éclaté sous les coups de boutoir des longues lames blanches du Pacifique Nord. Le sel s'est répandu dans la mer. Sa salinité est devenue mortelle. Elle est passée en quelques secondes de la vie à la mort (ASV, 135).

L'épisode ainsi décrit fait penser aux plaies d'Égypte ainsi évoquées dans l'*Exode* : « Moïse et Aaron firent comme le Seigneur l'avait ordonné. Il leva le bâton et frappa les eaux du Fleuve sous les yeux du Pharaon et de ses serviteurs. Toutes les eaux du Fleuve se changèrent en sang » (*Ex 7, 20*). Les catastrophes naturelles évoquées dans l'*Exode* anticipent le regard durassien sur la mer. Celle-ci a une étonnante force destructrice comme dans l'œuvre fatale accomplie par la Mer Rouge sur les Égyptiens (*Ex 14, 15-30*) et qu'on peut lire en filigrane dans les propos du narrateur d'*Aurélia Steiner dite Vancouver* :

La mer est montée à l'assaut de la ville, elle a escaladé, envahi. Elle a cassé les vitres, elle a fracassé les portes et les fenêtres, elle a crevé les murs, elle a emporté des toits et la ville est restée ainsi, ouverte, béante sur le vent (ASV, 134).

⁵²³ Le texte original dans la *Traduction Œcuménique de la Bible (TOB)* comporte ces points de suspension.

Cette recherche sur l'écriture durassienne et la *Genèse* montre l'abondance des indices intertextuels bibliques dans les œuvres de l'écrivaine, en particulier dans *Le Vice-consul*. La fascination manifeste de l'écrivaine pour la culture hébraïque et la destinée du peuple juif y est pour beaucoup. Il faut maintenant rappeler que, d'après son auteure, *Le Vice-consul* est le fruit de la lecture de *L'Ecclésiaste* à laquelle l'aurait initiée un ami d'origine juive et consul lui-même.

III - *L'ECCLÉSIASTE*: LES QUESTIONS EXISTENTIELLES ET METAPHYSIQUES DE DURAS

De *L'Ecclésiaste*, le critique littéraire français, Jean-Charles Darmon déclare : « Parmi les grands textes bibliques sans cesse commentés et repris par la littérature, la philosophie et les arts, *L'Ecclésiaste* occupe, dans notre mémoire, une place singulière »⁵²⁴. Après la *Genèse*, *L'Ecclésiaste* est d'une importance capitale pour la compréhension de l'œuvre de Duras qui lui emprunte des réflexions sur l'infini, la connaissance, le travail de l'homme dans son rapport à l'œuvre de Dieu :

Quel profit a l'artisan du travail qu'il fait ? Je vois l'occupation que Dieu a donnée aux fils d'Adam pour qu'ils s'y occupent. Il fait toute chose belle en son temps ; à leur cœur il donne même le sens de la durée sans que l'homme puisse découvrir l'œuvre que fait Dieu depuis le début jusqu'à la fin (*Ec* 3,9-11).

Il en est de même de la poussière : « Tout va vers un lieu unique, tout vient de la poussière et tout retourne à la poussière » (*Ec* 3, 20). Dans le même livre de *L'Ecclésiaste*, il est écrit : « avant que la poussière ne retourne à la terre, selon ce qu'elle était, et que le souffle ne retourne à Dieu qui l'avait donné » (*Ec* 12, 7). Jean-Bernard Vray atteste l'influence incontestable de *L'Ecclésiaste* sur Duras et il précise :

⁵²⁴ DARMON Jean-Charles. « Rien de nouveau sous le soleil » ? « Ombres errantes » de *L'Ecclésiaste*. In DARMON Jean-Charles (dir.). *Littérature et vanité*. PUF, Paris, 2011. p. 1.

[...] en dynamique d'intertextualité externe, la référence à la Bible, bien qu'absente du récit initial et écartée par Duras du texte des *Enfants*, travaille l'œuvre comme une lame de fond qui viendrait se fracasser dans *La Pluie d'été*⁵²⁵.

Dernier livre à avoir été inséré dans la *Bible* hébraïque, le livre de *L'Ecclésiaste* est aussi appelé livre de *Qohélet*. Ce texte a failli ne pas y être inclus. Longtemps on a assimilé l'auteur à Salomon du moment qu'il se désignait lui-même comme le fils de David. Mais ce titre lui est formellement dénié par les biblistes contemporains, avouant n'avoir pas la moindre idée de son identité⁵²⁶.

« Vanité des vanités, tout est vanité », dit *L'Ecclésiaste*. Ce récit singulier a trouvé sa place dans le corpus biblique et a inspiré de ce fait autant de créateurs dans les domaines les plus variés, des *Essais* de Montaigne aux *Pensées* de Pascal, ou des toiles de Poussin au *René* de Chateaubriand. Chercheurs, écrivains, philosophes méditent sur *L'Ecclésiaste*. Au long des siècles, ce texte a été lu, traduit et commenté par des générations de lecteurs⁵²⁷.

Duras a lu *L'Ecclésiaste* par l'intermédiaire du Juif de Neuilly. Elle en évoque la lecture dans les *Cahiers de la guerre* : « Il l'avait lu à haute voix, les deux mains sur les oreilles, d'une voix passionnée et suivant un rythme liturgique, ça l'avait gênée et elle s'était demandé s'il n'était pas un peu fou » (CG, 377-378). Cette lecture à haute et intelligible voix suit le mouvement même du texte qui commence majestueusement par : « Vanité des vanités », leitmotiv de l'écriture durassienne.

3.1. *L'Ecclésiaste* et la permanence durassienne de la vacuité

Les pages de *L'Ecclésiaste* définissent une morale juive de la vie et du bonheur possible, qui consiste à ne se résigner ni à la finitude ni à la répétition.

⁵²⁵ VRAY Jean-Bernard. *Les livres, le Livre dans La Pluie d'été*. In BURGELIN Claude / DE GAULMYN Pierre. *Lire Duras*. Presses Universitaire de Lyon, p.299.

⁵²⁶ cf. DECOIN Didier. *op. cit.*, Article « Qohélet », p. 563.

⁵²⁷ cf. DARMON Jean-Charles (dir.). *Littérature et vanité*. PUF, Paris, 2011.

3.1.1. Vanité biblique et vanité durassienne

« Paroles de Qohéleth, fils de David, roi à Jérusalem. Vanité des vanités, dit Qohéleth, vanité des vanités, tout est vanité » (*Ec* 1, 1-2). Cette sentence renvoie le lecteur averti au livre de *L'Ecclésiaste*. De l'*Ancien Testament*, Duras a lu le livre de *L'Ecclésiaste* qui vient dans son œuvre après la *Genèse* pour la densité des indices intertextuels bibliques. Mais il s'agit d'une intertextualité implicite. En effet, qui lit « vanité des vanités », ce leitmotiv qui ponctue *La Pluie d'été* devrait *a priori* faire penser au livre de *L'Ecclésiaste*. Or, la même expression pourrait figurer dans les pages roses d'un dictionnaire *Larousse* comme morale et sagesse pratique. Mais en parlant de *L'Ecclésiaste*, Duras dit : « On ne peut pas dire plus loin que ce texte »⁵²⁸. De manière explicite, elle fait mention de ce livre biblique dans *C'est tout* :

Vanité des vanités.

Tout est vanité et poursuite du vent.

Ces deux phrases donnent toute la littérature de la terre.

Vanité des vanités, oui.

Ces deux phrases à elles seules ouvrent le monde : les choses, les vents, les cris des enfants, le soleil mort pendant ces cris.

Que le monde aille à sa perte.

Vanité des vanités.

Tout est vanité et poursuite du vent...

C'est moi la poursuite du vent (*CT*, 30-31).

Le livre de *L'Ecclésiaste* devient alors une source abondante d'indices intertextuels de certaines œuvres de Duras. Elle emploie le mot lui-même dans *Le Monde extérieur* : « L'Ecclésiaste se plaignait d'un Dieu qui lui avait donné le sens de l'infini et qui en même temps l'avait privé de la perception de l'infini » (*ME*, 129). Dans *Les Yeux verts*, Duras souligne la place prépondérante du livre de *L'Ecclésiaste* dans sa vie et son œuvre. A la question posée dans le *Cahier* : « *Quelle est la Genèse des Enfants ?* », Duras répond : « la lecture de *L'Ecclésiaste* faite à dix-huit ans. Lecture conseillée par ce petit juif de Neuilly – encore et toujours – qui est devenu le Vice-consul de France à Bombay [...] ». Puis elle détaille la genèse des *Enfants* :

⁵²⁸ « Dans les jardins d'Israël il ne faisait jamais nuit ». In *Cahiers du cinéma*, juillet-août 1985, p. 229.

Là, tout est parti de cette lecture à dix-huit ans. Ça s'est appelé d'abord *Ernesto* en toute innocence, et puis *Les enfants d'Israël* et puis *Les enfants du roi*. Et puis *Les enfants*. Car il était roi d'Israël, *L'Ecclésiaste*. On ne peut pas dire plus loin que ce texte. Il est terrible. Ernesto devait lire des passages de *L'Ecclésiaste* dans le film, mais c'est illisible en français. A cause des redites, de la litanie (YV, 229).

Et pourtant quand l'interviewer lui dit : « les mots ne sont jamais prononcés : "Vanité des vanités, tout est vanité..." », Duras réplique : « Ils l'étaient » (YV, 229). En d'autres termes, si l'expression consacrée et caractéristique n'est pas formellement mentionnée, la réalité est abondamment présente comme en témoigne la force de la réponse lapidaire de l'écrivaine.

La thématique globale du livre de *L'Ecclésiaste* donne le ton et se présente ainsi : le plaisir et l'activité humaine n'apportent pas le vrai bonheur, quelle qu'en soit la forme : la mort limite l'un et l'autre, elle rend même la vie haïssable, ce qui est un paradoxe inouï aux yeux du Sémite.

Les occurrences durassiennes du substantif « vanité »⁵²⁹ et de son dérivé féminin « vaniteuse »⁵³⁰ témoignent de l'influence de ce concept dans son œuvre. Le mot est pris aussi bien dans son acception première que dans sa connotation biblique. Ainsi, même si elle parle de la « vanité de l'écriture » (CG, 291), Duras peut affirmer :

Si j'ose dire que je suis géniale, si j'ose avoir cette impudence de qualifier quelquefois de génial ce que j'écris, ce n'est certainement pas de la vanité. C'est certainement une forme de modestie. Je dis de mes livres ce que j'en dirais s'ils n'étaient pas de moi⁵³¹.

La vanité est ainsi prise dans sa première acception. Dans *C'est tout*, Duras est bien consciente que « le tout s'évanouira quand s'effacera le texte » (CT, 23). Dans *Le Monde extérieur*, il est aussi question de « vanité du pouvoir » (ME, 92). Quant au fait d'écrire, c'est : « aller à la vanité et au vent », selon la narratrice de *L'Amant* (Amt, 15). Le mot est aussi employé à propos d'un personnage révélateur de la vanité au sens biblique du terme. En effet, dans *Le Vice-consul*, est mentionnée la « vanité d'Anne-Marie Stretter » (VC, 202). Cette

⁵²⁹ « Quelque chose les liait désormais, qui était peut-être la vanité même de ces insolubles conflits » (PCT, 175) ; « Malgré son épaisseur, sa crasse d'insensibilité, de vanité, la chose lui parvenait à l'esprit, [...] » (CG, 370). cf. aussi C, 96; VT, 38.82; Amt, 15.

⁵³⁰ La narratrice à propos de Léo : « Rien ne pouvait faire qu'il ne m'ait pas touché ma bouche avec sa bouche [...] qui me paraissait dégradée, vaniteuse et stupide, perdue comme était perdu Léo » (CG, 83).

⁵³¹ LAMY Suzanne / ROY André (dir.). *Marguerite Duras à Montréal, op. cit.*, p. 56. ADLER Laure. *op. cit.*, p. 495.

vanité est diversement suggérée dans *Le Vice-consul*⁵³². Avec cette femme, les connotations bibliques se multiplient. Sa vanité est en effet un écho sensible au leitmotiv inscrit au fronton de *L'Ecclésiaste* : « vanité des vanités, tout est vanité et poursuite du vent ». Cette caractéristique du personnage d'Anne-Marie Stretter est exprimée au mieux par ces paroles de *L'Ecclésiaste*. Pour Brigitte Cassirame, « elle est effectivement ce vide, ce rien, ce silence d'elle-même qui s'exhibe et que meublent ceux qui la regardent »⁵³³. En effet, comme un souffle, comme une buée, sa beauté s'évanouit et rentre dans le registre de la vanité. Le regard des personnages de Charles Rosset et de Michael Richard permet d'en savoir un peu plus. En effet, « ils la regardent. Elle est maigre sous le peignoir noir, elle serre les paupières, sa beauté a disparu » (VC, 195). « Tout cela est vanité », dirait *L'Ecclésiaste*. Anne-Marie Stretter est le prototype même de la vanité au point même que sa vanité s'apparente à l'absence même de Dieu en elle. Elle appartient à la catégorie de ceux qu'attire la vérité et qui ne découvrent pas une religion certaine. En somme, c'est une chrétienne privée de Dieu.

Quand Duras parle de la vanité au sens biblique du terme, elle est plus explicite, comme dans *Les Yeux verts* : « Oui, il s'agit bien de ça, de ce désert, de ces lieux irrémédiables de la répétition séculaire, celle de la même tentative de se voir, de s'entendre. Ici tout est vanité et poursuite du vent » (YV, 22).

D'après Brigitte Cassirame, le mot hébreu *habèl* désignant la « fumée » apparaît trente-six fois dans le seul livre de *L'Ecclésiaste*⁵³⁴. Le terme hébreu traduit par « vanité » signifie « fumée, buée, vapeur, souffle ». Avec l'ombre, la fumée et l'eau, ce mot relève du répertoire d'images qui expriment, dans la pensée hébraïque, la fragilité humaine. On comprend alors ses fortes connotations dans le *Vice-consul*. C'est la lumière crépusculaire, les nuages sur

⁵³² Vanité sur le cercle d'Anne-Marie Stretter, ses amants, son mariage, son emploi de temps, son séjour aux Iles (cf. VC, 75) ; vanité dans sa robe à double fourreau de tulle noir, un champagne à la main (cf. VC, 92) ; vanité de sa pose extravagante (cf. VC, 108) ; vanité dans le bordel de Calcutta (cf. VC, 141).

⁵³³ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 67.

⁵³⁴ Sur soixante-treize occurrences bibliques.

le Népal, les vapeurs infectes qui stagnent, la brume violette partout, la chaleur de Calcutta. Avec *India song*, c'est le ciel qui s'obscurcit à cause des fumées des crématoires et de ces morts de faim qu'on brûle : « Un domestique passe avec des plateaux de verres empilés, des cendriers, etc. [...] Lueurs dans le ciel : les crématoires » (*IS*, 112)⁵³⁵.

La vanité dans l'optique durassienne se manifeste également sur le mode de l'absence et du vide. Pour *L'Éclésiaste*, « cela aussi est vanité » (*Ec* 8, 5ss). C'est l'idée même du but non atteint et de la vanité qui émerge dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* : « La jouissance est arrivée du ciel, nous l'avons prise, elle nous a supprimés, elle nous a emportés pour toujours et puis elle s'est évanouie » (*YB*, 142). Cette expression durassienne de la vanité est autrement exprimée par Bernard Sichère qui parle d'«une jouissance sans rémission, sans excuse, et qui n'a de fin qu'en elle-même : l'expérience de la jouissance est l'expérience de la perte»⁵³⁶. Cette vanité s'exprime également dans *Les Parleuses* : « C'est ça, l'orgasme n'a pas lieu » (*P*, 127). Tout est vanité et vide, sans consistance et sans pertinence.

Le temps qui passe et qui fait place à un autre introduit également l'idée du vide chez Duras avec le personnage de Lol :

Elle croyait qu'un temps était possible qui se remplit de vide alternativement, qui s'emplit et se désemplit, puis qui est prêt encore, toujours, à servir, elle le croit encore, elle le croira toujours, jamais elle ne guérira (*RLVS*, 159).

Le comportement des femmes dans *Le Vice-consul* permet de faire le lien entre la vanité et le vent : « Les femmes tout en marchant s'éventent avec des grands éventails en papier blanc » (*VC*, 186). On les retrouve dans *India song* : « Elles s'éventent avec des grands éventails blancs » (*IS*, 61). Plus loin, il est écrit : « On distingue des femmes qui s'éventent avec des éventails blancs. Couleurs claires de leurs robes » (*IS*, 133). Les grands éventails qui produisent du vent ne font que rehausser la vanité de ces femmes.

⁵³⁵ cf. CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 67.

⁵³⁶ SICHERE Bernard. *Pour Bataille. Etre, chance, souveraineté*. Gallimard, Paris, 2006, pp. 27-28.

3.1.2. Vanité et vent : célébration durassienne de l'éphémère

Si le mot « vanité » suppose l'idée du souffle qui s'évanouit d'un instant à l'autre, le lecteur avisé comprend alors que *L'Ecclésiaste* mette un accent particulier sur la question du vent assimilé au souffle. *L'Ecclésiaste* associe souvent « vanité » et « vent » : « tout est vanité et poursuite de vent », affirme-t-il dès les premières lignes de son œuvre (*Ec* 1, 14). Et plus loin, il commence par ponctuer son discours de l'expression désormais consacrée : « tout cela est vanité et poursuite de vent » (*Ec* 2, 11). Il la formule autrement : « cela aussi est vanité et poursuite de vent » (*Ec* 2, 26 ; 4, 4 ; 4, 16 ; 6,9).

Il faut noter que le vent comme la vanité est un thème récurrent de l'œuvre durassienne comme l'atteste l'écrivaine dans *Le Camion* : « c'est le vent, par exemple » (*C*, 128). Les reprises du substantif « vent » sont nombreuses⁵³⁷. L'auteure des *Yeux verts* répète le leitmotiv de *L'Ecclésiaste* en ajoutant initialement un adverbe de lieu : « Ici tout est vanité et poursuite du vent » (*YV*, 22). Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, une question est posée : « Poursuite interminable de quoi ? » (*RLVS*, 24). La réplique pourrait se trouver dans *L'Amant* : « C'est de l'esprit qu'elle [l'immortalité] participe et de la poursuite du vent » (*Amt*, 129). Et la narratrice poursuit la réflexion par une sorte de parabole évangélique : « Regardez les sables morts des déserts, le corps mort des enfants : l'immortalité ne passe pas par là, elle s'arrête et contourne » (*Amt*, 129)⁵³⁸.

⁵³⁷ « Je me souviens : la forêt et le Pacifique autour de la maison. Comme j'entendais le vent. Ça cognait contre la montagne. J'étais sur le passage du vent » (*EC*, 149) ; « Mais l'alcool ne crée rien qui demeure. C'est le vent » (*VM*, 26) ; « Elle [la drogue] ne jette pas l'individu à tous les vents, dans les rues, elle n'en fait pas un vagabond » (*VM*, 27) ; « Il y avait du vent et le soir venait » (*VM*, 80) ; « Le vent du divin souffle dans les grandes forêts de Racine » (*VM*, 92) ; « A Paris seules les journées de vent et de tempête nous relient à la mer » (*VM*, 139) ; « Un jour, il y avait eu du vent et la tête de la femme s'était cassée comme du verre » (*VM*, 170) ; « Elle en oubliait que cette force venait de sa mère et la subissait comme elle aurait subi celle du vent, des vagues, une force impersonnelle » (*BCP*, 137) ; « On allait très vite, il y avait beaucoup de vent, tout paraissait facile, un peu comme au cinéma » (*BCP*, 265) ; « Rien, du vent, de l'eau » (*BCP*, 290). cf. aussi *CG*, 84.371 ; *D*, 85.209.218 ; *RLVS*, 59.146.179 ; *Dé*, 14.38 ; *DHD*, 44.45ss ; *MJAA*, 68.72 ; *EL*, 25.145 ; *Out*, 353.

⁵³⁸ « On serait tenté de poursuivre : « Que celui qui a des oreilles pour entendre entende » (*Mt* 13, 9 et 43), affirme Alain GOULET. *La Mort dans L'Amant*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 42.

Les descriptions liées au vent font allusion à ces paroles de *L'Écclésiaste* : « Le vent va vers le midi et tourne vers le nord, le vent tourne, tourne et s'en va, et le vent reprend ses tours » (*Ec* 1, 6). Il est dit de la petite fille de l'histoire dans *L'Amant* : « Elle prend la direction du tournoiement du monde, celle toujours lointaine, enveloppante, de l'est » (*Amt*, 107). Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, pour signifier la succession rapide des temps et la vanité du temps, « le présent, le seul présent, [...] tournoie, tournoie dans la poussière » (*RLVS*, 74). Comme pour exprimer le caractère éphémère de cet élément de la nature, l'écrivaine parle de « l'évanouissement du vent » (*Eté*, 125) ou de cette soirée d'été ainsi décrite : « pas un souffle de vent » (*YB*, 9). Dans *India song*, il n'y a « aucun vent dans le jardin désert » (*IS*, 49). Le vent se retrouve aux deux extrêmes : soit il est massivement absent soit il est excessivement présent. Ainsi en est-il de l'expérience de Lol dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : « Elle a, pour venir, traversé des jardins, et des jardins où rien n'arrête le vent » (*RLVS*, 165). Dans un emploi métaphorique, ce vent rencontre pourtant des résistances. En témoigne l'amour que Pierre Beugner porte à Tatiana Karl dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : « un amour revenu de bien des épreuves, [...] ils sont unis, leur maison est solide plus qu'une autre, elle a résisté à tous les vents » (*RLVS*, 155).

L'expression de *L'Écclésiaste* est partiellement reprise dans certains propos de celle qui s'est laissé façonner par la lecture de ce livre biblique. Ainsi, dans *Les Yeux verts*, à propos des films suédois *Le Silence* et *Persona* du cinéaste Ingmar Bergman, sortis respectivement en 1963 et en 1966, elle écrit : « c'est du vent » (*YV*, 55), pour souligner que le cinéaste pouvait mieux faire. Le vent tourne inlassablement et finit par régner sur un empire, à en croire les propos de la femme des *Yeux bleus cheveux noirs* parlant de celui qu'elle a aimé : « Avec son nom j'ai fait une phrase. Dans cette phrase il est question d'un pays de sable. D'une capitale du vent » (*YB*, 95). Comme *l'Écclésiaste* marqué par l'inanité de la vanité et du vent, Duras se sent imprégnée du néant et du vide créé par le vent.

Dans *Le Marin de Gibraltar*, le motif du vent est évoqué pour camoufler un mensonge. Le narrateur dit de son interlocutrice : « C'est une femme qui n'a pas le regard franc. Et ce soir-là, elle l'avait encore moins que d'habitude » (MG, 180). Et quand il attire son attention sur le béret qu'elle avait porté alors qu'il n'y avait pas de vent, elle lui répond : « C'est pour le vent » (MG, 180).

Par ailleurs, l'accouchement d'un mort-né est une expérience semblable à l'enfantement du vent. Dans les *Cahiers de la guerre*, Duras écrit : « Mon ventre était retombé lourdement, floc, sur lui-même, comme un chiffon usé, une loque, un drap mortuaire, une dalle, une porte, un néant que ce ventre » (CG, 244-245)⁵³⁹. Dans *C'est tout*, les personnages sont dans l'attente « dans le devenir du vent » (CT, 19).

Le vent n'apporte rien finalement et produit les mêmes effets que l'alcool par sa capacité à « vider » celui qu'il a immergé. Dans *La Vie matérielle*, Duras écrit : « Mais l'alcool ne crée rien qui demeure. C'est le vent » (VM, 26). Les attributs de l'un et de l'autre ont une connotation de vanité. Ainsi, le vent est évoqué négativement comme dans *Yann Andrea Steiner* : « Le vent a recommencé. Et de nouveau le ciel est devenu noir » (YAS, 67). L'inconnu dans *Vera Baxter* nomme « le vent qui recommence avec la nuit » (VB, 89). De façon plus explicite, le roman *Les Petits chevaux de Tarquinia* est traversé par le vent et ses effets. Le séjour commence avec le vent. « Il soufflait dans cet endroit, en dépit des humeurs contradictoires de tous, un vent brûlant de vacances » (PCT, 20). C'est surtout la nuit qu'il se manifeste : « Le vent en général se levait plus tard, vers deux heures » (PCT, 34). Et la trame romanesque s'achève sur une note précisant l'omniprésence du vent. Dans la chambre, Sara se trouve sur les dalles fraîches, près du lit de l'enfant : « Et là elle recommença à lui parler d'autres vacances, faites de nuits fraîches et de vent » (PCT, 221). La nuit semble être le moment de prédilection pour le vent.

⁵³⁹ Cette expérience peut être rapprochée d'un texte biblique tiré du livre d'*Isaïe* : « Nous avons été devant toi, Seigneur, comme une femme enceinte, près d'enfanter, qui se tord et crie dans les douleurs. Nous avons conçu, nous avons été dans les douleurs, mais c'est comme si nous avions enfanté du vent » (Is 26, 17-18).

A propos de l'écriture selon Duras, on peut bien reprendre ce leitmotiv de *L'Écclésiaste* : « cela aussi est vanité et poursuite de vent » (*Ec* 2, 26). En effet, sa conception de l'écrit pousse à le penser quand elle affirme dans *Ecrire* : « L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, c'est l'écrit, et ça passe, comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie » (*E*, 53). L'écriture aussi est poursuite du vent. « Tous les mots sont usés, on ne peut plus les dire », affirme *L'Écclésiaste* (*Ec* 1, 8). L'écriture part comme elle arrive. Seule la vie est capable d'arrêter le cours du vent et de l'écriture pour leur donner sens.

3.1.3. Vanité et vide durassien : le leitmotiv du dérisoire

« Tous les torrents vont vers la mer, et la mer n'est pas remplie », dit *Qohélet* (*Ec* 1,7). Dans l'œuvre de Duras, il est aussi question d'écoulement vers la mer, notamment dans *L'Amant* : « Tout va vers le Pacifique » (*Amt*, 31) ou encore « Tout va vers le torrent » (*Amt*, 55). Ce verset de *L'Écclésiaste* fonctionne comme intertexte dans l'inscription du vide sous la plume de Duras.

Si l'œuvre durassienne est rythmée par la vanité, elle appelle aussi le vide qui en est un corollaire. La vanité engendre le vide qui s'apparente au néant. L'emploi du substantif « vide » est fréquent, témoignant de son importance chez Duras⁵⁴⁰. La présence obsédante du vide s'exprime par la « propreté immaculée du vide » (*Été*, 47). Les personnages comme les éléments naturels subissent le sort du vide. « Quelquefois, je suis vide pendant très longtemps », dit Duras elle-même dans *C'est tout* (*CT*, 8). Elle précise par ailleurs : « Je n'ai plus rien dans la tête. Que des choses vides » (*CT*, 45). Aussi peut-elle déclarer dans *Les Parleuses* : « Le passage du plein au vide, je ne l'ai jamais écrit » (*P*, 121). Il faut se rappeler ici que ce sont les derniers entretiens publiés dans *C'est tout*. Quant à la pièce, *Le Théâtre de l'amante anglaise*, elle révèle le vide qui caractérise les personnages. Ainsi s'interroge l'interrogateur

⁵⁴⁰ « Face à ce vide devant eux, l'hiver nu, la mer » (*C*, 16) ; « Devant la mer, des chars d'assaut. On surveille le vide » (*C*, 57) ; « L'absence de vent devient difficile à supporter » (*EL*, 25) ; « On arrive sur le vide, [...] » (*EL*, 30) ; « La place est redevenue vide, [...] » (*EL*, 62). cf. aussi *D*, 46.59.108; *RLVS*, 39.63.98; *BCP*, 77.319.323.357.

au sujet de Claire Amélie Bousquet, l'épouse de Pierre : « Est-ce qu'elle ne voyait pas les autres comme incomplets, vides, avec l'envie de les remplir, de les finir, avec ce qu'elle inventait, elle ? » (*ThA*, 39). Les personnages eux-mêmes sont vides de désir comme dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* : « Je voudrais que vous m'excusiez, je ne peux pas être autrement, c'est comme si le désir s'effaçait lorsque je m'approche de vous » (*YB*, 46). Le vide ne déboucherait que sur la vacuité si l'on se fonde sur ces propos du même ouvrage : « La voix qui crie est si claire et si haute que les gens s'arrêtent de parler et attendent comme une explication qui ne viendra pas » (*YB*, 11). Mais les éléments de la nature connaissent aussi ce vide durassien dans diverses œuvres : « Les étalages vides », (*PCT*, 39) « la table vide » (*PCT*, 52). « Le ciel est vide », écrit-elle dans *C'est tout* (*CT*, 18). Dans *La Douleur*, on est « fusillé en cours de route. Mort le ventre vide » (*D*, 46).

Et pourtant, il existe une sorte d'alternance ou de transition entre le vide et le plein comme dans *La Vie tranquille* : « quelque chose de vide ou si l'on veut, de plein, plein d'une ignorance totale » (*VT*, 129). Mais ce vide se remplit diversement. Seule la femme remplit le vide selon le témoignage de l'auteure des *Parleuses* : « Une femme habite complètement un endroit, la présence d'une femme remplit un endroit » (*P*, 75). Et plus loin, elle renforce ses propos par l'exemple d'une femme : « Quand Isabelle Granger est dans cette pièce avec les affaires des enfants dans la main, dans les mains la pièce est pleine d'elle jusqu'au plafond..., à elle seule » (*P*, 76). D'après *Outside*, le vide de l'écrivaine se remplit aussi grâce à l'écriture : « A ce moment-là, j'écrivais des livres huit heures par jour [...] C'est dans les creux, les moments vides, que j'étais appréhendée par le dehors » (*Out*, 8). Aussi, dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, peut-elle assimiler l'écriture pleine à la mer : « La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture » (*L*, 91). Dans *La Douleur*, quand les ventres des hommes semblent remplis, ils ne sont finalement que des « ventres pleins de bombes » (*D*, 211). C'est la chronique d'une destruction annoncée qui n'est pas sans rappeler le trou durassien.

3.1.4. Le trou durassien dans la perspective du vide

L'idée du vide se manifeste également par la thématique du « trou noir », dans *La Douleur* (*D*, 59). Sans fond, on peut l'assimiler au vide, au gouffre et au noir dans *Outside* : « C'est la première fois qu'on entend parler de ce gouffre, cette nuit noire [...] » (*Out*, 66). A ce propos, Frédérique Lebelley écrit :

Il existerait dans l'univers des astres appelés « trous noirs », capables de tout absorber autour d'eux ; des mondes clos totalement coupés du nôtre, ouvrant sur des puits sans fond où la matière environnante est inexorablement broyée. Il semble que Marguerite Duras soit tournée désormais vers cette obscurité, « là où ça s'écrit », comme elle dit⁵⁴¹.

Ainsi, le « trou »⁵⁴² et la « tête trouée »⁵⁴³ caractérisent la personne même de Duras selon Frédérique Lebelley :

A l'hôpital Laennec, les médecins envisagent l'euthanasie. Ils demandent à Yann son accord. Dans les médias, on tient sa nécrologie prête. Enfin, à la stupéfaction générale, Duras revient à la vie [...]. Marguerite Duras se réveille de cette « mort interminable », dira-t-elle, avec un trou dans la gorge, sans voix⁵⁴⁴.

Dans la pensée durassienne, le trou a le pouvoir d'engloutir comme dans le récit de la jeune femme redisant les récits de Madeleine dans *Savannah Bay* : « Elle a troué la mer de son corps et elle a disparu dans le trou d'eau » (*SB*, 33). D'après *Le Ravissement de Lol V. Stein*, ce trou conduit au néant : « Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés » (*RLVS*, 48). Et pourtant, l'idée du trou a une connotation religieuse qui lui donne du sens selon les propos mêmes de l'écrivaine dans les *Cahiers de la guerre* : « Ces mots trouvaient en nous cette forme « toujours creuse » dont parle Saint Jean de la Croix, et nous emplissaient d'une évidence, d'une révélation » (*CG*, 87). En mentionnant Jean de la Croix et une révélation, l'auteure sort le lecteur du trou noir comme pour le conduire à la lumière de la révélation et lui rappeler sa propre expérience d'après Alain Vircondelet : « Un jour enfin elle se réveille.

⁵⁴¹ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 325.

⁵⁴² *cf. Ibid.*, pp. 195.196.231.270. *cf.* aussi VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. pp. 31.41.

⁵⁴³ *cf.* LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 194.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 329.

Aucun médecin ne peut prévoir ce moment-là où la malade sortira de sa nuit profonde, accédera de nouveau à la vie, à la lumière du jour, reprendra la Route »⁵⁴⁵.

Cette découverte appelle une expérience de Duras assez parlante de ce point de vue. Elle affirme dans *La Vie matérielle* :

Un jour j'ai découvert une pierre ronde taillée, signée par des entailles droites, un triangle barré... une autre pierre ronde était là, plus précisément taillée que la première, celle-là, trouée au milieu par une main, c'était visible, et ouverte sur le côté par une main de même (VM, 150).

On n'est pas loin du « chalumeau ou [de la] barre de fer rougie au feu » qui aurait troué le livre brûlé dans *La Pluie d'été* (PE, 13). Sur le modèle de *L'Ecclésiaste*, le style de l'énumération marque l'écriture durassienne.

3.2. L'énumération du « temps pour chaque chose »

Le livre de *L'Ecclésiaste* commence par une énumération chronologique qui exprime un perpétuel recommencement. Puis vient la tyrannie des moments et des temps avec la formule la plus connue : « Il y a un moment pour tout et un temps pour chaque chose sous le ciel » (Ec 3, 1). L'écriture durassienne est fortement marquée par ce procédé biblique de l'énumération sur le mode de *L'Ecclésiaste*. Ce style abonde aussi sous la plume de Duras avec diverses manières de lister. Il y a globalement une « énumération ». Le narrateur du *Ravissement de Lol V. Stein* énumère les étapes que traversent ses sentiments : « le doute et l'épouvante, l'horreur et la joie, la tentation de crier gare, de secourir, de repousser pour toujours ou de me prendre pour toujours, pour toute Lol V. Stein, d'amour » (RLVS, 120). Dans *Détruire, dit-elle*, Alissa énumère ses appréhensions : « peur d'être délaissée, peur de l'avenir, peur d'aimer, peur de la violence, du nombre, peur de l'inconnu, de la faim, de la misère, de la vérité » (Dé, 72). Plus précisément,

⁵⁴⁵ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 428.

l'énumération des visions dans *La Mort du jeune aviateur anglais*, anticipe une certaine lecture apocalyptique⁵⁴⁶ :

Et après j'ai vu autre chose. Toujours, après, on voit des choses.
J'ai vu le ciel avec le soleil à travers les arbres eux aussi tués dans les champs, mutilés, les arbres noirs. J'ai vu que les arbres étaient encore noirs. [...] Et j'ai entendu que des enfants ont chanté : "jamais je ne t'oublierai" (*MJAA*, 63).

De même qu'il y a un temps pour chaque chose, de même se succèdent « des éclaircies, des naufrages, du soleil, de la mort » (*Amt*, 132). Comme le dit le narrateur du *Marin de Gibraltar* : « chaque chose en son temps » (*MG*, 260). On comprend alors que tout se fasse « temps par temps, nom par nom », dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (*RLVS*, 113). Ainsi, dans *Outside*, après avoir achevé le manuscrit de Jean-Pierre Ceton, Duras fait se succéder une série de verbes d'action en empruntant le style de *L'Écclésiaste* :

On est là, dans la forme nouvelle de la nature, dans un lieu rendu à la nature, la ville infiniment peuplée de transparences, [...] enfin lieux de fuite où [...] échapper, se rencontrer, se reconnaître, où ne rien faire, où s'aimer, où se tuer, où aimer, rencontrer, embrasser, caresser, aimer, grandir, où rire, rire, aimer, être seul au bord du précipice de la mort puis retrouver Maniaë, Leyo, et rire de bonheur et désirer, aimer, grandir, toujours, toujours dans tous les sens, le sien et celui des autres (*Out*, 331-332).

Pour *L'Écclésiaste*, il y a « un temps pour pleurer et un temps pour rire, un temps pour se lamenter et un temps pour danser » (*Ec* 3, 4). Duras s'en fait l'écho dans *Le Camion* où alternent aussi pleurs et rires : « avoir pleuré quand il fallait rire... rire quand il fallait pleurer ... pleurer quand il fallait pleurer... » (*C*, 67). Aussi, avec ses derniers propos dans *C'est tout*, peut-elle affirmer en inversant l'ordre chronologique : « Rire et pleurer ensuite. Je parle du temps qui sourd de la terre » (*CT*, 30-31). Cette succession des verbes confirme que chaque chose se déroule en son temps. Le temps lui-même se décline dans *Hiroshima mon amour*. C'est surtout la femme qui procède à cette déclinaison du temps : « Du temps passera. Du temps seulement. Et du temps va venir. Du temps viendra. [...]. Le temps de quoi ? D'en vivre ? D'en mourir ? » (*HMA*, 115.117). Il y a effectivement un temps pour vivre et un temps pour cesser de vivre.

⁵⁴⁶ cf. Les visions du livre de l'*Apocalypse* : « Moi, Jean, j'ai entendu et j'ai vu cela » (*Ap* 22, 8).

Les sentences désabusées de *L'Écclésiaste* commencent par le principe même qui régit le monde : « un temps pour enfanter et un temps pour mourir » (*Ec* 3, 2). C'est sur ce mode que se bâtit en partie la thématique d'*Un barrage contre le Pacifique*. Il y a un temps pour enfanter et un temps pour voir mourir. En effet, malgré la marée, « qu'elle montât plus ou moins loin, les enfants, eux, naissaient toujours avec acharnement » (*BCP*, 119). Mais la narratrice affirme : « Les enfants retournaient simplement à la terre comme les mangues sauvages des hauteurs, comme les petits singes de l'embouchure du rac » (*BCP*, 118). Ainsi se succèdent la vie et la mort.

Un autre exemple dans le même roman témoigne de cette présence latente des sentences de *L'Écclésiaste*. De même qu'il y a « un temps pour planter et un temps pour arracher le plant » (*Ec* 3, 2), de même voit-on, dans *Un barrage contre le Pacifique*, le portrait du caporal comme un modèle d'énumération dans l'accomplissement de ses activités manuelles et agricoles :

Outre qu'il assurait le repiquage et la récolte des cinq hectares du haut, il se prêtait à toutes les fantaisies de la mère, empierrait, plantait, transplantait, taillait, arrachait, replantait tout ce qu'elle voulait (*BCP*, 248).

La succession du temps et des activités qui se déroulent fonctionnent à l'envi chez Duras comme un écho de *l'Écclésiaste*.

3.3. Duras entre le « nouveau » et « rien »

En se fondant en partie sur la thématique de *L'Écclésiaste*, l'œuvre littéraire de Duras oscille entre l'aspiration à ce qui est nouveau et l'absence du nouveau.

3.3.1. Le discours durassien sur « rien » ou l'inconsistance

Le mot « rien », tantôt substantivé, tantôt pris comme adverbe, intervient comme un leitmotiv du livre de *L'Écclésiaste*⁵⁴⁷. C'est dire son

⁵⁴⁷ *Ec* 1,9 ; 2,10 ; 2,24 ; 3,12 ; 3,14 ; 3,22 ; 5,13 ; 5,14 ; 6,2 ; 7,14 ; 8,5 ; 8,15 ; 9,5.

importance dans la compréhension de l'œuvre. Le ton est donné dès les premières lignes avec la sentence : « Rien de nouveau sous le soleil » (*Ec* 1, 9). Telle est l'affirmation fondamentale du livre. Les choses recommencent perpétuellement telles qu'elles ont déjà été.

Tel est également l'esprit dans lequel Duras entend s'emparer de ce mot qui est un des derniers du *Vice-consul* : « rien, non, directeur » (*VC*, 212). La vision du monde de *L'Ecclésiaste* pourrait se résumer en ces versets qui travaillent comme intertextes dans la pensée de Duras : « Rien de bon pour l'homme, sinon de manger et de boire, de goûter le bonheur dans son travail ; il n'y a pour l'homme sous le soleil rien de bon, sinon de manger, de boire, de se réjouir » (*Ec* 2, 24 ; 8, 15). Les personnages durassiens sont caractérisés par cette vision du rien. Déjà la transmission de la vie équivaut à ce rien comme dans cette réplique adressée à Marcelle par la mère à propos des enfants dans *Les Journées entières dans les arbres* : « Mais si. Ça ne ressemble à rien. D'avoir eu des enfants, ça ne ressemble à rien, ça ne signifie rien » (*JA*, 86). En parlant de ses deux frères dans *Le Monde extérieur*, Duras affirme : « ils n'arrivaient à rien, l'école ne les intéressait pas, ils l'ont quittée vers 10 ans » (*ME*, 201). Elle dit de son œuvre *Nathalie Granger* qu'elle « ne débouche sur rien [...] » (*P*, 132). Il en est de même de *L'Après-midi de monsieur Andesmas* où les protagonistes passent tout une après-midi sans atteindre vraiment leur objectif. On n'est pas loin de la figure du *Marin de Gibraltar* qu'Anna cherche en vain à travers océans et terres africaines. On comprend alors que la narratrice de *L'Amant* puisse déclarer solennellement au sujet de l'écriture : « Ecrire ce n'est rien » (*Amt*, 15). Elle anticipe les propos de Duras elle-même dans *La Vie matérielle* : « J'écris pour rien » (*VM*, 59). La thématique du « rien » s'exprime par l'influence de la figure désabusée de *L'Ecclésiaste*.

3.3.2. Le bilan désabusé de *L'Ecclésiaste* et le scepticisme durassien

Dans sa réflexion désabusée, l'*Ecclésiaste* donne le ton dès les premiers versets de son œuvre : « Quel profit trouve l'homme à toute la peine qu'il prend sous le soleil ? » (*Ec* 1,3). Au leitmotiv de *L'Ecclésiaste*, « Vanité et poursuite de vent », se superpose l'expression « pas la peine » fréquente sur les lèvres des personnages, notamment d'Ernesto dans *La Pluie d'été*. L'expression désabusée de l'écrivain s'exprime différemment mais le contenu reste le même et se fonde sur la thématique biblique.

L'expression la plus présente est : « Ce n'est pas la peine »⁵⁴⁸. D'autres variantes de l'expression sont également mises au présent : « Ce n'est même pas la peine » dans *Nathalie Granger* (*NG*, 80) ; « Je me demande si ça en vaut la peine », dans *Le Square* (*S*, 130) ou encore : « Ça ne sert à rien »⁵⁴⁹ ; « Ne vous donnez pas tant de peine », (*AMA*, 78) ; « Est-ce la peine que nous attendions davantage ? », dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas* (*AMA*, 114). Face à l'inquiétude de la mère sur M. Jo et son diamant, Suzanne dit dans *Un barrage contre le Pacifique* : « J'ai essayé, [...], ça ne sert à rien d'insister avec lui » (*BCP*, 218).

Vient ensuite par ordre d'importance la même expression formulée à l'imparfait : « Ce n'était pas la peine »⁵⁵⁰. On lit aussi : « Ça ne servait pas à grand-chose » (*BCP*, 293). Ces formulations au passé ne sont que des variantes de la précédente car l'idée fondamentale reste la même pour signifier l'inutilité de ce que l'on entreprend. Il y a également la forme syncopée de l'expression :

⁵⁴⁸ « Ce n'est pas la peine » (*MG*, 15) ; « Non, ce n'est pas la peine » (*MG*, 104) ; « Sans doute jugeait-elle que notre rencontre ne valait pas la peine qu'elle me dise pourquoi » (*MG*, 137) ; « Non, dis-je, ce n'est pas la peine » (*MG*, 156) ; cf. aussi *YV*, 72.99.111.112 ; *YB*, 49.58.98.137 ; *A*, 51.62 ; *ASD*, 11.61.75. ; *YAS*, 76 ; *D*, 29.105.163.215. ; *RLVS*, 61.181. ; *Dé*, 16.41.64.87. ; *EL*, 102.117.118 ; *P*, 44.65.145.152. *ME*, 12.20.63.88.92.190 ; *CG*, 67.81.145.192.219.243.262. Avec une exception : « ça vaut la peine de refuser » (*CG*, 164).

⁵⁴⁹ cf. aussi *AA*, 99 ; *MuD*, 88 ; *Dé*, 116 ; *BCP*, 296.

⁵⁵⁰ cf. aussi *AA*, 58.95. ; *VC*, 126.129.130.153. ; *C*, 21.33.42.54.73.74. ; *MuD*, 26.47.57.88. ; *VB*, 92.97.100.109. ; *YV*, 244 ; *ThA*, 42.69. ; *VT*, 191 ; *VM*, 86.167. ; *PCT*, 14.32.44.53.59.83ss.

« Pas la peine »⁵⁵¹. Respectivement dans *La Mort du jeune aviateur anglais* et *L'Amante anglaise*, on trouve également les expressions : « ... plus la peine ... » (MJAA, 64).

L'expression existe également au futur : « Ce ne sera plus la peine », dans *Savannah Bay* (SB, 24.48.126.127) ou au conditionnel : « Ce ne serait pas la peine », dans *L'Homme atlantique* (HA, 28)

A l'inverse, on trouve des exceptions qui sont d'autres emplois positifs de l'expression au présent : « C'est la peine », dans *Le Marin de Gibraltar* (MG, 29.60) ou à l'imparfait « C'était la peine », dans *Les Yeux verts* et *Les petits chevaux de Tarquinia* (YV, 244 ; PCT, 214). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, il y a cette variante : « C'était parfaitement inutile » (BCP, 250). C'est le cri désabusé mais obstiné de la mère devant son projet d'écrire une dernière fois une lettre accusatrice aux agents corrompus de Kam. Les occurrences positives sont tellement rares que les négatives l'emportent massivement, témoignant ainsi de l'influence du pessimisme de *L'Ecclésiaste* sur Duras. Au cœur de ce pessimisme, il y a comme une aspiration au nouveau.

3.3.3. L'obsession durassienne du nouveau

Hormis l'expression classique, « vanité des vanités », faisant désormais partie intégrante du langage courant, il est une autre expression non moins connue et qui est passée aussi dans l'usage courant : « Il n'y a rien de nouveau sous le soleil ». C'est une réflexion qui nous vient tout droit de *L'Ecclésiaste* et qui fonctionne comme intertexte chez nombre d'auteurs, en l'occurrence Duras. Ainsi s'exprime *L'Ecclésiaste* : « Ce qui a été, c'est ce qui sera, ce qui s'est fait, c'est ce qui se fera : rien de nouveau sous le soleil ! S'il est une chose dont on puisse dire : "Voyez, c'est nouveau, cela !" cela existe déjà depuis les siècles qui nous ont précédés » (Ec 1, 9-10).

⁵⁵¹ « Ce n'est pas la peine » (DHD, 49.86.123.126). cf. aussi ACN, 27.38.39.198. ; JA, 80 ; Amt, 43.79.87.131. ; HMA, 53 ; EP, 119 ; BCP, 47.73.74.147.154ss.

L'abondance des occurrences du mot « nouveau » dans l'œuvre de Duras s'explique d'une part par l'influence attestée de *L'Éclésiaste* et d'autre part par la fréquence de ce mot dans le langage des didascalies au théâtre et au cinéma. En effet, l'expression « de nouveau » rythme les didascalies et l'écriture. L'abondance des occurrences en témoigne⁵⁵². Dans la même perspective, il faut situer l'expression analogue « à nouveau » dont les occurrences abondent également⁵⁵³. « A nouveau » est synonyme d'une reprise de manière différente et sur de nouvelles bases. « De nouveau » est une expression qui fait envisager une fois de plus, encore une fois, comme auparavant. On est dans la logique de la répétition. Dans ce contexte, ces expressions indiquent un mouvement de perpétuel recommencement dans *Nathalie Granger* : « Ça recommence, de nouveau, l'Amie parle. Toujours la même phrase » (*NG*, 58).

La sentence biblique « il n'y a rien de nouveau sous le soleil » revient de manière plus ou moins explicite dans l'écriture durassienne. L'expression n'est pas formellement libellée mais elle est omniprésente dans son essence même. A part la variante « rien de neuf » (*PCT*, 58), le syntagme « rien de nouveau » est plutôt fréquent : « Rien de vraiment nouveau », lit-on dans *Le Monde extérieur* (*ME*, 83). « Rien de nouveau ni de neuf n'était arrivé jusque-là », dit la narratrice du *Barrage contre le Pacifique* (*BCP*, 75). « Rien de nouveau », est-il écrit dans *Cahiers de la guerre* et dans *La Douleur* (*CG*, 209 ; *D*, 49). Dans *L'Été 80*, elle note : « Rien de nouveau n'est arrivé ces jours-ci, rien que le passage du temps, [...] » (*Été*, 53). Dans *L'Amant*, la narratrice accorde une importance particulière à l'amour entre le petit frère et elle : « Je l'aimais, semblait-il, pour toujours et rien de nouveau ne pouvait arriver à cet amour. J'avais oublié la mort » (*Amt*, 130). « Rien de nouveau n'a été écouté », peut-on

⁵⁵² Le « nouveau » (*BCP*, 52.72.78.97) et les « nouveautés » (*BCP*, 84) sont des mots-clés de l'écrivaine. cf. aussi *AMA*, 13.75.80 ; *ASD*, 9.18.24.26ss ; *VT*, 108 ; *HA*, 22 ; *YAS*, 9.14.24.48.55ss ; *MG*, 47.69.89ss ; *VM*, 23.89.96.168 ; *CG*, 36.66.84.121.123.147.149. ; *PCT*, 30.44.59.60.63.69ss ; *D*, 80.99.106.122.123ss ; *RLVS*, 25.65.77ss ; *Dé*, 25.27.35.44.45.89.129.135 ; *Amt*, 52.101.135 ; *EL*, 11.99.130 ; *BCP*, 27.36.231.314, *NN*, 160.161.164.165 ; *VC*, 11.43.50.62.63ss ; *A*, 31.50 ; *SB*, 29.60.68.75.77ss ; *NG*, 17.27.29.42.43ss.

⁵⁵³ « J'écoute à nouveau » (*Amt*, 62) ; « C'est la faim, cachée par la peur qui se montre à nouveau, l'asthénie qui regarde le lard, sent les soupes » (*VC*, 27) ; « Il [Charles Rosset] traverse à nouveau les jardins, [...] » (*VC*, 46) ; « La femme de chambre disparaît à nouveau » (*RLVS*, 72) ; « Lorsque je regarde à nouveau, elles ont repris leurs places dans les fauteuils » (*RLVS*, 93) ; « Puis, c'est impossible, je la regarde à nouveau » (*RLVS*, 132) ; « Et puis je suis tombée à nouveau face au fleuve devant le piano noir » (*A*, 28). cf. aussi *AMA*, 11.97.111 ; *VM*, 148.

lire dans *Nathalie Granger* (NG, 53). L'absence du nouveau s'exprime aussi de manière indirecte : « Je ne vois rien de différent autour de moi » (RLVS, 76). Et le personnage de l'homme dans *Le Square* peut se questionner : « Qu'y a-t-il de nouveau parfois, à part la neige, les cerises, les immeubles en construction ? » (S, 43). En écho à *L'Ecclésiaste*, Laurent, un personnage du *Marin de Gibraltar* affirme : « La nouveauté, c'est fatigant » (MG, 212). Depuis un an qu'il est au service du yacht, il finit par se lasser de faire de nouvelles connaissances.

L'Ecclésiaste est l'homme qui sait et qui voit : « Je sais » et « je vois »⁵⁵⁴. Donc plus rien n'est nouveau pour lui. Duras fait parler ses personnages dans le style même de *l'Ecclésiaste*. « J'ai vu », est-il écrit dans *Hiroshima mon amour* (HMA, 22.27), alors qu'on lit dans *L'Homme atlantique* : « De cela, je sais seulement ceci » (HA, 29).

Mais si, dans *Un barrage contre le Pacifique*, la mère affirme : « C'est rare, il est vrai, qu'il y ait du nouveau dans la plaine, à tous les points de vue » (BCP, 82), l'œuvre durassienne semble contester *L'Ecclésiaste* pour reconnaître au contraire une aspiration à la nouveauté : « quelque chose de nouveau [qui] est arrivé », lit-on dans *La Douleur* (D, 50). « Du nouveau, il y a du nouveau », est-il écrit dans les *Cahiers de la guerre* (CG, 210) ou encore : « Il y a quelque chose de nouveau » (CG, 211). L'aspiration au nouveau conduit à réécrire une nouvelle figure de *L'Ecclésiaste*.

3.4. Le nouvel Ecclésiaste selon Duras

La seule occurrence biblique qui semble avoir une allure explicite dans *La Pluie d'été* nous vient du livre de *L'Ecclésiaste* dans sa célèbre formule laconique : « Vanité des vanités, tout est vanité » (cf. *Ec* 1, 1). Il faut citer l'intégralité de la formule originale : « Paroles de Qohélet, fils de David, roi à Jérusalem. Vanité des vanités, dit Qohélet, vanité des vanités, tout est vanité »

⁵⁵⁴ « Je sais » (*Ec* 2,14 ; 3,12 ; 3,14 ; 8,12) et « je vois » (*Ec* 3,10 ; 3,22 ; 4,1 ; 4,4 ; 4,7 ; 9,11),

(Ec 1,1-2). Ainsi s'exposent le titre et la thèse du livre biblique qu'*a priori*, on n'a pas de peine à déceler dans *La Pluie d'été*.

Marguerite Duras souligne, en effet, l'importance de la *Bible* et, en particulier, de la lecture de *L'Ecclésiaste* qui est devenu pour elle le creuset même de son écriture, notamment dans *La Pluie d'été*⁵⁵⁵. A partir des années 80, la thèse de *L'Ecclésiaste* devient un leitmotiv dans l'œuvre romanesque durassienne.

Pour *L'Ecclésiaste*, tout est vanité, c'est-à-dire vent, souffle, buée légère qui bientôt s'évanouit. L'effort de l'homme est inefficace et la destinée humaine est un mystère. *L'Ecclésiaste* relève toutes sortes de vanités : sagesse, richesses et plaisirs. Désabusé, il constate qu'un bonheur total et définitif n'existe pas ici-bas. Tout est sans consistance et sans durée, caractérisé par l'inefficacité des actions, l'absurdité de la destinée, le caractère éphémère des phases extraordinaires de la vie. « Vanité des vanités » : l'expression laisse entendre la vanité supérieure et suprême qui révèle que tout est stérile, absurde et décevant. En somme, c'est la poursuite inutile du vent.

Dans ce contexte, Ernesto devient le porte-parole de *L'Ecclésiaste*. Sa voix lui fait écho, comme en témoignent les paroles anaphoriques que Duras lui prête à lui, l'enfant qui refuse d'apprendre à lire, qui refuse le savoir et qui connaît pourtant les grands mystères du monde : « J'ai vu tout ce qui se fait sous le soleil.../ J'ai vu / J'ai vu que tout est vanité et poursuite du vent / J'ai vu que ce qui est courbé ne peut pas se redresser / J'ai vu que ce qui manque ne peut pas être compté » (*PE*, 111). Ce procédé stylistique met davantage en valeur la dimension poétique et sacrée, propre à *L'Ecclésiaste* et à l'écriture durassienne.

Dans *La Pluie d'été*, la référence à *L'Ecclésiaste* se présente sur le mode de l'allusion et de l'anticipation. Le texte de *L'Ecclésiaste* est d'abord anticipé par l'expression : « c'est pas la peine ». La référence au passage lu par

⁵⁵⁵ « Vanité des vanités, aucun brother, aucune syster ne savait. Mais poursuite du vent, ils savaient un peu, à cause de la grande carcasse de l'autoroute déserte en bas des coteaux de Vitry » (*PE*, 56) ; « J'ai vu que tout est Vanité et Poursuite du Vent » (*PE*, 111).

Ernesto est fournie une trentaine de pages plus loin (cf. *PE*, 53-55). De façon précise, il est enfin cité lorsqu'Ernesto lit aux *brothers and sisters* des passages du livre brûlé qui avaient trait aux occupations du fils de David, roi de Jérusalem (cf. *PE*, 53).

Ernesto devient donc un nouveau Qohélet. La parole de *L'Ecclésiaste* dans sa bouche se fait à la fois confrontation à l'infini et réflexion sur la connaissance qui, en définitive, n'est que poursuite du vent selon les propos du sage de la *Bible* : « J'ai appliqué mon cœur à connaître sagesse et science, sottise et folie. Et j'ai connu que cela aussi est poursuite de vent » (*Ec* 1, 17). Ces paroles de *L'Ecclésiaste* témoignent qu'il est confronté à Dieu et à son manque. Poursuivre ce vent le rapproche de l'infini qu'il tente d'exprimer et de traduire en mots.

Ernesto, le nouveau Qohélet, reformule les paroles de *L'Ecclésiaste*. Avec lui, la parole biblique devient : « C'était pas la peine. Du tout. Du tout. Du tout » (*PE*, 38). Nous aboutissons ainsi à une sorte de *Genèse* à l'envers. En effet, après chaque œuvre créée, *L'Ecclésiaste* ne considère pas que cela est bon. Il voit plutôt que cela est vain et que ce n'était pas la peine. Ernesto fait siennes les mêmes préoccupations quand il se voit contraint d'aller à l'école. Dans *La Pluie d'été*, il exprime des regrets à la fin de la vie au travers des paroles inspirées par un roi d'Israël dans *L'Ecclésiaste* :

J'ai regretté le mensonge et le mal, le doute.
 Les poèmes et les chants.
 Le silence j'ai regretté.
 Et aussi la luxure. Et le crime. [...]
 La mort. [...]
 L'amour, répète Ernesto, il regretta au-delà de sa vie, au-delà de ses forces. [...]
 La pluie d'été.
 L'Enfance (*PE*, 144-145).

Duras elle-même reconnaît faire sienne la thèse de *L'Ecclésiaste* durant toute sa vie à propos du monde. Elle trouve que ce n'était pas la peine que ce monde existe avec des hommes et de la beauté. Il faut aussi noter que la vanité de la connaissance l'a également inspirée :

Je crois qu'il faut détruire. Je voudrais qu'on détruise toutes les écoles, les universités, qu'on passe dans un immense bain d'ignorance, d'obscurité [...]. J'ai

essayé de détruire en moi tout ce qui procédait de mes habitudes d'écrivain. J'écris depuis longtemps, j'écrivais beaucoup [...]»⁵⁵⁶.

Créé de toutes pièces pour servir à cette réflexion de Duras, Ernesto refuse l'école. Mais ce qui est surtout remis en cause, c'est un certain mode de transmission des savoirs et une certaine falsification de la vérité. *La Pluie d'été* pousse à s'interroger sur l'éducation scolaire rigide et imposée qui maintient l'élève au stade de l'enfance. Le roman remet en cause la toute puissance du maître. Ernesto devient alors le modèle et le symbole de l'équilibre au plan de la connaissance. Et sa vocation, comme celle de tout élève, est de surpasser le maître. Ainsi se comprend la vocation de l'école qui est non seulement de diffuser les connaissances mais aussi de stimuler le goût d'apprendre. Au sujet du cheminement d'Ernesto vers le savoir absolu, Stéphane Patrice écrit : « En définitive, Ernesto a dépassé la violence des différences, différences sexuelles, différences sociales, différences nationales, différences disciplinaires »⁵⁵⁷.

Le récit paraphrastique d'Ernesto s'achève par un ultime ajout. Celui-ci traduit la métamorphose qui conduit ce personnage à devenir un nouveau Qohélet : « Une fois, dit enfin Ernesto, il ne regretta pas. Plus rien il regretta » (*PE*, 146). En somme, Ernesto, l'homme de la création nouvelle est aussi un nouveau Qohélet dont il reprend les paroles.

Duras affirme avoir lu *L'Ecclésiaste* à la différence du *Cantique des cantiques* dont il n'est pas explicitement dit qu'elle en ait fait la lecture. Et pourtant, ce livre de la *Bible* hébraïque s'inscrit en filigrane dans nombre d'œuvres littéraires de l'écrivaine développant, notamment le thème de l'amour. Le roi Salomon, auquel on attribue le livre de *L'Ecclésiaste*, est aussi l'auteur présumé du *Cantique des cantiques*.

⁵⁵⁶ DURAS Marguerite. Entretien radiophonique, 28 décembre 1969. In DURAS Marguerite. *Romans, cinéma, théâtre. Un parcours, 1943-1993*, p. 1190.

⁵⁵⁷ PATRICE Stéphane. *Le Mépris ou la raison ?* In SAEMMER Alexandra/PATRICE Stéphane. *op. cit.*, p. 158.

IV – LE CANTIQUE DES CANTIQUES OU « L'AMOUR FORT COMME LA MORT »

Le Cantique des cantiques est un livre unique dans la *Bible*. Il s'inspire de traditions cananéennes anciennes. C'est avant tout une collection de chants, principalement de chants nuptiaux, mais aussi de chants d'amour. Il a des points communs avec les autres écrits de la *Bible*, notamment dans l'admiration de la beauté, les notations psychologiques sur l'amour et les maîtres de sagesse. *Le Cantique des cantiques* est en fait un plaidoyer sur la primauté de l'amour sur toutes les autres activités humaines.

La fréquence du thème de l'amour dans l'œuvre de Duras conduit à s'interroger sur *Le Cantique des cantiques*, ce livre biblique considéré comme l'expression la plus charnelle de l'amour humain. La thématique de la beauté est constamment présente dans le livre biblique.

La structure formelle des œuvres de Duras laisse deviner une réelle influence du *Cantique des cantiques*. En effet, dans certaines pièces de théâtre, la structure « lui..., elle..., » fait penser au dialogue entre l'époux et l'épouse dans *Le Cantique des cantiques* (Ct 3,1 ; 3,2 ; 5,6). Ainsi en est-il de l'homme dans *Agatha* qui affirme : « Je cherche ma sœur [...] » (A, 22). Par ailleurs, un des refrains dans la bouche de la bien-aimée est : « celui que j'aime » (Ct 1,7 ; 3,1 ; 3,2 ; 3,3 ; 3,4). Le personnage d'*Agatha* déclare à l'homme : « Je vous aime comme il n'est pas possible d'aimer » (A, 30). L'invitation à venir est faite alternativement par le bien-aimé et la bien-aimée dans le *Cantique des cantiques* (Ct 2,10 ; 2,13 ; 4,16 ; 5,1 ; 7,12). En se servant d'une nappe en papier comme support pour s'adresser au narrateur du *Marin de Gibraltar*, « elle [Anna] prit un crayon dans la poche de son pantalon et elle écrivit : « Viens » (MG, 263). Elle se fait ainsi l'écho de la bien-aimée du *Cantique* qui déclare : « Viens, mon chéri ; sortons à la campagne ; passons la nuit au village » (Ct 7, 12).

Dans *C'est tout* et d'autres œuvres, « le mot amour existe » pour l'écrivaine (CT, 40). « Amour, mon amour », s'écrie Stein, dans *Détruire, dit-elle*, en prenant Alissa dans ses bras (*Dé*, 104). Le refrain, « Il y a longtemps que je t'aime » est un leitmotiv de l'œuvre durassienne, dans *La Mort du jeune aviateur anglais* (MJAA, 67) et dans *La Pluie d'été* (PE, 131). Il témoigne de cette présence prégnante de l'amour. Dans *Outside*, Duras écrit : « l'amour est à la base de tout » (*Out*, 319). Dans *Yann Andrea Steiner*, la pensée de la jeune fille le confirme : « elle dit aussi que s'il n'y avait ni la mer ni l'amour personne n'écrirait des livres » (YAS, 95). Dès le premier chapitre du *Cantique des cantiques*, le bien-aimé s'adresse à la bien-aimée en louant sa beauté : « Que tu es belle, ma compagne, que tu es belle ! » (*Ct* 1, 15 ; 4, 1 ; 7, 7). Cette double exclamation amoureuse marque une insistance dans la reconnaissance de la beauté. C'est dans cette perspective qu'il faut lire les pensées de Pierre à propos de Claire dans *Dix heures et demie du soir en été*. A l'hôtel, en fin de journée, il a une réplique qui est presque mot pour mot empruntée au *Cantique des cantiques* : « Qu'elle est belle. Que tu es belle, Dieu, que tu l'es » (*DHD*, 44). On retrouve une formulation identique dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas* : « que tu es belle » (*AMA*, 105) ou dans *Le Marin de Gibraltar* : « Que vous êtes belle » (*MG*, 142). Dans l'œuvre qui lui est consacrée, le jeune étranger aux yeux bleus et aux cheveux noirs s'inscrit dans la même perspective quand il s'adresse à la femme : « Il lui dit qu'elle est belle. Belle au-delà de ce qu'il a jamais vu » (*YB*, 77). *La Vie tranquille* propose une variante des propos amoureux : « Comme tu es belle lorsque tu nages », disait Tiène à la narratrice (*VT*, 94). « Vous êtes belle », dit M. Jo à Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique* (*BCP*, 108).

Mais bien souvent l'amour durassien est associé à la mort comme en écho à cette parole centrale du *Cantique des cantiques* : « Fort comme la Mort est Amour » (*Ct* 8, 6). Ainsi les personnages durassiens peuvent-ils connaître une « passion mortelle » (*AMA*, 36). Dans *L'Amante anglaise*, on aime à la folie : « nous nous sommes aimés à la folie » (*AA*, 152). L'allusion au *Cantique des cantiques* est explicite dans ces propos des *Cahiers de la guerre*. Les mots « je

t'aime » ne pouvaient être prononcés indéfiniment car, « on ne pouvait le dire qu'une seule fois à une seule personne, après quoi on ne pouvait le dire à personne d'autre, il en était comme de la mort » (CG, 81). L'amour durassien est donc fort et s'inspire du *Cantique des cantiques*. Des occurrences en témoignent : « Comme il m'avait aimé très fort », dans *L'Amant* (Amt, 134) ; « ... cet amour si fort... », dans *L'Homme assis dans le couloir* (HAC, 22) ; « C'était un amour si fort », dans *Savannah Bay* (SB, 120). L'amour durassien est si grand qu'on en perd la raison comme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : « Que cachait cette revenante tranquille d'un amour si grand, si fort, disait-on, qu'elle en avait comme perdu la raison ? » (RLVS, 80). Dans *India song*, c'est aussi un amour dévastateur qui emporte tout dans son courant, le temps d'une nuit, comme l'illustre le cas de Michael Richardson et Anne-Marie Stretter : « Quelle histoire... quel amour... On dit qu'il a tout quitté pour la suivre... Tout. Il était fiancé. Tout. En une nuit... » (IS, 65). C'est un amour violent et sauvage dans *Nathalie Granger* : « Toutes deux isolées dans une violence de même nature, sauvage : celle de l'amour, celle du refus » (NG, 69). La force de cet amour l'identifie à la mort : « Avant et maintenant, c'est l'amour entre toi et moi. La mort et l'amour », écrit Duras dans *C'est tout* (CT, 10). Dans *Le Camion*, le personnage durassien se voit « mourir d'amour » (C, 30). Dans *Yann Andréa Steiner*, d'après la jeune fille, « on écrivait toujours sur la fin du monde et sur la mort de l'amour » (YAS, 95). Amour et mort riment dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* où l'homme dit à la femme : « elle avait su qu'elle s'était mise à l'aimer comme on sait qu'on a commencé à mourir » (YB, 81).

L'amour chez Duras est si fort, comme dans le *Cantique des cantiques*, qu'on en arrive à une impasse. Dans *Vera Baxter*, Jean en fait l'expérience : « C'est après... qu'on découvre chez Jean Baxter comme une sorte de ... d'impossibilité à... à aimer... oui... on se demande si Jean Baxter ne croit pas en Dieu sans le dire. Quelquefois, on découvre la vérité » (VB, 52-53). Dans *Le Marin de Gibraltar*, Anna traduit cette impossibilité par une image suggestive : « J'étais enceinte jusqu'aux dents de tous les mots de l'amour et je ne pouvais plus accoucher d'un seul » (MG, 171). Dans *Les Yeux verts*, c'est une

impossibilité d'aimer qui entraîne une volonté de braver les interdits religieux : « On y est dans une référence constante à une fidélité posée en interdit religieux. Notre amour a été si fort qu'on ne peut pas lui être infidèle sans blasphémer Dieu » (YV, 74). On comprend alors que, dans *Le Monde extérieur*, Duras puisse remettre en cause le sens chrétien de l'amour : « Aimer tout le monde comme le proclament certains et les chrétiens, quelle blague. Ces choses-là, c'est mensonge. On n'aime jamais qu'une personne à la fois. Jamais deux à la fois » (ME, 73). Ainsi, la contestation de la religion commence à s'exprimer dans l'écriture durassienne.

Les références à la *Bible* sont souvent empruntées à l'*Ancien Testament* à travers les livres de la *Bible* dont nous avons trouvé les traces dans l'œuvre de Duras. Celles au *Nouveau Testament* émergent plutôt dans le décryptage des personnages et des figures bibliques.

Chapitre III - DE L'EXPLOITATION DES MODELES BIBLIQUES A LEUR SECONDE EXISTENCE

Dans ce nouveau chapitre, nous nous intéresserons aux personnages de la *Bible* présents dans l'œuvre de Duras pour voir comment ces figures bibliques ont été remodelées, parfois de manière inattendue. Différentes raisons peuvent expliquer ce détournement. Nous étudierons aussi bien les références à l'*Ancien* qu'au *Nouveau Testament*. A la suite de Jacques Poirier qui montre combien « il est frappant de constater des décalages ou des superpositions »⁵⁵⁸, nous nous interrogerons sur l'écart sensible entre le personnage biblique et sa nouvelle incarnation littéraire, signe d'une réécriture personnelle à partir de la culture propre à Duras.

I - LES OCCURRENCES VETEROTESTAMENTAIRES

Nous prenons la classification de la *Bible* hébraïque qui comprend trois parties : La Loi, les Prophètes et les Ecrits.

Les personnages durassien à la lumière des livres de la Loi

Les livres de la Loi sont au nombre de cinq : *La Genèse*, *l'Exode*, *le Lévitique*, *les Nombres* et *le Deutéronome*. Ce sont les livres de commencements, les tout premiers qui figurent dans la *Bible* et qui sont censés marquer les premiers pas des lecteurs de la *Bible*. L'histoire biblique commence par la création d'Adam et Eve.

⁵⁵⁸ POIRIER Jacques. *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française. op. cit.*, p. 16.

1.1.1. Adam et Eve : homme et femme

L'influence prépondérante de la *Genèse* sur Duras explique que les premiers hommes, Adam et Eve, soient des références constantes pour l'écrivaine. Adam est une figure commune à deux des livres lus par Duras : la *Genèse*, mais aussi *L'Ecclésiaste*, qui fait un usage abondant de l'expression « les fils d'Adam »⁵⁵⁹. Adam, c'est le premier homme qui a été modelé de la poussière de la terre comme son nom l'indique : « Le Seigneur Dieu modela l'homme avec de la poussière prise du sol. Il insuffla dans ses narines l'haleine de vie, et l'homme devint un être vivant » (*Gn 2, 7*). Cette citation biblique rapproche *adam* et *adamah* qui signifient le sol et la terre pour signifier que l'origine de l'homme se situe dans la glaise et la poussière du sol. La première mention du nom Adam intervient dans le chapitre suivant, celui de la chute où il est écrit : « Il [Dieu] dit à Adam » (*Gn 3, 17*).

La mention explicite du nom d'Adam se trouve chez Duras dans *Le Marin de Gibraltar*. Le premier homme est présenté en ces termes : « [...] celui-là, c'est le vrai génial Adam, le premier vrai traître à Dieu et notre frère à tous » (*MG, 96*). L'essentiel est dit de la figure scripturaire d'Adam. Après Eve, il a été le premier à trahir la confiance que Dieu a placée en lui et il demeure frère de tous les hommes par la solidarité qu'ils entretiennent avec lui dans l'ordre de la création. Mais des allusions explicites à Adam sans le nommer renforcent la présence de la *Genèse* dans la pensée de Duras. L'emploi de l'expression « premier homme » est révélateur de cet état d'esprit dans *Le Marin de Gibraltar* et *Un barrage contre le Pacifique*⁵⁶⁰. Ainsi s'exprime le narrateur du *Marin de Gibraltar* : « Le premier homme de l'âge moderne, dis-je, est celui qui, le premier, a eu envie de quelque chose comme d'un apéritif » (*MG, 95*). Ce premier homme, Adam, a eu envie d'un apéritif, métaphore actualisée du fruit défendu :

⁵⁵⁹ *Ec 1,13 ; 2,3 ; 2,8 ; 3,10 ; 3,18 ; 3,19 ; 3,21 ; 8,11 ; 9,3 ; 9,12.*

⁵⁶⁰ « Le premier homme de l'âge moderne, dis-je, est celui qui, le premier, a eu envie de quelque chose comme d'un apéritif » (*MG, 95*) ; Entre Suzanne et Carmen : « C'était ce même soir qu'elle lui avait demandé de lui amener le premier homme qu'elle rencontrerait » (*BCP, 202*).

Ce ne fut pas la pomme de l'arbre que le serpent désigna ce fut celle pourrie qui était tombée par terre. Notre Adam à nous s'est penché sur la pomme pourrie, l'a humée et elle lui plut. Dans la pomme pourrie, dans l'acide fermentation bulleuse et véreuse de la pomme à calvados, il découvrit quoi ? – l'alcool. Il en eut besoin parce qu'il était intelligent (MG, 96).

Ce fruit serait une pomme et une didascalie, dans *Hiroshima mon amour*, décrit la femme après son bain : « Elle prend le temps de croquer une pomme, cheveux mouillés » (HMA, 48). Dans *Outside*, le mot lui-même est employé en référence à la mère qui en prend pour ses enfants : « j'ai acheté des pommes, fruits de la France, vous êtes français, il faut manger des pommes » (Out, 349). Dans *Le Vice-consul*, il prend la nuance de pomme-cannelle (VC, 58). Pour ce qui concerne le récit de la *Genèse*, rien ne dit qu'il est question de pomme ou de pommier. Il est plutôt question d'arbre de la connaissance et de son fruit. Un moine copiste du Moyen-âge avait confondu les mots « pomme » et « mal », qui se traduisent tous les deux en latin par le terme « malum ». L'erreur a donc été commise et le fruit qu'est la pomme porte le poids de tout le mal transmis par une femme dans le monde⁵⁶¹. Eve apparaît comme la responsable de la chute⁵⁶².

Dans les *Écritures*, Adam, c'est aussi l'homme qui a peur de Dieu et qui se cache : « J'ai entendu ta voix dans le jardin, j'ai pris peur car j'étais nu, et je me suis caché » (Gn 3, 10). Les personnages durassiens reproduisent cette peur de Dieu et cette dissimulation chez l'homme. Dans *Emily L.*, le *Captain* prend conscience de son acte et il a peur. Le narrateur associe alors « la peur de la nuit et la peur de Dieu et la peur des morts » (EL, 51.86). Dans *La Vie matérielle*, comme pour Adam le premier homme, se manifeste le besoin de se cacher, d'après les souvenirs de Duras sur Hanoï avec les jeunes pensionnaires, vietnamiens et laotiens : « L'un d'entre eux, un après-midi, me demande de le suivre dans une "cachette". Je n'ai pas peur, je le suis dans la cachette » (VM, 31). Dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, c'est le jeu entre Lol

⁵⁶¹ A la galerie nationale du couvent sainte Agnès à Prague se trouve une représentation exquise de Marie et de son Enfant, représentation à la fois pleine de charme, de pureté, de beauté souriante et d'intériorité. L'Enfant Jésus tient une pomme qui rappelle le péché originel d'Adam. Elle évoque à la fois le monde que Dieu tient dans sa main, et les jeux innocents d'un tout petit enfant.

⁵⁶² Ben Sirac le sage dit dans la *Bible* : « C'est par une femme que le péché a commencé; c'est à cause d'elle que nous mourons tous » (Sirac 25, 23).

et Jean Bedford : « quand elle le vit, elle se cacha derrière un pilier du portail » (*RLVS*, 25).

L'association des mots « homme » et « femme » se présente en référence à la *Genèse* au sujet d'Adam et Eve (cf. *Gn* 2, 25 ; 3, 8). « Homme et femme », lisons-nous dans *Le Navire Night* (*NN*, 19.27). Il est bon de rappeler que, dès la *Genèse*, l'humanité est créée « homme et femme » à l'image de Dieu, et parfaitement égaux à ses yeux : « mâle et femelle il les créa » (*Gn* 2, 27). Et la femme a été créée à partir d'une côte de l'homme :

Le Seigneur Dieu fit tomber dans une torpeur l'homme qui s'endormit; il prit l'une de ses côtes et referma les chairs à sa place. Le Seigneur Dieu transforma la côte qu'il avait prise à l'homme en une femme qu'il lui amena. L'homme s'écria : « Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera femme car c'est de l'homme qu'elle a été prise » (*Gn* 2, 21-23).

Dans un raccourci ironique, l'œuvre intitulée *Madame Dodin* présente de façon parodique l'expression biblique « l'os de mes os » prononcée par Adam, le premier homme, à l'endroit d'Eve (*Gn*, 2, 23) :

Et en fin de compte, ô locataire du quatrième qui me veut tant de mal, de même que nos poussières, un jour, se mêleront, de même l'os de ma côtelette se mêle sans façon à celui de la tienne, dans le ventre original, dans le ventre dernier de la si bonne benne (*MD*, 145).

Alors que le récit biblique parle de la création, le texte durassien envisage déjà la fin de la création où tout redeviendra poussière. De même, cette note autobiographique de Duras dans les *Cahiers de la guerre* rappelle l'enfance familiale avec des accents bibliques : « Je nous vois toujours sous un jour assez curieux [...] tous entassés, blottis contre ma mère, fruits d'une même grappe, emmêlés les uns aux autres avec encore la même chair et le même sommeil » (*CG*, 345-346).

Dans les *Cahiers de la guerre*, l'expression « même chair et même sommeil » (*CG*, 346) est une allusion au sommeil d'Adam et aux propos du premier homme à la vue de la première femme : « la chair de ma chair » (*Gn* 2, 23)⁵⁶³. Le philosophe français Emmanuel Levinas s'interroge : « Cette côte

⁵⁶³ Dans *Yann Andréa Steiner*, « la monitrice s'est endormie. [...] Autour d'elle la mer est oubliée du vent, elle est délaissée par sa propre puissance, elle a la grâce d'une endormie profonde » (*YAS*, 81). L'état de la mer est aussi celui de la femme assoupie. Ainsi, celle-ci devient une figure inversée de l'homme, car c'est plutôt l'homme qui a

n'était-elle pas plutôt un côté d'Adam, créé comme être unique à deux faces et que Dieu sépara pendant qu'Adam, encore androgyne, sommeillait ? »⁵⁶⁴ Dans *L'Amant*, la femme, en l'occurrence Hélène Lagonelle, est aussi faite « de la même chair que cet homme de Cholen » (*Amt*, 92). Ce regard porté sur Hélène renvoie implicitement à la figure d'Eve. Ainsi, peut-on dire des êtres durassiens, d'après *Les Parleuses*, qu'« ils sont un en deux » (*P*, 114), dans la perspective de la *Genèse* qui déclare : « Aussi l'homme laisse-t-il son père et sa mère pour s'attacher à sa femme, et ils deviennent une seule chair » (*Gn* 2, 24).

Mais le nom d'Eve est aussi explicitement mentionné dans l'œuvre de Duras pour qualifier Lol : « Elle était teinte en roux, brûlée de rousseur, Eve marine, que la lumière devait enlaidir » (*RLVS*, 16). Cette présentation est contraire à l'Eve originelle. Alors que celle-ci a suscité l'admiration de l'homme, celle-là est entachée de laideur. Comme l'homme originel qui a peur et se cache, l'Eve marine se dérobe également dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : « Dès que Lol avait vu poindre le couple dans la rue, elle s'était dissimulée derrière une haie et ils ne l'avaient pas vue » (*RLVS*, 38).

Par son nom, l'Eve de la *Bible*, est la vivante : « L'homme appela sa femme du nom d'Eve - c'est-à-dire La Vivante -, car c'est elle qui a été la mère de tout vivant » (*Gn* 3, 20). Elle porte ce nom après la chute originelle. La narratrice de *La Vie tranquille* y fait implicitement allusion : « Lorsque les hommes passent devant moi sur la plage, à moitié nus, je pense au corps de Tiène. Alors je pense que je suis une femme. Que je suis vivante en femme, pas en n'importe quoi, en femme seulement » (*VT*, 128). La femme, c'est donc la vivante appelée à donner la vie car elle est la figure d'Eve qui est la mère de tout vivant.

Cette lecture positive d'Eve anticipe celle de Jacques Attali dans son *Dictionnaire amoureux du Judaïsme*⁵⁶⁵. D'Eve, dont on a fait injustement la femme qui a fait advenir le mal dans le monde, Jacques Attali montre que c'est

été plongé par Dieu dans un sommeil profond. Référence est ainsi faite à l'acte de création de la femme, car Dieu a prélevé une côte de l'homme pour lui donner l'existence.

⁵⁶⁴ LEVINAS Emmanuel. *Difficile liberté. Essais sur le Judaïsme*. Editions Albin Michel, Paris, 1963, p. 58.

⁵⁶⁵ ATTALI Jacques. *Dictionnaire amoureux du Judaïsme*. Editions Plon / Fayard, Paris 2009.

grâce à elle, la vivante, que l'histoire commence. Il rappelle qu'elle vient non pas de la côte, selon une mauvaise traduction du texte, mais du côté d'Adam, être originel à la fois homme et femme.

Mais, pour Eve, le fait de donner la vie est associé à la douleur après la chute originelle. Dieu dit à la femme : « Je ferai qu'enceinte, tu sois dans de grandes souffrances ; c'est péniblement que tu enfanteras des fils » (*Gn 3, 16*). La douleur et la souffrance frappent aussi bien l'enfant que la femme qui accouche. Les propos de Duras dans *Les Lieux de Marguerite Duras* sont révélateurs de cet état d'esprit :

L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. La sortie de l'enfant qui dort. C'est la vie qui dort, complètement, dans une béatitude incroyable, et qui se réveille... L'enfant est comme un bienheureux. Le premier signe de la vie, c'est le hurlement de douleur (*L, 23*).

Adam et Eve constituent des figures marquantes de l'œuvre durassienne. Tantôt ils sont explicitement mentionnés, tantôt ils apparaissent comme des intertextes implicites dont l'écrivaine se sert pour renvoyer le lecteur aux sources bibliques elles-mêmes. Adam et Eve ont eu deux fils : Caïn et Abel, deux autres personnages clés des intrigues durassiennes.

1.1.2. Caïn et Abel ou le mythe inexpiable

Dans la *Genèse*, Caïn et Abel, sont les fils d'Adam et Eve : « L'homme connut Eve sa femme. Elle devint enceinte, enfanta Caïn et dit : "J'ai procréé un homme, avec le Seigneur". Elle enfanta encore son frère Abel. Abel faisait paître les moutons, Caïn cultivait le sol » (*Gn 4, 1-2*). Leurs noms ne sont pas explicitement mentionnés dans l'œuvre de Duras mais ils apparaissent de manière implicite. Le drame familial évoqué dans les romans autobiographiques renvoie à l'histoire originelle de Caïn et Abel. Caïn est un agriculteur qui offre le fruit de ses récoltes à Dieu. Mais Dieu préfère les offrandes d'Abel, berger et frère de Caïn. Pris de jalousie, ce dernier tue son frère, devenant ainsi le premier meurtrier de l'humanité. Ainsi naît le mythe des frères rivaux que l'on trouve dans plusieurs cultures. Le mal se transmet d'ascendant à descendant

et pose la question du premier parent, dans l'histoire de l'humanité, à ouvrir le cycle infini de la violence. La *Genèse* sert de point de départ.

La violence si souvent naturelle et banale dans la famille Donnadiou explique sa fréquence dans les romans comme *L'Amant*. L'acte fondateur de toute société est un acte violent. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'histoire de cette famille⁵⁶⁶.

La jalousie était donc un mal viscéral au début de l'humanité. Dans *Les Parleuses*, en faisant implicitement allusion à l'épisode des deux frères, Duras attribue exclusivement l'envie à l'homme : « Il y a une jalousie des hommes, entre les hommes, des hommes entre eux, qui n'existe pas entre les femmes. Vous ne croyez pas, vous ? » (*P*, 34). Cette jalousie entraîne la violence évoquée dans *L'Amant* :

Régulièrement des batailles éclatent entre mes frères, sans prétexte apparent, sauf celui classique du frère aîné, qui dit au petit : sors de là, tu gênes. Aussitôt dit il frappe. Ils se battent sans un mot, on entend seulement leurs souffles, leurs plaintes, le bruit sourd des coups (*Amt*, 74-75).

Pour Brigitte Cassirame, « la haine viscérale de Pierre pour Paul se rattache au mythe de Caïn et Abel »⁵⁶⁷.

Le premier est représenté par le frère aîné tandis que le second est perçu à travers la figure du frère cadet. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la mère voit en face d'elle le trio de ses enfants, mus par la peur et la haine. Toutes les nuits, s'étreignent deux êtres qui s'aiment : Paulo et l'enfant. Le frère aîné surprend la scène. Cette première mention de Pierre, le frère aîné, marque le commencement du cycle de la violence perpétuant le drame inexpiable de Caïn et Abel. Comme le rapporte la narratrice : « L'enfant, elle, c'est de Pierre qu'elle a peur. Qu'il tue Paulo. Qu'il le tue, elle dit, peut-être même sans savoir qu'il tue (*ACN*, 25). Elle évoque sa propre peur : « une fois mon frère aîné l'a vu [le petit frère]. Il l'a battu. C'est là que ça a commencé, la peur qu'il le tue » (*ACN*, 56). Ainsi, Pierre devient « l'assassin des enfants de la nuit, de la nuit du chasseur » (*Amt*, 12). Puis, « le frère aîné restera un assassin » (*Amt*,

⁵⁶⁶ cf. GIRARD René. *La Violence et le sacré*. Editions Grasset, Paris, 1979 (1972).

⁵⁶⁷ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 189. Ces deux frères sont des types pour la critique qui les rattache aussi à des couples fraternels de l'Antiquité comme Polynice et Etéocle.

72). La mention de la violence de Pierre est explicite et se manifeste comme une répétition du meurtre d'Abel par Caïn : « L'enfant dit que la brutalité du frère aîné envers Paulo était de plus en plus fréquente et cela sans prétexte aucun – il le disait : dès que je le vois j'ai envie de tuer » (ACN, 163). L'enfant est comme cette troisième figure absente de la *Bible* mais présente dans l'intrigue durassienne pour freiner le cycle de la violence originelle. C'est ainsi que le comprend la mère qui mesure le rôle important qu'a joué la présence de sa fille dans cette scène. Tout en pleurs, elle s'adresse à elle en ces termes : « Si tu n'avais pas été là, Paulo serait mort depuis longtemps. Et je le savais. C'est ça le plus terrible : je le savais » (ACN, 29). L'enfant maudit celui qui représente Caïn pour elle : « Je voudrais que tu meures » (ACN, 29). Elle fusionne avec le petit frère pour renverser le cycle biblique : « Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir » (Amt, 13)⁵⁶⁸. L'enfant ne supporte pas que la mère se fasse complice du frère aîné : « L'enfant s'était écartée de la mère et elle l'avait regardée. Elle avait vu que la mère venait de parler dans l'innocence. L'enfant avait été pour hurler, l'insulter, la tuer. Elle lui avait seulement souri » (ACN, 28)⁵⁶⁹. Se présentant comme une répétition du mythe de Caïn et Abel, la narration de *L'Amant de la Chine du Nord* laisse entendre que Pierre est le meurtrier présumé et réel de Paul, le frère cadet.

Le meurtre d'Abel a eu lieu au champ, loin de tout regard accusateur sauf celui de Dieu : « Caïn parla à son frère Abel et, lorsqu'ils furent aux champs, Caïn attaqua son frère Abel et le tua » (Gn 4, 8). Le frère aîné manifeste un désir similaire dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Il s'agit pour lui de supprimer du contexte toute présence extérieure à la mère et à lui-même. Il faut donc éliminer le petit frère pour disposer de la mère. En effet, celle-ci semble se consacrer à son frère et à sa sœur de même qu'aux voisins plutôt qu'à lui, le frère aîné. L'épisode biblique et sa réécriture par Duras à travers

⁵⁶⁸ « Son premier mouvement [celui du frère aîné] c'est de tuer, de rayer de la vie, de disposer de la vie, de mépriser, de chasser, de faire souffrir » (Amt, 68) ; « Le frère aîné restera un assassin. Le petit frère mourra de ce frère. Moi je suis partie, je me suis arrachée » (Amt, 72).

⁵⁶⁹ cf. GOULET Alain. *La Mort dans L'Amant*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *op. cit.*, pp. 29-30.

l'évocation des drames familiaux de la famille Donnadiou amènent Brigitte Cassirame à cette conclusion : « Ainsi se rejoignent l'universel et le particulier, l'Histoire de l'humanité et l'histoire d'une famille française pauvre d'Indochine »⁵⁷⁰.

Dans la progression des épisodes bibliques, Adam et Eve ont eu une descendance dont sera issu un personnage au parcours atypique : Abraham.

1.1.3. Abraham ou le saut dans l'inconnu

Abraham est une figure biblique majeure. C'est le descendant de Sem, fils de Noé qui est à son tour descendant d'Adam (cf. *Gn* 5 ; 11, 10 ss).

Duras est fascinée par la figure biblique d'Abraham qui concentre en elle foi infinie et infanticide, même si, à proprement parler, on ne peut pas mentionner l'infanticide dans les épisodes concernant Abraham. Le nom de ce personnage biblique est attribué à un petit enfant dans *Le Camion*⁵⁷¹. Abraham est aussi la figure qui revient à la mémoire de Duras pour caractériser le personnage d'Aurélia Steiner. Dans *Les Yeux verts*, l'écrivaine l'atteste par cette métaphore lourde : « Oui, elle est partie dans la folie. Comme Abraham. C'est quelqu'un qui est parti. Elle ne s'arrêtera pas, Aurélia Steiner » (YV, 148). Cette femme vit dans son monde qui n'est compris que d'elle et de ceux qui flirtent avec l'irrationnel. Quand Duras dit qu'Aurélia part, il faut y voir un saut dans l'inconnu. Abraham lui aussi, bien des siècles avant Aurélia, est parti dans l'inconnu comme le rappelle la *lettre aux Hébreux* : « Il partit comme s'il voyait l'invisible » (*Hb* 11, 27). Et ce témoignage de la *lettre aux Hébreux* est anticipé par l'épisode du livre de la *Genèse* où Dieu appelle Abraham pour une mission dans l'inconnu : « Le Seigneur dit à Abram : “Pars de ton pays, de ta famille et de la maison de ton père vers le pays que je te ferai voir” » (*Gn* 12, 1). Abraham est une figure fascinante par son courage. La détermination le caractérise.

⁵⁷⁰ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 202.

⁵⁷¹ cf. C, 40.50.53-54.57.63.66.98.

En effet, le mot « hébreu » vient du mot « ivri » qui signifie « de l'autre côté ». L'Hébreu est celui qui se tient de l'autre côté de la foule, qui a le courage d'être seul, d'un avis différent, qui sait dire non quand tout le monde dit oui. Or, le premier homme de la *Bible* à porter le nom d'Hébreu est Abraham : « Abram l'Hébreu, qui demeurait aux chênes de Mamré l'Amorite », (*Gn* 14, 13), car il a forgé sa vocation dans un désert. Il a quitté le conformisme de la ville où il habitait pour chercher Dieu dans le face à face d'une marche solitaire.

Certes, Abraham est l'ancêtre d'Aurélia dans ce mouvement et ce saut dans l'inconnu⁵⁷². Mais la différence essentielle réside dans le fait que le premier des deux personnages part sur la base de sa foi tandis que l'autre est mu par un mouvement de folie. Certes la foi et la folie ont en commun un côté mystérieux et invisible. Et même si la *Bible* parle de « la folie de Dieu »⁵⁷³, il n'en est pas de même pour Aurélia. Son modèle à elle, c'est Abraham, mais ce dernier n'est pas atteint de folie. Il est emporté par le mystère de la foi.

Par ailleurs, une autre différence se manifeste dans l'identité sexuelle des personnages. Abraham est un homme tandis qu'Aurélia est une femme. Duras se permet ici de faire d'une figure biblique, sensée être noble, la figure d'un personnage romanesque marqué par la folie et la dépression.

En outre, la figure d'Abraham est marquée du signe de l'universalité dans le livre de la *Genèse*. D'abord son exode en est le signe. Il part d'Our en Chaldée pour se rendre au pays des cananéens. Mais, alors qu'Abraham apparaît comme une figure unificatrice, Aurélia ne peut en aucun cas y prétendre. La folie n'est pas une valeur universelle. Celle d'Aurélia n'est pas la figure universelle et représentative de la folie. Tous ceux qui sont atteints de folie se reconnaîtraient-ils dans la figure unique d'Aurélia ?

⁵⁷² Dans le film des Monty Python, « La Vie de Brian », qui pastiche la vie de Jésus dans une relecture loufoque des Évangiles, Brian proclame à ses disciples : « Nous sommes tous uniques ! » Et la foule de répondre en chœur : « Nous sommes tous uniques ! » sauf une petite voix qui s'insurge : « Non, pas moi ! ». Tout le monde le fait taire. Celui-là est un vrai fils d'Abraham, il a le courage d'être de l'autre côté. Aurélia Steiner serait cette petite voix courageuse, de l'autre côté, étant fille d'Abraham au sens étymologique.

⁵⁷³ « Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes, et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes » (1 Co 1, 25).

1.1.4. Moïse : la douleur et la révélation

Dans la *Bible*, Moïse est la figure emblématique du livre de *l'Exode*. C'est lui qui noue la relation spirituelle et juridique entre Dieu et son peuple, Israël. Pourtant devant le peuple d'Israël, il apparaît comme une figure étrange. Il est, en effet, Hébreu de naissance, mais il est aussi Egyptien par adoption. C'est un homme divisé entre deux peuples. Il est Hébreu par sa mère anonyme⁵⁷⁴, mais il est Egyptien par la fille de Pharaon, celle qui le sauve, l'adopte et lui donne un nom. Et c'est ainsi que le récit le décrit : « en ces jours-là, Moïse, qui avait grandi, sortit vers ses frères [les Hébreux] » (*Ex 2, 11ss*). Pourtant il est perçu comme « un Egyptien » par Cippora, son épouse, lors de leur première rencontre. En effet, devant l'étonnement de Réouel, son père, de voir ses sept filles revenir du puits plus tôt que d'ordinaire, Cippora lui dit : « Un Egyptien nous a délivrées de la main des bergers; c'est même lui qui a puisé pour nous et qui a abreuvé le troupeau ! » (*Ex 2, 19*).

Dans *Ecrire*, Duras mentionne explicitement le nom de Moïse : « La douleur, c'est Christ aussi et Moïse et les pharaons et tous les juifs, et tous les enfants juifs, et c'est aussi le plus violent du bonheur. Toujours, je crois ça » (*E 24*). Cet indice intertextuel renvoie clairement au livre de *l'Exode* qui rapporte la douleur de Moïse et de tous les Juifs confrontés à Pharaon. L'histoire de Moïse commence en effet par la douleur : « Moïse, qui avait grandi, sortit vers ses frères et vit ce qu'étaient leurs corvées » (*Ex 2, 11*). Le premier acte public de Moïse consiste à prendre la défense d'un esclave hébreu. Mais la situation tourne au drame, car Moïse est reconnu coupable du meurtre d'un Egyptien et c'est un Hébreu qui lui en fait la remarque (*cf. Ex 2, 14*). Sa vie commence par l'échec qui lui vient des frères mêmes qu'il aura à délivrer. Moïse, c'est le chant de la douleur et de la souffrance dans *Les Yeux verts*.

Dans cette œuvre, Duras analyse le film « La nuit du chasseur » où les enfants parcourent les terres désolées, à l'image de Moïse et des Hébreux

⁵⁷⁴ Jusqu'à la généalogie d'*Exode 6, 14-25*.

durant leur séjour au désert, poursuivis par les Egyptiens. Le père des enfants est un criminel qui les traque, les obligeant ainsi à fuir. C'est alors que s'élève *Moses*, le chant de Moïse, qui indique la distance de la mort selon le lieu où chaque enfant se trouve. Le père funeste siffle le chant repris par la femme âgée. Mais « la vieille dame invente de chanter *Moses*. Elle invente de chanter le chant même que sifflait le criminel, l'appel de Dieu à son secours » (YV, 99). *Go down, Moses*, est un *negro spiritual* qui porte sur le thème de la rédemption, de la délivrance, du triomphe de l'espoir sur la misère. Il retrace l'histoire de Moïse devant le Pharaon, roi d'Égypte, de même que les souffrances et les peines des Hébreux. Dans le commentaire de Duras, *Moses* devient Moïse⁵⁷⁵. L'écrivaine fait explicitement allusion à ce personnage biblique « qui tant il était possédé par l'idée de Dieu, ne pouvait pas parler, ne pouvait que crier » (YV, 101). Le motif du chant est clair: « La vieille dame invente donc de chanter pour passer le temps que dure la menace de mort, cet écoulement de la nuit » (YV, 99). Deux figures s'opposent alors. D'une part, le père assassin et mangeur de chair ; d'autre part, la dame qui « ne peut pas tuer », car elle recueille par charité les enfants égarés ainsi que les chiens et les chats (cf. YV, 99). C'est l'antagonisme entre le Mal et le Bien. Le criminel évoque la poursuite des Israélites par Pharaon pendant l'*Exode* tandis que la vieille dame et les enfants, liés par « une sorte de grâce » (YV, 99), représentent la victoire du peuple hébreu sur ses poursuivants. Moïse lui-même avait chanté un cantique avec les Hébreux à la sortie d'Égypte : « Moïse et les enfants d'Israël chantèrent ce cantique à Yahvé » (*Ex* 15, 1). Le chant s'élève alors comme un mur de séparation, à l'image du cantique victorieux des Israélites après le triomphe de la Mer Rouge : « Dehors et dedans la maison, entre le criminel et l'innocence des enfants, la vieille dame invente d'élever cette barrière du chant. Le miracle est là » (YV, 99). Il y a comme une évocation du miracle analogue à celui de la traversée victorieuse de la Mer Rouge. Ce chant pareil à un cri vers Dieu pour être secouru devient une parade qui métamorphose le criminel. Il révèle alors son pouvoir cathartique :

⁵⁷⁵ *Moses* étant la traduction anglaise.

« A mesure que le chant se déroule, le criminel se transforme » (YV, 99). Le chant est salutaire : « Le chant de la vieille dame a ouvert les vannes de l'infini, l'enfance. L'enfance était cachée, masquée par le crime » (YV, 99). La renaissance que connaissent les Hébreux avec le cantique de la victoire remet aussi en mémoire l'innocence de l'enfance. Moïse est un homme de courage. À un moment ou un autre de leur histoire, tous les grands hommes de la *Bible* ont su faire preuve de courage.

Moïse est aussi un homme pénétré de la connaissance de Dieu. Deux scènes essentielles témoignent de cette science de Dieu dans sa rencontre avec lui : la donation du Nom au « Buisson ardent » (cf. *Ex* 3) et la donation de la Loi (cf. *Ex* 19). Défenseur des Hébreux persécutés (*Ex* 2, 1-22), Moïse, est instruit de toute la sagesse des Egyptiens⁵⁷⁶. Témoin et prophète de Dieu, sage pénétré de tout le savoir-faire d'une civilisation brillante, il est providentiellement préparé par Dieu à sa mission future.

Dans *Les Yeux verts* le personnage de Moïse est rappelé par Duras pour dire la révélation et la connaissance : « La révélation est foudroyante. Comme la connaissance même. On pense à Moïse qui, tant il était possédé par l'idée de Dieu, ne pouvait pas parler, ne pouvait que crier » (YV, 101). En effet, dans l'épisode du buisson ardent (*Ex* 3, 1-20), la révélation faite à Moïse au Sinaï est un moment capital de l'histoire religieuse. Dieu s'y révèle non plus seulement comme le Dieu d'Abraham, mais sous un nom nouveau, qui introduit des relations entièrement nouvelles avec les hommes. A l'expérience spirituelle des grands mystiques de l'action va s'ajouter bientôt une connaissance issue de la révélation.

Moïse est tellement pétri de cette connaissance de Dieu qu'on lui attribue la rédaction des cinq premiers livres de la *Bible*. Le rédacteur final qui a rassemblé les différentes traditions qui forment le premier groupe fondateur de la *Bible*, a mis sous la plume de Moïse les cinq livres du *Pentateuque*, de la *Genèse* au *Deutéronome*, appelés « la loi » - *Torah* – par les Juifs. Moïse est

⁵⁷⁶ cf. Discours d'Etienne avant son martyre au chapitre 6 des *Actes des Apôtres*.

devenu ainsi pour longtemps le plus ancien des auteurs connus : « Quand Moïse eut fini d'écrire entièrement les paroles de cette Loi dans un livre [...] » (*Dt* 31, 24ss). Mais la vision traditionnelle juive et chrétienne ne semble disposer d'aucune base historique et le *Pentateuque* ne saurait être l'œuvre d'un seul auteur.

Et pourtant, fort de sa connaissance, Moïse devient la figure de celui qui converse avec Dieu. Certes, les premiers récits bibliques révèlent un Dieu qui apparaît encore directement aux mortels et s'entretient familièrement avec Adam ou Abraham. Mais très rapidement l'homme ne peut le voir sans mourir. Les manifestations divines se font plus rares. Dieu intervient en envoyant ses anges ou en apparaissant en songe. On peut entendre sa voix mais on ne le voit plus. Dans le *livre de l'Exode*, les épisodes du buisson ardent (*Ex* 3, 1-12), qui brûle sans se consumer, et de la tempête du mont Sinaï (*Ex* 19, 16-25) expriment bien l'abîme séparant l'humanité et Dieu. Moïse est alors l'être qui fait exception en s'entretenant avec Dieu : « Le Seigneur parlait à Moïse, face à face, comme on se parle d'homme à homme » (*Ex* 33, 11). Comme Moïse, certains personnages durassiens ont cette faculté de parler avec Dieu.

Ainsi, le scénario de *Roma* décrit la rencontre d'un couple dans le hall d'un hôtel de la *Piazza Navona* à Rome. Il s'agit d'un échange entre un client et une femme qui sort de son sommeil. La conversation porte sur un lointain passé impérial et sur les hommes de l'ombre. La femme en informe l'homme : « Mais je ne vous ai pas dit l'essentiel : La seule préoccupation de ces hommes avait trait à Dieu. Les mains vides, ils regardaient le dehors (*Ro*, 98). Et l'homme confirme : « C'était ainsi qu'ils faisaient avec Dieu. Ils parlaient avec Dieu comme jouent les enfants » (*Ro*, 98). Ces hommes de l'ombre, ce sont « les fuyards de l'Empire, les déserteurs, les errants de Dieu, les voleurs » (*Ro*, 98). Ils ne savaient ni lire ni écrire mais, c'est par eux que le secret de la puissance de l'Empire romain était connu. Bien qu'ignorants en matière de lecture et d'écriture, ils avaient la faculté de converser avec Dieu comme Moïse en avait fait l'expérience jadis.

A la différence de Moïse dont le nom est explicitement mentionné, Noé est plutôt représenté par les traits de vie qui le caractérisent.

1.1.5. Noé : l'ivresse à l'état pur et la malédiction durassienne

Le nom de Noé ne figure pas explicitement dans les romans de Duras mais le texte biblique lié à ce personnage n'en est pas moins présent. La thématique du déluge a été précédemment développée parmi les intertextes bibliques majeurs du livre de la *Genèse* dans l'œuvre durassienne.

Mais si Duras ne mentionne pas ce nom, elle remet pourtant à jour la célèbre histoire de ce personnage biblique connu pour avoir inventé le vin et s'être enivré : « Noé fut le premier agriculteur. Il planta une vigne et il en but le vin, s'enivra et se trouva nu à l'intérieur de sa tente » (*Gn* 9, 20-21). Dans les notes sur Nevers intitulées « Les évidences nocturnes » dans *Hiroshima, mon amour*, la narratrice dit de son père : « Je vais vers mon père et je le regarde de très près, presque à le toucher. Il dort dans le vin. Je ne reconnais pas très bien mon père » (*HMA*, 131). Comme Noé qui se noie dans le vin⁵⁷⁷, les personnages de Duras poussent l'ivresse à l'extrême comme Anne Desbaredes dans *Moderato cantabile* : « Elle avala une gorgée de vin, le sourire revint sur son visage et l'obscurcit de nouveau, mais plus avant que tout à l'heure. Son ivresse commençait » (*MC*, 29-30). De même, dans *Le Marin de Gibraltar*, Anna, à l'image du narrateur, est marquée par l'ivresse, effet du vin et du whisky⁵⁷⁸. Pour Laure Adler, « Anna est la grande sœur de Lol V. Stein. Perdues toutes deux dans l'innocence de leur désir, abandonnées aux forces de l'amour. Semblables à des saintes de l'âge baroque, elles vivent dans l'attente de l'extase »⁵⁷⁹. Ainsi les effets de l'alcool font tomber les convenances et annihilent les inhibitions. L'alcool qu'on boit inconsidérément est très présent dans

⁵⁷⁷ Un épisode similaire se trouve dans le livre de *Judith* avec le général Holopherne « noyé dans le vin » (*Jdt* 13, 2).

⁵⁷⁸ « Elle but son whisky. - On va être saouls, dit-elle » (*MG*, 204) ; « Je suis saoule, dit-elle. Ce vin » (*MG*, 238). Le narrateur, quant à lui, raconte : « Je mangeai et je bus beaucoup de vin. Verre après verre, je le buvais, comme de l'eau. J'étais saoul » (*MG*, 114).

⁵⁷⁹ ADLER Laure. *op. cit.*, pp. 289-290.

l'œuvre durassienne. La narratrice de *L'Amant* déclare : « J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure » (*Amt*, 15). A la suite de Noé inaugurant l'ivresse dans l'histoire de l'humanité, les personnages durassiens éprouvent les effets de l'alcool que sont : la possibilité de se livrer à la nudité, l'insensibilité aux condamnations, une certaine expérience de la liberté.

L'ivresse de Noé a des conséquences sur les générations postérieures que la formation judéo-chrétienne de Duras ne manque pas de souligner. Il est surtout question de la malédiction paternelle de Noé lancée sur Cham : « Lorsque Noé, ayant cuvé son vin, sut ce qu'avait fait son plus jeune fils, il s'écria : Maudit soit Canaan, qu'il soit le dernier des serviteurs de ses frères ! » (*Gn* 9, 24-25). Ainsi Cham sera réduit à l'esclavage. Une certaine lecture des événements pousse Brigitte Cassirame à affirmer : « les noms de lieux comme Kam et Ram cessent de référer et ouvrent une perspective beaucoup plus vaste qui dépasse les années 30 et le drame personnel de madame Donnadiou »⁵⁸⁰. Des deux noms de lieu, Kam correspond à l'épisode biblique de Noé.

En effet, une perspective judéo-chrétienne laisse entendre que ces lieux sont fortement connotés du point de vue biblique. Kam serait la transcription de Cham, le nom du fils maudit par Noé. Selon Brigitte Cassirame, « Kam est bien dans l'optique durassienne, l'endroit où il ne pousse rien et où sont relégués les « moins que rien », les oubliés de la société coloniale »⁵⁸¹. En effet, la narratrice du *Barrage contre le Pacifique* y voit un « coin de plaine saturé de sel » (*BCP*, 13). Elle y décrit la ville des trois enfants « saturés d'ennui et d'amertume » (*BCP*, 13). Et pourtant, selon elle, « même d'un désert, où rien ne pousse, on pouvait encore faire sortir quelque chose, en le faisant traverser à ceux qui vivent ailleurs, à ceux qui sont du monde » (*BCP*, 13). La nouvelle existence de Noé conjugue les thèmes de l'ivresse et de la malédiction qui figurent au nombre des pôles de l'œuvre durassienne.

⁵⁸⁰ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, pp. 22-23.

⁵⁸¹ CASSIRAME Brigitte. *idem*.

Dans la succession des écrits de la *Bible*, les écrits prophétiques viennent après les livres de la Loi.

1.2. Les livres prophétiques

Parmi les personnages qui font l'objet d'une réécriture, il y a les prophètes de la *Bible* nommément mentionnés ou représentés à travers leurs actes et leurs écrits. Aussi accordons-nous une place importante à cette deuxième partie des livres de l'*Ancien Testament* appelée *Livres prophétiques*. A partir des prophètes, de leurs paroles et de leurs enseignements, nous reconsidérons les personnages durassiens en commençant pas la figure de Rachel.

1.2.1. Rama et Rachel : Jérémie et le sort des innocents

Ram est le nom de la deuxième ville du *Barrage contre le Pacifique*. Si, pour la famille des trois enfants, Kam est la ville infructueuse et saturée de sel (cf. *BCP*, 13), c'est au contraire, « à Ram qu'ils devaient faire la rencontre qui allait changer leur vie à tous » (*BCP*, 14). Ce nom de ville est un écho à un autre nom de ville dans l'Écriture. La lecture des événements laisse entendre que Ram serait la forme syncopée de Rama, une ville de la tribu de Benjamin, située à environ 8 km au nord de Jérusalem sur la route de Béthel. A la ville de Rama est rattachée la figure vétérotestamentaire de Rachel. Le *livre de Jérémie* décrit l'épisode : « Dans Rama on entend une voix plaintive, des pleurs amers : Rachel pleure sur ses enfants, elle refuse tout réconfort, car ses enfants ont disparu » (*Jr* 31, 15). Comme la *Bible* fonctionne en mode d'intertextualité entre l'*Ancien Testament* et le *Nouveau Testament*, l'*Évangile* de Matthieu présente le massacre d'Hérode comme un accomplissement de la prophétie de Jérémie : « Alors s'accomplit ce qui avait été dit par le prophète Jérémie : Une voix dans Rama s'est fait entendre, des pleurs et une longue plainte : c'est Rachel qui pleure ses enfants et ne veut pas être consolée, parce qu'ils ne sont plus » (*Mt* 2,

17-18). Comme Ram, Rama est le lieu du rassemblement. Venant de l'hébreu, le mot Rama signifie ici « élevé », et il exprime la voix qui s'est fait entendre sur les hauteurs, c'est-à-dire qu'elle a retenti au loin, dans une grande étendue. C'est une référence aux hauts lieux où retentirent des pleurs et des gémissements de mères éplorées.

Rachel est également présentée comme la mère du peuple d'Israël et c'est à Rama, la colline, la hauteur, que se trouve sa tombe : « Rachel mourut et fut enterrée sur la route d'Ephrata, c'est-à-dire Bethléem. Jacob érigea une stèle sur sa tombe: c'est la stèle de la tombe de Rachel, aujourd'hui encore » (*Gn* 35, 19-20). De ce fait, Rachel devient l'une des figures symboliques du peuple d'Israël, selon Brigitte Cassirame :

Rachel, mère emblématique d'un peuple élu, est comme convoquée pour la constitution du personnage de la mère du *Barrage contre le Pacifique*, mère de tous les enfants de la plaine qu'elle voudrait nourrir en « barrant l'océan », l'empêchant de noyer les récoltes. Mais de même que Rachel pleurera sur le Massacre des Innocents (*Mt* 2, 17-18), la mère du *Barrage contre le Pacifique* se lamentera sur les morts de la faim dans cette plaine de Ram⁵⁸².

La souffrance qui lamine Rachel trouve son écho dans la mère.

Le cycle de la douleur ne s'arrête pas. Il marque aussi le personnage de Judith.

1.2.2. Judith : la beauté et la séduction

Dans la *Bible*, l'histoire de Judith se lit comme un roman. Jacques Poirier affirme :

Il est, au sein de la Bible, des livres qui imposent leur présence ; il en est d'autres qui gardent quelque chose de périphérique, quand bien même ce qu'ils évoquent engage le destin d'Israël. Le livre de *Judith* est de ceux-ci, et si on le connaît, c'est pour des raisons douteuses où la théologie a moins à voir que l'imaginaire⁵⁸³.

Samaritaine sans enfants, Judith est une veuve belle et jeune, courageuse et décidée. A la différence d'autres figures féminines bibliques, elle exerce d'autres fonctions que celle de mère ou de vierge. L'acte d'héroïsme de

⁵⁸² CASSIRAME Brigitte. *Marguerite Duras : les lieux du ravissement*, p. 23.

⁵⁸³ POIRIER Jacques. *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française. op. cit.*, p. 25.

Judith se trouve dans le livre éponyme de la *Bible*. Cette femme écarte la menace d'une invasion assyrienne en tranchant la tête d'Holopherne, le général ennemi. Elle le séduit en lui faisant croire qu'elle céderait à son désir. Elle met alors l'armée en déroute et sauve son peuple, sans combat, tout simplement pour avoir tué le chef. La vision d'une femme très belle tenant en mains la tête d'Holopherne décapité a fasciné les peintres⁵⁸⁴. Judith symbolise la vertu et l'innocence alors que Holopherne est stigmatisé pour sa brutalité orgueilleuse. La victoire vient d'une femme mais cela ne veut pas dire qu'elle vienne à travers sa faiblesse.

Dans l'œuvre durassienne, ce nom est celui de « la fille de Maria » dans *Dix-heures et demie du soir en été* (*DHD*, 12). L'imprégnation de la culture juive justifierait le choix de ce nom qui signifie étymologiquement : « celle qui appartient à la tribu de Juda ». En d'autres termes, c'est « la Juive ».

En dépit des dissemblances notoires, l'enfant de Maria présente des affinités avec le personnage biblique, malgré la différence d'âge : le personnage romanesque est une enfant alors que le personnage biblique est une femme adulte. Cependant, elles ont des points communs. Tout comme la Judith biblique, la Judith romanesque vit entre peur et courage. La première, dans son projet d'affronter Holopherne, prend la mesure de ce qui l'attend : « Judith tomba sur sa face, se couvrit la tête de cendre et découvrit le sac dont elle était revêtue, au moment même où à Jérusalem on offrait l'encens de ce soir-là dans la maison de Dieu. Elle cria vers le Seigneur d'une voix forte » (*Jdt* 9, 1). Après avoir cessé de crier vers Dieu, elle se releva de sa prosternation.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, la fille de Maria traverse aussi des moments de crise. Le roman présente le triangle Pierre, Maria et Judith : « Pierre regarde Judith. Elle a eu très peur de l'orage sur la route » (*DHD*, 18). La trame romanesque mentionne également « les cris de Judith » (*DHD*, 21) et ses pleurs : « Les yeux de Judith se remplissent de larmes » (*DHD*, 21). En outre, dans la même œuvre, trois occurrences aident à souligner le

⁵⁸⁴ BOTICELLI Sandro. « Le retour de Judith à Béthulie » (1472) et TERNIERS David. « Judith avec la tête d'Holopherne » (entre 1650 et 1659).

parallèle : « Judith pleure » (*DHD*, 125) ; « Judith a peur » (*DHD*, 126) ; « Elle aussi a eu très peur de l'orage sur la route » (*DHD*, 18). Devant l'obstacle à affronter, la peur et les pleurs se manifestent.

Les deux personnages ont aussi l'innocence en commun. Du personnage biblique, il est écrit : « Il n'y avait personne à colporter sur elle de mauvais propos » (*Jdt* 8, 8). Son innocence fonde celle de l'enfant dans l'œuvre romanesque, du fait que l'enfance est l'âge de l'innocence par excellence. Toutes deux témoignent aussi de courage devant l'adversité. Dans la *Bible*, Judith se réfugie dans cette prière pour affronter Holopherne : « donne à ma main de veuve la force que j'ai méditée. Frappe par mes lèvres trompeuses l'esclave à côté du chef et le chef à côté de son serviteur ; broie leur haute taille par une main de femme » (*Jdt* 9, 9-10). Le personnage romanesque se présente comme une fille courageuse devant l'épreuve que représentent les averses et le passage des policiers : « Judith arrive de la galerie et se blottit contre sa mère. Mais sa peur s'en est allée » (*DHD*, 13). Dans le roman, à la suite des enfants qui regardent la montée des averses, « Judith quitte sa mère et va voir le pluie de plus près » (*DHD*, 13). Dans la salle à manger, « les clients hurlent leurs commandes. Des enfants pleurent. Judith hésite et ne pleure pas » (*DHD*, 19). Cette enfant présente déjà une certaine force de caractère qui ne se laisse pas entraîner par l'instinct grégaire.

Un autre élément commun est celui de la joie que traduisent ces chants chez ces deux personnages féminins. Dans la *Bible*, après la victoire sur Holopherne, « Judith entonna cette action de grâce parmi tout Israël et tout le peuple fit retentir très haut cette louange. Judith dit : “Entonnez un cantique pour mon Dieu avec des tambourins, chantez le Seigneur sur les cymbales, composez pour lui un psaume de louange” » (*Jdt* 15, 14 – 16, 1). La figure romanesque manifeste aussi sa joie dans la trame du récit : « Judith chante, reposée et tranquille » (*DHD*, 112). Elle semble participer à la joie qui inonde les adultes qui font le voyage avec elle en direction de Madrid. Ils approchent du but dans une ambiance chaleureuse qui succède à l'angoisse de la chaleur et des tournants sur la route.

La figure complexe de Judith dans la *Bible* comme l'une des figures classiques de la séduction au détriment d'Holopherne permet de suggérer un autre rapprochement qui se présente :

Elle se leva, se para de ses vêtements et de toutes ses parures féminines ; son esclave entra et étendit pour elle, par terre et vis-à-vis d'Holopherne, les toisons qu'elle avait reçues de Bagoas pour son usage quotidien, afin de manger allongée dessus. Judith entra et s'étendit à terre ; le cœur d'Holopherne fut transporté par elle et son âme fut agitée. Il fut saisi du désir très fort de s'unir à elle. Il épiait le moment favorable pour la séduire depuis le jour où il l'avait vue. Holopherne lui dit : « Bois et sois dans la joie avec nous » (*Jdt* 12, 15-17).

Elle s'expose au déshonneur quand elle est parée et parfumée (*cf. Jdt* 10, 3-4) sous la tente d'un guerrier convaincu de sa puissance et qu'elle s'étend à ses pieds pour un festin (*cf. Jdt* 12, 15-16).

Un épisode du *Ravissement de Lol V. Stein* pourrait laisser deviner à travers Tatiana Karl, amie d'enfance de Lol, la figure biblique de la femme qui sacrifie sur l'autel de la séduction. Lol observe la scène entre Jacques Hold et Tatiana Karl, sa maîtresse : « L'homme vient tandis qu'elle s'occupe de sa chevelure, il se penche, mêle sa tête à la masse souple et abondante, embrasse, elle, continue à relever ses cheveux, elle le laisse faire, continue et lâche » (*RLVS*, 65). La chevelure est l'élément de la beauté physique dont Tatiana se sert pour séduire Jacques Hold. Sa chevelure luxuriante est une arme de séduction et un symbole de force⁵⁸⁵. La beauté de Tatiana actualise celle de Judith, la séductrice. Du personnage de Judith dans la Bible, il est écrit, en effet : « Elle était de fort belle apparence et de très gracieux aspect » (*Jdt* 8, 7). Cette beauté traverse le livre biblique au sujet de Judith :

Elle enleva le sac dont elle était revêtue, elle quitta ses habits de veuve, elle lava son corps avec de l'eau et l'oignit d'une épaisse huile parfumée; elle peigna les cheveux de sa tête, elle y mit un bandeau et revêtit ses habits de fête dont elle se couvrait aux jours où vivait son mari, Manassé ; elle prit des sandales aux pieds, elle mit ses colliers, ses bracelets, ses bagues, ses boucles d'oreilles et toutes ses parures et se fit très élégante pour séduire les yeux des hommes qui la verraient (*Jdt* 10, 3-4).

⁵⁸⁵ Il en est de même de l'épisode rapporté par le *livre des Juges* : « Dalila dit à Samson : « Jusqu'ici tu t'es joué de moi et tu m'as dit des mensonges. Révèle-moi donc comment tu devrais être lié. Samson lui dit : « Si tu tissais sept tresses de ma chevelure avec la chaîne d'un tissu et si tu les comprimais avec un peigne de tisserand, alors je deviendrais faible et je serais pareil à n'importe quel homme ». Elle l'endormit, tissa sept tresses de sa chevelure avec la chaîne, les comprima avec le peigne, puis elle lança : « Les Philistins sur toi, Samson ». Il s'éveilla de son sommeil et il arracha le peigne, le métier et la chaîne » (*Jg* 16, 13-14).

Le personnage biblique séduit les anciens de la ville : « Quand ils virent son visage transformé et sa robe changée, ils eurent la plus grande admiration pour sa beauté » (*Jdt* 10, 7). Il en est de même devant Holopherne et sa suite : « Quand Judith arriva devant lui et ses officiers, tous admirèrent la beauté de son visage » (*Jdt* 10, 23).

Judith se dessine en filigrane derrière la figure de Tatiana Karl dont la beauté a un pouvoir charmeur pour séduire l'homme. Tatiana Karl vit dans une relation triangulaire. Mariée au médecin Pierre Beugner, elle a pour amant Jacques Hold. Les rendez-vous de celui-ci avec cette femme à la chevelure luxuriante et brune ont lieu dans l'Hôtel des Bois de S. Thala. Tatiana la ravisseuse fait face au manège séducteur de Jacques Hold. Elle unit toutes ses forces pour captiver cet amant. Mais ce dernier lui plaît. C'est toute la différence avec Judith. Ainsi, comme l'affirme Jacques Poirier, « d'une extrémité à l'autre de l'Histoire, à travers les mots comme par recours à l'image, Judith est toujours là, au cœur d'une fascination inlassable »⁵⁸⁶.

Comme Judith est un nom hébraïque, David est aussi profondément inscrit dans la tradition juive.

1.2.3. David ou l'onomastique juive

David est un nom juif de l'*Ancien Testament* qui revient souvent chez Duras au point que l'une des œuvres en porte le titre : *Abahn Sabana David*⁵⁸⁷. Ce nom est même substantivé : « Et tu ne peux pas dire que tu n'as jamais rencontré un David » (*ASD*, 37). Il marque aussi une double interpellation : « David, David » (*ASD*, 41). Le personnage durassien concentre en lui des attributs du David biblique. L'histoire de David commence par son élection par Dieu. Parmi tous les enfants de Jessé, David est une exception dans le *premier livre de Samuel* où il est écrit : « il avait le teint clair, une jolie figure et une mine agréable » (1 *Sa* 16, 12). De David, il est également dit : « C'était un gamin

⁵⁸⁶ POIRIER Jacques. *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française. op. cit.*, p. 11.

⁵⁸⁷ cf. *E*, 22; *ASD*, 9.76.78.79.82.89.111; *YAS*, 68.86; *Eté*, 43-52, *passim*.

au teint clair et à la jolie figure » (1 *Sa* 17, 42). Comme lui, le David durassien est jeune et beau. Il est comme le prototype de la beauté pour Sabana : « Elle est jeune comme David - [...] - belle comme David » (ASD, 35).

Dans le roman éponyme, David est armé comme son ancêtre de la *Bible* dans la bataille qu'il remporte contre Goliath⁵⁸⁸. C'est avec une seule pierre que David arrive à bout de son adversaire. Dans *Yann Andrea Steiner*, « il était une fois, dit la jeune monitrice, il était une fois un petit garçon qui s'appelait David » (YAS, 68). Comme le héros biblique face au géant Goliath, il est aussi armé d'une pierre. Ainsi, « il ramasse une pierre, [...] Il la lance en l'air » (YAS, 86). Une autre œuvre de Duras permet de percevoir la nouvelle existence littéraire du personnage biblique de David. *Abahn Sabana David* est composé de dialogues et de débats idéologiques en l'espace d'une nuit dans une ferme isolée. Un drame et une menace mortelle se profilent à l'horizon. Avec Sabana, le manœuvre David est chargé de garder le gêneur Abahn jusqu'à ce que Gringo vienne le tuer. Du juif Abahn sur le point d'être exécuté, Sabana déclare : « s'il essaye de se sauver j'appelle David. David se réveille et le tue » (ASD, 20). Jadis, dans l'épisode biblique, le géant Goliath a été vaincu et décapité par David. Dans le récit romanesque, David réédite l'aventure avec Goliath désormais représenté par Abahn. Non seulement il lance une pierre, mais encore il achève le gêneur.

Comme dans la *Bible*, le personnage durassien connaît aussi bien des pleurs que des moments de joie. Dans le *second livre de Samuel*, David pleure son fils Absalom :

Alors le roi frémit. Il monta dans la chambre au-dessus de la porte et il se mit à pleurer. Il disait en marchant : « Mon fils Absalom, mon fils, mon fils Absalom, que ne suis-je mort moi-même à ta place ! Absalom, mon fils, mon fils ! » (2 *Sa* 19, 1).

David, le héros durassien, pleure face aux personnages de Sabana et de Diane. La douce voix de Sabana, dans une réplique à cette dernière, produit des effets sur David : « La douceur de sa voix arrache des larmes à David »

⁵⁸⁸ « David a détourné brusquement la tête, il a touché son arme, il la lâche comme un feu » (ASD, 76) ; « David, une nouvelle fois, touche son arme » (ASD, 78) ; « David lâche son arme comme le feu » (ASD, 79) ; « David touche son arme, il ne le sait pas. L'ayant trouvée, il la lâche comme le feu » (ASD, 82) ; « David lâche son arme » (ASD, 89) ; « Il porte la main à son arme, il prend son arme, il crie » (ASD, 111).

(ASD, 91). Inversement, devant l'arche d'alliance, le roi David danse de joie : « le roi David [...] sautait et tournoyait devant le Seigneur » (2 Sa 6, 16), de même que, dans l'œuvre romanesque, « la joie inonde le visage de David. David crie de joie » (ASD, 99).

L'épisode de David est marqué par le concubinage, ce qui justifie l'expression « les femmes de David » dans *Abahn Sabana David* (ASD, 35.86). Le concubinage entre David et Bethsabée se lit en filigrane dans l'aventure amoureuse du *Navire Night* : « Il me dit qu'il était sur la plage lorsque je me baignais dans la mer » (NN, 143). Bethsabée est cette belle femme qui se baignait et qui a suscité la convoitise de David qui l'a fait venir. Cette aventure s'achève par la consommation de l'acte charnel dans *Le Navire Night* (cf. NN, 145) comme dans l'histoire biblique. David reconnaît sa faute et se dit perdu pour avoir commis l'adultère. Dans *Yann Andréa Steiner*, on voit également un David perdu : « Je suis l'enfant perdu, crie David, n'ayez pas peur » (YAS, 84).

Dans la lignée de David s'inscrit Salomon, connu entre autres pour ses liens avec la Reine de Saba.

1.2.4. Salomon et la Reine de Saba

Le premier verset du *Cantique des cantiques* indique la raison pour laquelle ce livre est attribué à Salomon : « Le plus beau chant de Salomon » (Ct 1, 1). C'est donc son cantique. Le bien-aimé s'adresse à sa bien-aimée en termes évocateurs : « Tu es un jardin verrouillé, ma sœur, ô fiancée ; une source verrouillée, une fontaine scellée ! » (Ct 4, 12). Le thème du jardin appelle un rapprochement entre deux noms à consonance hébraïque : *Shalimar* de Lahore dans *Le Vice-consul* et *Shelomon* ou Salomon dans l'*Ancien Testament*. Les merveilleux « jardins de Shalimar » (cf. VC, 127) rappellent le jardin de *Shelomon* que représente la bien-aimée.

L'histoire classique entre Salomon et la reine de Saba se trouve dans la *Bible* dans le *premier livre des Rois* (1 R 10) et dans le *second livre des*

Chroniques (2 Ch 9). La reine de Saba a simplement désiré entendre un sage. Cette rencontre et cette union ont été mythifiées. Ce personnage mystérieux a été ébloui par la grande sagesse de Salomon. Elle s'invite alors à la cour de Jérusalem pour mettre le roi à l'épreuve. Mais, « aucune question ne fut si obscure qu'il ne pût donner de réponse » (2 Ch 9, 2). Subjuguée par la sagesse de Salomon, elle reconnut son Dieu (cf. 1 R 10, 9). Après cette rencontre, les souverains ont troqué de riches présents. Puis la reine et ses serviteurs sont repartis dans leur pays inconnu⁵⁸⁹.

Duras évoque le personnage biblique comme le « grand roi Salomon, le bâtisseur du Temple »⁵⁹⁰. Dans *Le Vice-consul*, l'intrigue entre Anne-Marie Stretter et le vice-consul se présente comme une allusion implicite à l'épisode biblique évoquant les relations entre la reine de Saba et Salomon. A ce sujet, Brigitte Cassirame déclare : « Tout un réseau de signes se tisse autour du personnage d'Anne-Marie Stretter, lieu de configuration des divers apports actuels et mythiques »⁵⁹¹. L'intertextualité biblique dans le roman se laisse deviner dans cette phrase : « Elle [Anne-Marie Stretter] doit sortir de la mer, se diriger vers la maison ouverte et vide dans laquelle de nuit et de jour tournent les ventilateurs de la reine de Calcutta » (VC, 202). Sous le vocable « Reine de Calcutta » se dessine celui de la « Reine de Saba ». L'ancien royaume florissant de Saba se situait près de la Mer Rouge dans l'actuel Yémen. La Reine de Saba quitte alors le fastueux port de son royaume, dans la lointaine Arabie, pour aller à Jérusalem. Dans l'épisode du *premier livre des Rois*, une évocation maritime marque le voyage de la reine de Saba : « Les navires de Hiram qui avaient transporté l'or d'Ofir avaient aussi rapporté du bois de santal en très grande quantité et des pierres précieuses » (1 R 10, 11). Comme la Reine de Saba, Anne-Marie Stretter vient de la mer pour se diriger vers les terres du vice-consul où règnent vanité et divertissement.

⁵⁸⁹ Peut-être l'Éthiopie. C'est ce qui expliquerait l'origine des juifs éthiopiens.

⁵⁹⁰ C'est dans un entretien avec François Mitterrand datant du 25 février 1986 au Palais de l'Élysée et intitulé *Africa, Africa*. In DURAS Marguerite / MITTERRAND François. *Le Bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*. *op. cit.*, p. 113.

⁵⁹¹ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p.35

La présence des oiseaux dans *Le Vice-consul* constitue également un indice intertextuel pour déceler en filigrane la figure de Salomon : « Entre les palmes, dans les manguiers, les oiseaux prisonniers piaillent. Il y en a tant que les branches ploient sous leur poids, les manguiers sont devenus des arbres de chair et de plumes » (VC, 186). Comme le souligne Brigitte Cassirame, « les îles-des-Bouches-du-Gange où elle demeure, dominées par le piaillage des oiseaux dans les manguiers, rappellent le personnage du roi Salomon »⁵⁹². En effet, celui-ci est connu pour sa maîtrise de la langue des oiseaux. Il aurait appris de son hôte, la Reine de Saba, le langage de la huppe. Brigitte Cassirame prolonge son interprétation :

La narratrice organise une sorte de rencontre symbolique entre la mendicante qu'accompagne le chant des oiseaux, et qui est passée par la Plaine des oiseaux, et Anne-Marie Stretter présentée comme une nouvelle reine de Saba, riche mais inconsolable d'une peine mystérieuse⁵⁹³.

Après le règne des rois David et Salomon, interviennent les petits prophètes comme Jonas.

1.2.5. Jonas ou le gouffre de la mer durassienne

Parmi les figures de l'*Ancien Testament* qui constituent un levier romanesque efficace aujourd'hui, Jonas représente le drame de l'exil. C'est le prophète récalcitrant de la *Bible*.

Jonas est le symbole du prophète envoyé par Dieu mais qui, au bout d'un certain temps, se détourne de Dieu alors que plus rien ne va⁵⁹⁴. Le livre éponyme en témoigne : « Jonas se leva, mais pour fuir à Tarsis hors de la présence du Seigneur » (*Jo* 1, 3). Sa mission est d'inviter le peuple d'Israël à la conversion : « La parole du Seigneur s'adressa à Jonas fils d'Amittaï : «Lève-toi !

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ibid.*, p.35

⁵⁹⁴ *Jonas* est aussi le titre d'une œuvre de Jean Grosjean que commente Jean-Pierre Jossua : « Avec Jonas, nous nous trouvons en revanche au plus près de la réécriture puisqu'il s'agit d'un récit de fiction semblable au petit roman biblique et le suivant assez fidèlement... le livre de Jonas est lui-même un texte d'une prodigieuse valeur littéraire qui n'est pas dépassée ici ». JOSSUA Jean-Pierre. *op. cit.*, p. 282.

va à Ninive la grande ville et profère contre elle un oracle parce que la méchanceté de ses habitants est montée jusqu'à moi" » (*Jo* 1, 1-2)⁵⁹⁵.

Déçu par son échec, Jonas se réfugie à l'ombre d'un arbre : « Alors le Seigneur Dieu dépêcha une plante qui grandit au-dessus de Jonas de sorte qu'il y avait de l'ombre sur sa tête pour le tirer de sa mauvaise passe » (*Jo* 4, 6). Mais le Seigneur fit disparaître l'ombre de dessus la hutte de Jonas : « Le lendemain, à l'aurore, Dieu dépêcha un ver qui attaqua la plante; elle creva » (*Jo* 4, 7). *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* montre que les personnages durassiens sont marqués par l'ombre et en jouissent à l'instar de l'écrivaine dans l'exergue : « Les arbres qui entourent la maison sont à moi. Il y en a un qui est énorme et qui, en été, donnera une ombre telle que jamais je ne souffrirai de la chaleur » (*AMA*, 7). Dans *Le Marin de Gibraltar*, le personnage durassien connaît lui aussi cette disparition de l'ombre qui lui devient hostile :

Il y avait là un platane à quelques mètres du fleuve. Je m'allongeai sous son ombre. J'étais lourd, autant qu'un mort, un mort au monde du bonheur dans la liberté et le travail. Mais, l'ombre du platane était faite pour ceux-là, les morts de mon espèce. Je m'endormis. Lorsque je me réveillai, même l'ombre du platane m'avait quitté et elle se tenait à quelques mètres de moi, hostile, toute à son imperturbable mouvement (*MG*, 125).

Le fleuve rappelle la mer fortement présente dans l'épisode de Jonas. La suite de l'histoire biblique raconte que Jonas a été englouti par un poisson dont l'imagerie chrétienne a fait une baleine. Dans *Yann Andréa Steiner*, à l'image du poisson, Duras substitue celle du requin : « Le requin... c'est lui qui a avalé le père et la mère de David » (*YAS*, 70).

Dans *Le Marin de Gibraltar*, le narrateur est à l'image de Jonas. Certaines de ses déclarations sont significatives de ce point de vue. Il est sur le point de se séparer de Jacqueline. Au cours d'une visite au musée, il lui vient à l'esprit de la tuer. Celle-ci ne se doute de rien. Au contraire, dans son innocence, elle l'incite à admirer avec elle les tableaux qui lui plaisent. Le narrateur se résout finalement à abandonner Jacqueline aux autres : « Ce qui était à faire, c'était de la redonner aux autres, optimistes ou non, comme un

⁵⁹⁵ « Jonas » signifie en hébreu « colombe ». C'est vraisemblablement un nom codé. De ce fait, le livre oriente la mémoire du lecteur vers l'épisode du déluge et le rôle tenu par la colombe, messagère de la miséricorde de Dieu à l'égard de toute l'humanité (cf. *Gn* 8, 10-12).

poisson, à la mer » (MG, 58). Symboliquement, Jacqueline sera jetée à la mer comme Jonas. Elle sera livrée aux flots de ce monde car le narrateur se sera débarrassé d'elle comme les matelots de Jonas, l'importun. Le narrateur poursuit sa métaphore filée : « S'il le fallait je resterais trois jours plongé dans la Magra et s'il le fallait, trois nuits, en attendant qu'elle prenne son train » (MG, 60). Il espère se sentir mieux au fond de la mer que dans une chambre d'hôtel. Et comme Jonas, que le poisson mystérieux rejette sur le rivage, le narrateur affirme : « En somme depuis dix ans, j'attendais d'être arrivé sur la rive de ce fleuve » (MG, 65). Tout au long du roman, il reste symboliquement dans le ventre de la baleine, n'arrivant pas à passer sur l'autre rive, rêvant d'un bonheur qui n'arrive pas. *L'Annonciation* suppose « l'éblouissement ». Le narrateur s'explique sur ses conditions de vie, autour de cette ancienne demeure faite pour l'été :

Car de celle-ci, lorsqu'on sortait, on devait découvrir la ville comme au sortir d'aucune autre, comme au sortir de la mer, l'air chaud, dans l'éblouissement. Son ombre était si intense qu'on eût dit qu'un fleuve passait sous elle. Que la Magra passait sous son jardin (MG, 50).

Dans le regard rétrospectif qu'elle jette sur sa vie dans *Le Marin de Gibraltar*, Anna s'assimile au narrateur dans cette absence d'annonciation et d'éblouissement. Comme lui, elle avance dans sa vie, comme un train sous un tunnel. Elle espérait un signe de vie de son mari : « Nous sommes rentrés à Paris. Pendant trois nuits et trois jours, j'ai attendu un coup de téléphone de lui » (MG, 231). Le résultat est négatif : « J'ai attendu trois jours et trois nuits, il n'a pas téléphoné » (MG, 231). C'est l'attente propre à Duras.

D'autres œuvres littéraires de Duras permettent de mettre en valeur cette figure biblique : *Emily L.*, *Le Navire Night*, *La Maladie de la mort* et *Césarée Cesarea*.

Dans le roman *Emily L.*, deux couples font une pause au café de la Marine. Le premier formé de la narratrice et de l'homme qu'elle aime observe l'autre couple d'Anglais descendus de leur yacht. Comme Jonas dans les profondeurs du monstre marin, la narratrice entre dans les profondeurs de sa vie antérieure symbolisée par l'angoisse : « Je dis que la peur de la nuit et la

peur de Dieu et la peur des morts sont des peurs apprises pour effrayer les enfants soumis » (*EL*, 51-52). Jadis, Jonas était miné par la peur de Dieu dont il veut s'échapper « hors de la présence du Seigneur » (*Jo* 1, 3), mais il est happé par le cétacé. Du ventre du monstre, il lance le cri des profondeurs qui appelle un retour sur soi et une révision de vie. Ce cri remonte jusqu'aux profondeurs de l'enfance comme chez la narratrice d'*Emily L.*, devant les gens qui lui font peur : « Je dis que je ne pouvais pas être pareille aux Français de France après cette enfance » (*EL*, 53). Cette expérience des profondeurs appelle un renouvellement dans l'expérience commune à Jonas et à la narratrice : la conversion chez l'un et l'innocence de l'enfance chez l'autre.

Comme l'indique le titre, *Le Navire Night* repose sur le champ lexical de la mer, commun au récit de Jonas : « *Ce territoire de Paris la nuit, insomniaque, c'est la mer sur laquelle passe le Night* » (*NN*, 32)⁵⁹⁶. La thématique de la mer suggère des rapprochements avec l'épisode biblique de Jonas. Dans les pages introductives au *Navire Night*, Duras écrit :

Ecrire c'est n'être personne. [...] Lorsque nous écrivons, lorsque nous appelons, déjà nous sommes pareils. Essayez. Essayez alors que vous êtes seul dans votre chambre, libre, sans aucun contrôle de l'extérieur, d'appeler ou de répondre au-dessus du gouffre. De vous mélanger au vertige, à l'immense marée des appels. Ce premier mot, ce premier cri on ne sait pas le crier. Autant appeler Dieu. C'est impossible. Et cela se fait (*NN*, 11).

Dans ce liminaire du *Navire Night* se dessine en filigrane la figure de Jonas. Le contexte du gouffre est aussi celui qu'a connu le prophète dans les entrailles de la baleine qui, à son tour, s'engouffre dans la mer. Par conséquent, Jonas se trouve doublement dans les profondeurs abyssales. Comme lui, le personnage durassien essaie de lancer son appel de détresse « au-dessus du gouffre ». Dans l'épisode de *Jonas*, le capitaine du navire éprouve le besoin d'invoquer une puissance transcendante. Il s'approche de Jonas et lui dit : « [...] Lève-toi, invoque ton dieu. Peut-être ce dieu-là songera-t-il à nous et nous ne périrons pas » (*Jo* 1, 6). Ainsi, « l'immense marée des appels » dans *Le Navire Night* (*NN*, 11) rappelle la situation des marins épouvantés du livre de Jonas. De plus, le « vertige » qu'expérimente le personnage durassien et auquel il est

⁵⁹⁶ Ce texte figurait déjà en italiques dans le texte et il le sera désormais comme tel.

convié à se mélanger s'apparente au naufrage de Jonas et de ses compagnons de navigation. Face au vertige ou au naufrage, les marins ont peur et manifestent des réactions identiques : « *Les gens qui crient la nuit dans le gouffre se donnent tous des rendez-vous. Ces rendez-vous ne sont jamais suivis de rencontres* » (NN, 37)⁵⁹⁷. Pour le personnage durassien, devant une telle situation d'épouvante, « autant appeler Dieu » (NN, 11), comme l'ont fait les protagonistes du *livre de Jonas* : « Les marins, saisis de peur, appelèrent au secours, chacun s'adressant à son dieu » (Jo 1, 5). Mais le personnage durassien est désemparé comme les marins devant la violence du vent : « Ce premier mot, ce premier cri, on ne sait pas le crier » (NN, 11). Comme le bateau ivre au gré du vent, le personnage durassien connaît aussi « *cette dérive qu'on a appelée ainsi : le Navire Night* » (NN, 32)⁵⁹⁸. En interrogeant Jonas, les marins de l'aventure biblique se montrent bien embarrassés devant l'imminence du sinistre : « Qu'allons-nous te faire, pour que la mer cesse d'être contre nous ? lui dirent-ils, car la mer était de plus en plus démontée » (Jo 1, 11). La suite du récit montre comment le prophète a été englouti par un grand poisson. C'est la nuit la plus totale qui commence pour lui d'après sa prière à Dieu : « Tu m'as jeté dans le gouffre au cœur des mers où le courant m'encerclé ; toutes tes vagues et tes lames déferlent sur moi » (Jo 2, 4). La femme du *Navire Night* fait aussi l'expérience du gouffre noir : « [...] *sans doute, elle n'arrive pas à sortir de ça. Cette épaisseur. Ce Bois* » (NN, 56)⁵⁹⁹. Pour Jonas, c'est l'épreuve de l'abîme : « Les eaux m'arrivent à la gorge tandis que les flots de l'abîme m'encerclent ; les algues sont entrelacées autour de ma tête » (Jo 2, 6). C'est aussi l'expérience du récit étudié : « *Le Navire Night est face à la nuit des temps. [...] Sur la mer d'encre noire* » (NN, 28)⁶⁰⁰. C'est comme la femme « *qui crie la nuit, fondue à la généralité du désir, celle défigurée du gouffre, [...]* » (NN, 33)⁶⁰¹. En définitive, le

⁵⁹⁷ *Idem.*

⁵⁹⁸ *Idem.*

⁵⁹⁹ *Idem.*

⁶⁰⁰ *Idem.*

⁶⁰¹ *Idem.*

personnage durassien fait l'option du gouffre : « lui comme elle veulent rester dans celle du gouffre » (NN, 77).

Dans *La Maladie de la mort*, c'est d'abord le rapprochement symbolique du chiffre trois et de la nuit qui évoquent allusivement le *livre de Jonas*. Ce chiffre rappelle le nombre de jours passés par le prophète dans le ventre du grand poisson. Le dialogue entre la femme et l'homme actualise le sujet. La chambre personnelle de l'homme est habitée par une femme comme si elle l'engloutissait : « Seule l'occupe cette coulée souple et longue de la forme étrangère sur le lit » (MM, 34) et « cette forme sombre dans le lit » (MM, 32). En définitive, c'est des profondeurs de cette chambre abyssale qu'elle s'adresse à l'homme : « Elle demande : Encore combien de nuits payées. Vous dites : trois » (MM, 34). Dans cette œuvre, c'est également le thème de la « mer noire » (MM, 34) qui aide au rapprochement avec le *livre de Jonas*. Comme le prophète, le personnage durassien déplore son sort comme le rapporte le narrateur omniscient au sujet de l'homme : « Face à la Mer noire, contre le mur de la chambre où elle dort, vous pleurez sur vous-même comme un inconnu le ferait » (MM, 27-28). A travers le champ lexical de la mer, l'orage et le naufrage constituent des thèmes évocateurs du récit biblique : « L'eau noire continue de monter, elle se rapproche. Elle bouge. Elle n'arrête pas de bouger » (MM, 31). De plus, « la mer noire est forte. Il y a un orage au loin, c'est souvent, la nuit » (MM, 32). De manière explicite, émerge le thème biblique du rejet à la mer. Le narrateur omniscient répercute les pensées de l'homme :

Vous terminez votre phrase. Vous vous dites que si maintenant à cette heure-là de la nuit elle mourait ce serait pour vous plus facile de la faire disparaître de la face du monde, de la jeter dans l'eau noire, qu'il faudrait quelques minutes pour jeter un corps de ce poids dans la mer montante afin que le lit soit exempt de cette puanteur d'héliotrope et de cédrat (MM, 32).

C'est l'expérience symbolique du récit biblique. Comme Jonas dont les marins se débarrassent à cause de la malédiction dont il est frappé, l'homme imagine le cas de figure lui permettant de se libérer de ce corps pestilentiel aux effluves de mort. Le prophète Jonas est lui aussi frappé par une certaine « maladie de la mort » quand il affirme : « du ventre de la Mort, j'appelle au

secours » (*Jo* 2, 3). Son aventure est comme une préfiguration du titre romanesque de Duras : *La Maladie de la mort*.

Dans *Césarée Cesarea*, se profile un condensé de thèmes communs à cette œuvre et au *livre de Jonas* : la mer, le navire, la douleur, la mort. Ainsi émerge la figure de la reine Bérénice au destin tragique⁶⁰² :

Elle, la reine des Juifs,
Revenue là.
Répudiée.
Chassée
Pour raison d'État
Répudiée pour raison d'État
Revient à Césarée.
Le voyage sur la mer dans le vaisseau romain (CC, 87).

Dans les deux situations mises en parallèle, il y a une expulsion : la reine des Juifs est expulsée du royaume et déchuë tandis que le prophète est jeté hors du bateau : « Les hommes hissèrent alors Jonas et le lancèrent à la mer » (*Jo* 1, 15). Bérénice, « la reine des Juifs », pourrait bien reprendre à son compte la prière de Jonas à Dieu : « Je me dis : Je suis chassé de devant tes yeux » (*Jo* 2, 5). La thématique demeure. Seuls les personnages constituent des figures inversées : une femme est à la place d'un homme. Mais, comme lui, elle doit symboliquement quitter le navire et être rejetée à la mer pour être engloutie par le grand poisson que figure l'univers hors du royaume. Dans le même récit, émerge l'évocation « du ventre de la Mort » par Jonas (*Jo* 2, 3), avec la découverte opérée dans le bateau : « Au fond du navire [la reine des Juifs] repose dans les bandelettes blanches du deuil » (CC, 87).

⁶⁰² Duras fait de Bérénice « la reine des Juifs », à un moment où elle est fortement marquée par la question de la déportation des Juifs. Le thème de la collaboration est sous-jacent dans la mesure où Bérénice a collaboré avec l'empereur Titus et que des siècles plus tard Robert Brasillac, auteur d'une œuvre intitulée : « La Reine de Césarée », sera fusillé en 1945 pour avoir lui aussi collaboré. cf. BLOT-LABARRERE Christiane. *De Césarée à « Roma »*, Marguerite Duras dans les forêts de Racine. In SAEMMER Alexandra / STEPHANE Patrice. *op. cit.*, pp. 13-23.

1.3. *Les Ecrits* : Suzanne et le bain engendrant la concupiscence

Dans l'exégèse chrétienne, la figure de Suzanne est interprétée comme le symbole de l'âme sauvée. Suzanne devient une de ces « femmes fortes », ces héroïnes de l'Histoire et de la *Bible* qui se sont illustrées par leur courage et leur vertu : Judith, Lucrece, et Cléopâtre par exemple.

Le nom de Suzanne fait partie des rares noms explicitement mentionnés dans les romans de Duras, tant l'anonymat des personnages est récurrent. Suzanne est l'un des principaux personnages du *Barrage contre le Pacifique*. C'est la sœur de Joseph. Elle est recherchée par M. Jo. A y voir de près, ce personnage romanesque de Suzanne entretient des analogies avec le personnage biblique du même nom, dans le livre de *Daniel* (cf. *Dn* 13, 1-64). Deux vieillards convoitent Suzanne alors qu'elle se trouve dans son jardin en train de prendre son bain. Par leur faux témoignage, ils l'accusent mais elle est finalement délivrée de la mort par lapidation grâce au jeune Daniel qui finit par confondre les deux vieillards. Il est opportun de rappeler un détail biographique concernant Duras.

En présentant la biographie de l'écrivaine, Frédérique Lebelley mentionne les arbres où les filles se livrent à la prostitution : « Au Viêt-Nam, une prostituée est appelée un “tamarinier”, parce que c'est sous cet arbre que les filles se donnent. Marguerite se préfigure le monde de l'amour ainsi, un éden [...] dans la fraîcheur de l'ombre des tamariniers [...]»⁶⁰³. Ainsi se réalisent ce que Duras nomme dans *Le Boa* « d'innombrables échanges charnels sous forme de dévoration, de digestions, d'accouplements à la fois orgiaques et tranquilles » (*Boa*, 109). Le fait culturel évoqué trouve un écho dans l'interrogatoire de Daniel face aux accusateurs de Suzanne : « Ainsi agissiez-vous avec les filles d'Israël, et celles-ci, effrayées, avaient commerce avec vous ; mais une fille de Juda n'a pas enduré votre iniquité ». Et Daniel poursuit :

⁶⁰³ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 70.

« Maintenant donc, dis-moi: sous quel arbre les as-tu surpris ayant commerce ensemble ? » (*Dn* 13, 57-58). Comme les femmes qui se donnaient sous un tamarinier, Suzanne dans *le livre de Daniel* se voit – injustement au contraire – accusée de se livrer⁶⁰⁴.

Par ailleurs, l'épisode du *livre de Daniel* rappelle une scène reprise par Duras dans *Un barrage contre le Pacifique*. Dans ce livre de la *Bible*, Suzanne est défendue par le jeune Daniel qui démontre magistralement l'innocence de la jeune femme injustement incriminée. Voici quelques propos de sa plaidoirie contre l'un des deux accusateurs : « O toi qui as vieilli dans le mal ! Ils sont là maintenant, les péchés que tu as commis précédemment » (*Dn* 13, 52).

Dans *Un barrage contre le Pacifique* et *Cahiers de la guerre*, le lecteur découvre M. Jo en train de frapper à la porte de la cabine de bain de Suzanne et de la supplier de se donner à lui⁶⁰⁵. Comme son ancêtre, Suzanne se défend et résiste. Si la Suzanne biblique est condamnée puis libérée, la Suzanne du roman poursuit sa course aventureuse. Dans les deux cas de figure, il est également question de bain. C'est en prenant son bain que la Suzanne biblique est cernée par les deux vieillards, au moment même où les servantes se sont retirées pour lui permettre de vivre dans l'intimité : « Il n'y avait là personne, excepté les deux anciens qui étaient cachés et la guettaient » (*Dn* 13, 16). La Suzanne du roman vit aussi un instant intime dans son bain, une intimité menacée d'être violée par M. Jo, le soupirant. A l'image des vieillards débauchés, il surgit pour supplier la sœur de Joseph⁶⁰⁶. Dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la porte reste fermée jusqu'à ce que Suzanne se décide à l'ouvrir mais ce n'est que pour la refermer immédiatement après le regard

⁶⁰⁴ Une différence s'impose ici au niveau des arbres. Alors que dans l'épisode biblique, il s'agit d'un sycomore ou d'un châtaigner, dans le récit durassien, il s'agit d'un tamarinier. Toutefois demeure l'idée sous-jacente de l'arbre.

⁶⁰⁵ « Rien que le temps de vous voir, soupira M. Jo, Joseph et votre mère sont de l'autre côté. Je vous en supplie » (*BCP*, 72). cf. aussi *BCP*, 104.223.324 ; *CG*, 136.

⁶⁰⁶ Dans *L'Eden Cinéma*, les propos de Mr Jo peuvent être considérés comme la face émergée des paroles des deux vieillards dans le récit biblique : « Suzanne... Ma petite Suzanne... Quel supplice... être si près de vous et si loin... » (*EC*, 60) ; « Vous êtes belle. Vous êtes belle et désirable » (*EC*, 74) ; « Ma petite Suzanne... mon trésor » (*EC*, 87) ; « C'est terrible... je ne peux pas, Suzanne, je ne peux pas renoncer à vous... C'est plus fort que moi » (*EC*, 93).

vicieux de M. Jo posé sur sa frêle nudité. En effet, la narratrice affirme : « Quand même c'était là l'envie d'un homme » (*BCP*, 73). Il s'agit de M. Jo, dont elle dit : « Il resta à la même place pendant un petit moment, devant la porte fermée, silencieux, puis elle [Suzanne] l'entendit s'en retourner au salon » (*BCP*, 74). Ainsi, Brigitte Cassirame commente :

L'agent qui autorise ou non le regard est Suzanne. Ce patient (au sens plénier du terme qui subit et souffre de ne pas voir puis d'avoir vu), est M. Jo, le « demandeur », celui qui réclame une image que seule Suzanne peut lui offrir. La scène est réaliste et scabreuse puisqu'il s'agit finalement pour Suzanne de monnayer sa nudité en se livrant à un « striptease », déshabillage qui ne dit pas son nom⁶⁰⁷.

Aussi bien dans la *Bible* que dans le roman, la beauté de Suzanne est soulignée : « Il y avait un homme qui habitait à Babylone ; son nom était Joakim. Il prit une femme nommée Susanne fille de Helkias, très belle et craignant le Seigneur » (*Dn* 13, 1-2). Le personnage de Suzanne appartient aux archétypes féminins. Des peintres comme Théodore Chassériau (1819-1856) ont mis en lumière ce personnage biblique en peignant sa jeunesse, synonyme de beauté. Suzanne devient une sorte d'absolu de la beauté féminine qui serait comme la marque originelle de la créature ou encore l'attribut indissociable de la première femme. Chez Duras, Suzanne est aussi une « femme jeune et belle » (*BCP*, 188). Ne faut-il pas rehausser cette beauté par le bain qui la rend pure, propre et belle ? Bain et beauté sont associés dans la *Bible* comme chez Duras. En témoignent respectivement les épisodes entre Salomon et Bethsabée (*2 Sa* 11, 1-25) et les épisodes de femmes au bain ou à la plage chez Duras. La chambre bleue des personnages de *L'Amant* laisse voir une salle de bain où le Chinois lave l'enfant des premières souillures de l'amour charnel : « Il essuie le sang, il me lave. Je le regarde faire » (*Amt*, 50). Le thème du bain est repris quelques pages plus loin par la narratrice : « Nous nous sommes baignés ensemble avec l'eau fraîche des jarres » (*Amt*, 102). Aussi Duras peut-elle écrire dans *La Vie matérielle* : « le lieu de la défloration dans le livre était ce lieu-ci : le lieu des cabines de bain » (*VM*, 31).

⁶⁰⁷ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 121.

Dans la *Bible*, la figure de Suzanne annonce la femme adultère (cf. *Jn* 8). Toutes deux sont condamnées et toutes deux sont délivrées, l'une par Daniel et l'autre par Jésus lui-même. A travers la figure de Suzanne, il faut alors voir la thématique récurrente de l'adultère et de la prostitution dans l'œuvre de Duras.

L'abondance des occurrences vétérotestamentaires témoigne donc de l'influence que certains livres de l'*Ancien Testament* ont eue sur Marguerite Duras. La figure d'un personnage comme Anne-Marie Stretter évoque simultanément l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, d'une part à travers la figure de la Reine de Saba, d'autre part en laissant voir en filigrane la figure de Marie. Pour reprendre une expression figurant dans *Les Yeux verts* (YV, 63), « se transporter sain et sauf de l'ancien au nouveau » aide à aborder le *Nouveau Testament*.

II – LES OCCURRENCES NEOTESTAMENTAIRES : LES ÉVANGILES

Dans le fragment intitulé « La Bible » et publié dans les *Cahiers de la guerre* (CG, 377-381), une jeune fille de dix-huit ans est initiée à la lecture des *Écritures* par un jeune homme de vingt ans : « [...] elle essayait de lui plaire, le soir elle lisait l'Évangile comme il [le] lui avait demandé » (CG, 381). Dans le même sens, Duras elle-même se documente sur la personne même de Jésus, car elle affirme, dans *Le Monde extérieur*, au sujet de Renan : « Je relis en ce moment son histoire du christianisme, avec *La Vie de Jésus* » (ME, 202). La figure dominante de l'œuvre durassienne dans la réécriture du *Nouveau Testament* est celle du Christ auquel est associée la figure de Marie. La figure du Christ domine explicitement le *Nouveau Testament* qui transmet sa vie et son message. Ainsi les réécritures actualisent la figure du Christ.

2.1. Le Christ et son entourage immédiat

Duras mentionne explicitement le nom du Christ dans *Le Nombre pur* au point que cette œuvre peut être considérée comme une réflexion sur la figure du Christ. Tout part de l'emploi du mot « pur » : « Dès que le Christ est né, il a dû être prononcé quelque part et pour toujours » (*NP*, 110). Duras connaît la personne du Christ et son histoire telle qu'elle est rapportée par les *Évangiles*. Dans *Les Parleuses*, elle emploie l'expression « homme-Dieu », à propos du marin de Gibraltar que recherche une femme qui l'a peut-être créé de toutes pièces : « Elle se l'est posé, là, dans la vie, comme une sorte d'homme inatteignable, d'homme-Dieu » (*P*, 66). Cette expression, remise dans le contexte biblique, s'applique au Christ et synthétise ainsi le message chrétien. L'humanité du Christ selon Duras est exprimée par la pensée de la jeune adolescente du récit intitulé *La Bible* dans *Cahiers de la guerre* :

Elle ne pensait pas qu'il fût Dieu, cet homme, elle pensait que c'était un homme qui avait eu de très nobles projets, sa mort lui rendait cette humanité qui faisait qu'elle ne pouvait lire son histoire sans penser à celle de son père qui était mort l'année d'avant, écrasé par un wagonnet, à un an de sa retraite (*CG*, 381).

L'auteure du *Nombre pur* limite l'histoire du Christ à son existence terrestre entre sa naissance et sa crucifixion. C'est dans ce contexte qu'elle place le mot « pur » qui a tant de valeur pour elle :

Quelque part et pour toujours, ce mot, il en est resté là, jusqu'à la crucifixion de Jésus. Je ne suis pas croyante. Je crois seulement à l'existence terrestre de Jésus-Christ. Je crois que c'est vrai. Que le Christ et Jeanne d'Arc ont dû exister : leur martyre jusqu'à ce que s'ensuive leur mort (*NP*, 110).

Dans cette œuvre, Duras fait remonter le mot « pur » à la personne du Christ. Dans le même ordre d'idées, la figure du Christ est associée à celle de Jeanne d'Arc :

Ces deux-là, Christ et Jeanne d'Arc, ils ont dit la vérité sur ce qu'ils croyaient entendre : la voix du Ciel. Lui, le Christ, a été assassiné comme un déporté politique. Et elle, la sorcière des forêts de Michelet, elle a dû être étripée, brûlée vive. Violée. Assassinée (*NP*, 110).

La voix du ciel s'est effectivement fait entendre pour le Christ, comme le rapporte l'*Évangile* de Matthieu, au baptême de Jésus : « voici qu'une voix

venant des cieux disait : «Celui-ci est mon Fils bien-aimé, celui qu'il m'a plu de choisir» » (*Mt* 3, 17). L'écrivaine reste fascinée par la figure du Christ qu'elle assimile à d'autres figures sublimes de l'histoire dans *Ecrire*. Elle évoque : « l'inconnu d'un amour sans objet. Comme celui du Christ ou de J.S. Bach – tous les deux d'une vertigineuse équivalence » (*E*, 19).

Pour Duras, la douleur qu'elle a éprouvée lui permet de trouver dans le Christ, un modèle de souffrance et d'épreuves endurées. De ce fait, la majorité des allusions à la personne du Christ se cristallisent autour de sa passion au sens étymologique. Dans *Ecrire*, elle affirme : « la douleur, c'est Christ aussi et Moïse et les pharaons et tous les juifs, et tous les enfants juifs, et c'est aussi le plus violent du bonheur. Toujours, je crois ça » (*E*, 24). Le thème de la souffrance chez le personnage durassien est lié à l'image de la croix et de la crucifixion. La présentation de l'enfant est expressive à ce sujet dans *La Mort du jeune aviateur anglais* : « Cet enfant mort à la guerre, il est aussi un secret de chacun de ceux qui l'ont trouvé en haut de ce grand arbre, crucifié à cet arbre par la carcasse de son avion » (*MJAA*, 74). L'enfant mort à la guerre devient alors une figure christique. La passion et la souffrance du Christ l'ont conduit à la crucifixion (*cf. Mt* 26-27) que traduit l'expression « les bras en croix »⁶⁰⁸. Celle-ci caractérise le personnage durassien comme dans cette scène où un homme est soutenu : « De leurs mains, les scouts le portent, les bras en croix sous les cuisses » (*CG*, 184). Les mots qui se rapportent à la douleur et à la passion du Christ sont aussi présents. Dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, apparaît une autre référence au calvaire du Christ : « trois jours et trois nuits sur le Golgotha », (*PCT*, 190). Dans *Roma*, nous avons la « crucifixion » (*Ro*, 95), le « Calvaire » (*Ro*, 95) et même le « scandale de la passion » (*Ro*, 96). L'écrivaine a-t-elle connaissance de ce commentaire de l'apôtre Paul sur la passion qui parle d'un « Messie crucifié, scandale pour les Juifs, folie pour les païens » (1 *Co* 1, 23) ? Dans *Le Marin de Gibraltar*, l'agent qui régleme la circulation « écarta les bras comme un crucifié » (*MG*, 341). D'après Duras, dans *Les*

⁶⁰⁸ « De leurs mains, les scouts le portent, les bras en croix sous les cuisses » (*CG*, 184) ; « Lui dort encore. Il a les bras en croix, il est allongé sur le ventre » (*HMA*, 43).

Parleuses, « Anne-Marie Stretter est crucifiée de l'extérieur, par l'intolérable du monde, tandis que cette femme-là [Lol V. Stein] est crucifiée de l'intérieur » (*P*, 160). Dans *Outside* figurent les mots comme « agonie », « crucifix » et « mort rédemptrice » qui se rapportent à la personne du Christ : « Vous jouez à être vivants, mais votre agonie a commencé », est-il écrit à l'endroit des « Assassins de Budapest » (*Out*, 104). De même, « Desnoyers, alias Curé d'Uruffe », était l'auteur d'un double crime : « il triturait son crucifix dans les mains » (*Out*, 138). Il continue de souffrir sur la terre plutôt que de se voir octroyer « la douceur d'un mort rédemptrice dans le paradis » (*Out*, 138).

Cette douleur du Christ culmine dans sa mort, dont le récit devient naturellement un intertexte de l'écriture durassienne. L'auteure de *Roma* parle des « gardes endormis » (*Ro*, 97), renvoyant explicitement à l'épisode de la mort du Christ dans la *Bible* où les gardes au tombeau s'étaient endormis sans percevoir le moindre signe de sa résurrection. C'est le résultat de la supercherie des chefs juifs demandant aux gardes du tombeau de ne livrer que cette version : « Ses disciples sont venus de nuit et l'ont dérobé pendant que nous dormions » (*Mt* 27, 13). Subornés, les gardes du tombeau devaient raconter qu'ils dormaient pour expliquer que le tombeau fût retrouvé vide au matin de Pâques.

Dans les *Cahiers de la guerre*, Duras s'en prend au message d'amour du Christ en croix :

Le seul soulagement : morts de tous les pays, unissez-vous ! et décrochez-moi celui là de sa croix. Les chrétiens, les seuls qui ne partagent pas la haine. Pendant la Libération, à l'heure où le moment d'égorger était venu, ils prêchaient déjà l'indulgence et le pardon des péchés. Le pain du cureton : Prenez et mangez, ceci est mon corps. Le pain de l'ouvrier agricole. Le pain de la bonne toujours-mangé-à-la-cuisine (*CG*, 175-176).

L'allusion est précise et renvoie à la dernière Cène où le Christ a prononcé les paroles exactes que rapporte Duras : « Pendant le repas, Jésus prit du pain et, après avoir prononcé la bénédiction, il le rompit ; puis, le donnant aux disciples, il dit : "Prenez, mangez, ceci est mon corps" » (*Mt* 26, 26). C'est l'une des rares citations bibliques explicites chez Duras. Non seulement ce récit de l'institution de l'eucharistie par le Christ est mentionné

quatre fois dans la *Bible*⁶⁰⁹, mais ces paroles du Christ sont également prononcées par le prêtre catholique dans toutes les messes célébrées.

L'allusion de Duras au pain est l'occasion de souligner une parodie du *Notre Père*, la prière enseignée par Jésus qui apprend aux chrétiens à demander le pain de chaque jour : « Notre Père qui es aux cieux, [...] Donne-nous aujourd'hui le pain dont nous avons besoin » (*Mt* 6, 9.11). Dans *Les Parleuses*, il est question du « pain quotidien » (*P*, 208). Et, dans *Yes, peut-être*, l'allusion est claire malgré l'orthographe défectueuse de Duras : « Notre god qui êtes aux cieux lancez-nous notre ration quotidien (*sic*) » (*YPE*, 173). L'institution de l'eucharistie annonce les souffrances imminentes du Christ et l'offrande de sa vie sur la croix.

Dans *Roma*, « les femmes des Evangiles », auxquelles l'écrivaine fait allusion (*Ro*, 102), sont celles-là mêmes qui étaient présentes au pied de la croix, d'après les évangélistes Matthieu et Jean :

Il y avait là plusieurs femmes qui regardaient à distance; elles avaient suivi Jésus depuis les jours de Galilée en le servant; parmi elles se trouvaient Marie de Magdala, Marie la mère de Jacques et de Joseph, et la mère des fils de Zébédée (*Mt* 27, 55-56, cf. *Jn* 19, 25-27).

Les femmes au pied de la Croix sont là alors que tous les hommes ont fui. Elles n'ont peur ni du sang ni des larmes. L'amour les rend fortes. Selon Claude Flipo, spécialiste du *Nouveau Testament*, « c'est ainsi que ces mères devinrent les premières des générations de femmes qui, ayant épuisé toutes leurs larmes, crient justice pour leurs enfants »⁶¹⁰. Auparavant, les femmes qui suivaient Jésus sur le chemin de sa passion avaient entendu ces paroles du Christ : « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants » (*Lc* 23, 28). Ces paroles sont reprises par Duras dans *La Maladie de la mort* : « Ne pleurez pas, ce n'est pas la peine, abandonnez cette habitude de pleurer sur vous-même, ce n'est pas la peine » (*MM*, 49). Ces propos sont à la fois un condensé des *Évangiles* et de *L'Ecclésiaste* avec les paroles : « ce n'est pas la peine ». Il y a également celles

⁶⁰⁹ *Mt* 26, 26-29; *Mc* 14, 22-25; *Lc* 22, 15-20; 1 *Co* 11, 23-26.

⁶¹⁰ FLIPO Claude. *Hommes et femmes du Nouveau Testament. Cinquante portraits bibliques*. Editions du Seuil, Paris, 2006, p. 244.

qui sont allées au tombeau de grand matin : « Après le sabbat, au commencement du premier jour de la semaine, Marie de Magdala et l'autre Marie vinrent voir le sépulcre » (*Mt* 28, 1).

« Les femmes des Evangiles » qu'on retrouve dans différents textes évangéliques sont reprises dans l'œuvre durassienne. C'est la Samaritaine que Jésus rencontre au cours d'un voyage. Fatigué par la route, il lui demande à boire alors que les Juifs ne veulent rien avoir en commun avec les Samaritains. L'écart entre les deux protagonistes de la scène est souligné par Duras dans *Roma* : « Elle ne parlait pas le romain. Il ne parlait pas la langue de la Samarie » (*Ro*, 99).

Parmi « les femmes des Evangiles », il y a encore la femme adultère. Le récit de la femme adultère, qui va de l'accusation à la libération et au pardon, fait monter le suspense jusqu'à son dénouement. Au centre du récit, la parole du Christ retourne la situation : « Que celui d'entre vous qui n'a jamais péché lui jette la première pierre » (*Jn* 8, 7). L'assertion de Riva, dans *Hiroshima, mon amour*, reprend l'apostrophe de Jésus aux accusateurs de la femme adultère (*cf. Jn* 8, 7) : « Que ceux qui n'ont jamais connu d'être ainsi dépossédés d'eux-mêmes me jettent la première pierre » (*HMA*, 148). Le pardon accordé à la femme adultère est en passe de faire d'elle l'une de celles qui ont suivi Jésus au pied de la croix comme le laisse entendre Claude Flipo : « Sans doute la retrouve-t-on, anonyme, parmi les saintes femmes qui, au pied de la croix, contemplaient celui qui prenait sur lui la faute de la multitude, et la honte »⁶¹¹.

L'approche d'une réflexion sur la femme adultère dans l'*Évangile* permet de relever les occurrences durassiennes sur l'adultère. En effet, elle écrit dans *Outside* : « L'adultère n'est charmant que lorsqu'il se fait dans l'interdiction même mensongère. Si l'interdiction est levée, il est sans charme (*Out*, 299). Ces propos peuvent être illustrés dans la même œuvre par ce qu'elle dit de l'un de ses personnages : « Vera Baxter est une femme infernale, en proie à sa fidélité [...] Elle est infernale à cause de sa vocation univoque au mariage, à

⁶¹¹ FLIPO Claude. *op. cit.*, p. 177.

la fidélité » (*Out*, 218). En définitive, pour Duras, le christianisme est perçu comme la religion des interdits qui ne donne plus l'occasion de s'offrir le charme de l'adultère et de l'infidélité : « Depuis mille neuf cent cinquante-huit ans maintenant, un mensonge organique s'est installé dans toute la chrétienté, on le sait. Hommes et femmes n'osent plus tout à fait regarder en face les spectacles qui les jetteraient soit à la concupiscence, soit à l'envie » (*Out*, 310). Dans *Emily L.*, cette attitude, synonyme d'une certaine lâcheté, est figurée par « celle qui regarde le sol » (*EL*, 38). Deux occurrences de cette attitude sont notées à quelques pages de distance : « Puis, de nouveau, elle a regardé le sol » (*EL*, 44) ; « De nouveau elle a regardé le sol » (*EL*, 99).

L'obsession de la souffrance et de la douleur du Christ ne font pas oublier les moments de déréliction du Christ, qui se sent abandonné par Dieu, d'après l'évangéliste Jean : « Dès qu'il eut pris le vinaigre, Jésus dit : "Tout est achevé" et, inclinant la tête, il remit l'esprit » (*Jn* 19, 30). Cette parole de déréliction est différemment exprimée par l'écrivaine. « Tout est consommé », lisons-nous dans *L'Amant* (*Amt*, 99). « C'est fini », dans *C'est tout* et *La Douleur*⁶¹². L'expression « tout est fini », se présente comme un refrain dans *L'Amante anglaise*⁶¹³. Les dernières paroles du Christ en croix sont comme un leitmotiv qui marque l'écriture durassienne.

Il en est de même des paroles exprimant la soif du Christ avant sa mort : « sachant que dès lors tout était achevé, pour que l'Écriture soit accomplie jusqu'au bout, Jésus dit : "J'ai soif" » (*Jn* 19, 28). Les personnages de Duras se font l'écho de ces paroles : « J'ai soif »⁶¹⁴. De l'enfant à l'adulte, le personnage durassien se présente comme celui qui a faim et soif comme pour exprimer la faim et la soif d'une humanité qu'il représente.

⁶¹² cf. *CT*, 45.47 ; *D*, 59.

⁶¹³ « Peut-être parce que tout est fini » (*AA*, 92) ; « Maintenant que tout est fini je peux dire à tout le monde, ça m'est égal » (*AA*, 100) ; « Maintenant que tout est fini je ne comprends plus ce que je pensais » (*AA*, 156) ; « Et Alfonso qui continue à couper du bois, tandis que tout est fini » (*AA*, 170).

⁶¹⁴ « J'ai soif » (*MG*, 32) ; « J'ai soif, dis-je, je vais chercher à boire » (*MG*, 140) ; « Elle dit : J'ai soif » (*ACN*, 77). cf. aussi *DHD*, 124.125 ; *S*, 77. En parallèle, nous avons ces paroles : « J'ai faim » (*MG*, 160.215.216. ; *PCT*, 78 ; *RLVS*, 182 ; *D*, 75.82. ; *DHD*, 128 ; *BCP*, 240) ; « J'avais faim » (*HMA*, 115).

Toujours sur la croix, le Christ prononce des paroles exprimant son indulgence envers l'humanité : « Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font » (Lc 23, 34). Diversement repris par les personnages, ces mots transparaissent dans *Le Monde extérieur*⁶¹⁵ et *Emily L.* Dans le premier cas, il s'agit de propos sur Jacques Chirac au sujet de « la peine incompressible de trente ans ». Duras lui reproche de ne pas parler aux Français en général et de ne s'adresser qu'à la classe de ses électeurs. Elle écrit alors : « Il veut plaire – tellement, qu'il ne sait plus ce qu'il dit » (ME, 72). De même, à propos du débat politique sur la peine de mort et la peine de trente ans, elle déclare sur Jacques Chirac : « on ne peut même pas lui en vouloir parce qu'il ne sait plus du tout ce qu'il dit » (ME, 72). Ces propos naissent de l'indignation. L'écrivaine sur ces faits d'actualité, notamment la politique de Jacques Chirac, en appelle à une certaine indulgence, semblable à celle que le Christ a manifestée sur la croix, en demandant le pardon pour ses bourreaux. Dans *Emily L.*, le narrateur écrit du Captain et d'Emily : « Ils ne savent plus exactement de quoi ils parlent » (EL, 90-91). Le vide de l'ignorance caractérise le personnage durassien.

C'est la présence de cette douleur christique que les critiques littéraires observent dans l'écriture de Duras. Frédérique Lebelley s'appuie sur l'expression consacrée *Ecce homo*⁶¹⁶ pour caractériser Robert Antelme au retour de sa déportation :

Trente-cinq kilos au lieu de quatre-vingts. Pour un mètre soixante dix-huit. Mais ce qui saisit, c'est qu'il n'a pas l'air traqué, cassé, d'un bagnard. Il ne suscite pas la pitié. Il a quelque chose d'inaltéré, de christique dans le martyre. Un « Ecce Homo » effacé de lui-même⁶¹⁷.

Cette page de la vie de Duras suggère l'épisode évangélique de la passion. Il se résume en ces mots latins *Ecce Homo* et se traduit ainsi dans l'*Évangile* de Jean : « Jésus vint alors à l'extérieur ; il portait la couronne d'épines et le manteau de pourpre. Pilate leur dit : “Voici l'homme !” » (Jn 19, 5). C'est toujours Pilate qui, plus tard, au cours de la Passion, dira dans le même

⁶¹⁵ DURAS Marguerite. *Le Froid comme en décembre. L'Autre Journal / Hebdo*, n°9, 23-29 avril 1986. In *Le Monde extérieur*, pp. 68-73.

⁶¹⁶ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 125.

⁶¹⁷ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 133 ; cf. p. 125.

Évangile : « Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit » (*Jn* 19, 22). Le personnage durassien réécrit ces mots de Pilate dans les moments de la souffrance du Christ. A travers sa réflexion sur un hôpital parisien dans *Le Monde extérieur*, l'écrivaine évoque les cycles lunaires de saignement chez la femme. Elle note à ce sujet : « C'est à fuir et c'est émerveillant parce que c'est écrit, et pour toujours » (*ME*, 147). Le caractère indélébile et perpétuel de ce qui est écrit est ainsi mentionné. Dans la même ligne, Duras écrit dans *La Vie matérielle* : « Même si je découvre à la fin d'un livre que tel personnage a aimé tel autre personnage et non pas celui que je désigne, je ne modifierai pas le passé du livre, ce qui est déjà écrit, mais plutôt son avenir » (*VM*, 41). Il y a comme une histoire gravée qui n'est pas prête à s'effacer.

Dans *Les Parleuses*, Duras emploie l'expression « chemin de croix » (*P*, 138) propre au langage chrétien de la passion. C'est dans la perspective du chemin de la croix que Brigitte Cassirame relit l'itinéraire de la mendicante dans *Le Vice-consul* :

Le roman dessine comme une attraction des personnages vers les lieux qui partagent avec eux une analogie d'ordre ontologique : [...] Le fleuve sacré pour celle qui a vécu une sorte de chemin de croix, un périple fait de stations aussi douloureuses les unes que les autres⁶¹⁸.

Certes, la douleur du Christ concentre en grande partie l'attention de l'écrivaine mais il y a d'autres épisodes bibliques qui fonctionnent comme des intertextes dans l'œuvre durassienne et qui font référence aux paroles du Christ.

Jésus proclame la loi nouvelle : « Vous êtes le sel de la terre » (*Mt* 5, 13). L'expression réapparaît reformulée dans *Cahiers de la guerre* quand l'auteure rappelle des souvenirs d'enfance autour de la mère : « Nous sommes venus, tous les trois ; nous fûmes le sel de sa vie, le sel de cette terre qui fut dès lors somptueusement fécondée » (*CG*, 342). Dans la Loi nouvelle, il est encore écrit : « Heureux les doux : ils auront la terre en partage » (*Mt* 5, 4). Et Duras le reformule à travers la proclamation de Mme Taneran dans *Les*

⁶¹⁸ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, pp. 108-109.

Impudents : « Heureusement nous avons Uderan ! Heureux ceux qui possèdent de la terre » (*I*, 28).

En instaurant la Loi nouvelle, Jésus prend à son compte les paroles mêmes de Dieu dans l'ancienne loi. Ceci apparaît dans les sentences de Jésus qui se calquent sur les dix commandements, qu'il mène à leur réalisation : « Vous avez appris qu'il a été dit : [...] Et moi, je vous dis [...] " Vous avez appris qu'il a été dit : [...] Et moi, je vous dis » (*Mt* 5, 39.43). Ce procédé d'écriture se retrouve dans les propos de certains personnages comme une parodie des *Évangiles*. Ainsi en est-il de Madame Dodin dans le récit éponyme :

On dit que je vole les colis des locataires, déclare-t-elle. **Et moi je dis** qu'à faire cette cochonnerie de métier, il ne me reste rien de mieux à faire qu'à voler les colis des locataires (*MD*, 173)⁶¹⁹.

La mère affermit son autorité en s'affirmant de la même manière dans *Un barrage contre le Pacifique*. Elle oppose un refus catégorique au projet de Joseph : « Tu n'iras pas, je te le dis moi que tu n'iras pas » (*BCP*, 33). Ces propos sont de l'ordre de la sentence et de l'affirmation, comme venus d'une autorité divine. Duras en use dans *Les Yeux verts* : « Moi, je dis moi : moi qui fais du cinéma, difficile ou non, du cinéma » (*YV*, 21).

De même, c'est du haut de son autorité divine que le Christ affirme à propos de la destruction du Temple : « Détruisez ce temple et, en trois jours, je le relèverai » (*Jn* 2, 19). Cet épisode de Jésus au Temple sert de toile de fond à Duras quand elle parle du « destructeur du Temple », dans *Roma* (*Ro*, 97), qui n'est autre que Jésus.

Le message que le Christ délivre est une invitation à l'amour du prochain : « Vous avez appris qu'il a été dit : Tu aimeras ton prochain et tu haïras ton ennemi. Et moi, je vous dis : Aimez vos ennemis et priez pour ceux qui vous persécutent » (*Mt* 5, 43-44). Bien qu'ayant compris la portée du message, Duras semble ironiser sur son contenu, dans *Le Monde extérieur* : « Aimer tout le monde comme le proclament certains et les chrétiens, quelle blague. Ces choses-là, c'est mensonge. On n'aime jamais qu'une personne à la

⁶¹⁹ C'est nous qui mettons en gras pour souligner l'intertextualité implicite.

fois. Jamais deux à la fois » (*ME*, 73). Et pourtant, dans l'œuvre de Duras, il y a comme une présence latente de ce message évangélique : « Voici mon commandement : aimez-vous les uns les autres comme je vous ai aimés » (*Jn* 15, 12). Mais elle semble le détourner de son objectif. En effet, dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, se calquant sur ce commandement et sur un ton interrogatif, Diana l'applique au présent et en fait une source vitale qui comble les amis réunis : « On est tous là à s'aimer, à s'aimer les uns les autres, qu'est-ce qui nous manque ? » (*PCT*, 87). Dans *Outside*, en s'adressant aux « Assassins de Budapest », l'écrivaine adopte un ton similaire de la réciprocité : « Regardez-vous les uns les autres » (*Out*, 103).

La douleur est évoquée dans l'épisode évangélique de l'hémorroïsse (*cf.* *Mc* 5, 25-34) qui décrit le miracle accompli par Jésus sur une femme malade et qui a tout dépensé sans succès auprès des médecins.

Une femme, [qui] souffrait d'hémorragies depuis douze ans - elle avait beaucoup souffert du fait de nombreux médecins et avait dépensé tout ce qu'elle possédait sans aucune amélioration ; au contraire, son état avait plutôt empiré (*Mc* 5, 25-26).

Ce passage semble inspirer une page de la vie de Jean et Eda dans *Cahiers de la guerre* : « Pour amener à la soigner, Jean avait peu à peu vendu tout ce qu'il possédait, bien inutilement d'ailleurs, puisque son état empirait chaque jour » (*CG*, 401). Mais, à la différence du récit évangélique, aucune perspective de miracle n'est ici envisagée. La mort de l'épouse de Jean est inéluctable. Le récit est ponctué de cette phrase courte et cinglante : « Eda allait mourir » (*CG*, 406-408). La narration se poursuit de façon lugubre : « Eda allait peut-être mourir. Sûrement. Le ciel était sombre. Il s'assombrissait à grands jets d'encre. [...] Mais Eda était morte » (*CG*, 409). L'élément commun aux deux récits est celui des dépenses inutiles faites sur les femmes malades. Mais l'issue n'est pas la même. Pour l'une d'entre elles, c'est la vie. Pour l'autre, c'est la mort, dans l'œuvre de Duras.

Le style durassien s'inspire aussi du procédé scripturaire des paraboles employées par le Christ. A propos de l'immortalité, Duras écrit dans *L'Amant* : « C'est de l'esprit qu'elle participe et de la poursuite du vent » (*Amt*, 129). Le procédé stylistique des paraboles évangéliques semble inspirer la suite

du texte : « Regardez les sables morts des déserts, le corps mort des enfants : l'immortalité ne passe pas par là elle s'arrête et contourne » (*Amt*, 129). Dans une formule similaire d'une parabole de l'*Évangile selon saint Matthieu*, le Christ invite à s'abandonner à la Providence : « Regardez les oiseaux du ciel : ils ne sèment ni ne moissonnent, ils n'amassent point dans des greniers ; et votre Père céleste les nourrit ! Ne valez-vous pas beaucoup plus qu'eux ? » (*Mt* 6, 26). De manière plus explicite, la création durassienne se présente comme une réécriture des paroles du Christ.

2.2. Ernesto : une réécriture de la figure du Christ

Certes, Ernesto est comme un condensé de la réflexion de Duras sur le Christ comme le laisse entendre Alain Vircondelet :

Peut-être encore prit-elle alors conscience, pareille à l'Ernesto de *La Pluie d'été* qu'elle publiera en 1990, de ce savoir secret que nulle faculté, nul enseignement ne pourra lui apporter et dont elle soupçonne les passages, les croisements, les énigmes⁶²⁰.

L'influence sur Duras de la *Vie de Jésus* écrite par Ernest Renan est intéressante pour comprendre la figure d'Ernesto. Duras a souvent repris la lecture de cet ouvrage, tout comme elle a aimé la *Bible* et qu'elle l'a lue selon un rythme régulier. En effet, Renan rapporte de Jésus : « Il apprit à lire et à écrire sans doute selon la méthode de l'Orient, consistant à mettre entre les mains de l'enfant un livre qu'il répète [...] jusqu'à ce qu'il le sache par cœur »⁶²¹. Dans la pensée de Duras, le personnage d'Ernesto rééditerait l'expérience, lui qui sait lire ou apprend à lire tout en refusant d'aller à l'école. Ainsi s'instaure une certaine ressemblance entre Ernesto et le Christ. L'ignorance apparente ne devient plus un obstacle. Après avoir lu le livre brûlé découvert dans l'appentis et qui n'est autre que la *Bible*, Ernesto maîtrise les disciplines savantes entre lesquelles il navigue aisément : la philosophie et les mathématiques. Et, selon

⁶²⁰ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. pp. 84-85.

⁶²¹ RENAN Ernest. *op. cit.*, p. 130.

La Pluie d'été, « dans les derniers jours de la connaissance », il atteindra « la philosophie allemande » (*PE*, 113).

On peut donc relire le parcours d'Ernesto comme le prolongement de l'épisode de Jésus perdu et retrouvé au Temple par ses parents. Saint Luc écrit à ce sujet : « C'est au bout de trois jours qu'ils le retrouvèrent dans le Temple, assis au milieu des maîtres, à les écouter et les interroger. Tous ceux qui l'entendaient s'extasiaient sur l'intelligence de ses réponses. En le voyant, ils furent frappés d'étonnement » (*Lc* 2, 46-48). Comme Jésus, Ernesto stupéfie ses parents. Ils sont effarés que le jeune homme soit leur fils et pourtant si différent d'eux. Dans une sorte de personnification, la mère assimile d'ailleurs Ernesto à l'intelligence à travers ces lignes de *La Pluie d'été* : « L'intelligence, c'est si loin de nous et voilà qu'on l'a enfantée » (*PE*, 96).

Un autre passage des *Évangiles* souligne le paradoxe de la connaissance, commun à Ernesto et au Christ. Il s'agit de l'entretien solennel de Jésus avec Nicodème (*cf. Jn* 3, 1-21). Ce dernier est membre de l'aristocratie juive, maître chargé de diplômes, titulaire d'un siège au Grand Conseil ou Sanhédrin. « Tu es maître en Israël », lui confirme Jésus (*Jn* 3, 10). Or, Jésus lui-même n'est passé par aucune grande école et pourtant il est doué d'un savoir, d'une sagesse et d'un pouvoir qui étonnent Nicodème. Celui-ci pense que Jésus est le bénéficiaire de dons extraordinaires venant de Dieu. Il vient le trouver. Alors s'instaure une conversation d'une richesse exceptionnelle. La figure d'Ernesto suggère celle du Christ quand on sait de ce grand garçon qu'il n'a pas reçu d'éducation particulière et qu'il est pourtant doué d'une science exceptionnelle.

Figure paradoxale, au langage à la fois simple et profond, Ernesto a quelque chose de divin. Le rapprochement avec la figure du Christ s'impose. Quand Ernesto lit la *Bible* sans savoir lire, il s'apparente au Christ qui, au dire des Juifs médusés, « connaît ses lettres sans avoir étudié » (*Jn* 7, 15). De plus, on sait qu'Ernesto n'écrit qu'une seule fois mais à sa sœur (*cf. PE*, 103) et qu'il édifie par ses paroles. Cette unique occurrence de l'écriture rappelle l'épisode biblique de la femme adultère (*cf. Jn* 8, 1-11) où devant les accusateurs de la

femme trouvée en flagrant délit d'adultère, « Jésus, se baissant, se mit à écrire avec son doigt sur le sol » (*Jn* 8, 6.8). Il reste vrai que c'est le seul moment où l'on voit le Christ écrire dans les *Évangiles* qui nous rapportent par ailleurs des épisodes où l'on voit Jésus lire : « Jésus vint à Nazareth, où il avait été élevé, et il entra, selon sa coutume le jour du sabbat, dans la synagogue, et il se leva pour faire la lecture » (*Lc* 4, 16). Certes des rapprochements sont possibles avec la seule différence qu'Ernesto n'est pas Dieu.

Certains critiques littéraires commentent ce rapprochement d'Ernesto avec la figure christique. Pour Sylvie Loignon, Ernesto est une figure biblique, « une sorte de Christ rendu à sa plus profonde humanité »⁶²². Si Frédérique Lebelley qualifie Ernesto de « jeune Messie »⁶²³, Jean Pierrot voit en lui « un nouveau Messie, un prophète dénonçant l'inutilité du savoir et de l'aventure de la connaissance »⁶²⁴. Il faut noter que Duras procède à une certaine « carnavalisation de l'Écriture »⁶²⁵ pour lui faire exprimer ses propres préoccupations.

De toutes les figures rassemblées autour du Christ dans l'œuvre durassienne, il convient de dégager de façon explicite la figure de Marie, la mère de Jésus.

2.3. Marie : « La sainte Vierge »

Marie est le nom que les trois premiers évangélistes (Matthieu, Marc et Luc) donnent à la mère de Jésus. L'évangéliste Jean la met en scène sans mentionner son nom. La figure de Marie est liée à celle du Christ, mais nous la mettons à part car elle n'est pas une figure secondaire. Les *Écritures* et la

⁶²² LOIGNON Sylvie. *op. cit.*, p. 113.

⁶²³ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 352.

⁶²⁴ PIERROT Jean. *La Marginalité dans La Pluie d'été*. In BURGELIN Claude / De GAULMYN Pierre (dir.). *op. cit.*, pp. 329-330.

⁶²⁵ Nous empruntons l'expression à Jean-Bernard VRAY : « La perversion n'est pas le seul fait du personnage Ernesto, mais de tout le récit qui retire une violence cumulative de l'entrecroisement proliférant des carnavalisations de l'Écriture ». In BURGELIN Claude / De GAULMYN Pierre (dir.). *op. cit.*, p. 311.

tradition chrétienne lui accordent une large place, comme l'œuvre durassienne fortement marquée par cette figure unique de la *Bible* et de la littérature.

La jeune fille de dix-huit ans dans les *Cahiers de la guerre* fait une certaine lecture de cette figure de la mère du Christ : « Ce que le Christ disait à sa mère lui donnait envie de pleurer » (CG, 381). C'est une allusion aux paroles de Marie à Jésus, des paroles qui ne sont pas si nombreuses dans les *Évangiles*. Ce sont effectivement des paroles qui surprennent le lecteur. Après avoir perdu son fils au retour du pèlerinage à Jérusalem, Marie, l'ayant retrouvé lui dit : « Mon enfant, pourquoi as-tu agi de la sorte avec nous ? Vois, ton père et moi, nous te cherchons tout angoissés » (Lc 2, 48). Et la réponse de Jésus ne semble pas tendre : « Pourquoi donc me cherchez-vous ? Ne saviez-vous pas qu'il me faut être chez mon Père ? » (Lc 2, 49). Aux noces de Cana où Marie intercède auprès de son Fils parce qu'il manquait du vin pour les convives, elle entend son fils lui répondre avec hauteur : « Que me veux-tu, femme ? Mon heure n'est pas encore venue » (Jn 2, 4). Puis sur la croix, il s'adresse à sa mère sur le même ton : « Femme, voici ton fils » (Jn 19, 26). Cette mise à distance peut effectivement surprendre celui qui fait ses premiers pas dans la lecture des *Évangiles*. Mais, en fait, c'est une manière de parler. Ce n'est pas une prise de distance, encore moins une rupture des liens familiaux. C'est une autre relation que celle de mère à fils.

La mention du prénom Marie est explicite chez Duras⁶²⁶, par exemple dans *Le Nombre pur*, où elle associe à la figure du Christ celle de sa mère, Marie, avec quelques entorses au texte scripturaire. Sur le mot « pur », elle déclare : « Il a dû être dit par un passant, sur le chemin, en Samarie, ou une des femmes qui accouchaient la Vierge... On ne sait rien » (NP, 110). Les affirmations sont de l'ordre de l'hypothèse, car il n'est pas fait mention dans les *Écritures* de femmes qui ont aidé la Vierge à enfanter, sauf dans les textes en

⁶²⁶ « Marie, Mère de Dieu » (PCT, 189) ou « Sainte Marie... mère de Dieu » (P, 156) est aussi nommée sous différents vocables : « Sainte Vierge » (CG, 244.364) ; « notre Sainte Vierge » (CG, 365) ; PCT, 189) ; « Notre Dame » pour désigner la cathédrale qui est sous son patronage (D, 45) ou « Notre Dame de Lorette » pour nommer la rue qui lui est dédiée (D, 122). Les occurrences suivantes ne sont que de simples mentions de prénoms : « Marie non plus ne mangeait pas de tarte aux pommes. [...] Marie, immobile, fixe le lustre de la salle à manger. [...] Mais Marie est belle pour moi » (CG, 162).

dehors du Canon des *Écritures* et auxquels Duras aurait pu accéder. En effet, les sages-femmes étaient fréquentes dans les représentations de la Nativité jusqu'au XVI^{ème} siècle. C'était en référence au texte apocryphe de l'*Évangile de Jacques* (Jc 19-20) ⁶²⁷. Cette scène a été d'abord illustrée par un ivoire de la Chaire de l'évêque Maximien à Ravenne vers l'an 600, puis en 1425 par une peinture de Robert Campin dit « Le Maître de Flemalle » (1378-1444). Ce tableau peint deux sages-femmes : Azel agenouillée de dos proclame la naissance de Jésus et Salomé objecte de ne croire qu'après en avoir eu la preuve⁶²⁸.

Certains personnages durassiens font une lecture chrétienne de la présence de Marie comme médiatrice qui vient en aide aux hommes. Ainsi en est-il de la mère Agosti devant la scène du père et du fils qui se battent, dans *Un barrage contre le Pacifique* :

La mère Agosti les suivait et dévalait sa colline pour essayer de les séparer. Ses deux grandes nattes battant son dos, elle courait en appelant la sainte Vierge à son secours tout en sautant par-dessus les rangs d'ananas (*BCP*, 337).

La salutation de l'ange (*cf. Lc 1, 26-38*) qui fonde la prière chrétienne de l'*Ave Maria* fait de Marie celle qui est « pleine de grâce ». D'après la narratrice de *La Vie tranquille*, la mère reproduit cette attitude. Dans son cœur, en secret, elle avait abandonné ses enfants : « Elle l'avait fait à sa manière qui était pleine de grâce parce qu'elle ne devait pouvoir se supporter que dans le dénuement, mais le plus innocent » (*VT*, 64). Dans la perspective de la salutation angélique, l'expression « le fruit de ses entrailles », mise entre guillemets dans le texte original des *Yeux verts* (*YV*, 63) est une formule tirée de la prière chrétienne.

Duras montre Marie liée à la douleur et à la souffrance. La jeune fille des *Cahiers de la guerre* relisant l'histoire de Jésus exprime ses sentiments à ce sujet : « Qu'il fût crucifié si jeune sous les yeux de sa mère était encore révoltant » (*CG*, 381). Dans la même œuvre, la mère du crucifié est présentée comme une sorte de *Stabat Mater* : « Elle devait être très impure avant nous, impure de tant de passion humaine non sanctifiée » (*CG*, 342). Comme les

⁶²⁷ *Évangiles apocryphes*. Textes réunis et présentés par France Quéré. *op. cit.*, p. 21.

⁶²⁸ Cette peinture est consultable sur le site : <http://www.artliste.com/robert-campin/>

femmes au pied de la croix, Marie se tient debout, dans la peine de voir son fils souffrir et mourir en croix. Déjà, ironiquement au sujet du dogme chrétien de l'Immaculée Conception, Duras, dans *Les Parleuses*, fait de Marie, celle qui a échappé aux douleurs de l'enfantement et à l'épreuve des règles douloureuses : « Ben, notre sainte... Marie, mère de Dieu, elle n'a jamais eu d'enfant, elle a échappé à... [...] à la corvée. Donc elle ne devait pas avoir des règles. Immaculée, qu'est-ce que ça veut dire ? » (*P*, 156). C'est un commentaire ironique sur la virginité de Marie telle qu'en parlent les *Écritures* et la Tradition chrétienne. Lol est ce personnage du *Ravissement de Lol V. Stein* qui correspond à cette thématique de l'Immaculée Conception. Comme l'indique Brigitte Cassirame, « Lol a donc tout de "L'Immaculée conception", de la Vierge Marie telle que les hommes l'ont représentée dans leurs écrits, leurs sculptures ou leurs peintures »⁶²⁹. Dans l'étude qu'elle fait du *Stabat Mater*, Julia Kristeva écrit : « du corps virginal nous n'aurons droit qu'à l'oreille, aux larmes et aux seins »⁶³⁰. Ainsi, selon elle, cette hymne liturgique fait donc silence sur le sexe et la mort de Marie. C'est la mère qui incarne Marie dans *Un barrage contre le Pacifique* : « La mère, toujours immobile, crucifiée, regardait s'accomplir le départ irrémédiable de M. Jo » (*BCP*, 154)⁶³¹.

Parmi les personnages qui incarnent Marie, se dégage la figure d'Anne-Marie Stretter selon Brigitte Cassirame :

On peut tout aussi bien rapprocher A.-M. Stretter de la figure de la Mater dolorosa (la pieta) : la femme de l'ambassadeur est impuissante face à la douleur indienne mais verse des larmes pour la transmutation sacralisante de cette souffrance⁶³².

La *Piéta* ou *Vierge de pitié* est Marie, la mère de Jésus qui, au pied de la croix, reçoit dans ses bras le corps mort de son fils. Anne-Marie Stretter fusionne avec le personnage biblique de Marie pleine de pitié. Provenant aussi bien de l'*Ancien Testament* que du *Nouveau*, les figures bibliques connaissent

⁶²⁹ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 289.

⁶³⁰ KRISTEVA Julia. *Histoires d'amour*. Editions Gallimard, Paris, 1983, p. 311.

⁶³¹ La parodie de la crucifixion revient plus loin, dans le même roman, avec une scène décrite par Joseph à la sortie du cinéma. Du couple dont il fait la connaissance, il dit de la femme : « J'ai senti contre moi son corps à elle, tendu. Elle avait les bras en croix, l'un autour de ses épaules, l'autre autour des miennes » (*BCP*, 265). Cette femme est ainsi présentée comme une figure de la crucifixion. Elle n'est pas au pied de la croix, mais c'est elle qui a plutôt les bras en croix.

⁶³² CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p.34.

des réécritures chez Duras dans la mesure où elle leur fait exprimer ses propres convictions. Plus ou moins explicites, ces figures de la *Bible* n'en permettent pas moins de comprendre l'œuvre d'une écrivaine qui s'est inspirée de la *Bible* qu'elle a lue ou dont elle a entendu parler. C'est dans ce même fonds biblique que Duras puise les symboles qu'elle actualise en les détournant.

Chapitre IV - LA RESURGENCE DES SYMBOLES BIBLIQUES

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, des symboles majeurs inspirés de la *Bible* sont nombreux. Il s'agit des chiffres et des nombres, du temps biblique, du feu avec toutes leurs connotations symboliques.

I - LA PORTEE SYMBOLIQUE DES CHIFFRES ET DES NOMBRES

Toute la réflexion menée sur la chronologie durassienne montre comment le temps y est marqué par les chiffres et les nombres⁶³³. De toutes les occurrences sur les chiffres et les nombres cinq se dégagent nettement : les chiffres trois, sept, et les nombres douze, mille et ses multiples. L'influence juive et biblique y est pour beaucoup, au point que Duras a pu affirmer dans *Le Nombre pur* : « 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 » (*NP*, 113)⁶³⁴. Duras médite sur la pureté du Juif et dénonce le mythe de la pureté du sang allemand. Pour l'écrivaine, avant le nombre était le mot. En effet, tout commence par une indication de temps dans la *Genèse* : « Il y eut un soir, il y eut un matin » (*Gn* 1, 5). Avant la création de l'homme existaient les nombres qui vont se déployer tout au long de la *Bible*. L'expression numérique de l'âge de certains patriarches, de certains effectifs d'armée ou de populations, de mesures de distance, de poids, de volume, de dimension y a souvent un caractère hyperbolique. Ils disent bien moins que la réalité. C'est le cas des sept jours de la création du monde (*Gn* 1,1 – 2, 4a), de l'effectif des hommes sauvés : cent quarante quatre mille, dans le livre de *l'Apocalypse* (*Ap* 7, 4-8). Les chiffres et les nombres jouent un rôle important dans la *Bible*. Leur emploi est à situer

⁶³³ Il y a dix chiffres, de zéro à neuf. Toute combinaison d'au moins deux de ces chiffres est un nombre.

⁶³⁴ « Ingrate, ardue, la vie de la mère. C'est des chiffres. Des comptes », dit Joseph dans *L'Eden Cinéma* (*EC*, 18).

plus largement dans le contexte de l'ancien orient qui se passionnait pour la symbolique des nombres.

Dans l'écriture durassienne, les années, les jours et les heures sont déterminés par des chiffres et des nombres. Le temps qui passe et l'âge qui avance sont fortement connotés de symboles.

1.1. La symbolique du chiffre trois : entre l'amour et la mort

Le chiffre « trois » est très souvent utilisé par l'écrivaine pour exprimer le temps qui passe⁶³⁵. Comme le laissent voir les occurrences, c'est surtout dans *Le Marin de Gibraltar* et *Un barrage contre le Pacifique* qu'abonde l'usage du chiffre pour marquer les années. On y voit comme une réappropriation du chiffre trois dans sa symbolique biblique de mort et de résurrection. Deux figures bibliques se détachent sur le fond de ce roman, l'une de l'*Ancien Testament* et l'autre du *Nouveau* : le prophète Jonas et le Christ lui-même. La relecture de leur vie est très significative dans la symbolique du chiffre trois. Sur le mode de l'intratextualité qui lui est propre, la *Bible* elle-même se veut explicite sur le sujet : « Tout comme Jonas fut dans le ventre du monstre marin trois jours et trois nuits, ainsi le Fils de l'homme sera dans le sein de la terre trois jours et trois nuits » (*Mt* 12, 40). Un épisode de l'*Ancien Testament* est évoqué pour être compris à la lumière du *Nouveau Testament*.

Mais chez Duras, le chiffre trois porte une forte connotation de douleur et de mort. Moins qu'une symbolique de résurrection, c'est plutôt une mort qui dure trois jours ou une mort programmée au bout de trois jours. Ainsi de Robert Antelme, son premier mari, elle écrit dans *La Douleur* : « Moi, je dis :

⁶³⁵ Par ordre de chronologie croissante, nous avons : « trois heures » (*VC*, 134) ; « trois jours » (*cf.* *VC*, 157 ; *MuD*, 91 ; *VB*, 97 ; *MG*, 80 ; *MG*, 80.92.141.165.195.345.365.379.203.239.205 ; *VM*, 161 ; *Amr*, 11.22.31.32.69.101) ; « troisième jour » (*MG*, 193) ; « trois semaines » (*MG*, 204) ; « trois mois » (*Eté*, 2) ; « trois ans » (*VC*, 109 ; *MuD*, 45 ; *YAS*, 28 ; *MG*, 141.151.162.175.200.217.220.228.256 ; *VM*, 178 ; *BCP*, 176.178.320). Voici quelques propos de Suzanne dans *L'Eden Cinéma* : « Il [Mr Jo] avait dit : “trois jours. Trois jours à la ville. Je ne vous toucherai pas. On irait au cinéma” » (*EC*, 75) ; « [...] j'aurai accepté de faire ce voyage de trois jours à Saïgon » (*EC*, 83) ; « Il s'est passé trois semaines pendant lesquelles rien n'est arrivé. [...] Toutes les trois heures je montais soigner la mère » (*EC*, 147).

il va mourir d'ici trois nuits » (*D*, 126). C'est comme une parole de mort mais elle est formulée avec l'autorité divine : « Moi, je dis », car cette formule s'assimile à celle du Christ inaugurant la loi nouvelle (*cf. Mt 5, 22*).

Liée au chiffre trois, la mort est également à l'œuvre dans *Le Navire Night* :

Vous avez appelé trois jours durant au bout de votre corde, vous avez crié, répété sans fin qu'une enfant nommé Aurélia Steiner venait de naître dans le camp [...] Vers le soir du troisième jour, on vous a tiré une balle dans la tête, pour mettre un terme à ce scandale. Elle, elle était morte le matin (*NN*, 141).

Le lien entre le chiffre trois et la mort est plus explicite dans *La Vie tranquille* et se présente comme une parodie de la passion du Christ dans le portrait de Nicolas : « Ce n'est qu'au matin du troisième jour que Clémence a trouvé le corps écrasé de Nicolas sur les rails du chemin de fer. Il avait les bras allongés en avant, les pieds écartés. Il ressemblait à un oiseau mort » (*VT*, 111). Le chemin de fer serait comme le chemin du supplice qui se transforme symboliquement en une croix sur laquelle Nicolas trouve la mort.

Dans la perspective biblique, le chiffre trois est le signe de la résurrection du Christ dont Paul affirme dans sa *première lettre aux Corinthiens* : « Christ est mort pour nos péchés, selon les *Écritures*. Il a été enseveli, il est ressuscité le troisième jour, selon les *Écritures* » (1 *Co* 15, 3-4). Or, dans la symbolique durassienne, à proprement parler, aucune vue de résurrection n'est envisagée. Ainsi, à propos des démarches en vue de la vente de la bague, la narratrice affirme dans *Un barrage contre le Pacifique* : « Toute cette stratégie n'avait pourtant donné au bout de trois jours aucun résultat » (*BCP*, 176). Et « après trois jours de démarche », il fallait recommencer (*BCP*, 178). Au bout de trois jours, il était encore inutile d'espérer. En effet, la robe offerte par M. Jo à la sœur de Joseph connaît le sort de la séparation, de l'abandon et de l'oubli définitif : « Suzanne essaya pendant trois jours puis le soir du troisième jour, elle la jeta dans le rac » (*BCP*, 320). C'est ce que rapporte la jeune fille dans *L'Eden Cinéma* : « Une autre fois j'ai pris les cadeaux de Mr Jo, la robe bleue, le poudrier, le vernis à ongles, et je les ai jetés dans le rac.

Comme ça, il n'y a plus rien eu à vendre » (*EC*, 142). Sans perspective certaine, tout s'efface au bout de trois jours et disparaît comme la vanité :

Il fallait un jour entier pour entrer dans l'actualité des faits, c'était le jour le plus dur, au point souvent d'abandonner. Il fallait un deuxième jour pour oublier, me sortir de l'obscurité de ces faits, de leur promiscuité, retrouver l'air autour. Un troisième jour pour effacer ce qui avait été écrit, écrire (*Eté*, 8).

Ce sont finalement des recherches vaines comme pour Anna dans *Le Marin de Gibraltar* : « Il y a maintenant trois ans que je le cherche », dit-elle (*MG*, 257).

Les recherches sur la symbolique du chiffre trois conduisent également aux trois jours et aux trois nuits vécus dans le ventre de la baleine par Jonas et dans le ventre de la terre par le Christ. L'expression « trois jours et trois nuits » apparemment inspirée directement des récits de Jonas et de l'*Évangile* se retrouve presque mot pour mot dans l'œuvre durassienne. Dans *Détruire, dit-elle* et *La Vie tranquille*, nous avons l'expression : « Trois jours et trois nuits »⁶³⁶. La chronologie est inversée dans *Le Marin de Gibraltar* : « Trois nuits et trois jours » (*MG*, 231). Dans *Nathalie Granger*, la voix 2 proclame : « trois jours, trois nuits, qu'il est là... » (*NG*, 127). Dans l'usage de l'expression « trois jours et trois nuits » dans *Les Journées entières* (*JA*, 38), il y a pourtant comme une renaissance. Marcelle y raconte sa mort symbolique à son fils. Au bout de trois jours et trois nuits dans la grotte, elle sort finalement de ce caveau pour se tenir à l'entrée.

Trois est aussi le chiffre de la douleur et du cri dans la pièce de théâtre *Agatha* : « Après, vous avez cessé de jouer. Vous m'avez appelée. Je n'ai pas répondu tout de suite. Vous avez encore appelé, cette fois-là avec une certaine frayeur. Puis une troisième fois, vous avez crié » (*A*, 31)⁶³⁷. Dans *Les Impudents*, il est aussi marqué par l'idée du tourment à travers les sanglots de la mère : « Et depuis que ce supplice durait, depuis trois heures de l'après-midi

⁶³⁶ « Nous n'avons que trois jours devant nous, dit Alissa. Trois nuits » (*Dé*, 75) ; « Il s'est passé trois jours, trois nuits » (*VT*, 213) ; « Je sais qu'il y a trois jours que tu es chez Clément » (*VT*, 214). *Le Marin de Gibraltar* mentionne plutôt : « quatre jours et trois nuits » (*MG*, 215).

⁶³⁷ cf. L'épisode biblique de l'appel de Samuel (1 *Sa* 3, 1-10). Il entend par trois fois son nom : « Le Seigneur appela encore Samuel, pour la troisième fois » (1 *Sa* 3, 8). C'est alors que le prophète Elie qui était son maître comprit que c'est le Seigneur qui appelait le jeune homme.

(il était huit heures du soir), leur ravage devait être grand» (*I*, 16). C'est comme en écho à ce moment du Christ en croix :

A partir de midi, il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à trois heures. Vers trois heures, Jésus s'écria d'une voix forte : « Eli, Eli, lema sabaqthani », c'est-à-dire : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (*Mt* 27, 45-46).

Le récit se présente alors comme une réécriture d'un épisode de la passion. Le personnage durassien réactualise les épreuves et la dérélition du Christ à trois heures de l'après-midi.

Avec l'interprétation symbolique du chiffre trois, se dégagent tous les scénarios triangulaires. En témoignent les biographes mêmes de Duras. Frédérique Lebelley affirme : « Elle est née au seuil d'une terre fondue à la mer et au ciel dans une trinité de monde originel »⁶³⁸. L'écrivaine reste marquée par le chiffre trois, car, selon Laure Adler, « le thème obsessionnel de Marguerite est déjà le trio : la fille, le fils, la mère »⁶³⁹. Et elle précise : « Beaucoup d'hommes apparaissent dans les livres de Marguerite. Parmi eux, trois amants »⁶⁴⁰. Si la mort semble marquer le chiffre trois, il faut toutefois noter que c'est également le chiffre de l'amour durassien. C'est donc d'un « triangle d'amour »⁶⁴¹ qu'il s'agit ou même une « triangulation », mot que Duras elle-même emploie au sujet de Lol V. Stein : « Elle se voit, et c'est là sa pensée véritable, à la même place, dans cette fin, toujours, au centre d'une triangulation dont l'aurore et eux deux sont les termes éternels » (*RLVS*, 47). Ce triangle, on le retrouve dans *L'Amour*⁶⁴². Cette pièce de théâtre semble reproduire une trinité de la *Genèse* : Dieu se trouverait le long de la plage comme jadis au jardin d'Eden d'où il observe. Le voyageur serait Adam et on pourrait voir apparaître la figure d'Eve à travers la femme aux deux enfants, représentant symboliquement Caïn et Abel. Cette trinité se déploie également dans *Le Vice-consul* avec les personnages qui entourent l'enfant de la mendicante : « Ils sont maintenant trois à vouloir la

⁶³⁸ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p.13.

⁶³⁹ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 168.

⁶⁴⁰ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 81.

⁶⁴¹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. pp. 102.130.

⁶⁴² « Le triangle se ferme avec la femme aux yeux fermés. [...] Du fait que l'homme qui marche, constamment avec une lenteur égale, le triangle se déforme, se reforme, sans se briser jamais » (*Amr*, 10) ; « Trois, ils sont trois dans la lumière obscure, le réseau de lenteur. [...] Le glissement régulier du triangle sur lui-même prend fin » (*Amr*, 11).

garder. Dieu est de tous les côtés » (VC, 61). Le chiffre sept est aussi l'un des plus fréquents sous la plume de Duras.

1.2. La symbolique du chiffre sept

Comme le chiffre trois, le chiffre sept a une forte connotation chez Duras⁶⁴³. Il sert par exemple à marquer les heures, les jours, les mois et les ans⁶⁴⁴. Il y a un « septième jour » comme mentionné dès les premières pages de *Détruire, dit-elle* (Dé, 11-12). Dans cette œuvre, les six jours qui précèdent sont résumés en peu de mots mais le septième jour prend une importance considérable marquée par le repos et les loisirs avec le soleil, la sieste, les chaises longues et blanches.

Du septième jour, il est en effet écrit dans la *Genèse* :

Dieu acheva au septième jour l'œuvre qu'il avait faite, il arrêta au septième jour toute l'œuvre qu'il faisait. Dieu bénit le septième jour et le consacra car il avait alors arrêté toute l'œuvre que lui-même avait créée par son action (*Gn 2, 2-3*).

Le chiffre sept est celui de la semaine complète qui s'achève par le sabbat le septième jour. Il comporte l'idée de perfection et marque les œuvres de Dieu. A l'inverse du Créateur qui a œuvré pour créer le monde en six jours et se reposer le septième, le personnage durassien passe des jours entiers sans travailler. Dans *Le Théâtre de l'amante anglaise* précisément, les personnages vivent « sept jours sans faire la vaisselle » (*ThA*, 75). Par ailleurs, dans *Moderato cantabile*, le septième jour est celui du repos dans l'ivresse : « Il y a maintenant sept jours, dit Chauvin ; sept nuits, dit-elle comme au hasard, c'est bon comme le vin » (*MC*, 84.99). Dans *Les Yeux verts*, l'écrivaine justifie la récurrence de ce chiffre : « Pourquoi sept ans ? C'est une facilité que se donnent les parents pour ne pas retenir l'âge de leurs enfants : ils ont tous sept ans » (*YV*, 241). La valeur symbolique de ce chiffre est ainsi explicitement mentionnée.

⁶⁴³ « C'est-à-dire, Monsieur, qu'est-ce qu'on va devenir avec ça ? Sept [enfants]. On en a sept ! » (*PE*, 81) ; « Dans la famille de ma mère, ils étaient onze. Dans la famille de mon père, ils étaient neuf. Nous on est sept » (*PE*, 145).

⁶⁴⁴ « A sept heures du matin il fait moins douze degrés » (*ASD*, 63) ; « Et puis il a été sept heures du soir » (*HA*, 20) ; « Il [le vent] n'a pas lâché prise pendant sept heures de rang, » (*Eté*, 25) ; « C'est ça. Celle de sept heures » *IS*, 133. Ce chiffre marque aussi les jours, les « mois » (*VT*, 216), les « ans » (*MG*, 110 ; *D*, 213 ; *BGP*, 290 ; *VC*, 111 ; *A*, 21.57).

Sept, c'est aussi le symbole du recommencement et de l'incertitude du lendemain. Après le cycle de sept jours, l'on se demande de quoi sera faite la suite. L'homme de *L'Exposition de la peinture* n'a pas montré son œuvre depuis sept ans et il s'interroge : « sept années, c'est juste que je recommence, je trouve, non ? » (*EP*, 120).

Dans *Hiroshima mon amour*, la symbolique apparaît encore dans les « sept branches » (*HMA*, 34) dont l'interprétation est fort significative pour la culture juive selon le livre des *Nombres* : « Le Seigneur dit à Moïse : “Parle à Aaron et dis-lui : Quand tu allumeras les lampes, les sept lampes devront éclairer le devant du chandelier” » (*Nb* 8, 1). Le chiffre sept fréquemment utilisé par la *Bible* est le symbole universel de la totalité.

1.3. Douze : nombre biblique et christique

La symbolique du nombre douze est l'une des plus significatives. Ses occurrences déterminent les heures, les mois et les années⁶⁴⁵. Pour celui qui connaît les traditions biblique et juive, ce nombre a une grande valeur symbolique.

Douze ans, cet âge marque une étape importante dans la vie de Jésus perdu et retrouvé au Temple : « Chaque année, ses parents se rendaient à Jérusalem pour la fête de la Pâque. Quand il eut douze ans, ils y montèrent comme c'était la coutume pour la fête » (*Lc* 2, 41-42). Mais les parents de Jésus le perdent puis le retrouvent au bout de trois jours, « dans le Temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant ; et tous ceux qui l'entendaient étaient stupéfaits de son intelligence et de ses réponses » (*Lc* 2, 46-47). Jésus est alors un grand garçon de douze ans. Cet âge pour son pèlerinage à Jérusalem n'est donc pas choisi au hasard. Dans le Temple, le voici au milieu des docteurs. Jouissait-il déjà d'une réelle notoriété, lui qui

⁶⁴⁵ Les « heures » (*VC*, 179), les « mois » (*VC*, 62), et les « ans » (*PE*, 12, 31, 63, 65, 119, 136, 142 ; *YAS*, 23 ; *EL*, 58 ; *YV*, 104.108 ; *A*, 15.57 ; *BCP*, 117 ; *VC*, 66.69).

revenait de Nazareth, ce « trou perdu » selon la mentalité de l'époque. En effet, dans l'*Évangile de Jean*, la réaction de Nathanaël devant Philippe illustre le propos : « De Nazareth, [...] peut-il sortir quelque chose de bon ? » (*Jn* 1, 46). Stupéfiés, les théologiens de l'heure ont accepté que ce garçon leur fasse la leçon tant par son savoir que par sa sagesse. Ses parents ne s'aperçoivent pas de sa disparition. Il est étonnant que la mère ne veille pas davantage sur son fils. Elle aussi, le croyant perdu, le retrouve et lui confie son inquiétude. Mais elle reçoit une réponse un peu sèche du fils : « Ne saviez-vous pas que je me dois aux affaires de mon Père ? ». Le récit précise au sujet des parents qu'ils ne comprirent pas la parole qu'il venait de leur dire » (*Lc* 2, 49-50).

Dans *La Pluie d'été*, Ernesto lui aussi a douze ans⁶⁴⁶. Ce nombre fait de celui-ci une figure divine et paradoxale si l'on tient compte de la réflexion spontanée de la mère s'adressant au père : « Tu l'as vu ton fils ? T'as vu comment il est ? Immense ! douze ans ! Personne le croirait et avec ça, l'air d'un évêque » (*PE*, 30). Le père lui aussi revient sur le paradoxe de l'âge d'Ernesto : « Il a l'air d'avoir vingt ans, il en a douze » (*PE*, 62). Et plus loin, il résume l'essentiel de l'identité de son fils en ces termes : « petit et immense » (*PE*, 63). Ernesto lui-même relève davantage le paradoxe quand il déclare : « Si je veux on me prend pour un enfant de quarante ans de philosophie » (*PE*, 91). Ernesto dépasse toute mesure. Il est hors gabarit car, « immense » au sens étymologique du terme⁶⁴⁷, il défie toute mesure intellectuellement et physiquement, du moins en apparence.

En deux occasions, l'attention du lecteur est attirée par la présence de « douze hommes ». Le premier cas se situe dans *Le Monde extérieur*. C'est une figure parfaite qui est décrite dans ce ballet de « douze hommes, avec des figures géométriques et cadencées » (*ME*, 113). Dans le second cas, se rappelant un épisode de sa vie à l'âge de douze ans, le narrateur du *Marin de Gibraltar* décrit la scène au Musée où Jacqueline l'avait convié. *L'Annonciation* était le

⁶⁴⁶ C'est l'âge sur lequel le roman propose sans cesse des rectifications vagues et approximatives au regard de la complexité du personnage d'Ernesto.

⁶⁴⁷ L'adjectif « immense » est composé du préfixe privatif latin *in* et du substantif *mensura*, qui signifie mesure.

seul tableau dans la pièce, comme une parodie de la scène des douze apôtres du Christ : « Une douzaine de touristes, debout, le regardaient en silence » (*MG*, 50). Ces exemples rendent compte de la pertinence du nombre douze comme celui de la perfection au sens biblique du terme. Comme le nombre douze, le nombre mille a aussi une haute portée symbolique.

1.4. Mille et ses multiples : la symbolique juive

Pour la *Bible*, le temps de Dieu est surhumain : « Oui, mille ans, à tes yeux, sont comme hier, un jour qui s'en va, comme une heure de la nuit » (*Ps* 90, 3). Dans la *Bible*, Mathusalem vécut, presque mille ans, « en tout neuf cent soixante-neuf ans et mourut » (*Gn* 5, 27). Les âges bibliques sont extrêmes et correspondent à l'époque avant le déluge au moment où tout est encore disproportionné. Ce n'est qu'après le déluge que les jours de l'homme sont réduits. En effet, « le Seigneur dit : “Mon Esprit ne dirigera pas toujours l'homme, étant donné ses erreurs : il n'est que chair et ses jours seront de cent vingt ans” » (*Gn* 6, 3). Le sens de la proportion est acquis par les hommes à l'époque où les géants disparaissent de la terre : « En ces jours, les géants étaient sur la terre et ils y étaient encore lorsque les fils de Dieu vinrent trouver des filles d'homme et eurent d'elles des enfants. Ce sont les héros d'autrefois, ces hommes de renom » (*Gn* 6, 4).

Le nombre « mille » est très fréquent dans l'œuvre durassienne⁶⁴⁸. Ce nombre peut être un attribut⁶⁴⁹. Autrement, il rappelle un contexte de guerre et de douleurs⁶⁵⁰. Il rythme également la lecture des œuvres tout en donnant une valeur hyperbolique aux éléments déterminés. Il est employé surtout pour

⁶⁴⁸ « J'aurais pu mourir d'une des mille façons dont on meurt [...] » (*VT*, 124) ; « J'étais inspiré, hanté par mille projets d'une indétermination sacrée » (*MG*, 49) ; « Une chance sur mille, dis-je » (*MG*, 123) ; « Si vous êtes mille à l'avoir fait ensemble ils ne pourront rien contre vous » (*BCP*, 363). Il détermine de nombreux substantifs : « mille kilomètres » (*VC*, 25), « mille talus » (*VC*, 175.176), « mille façons » (*VC*, 118), « mille autres » (*ME*, 20), « mille fois » (*ME*, 81), « mille mots » (*ME*, 143) ; « ... depuis mille ans on disait que c'était pas possible, [...] » *PE*, 135. cf. aussi *MG*, 128.135.224.241.222.231.201.401. ; *VM*, 126.136.142.177.210.

⁶⁴⁹ « Ils sont mille dans la région de Pursat » (*VC*, 14).

⁶⁵⁰ Avec « mille nouveaux chars » (*Eté*, 38) ; « mille chevaux » (*YAS*, 62), « mille déportés » (*D*, 43), « mille villes » (*D*, 44).

déterminer les années⁶⁵¹. Il a une forte connotation juive. C'est ce qui en explique l'emploi abondant dans une œuvre au titre fort symbolique : *Abahn Sabana David*⁶⁵². Aussi peut-on y lire : « Ils sont dans sa famille depuis mille ans, dit Abahn, ils font partie de son corps. Gringo en fixera le prix » (ASD, 91).

Dans *Le Monde extérieur*, le nombre « mille » est aussi mentionné dans ses multiples et il s'applique aux mots et aux années : « Deux mille mots » (ME, 143) ; « vingt mille mots » (ME, 143). Mais il reste surtout lié à l'univers juif comme ce mot adressé par la jeune monitrice à l'endroit de l'enfant dans *Yann Andréa Steiner* : « Un mot qui ne s'écrit pas, qui se parle seulement entre les Juifs, depuis dix-mille ans, depuis cent mille ans, on ne sait pas » (YAS, 113). Ce sont les chiffres et les nombres qui aident aussi à comprendre le temps biblique qui, à son tour, rythme l'écriture et la chronologie durassiennes.

II - LE TEMPS BIBLIQUE ET LA CHRONOLOGIE DURASSIENNE

Parmi les notions thématiques à forte connotation biblique chez Duras, la question du temps est une donnée récurrente. Déjà le fait de traiter de l'origine et de ses corollaires montre la pertinence du lien entre le temps biblique⁶⁵³ et la chronologie durassienne. Le temps durassien est fortement marqué par un commencement et une origine. De ce fait, l'écrivaine se fait l'écho du commencement et des origines de l'humanité tels que révélés par la *Genèse*, « le livre des commencements » dont elle s'est abondamment nourrie selon son propre témoignage. Elle renvoie « au début des temps », dans *Le Monde extérieur* (ME, 149) et au « début du monde », dans *Les Yeux bleus, cheveux noirs* (YB, 131) où parfums, odeurs, tigres assassins et proies

⁶⁵¹ « Il y avait mille ans que c'était comme ça qu'on faisait pour nourrir les enfants » (BCP, 117-118) ; « [...] j'ai mille ans, je ne peux pas supporter la séparation, ils s'y mettent tous pour me dire qu'il le faut » (YV, 148) ; « L'inconnu : C'était il y a mille ans, pas ici, dans ces forêts de l'Atlantique, il y avait des femmes... » (VB, 106).

⁶⁵² « Mille ans » (ASD, 43-47, *passim*) ; « Ils sont dans sa famille depuis mille ans, dit Abahn, ils font partie de son corps » (ASD, 91).

⁶⁵³ cf. STERNBERG Meir. *La grande chronologie : temps et espace dans le récit biblique de l'histoire*. Editions Lessius, Bruxelles, 2008. Une des plus grandes figures de la théorie littéraire contemporaine met en lumière l'art de la Bible à raconter l'histoire.

innocentes sont « unis dans une indifférenciation de commencement du monde » (*BCP*, 159). Sur le temps biblique, Pierre Cazier déclare :

Pratiquement tous les livres de la Bible sont historiquement introduits : ceci est vrai pour les deux Testaments qui commencent par les livres historiques. Les Prophètes se présentent avec leur environnement historique et datent précisément leurs différentes visions⁶⁵⁴.

De même que la *Genèse* est rythmée au plan chronologique – « Il y eut un soir, il y eut un matin » (*Gn* 1) – de même le temps durassien est rythmé selon le style des *Écritures* : « il y a eu [...] » (*VM*, 30). Comme en écho au premier verset de la *Genèse*⁶⁵⁵, le temps durassien est diversement exprimé : « au commencement [...] », dans *La Douleur* (*D*, 73). Au sujet de la mendicante dans *India song*, l'invité des Stretter déclare : « Elle a toujours cherché à se perdre, en somme, depuis le commencement de sa vie... » (*IS*, 135). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Joseph remonte aux origines pour exprimer l'intensité de ses désirs : « Depuis le commencement de ma vie je n'avais jamais eu aussi faim ni aussi soif ni autant envie d'une femme » (*BCP*, 271-272). C'est dans cette optique du retour à l'origine que se situe la double occurrence de *Savannah Bay* dans la réplique de la Jeune Femme à Madeleine au sujet de la mort : « Elle est partie depuis le commencement du monde en prévision de vous seule » (*SB*, 25.106).

Le temps durassien tournoie comme le vent pour remonter jusqu'au commencement. Le mot « commencement » est fréquent sous la plume de Duras comme en témoignent les occurrences avec des nuances possibles : « commencement du monde », dans *Les Yeux verts* (*YV*, 100) ; « un commencement et une fin », et « au début des temps » dans *Le Monde extérieur* (*ME*, 141.149). « Or, écrit Pierre Cazier, la Bible dès ses premiers mots écrit une histoire : au commencement, Dieu a fait le temps historique... Ainsi, la rencontre de Moïse avec Yahweh dans le Buisson ardent [...] est une rencontre

⁶⁵⁴ CAZIER Pierre. *op. cit.*, p.56.

⁶⁵⁵ A ce sujet, Pierre Cazier note : « Dès ses premiers mots, c'est une chronologie du temps historique qui se met en place : ce n'est plus le temps mythique indéterminé : « il était une fois » mais « Au commencement Dieu créa le ciel et la terre ». C'est donc l'affirmation d'un point de départ absolu du temps historique et le début d'une chronologie » CAZIER Pierre. *op. cit.*, p. 56.

réelle avec l'indicible [...] »⁶⁵⁶. Cette expression du commencement est diversement exprimée dans la *Bible*⁶⁵⁷.

Le temps devient progressivement quasi-cyclique. Le lecteur va de recommencements en recommencements. Face aux mésaventures avec l'épisode du diamant, la mère dit à Suzanne, tout en pleurant : « Ça va recommencer, il va falloir tout recommencer. [...], mais je n'ai plus la force de recommencer encore une fois » (*BCP*, 242)⁶⁵⁸. Il en est de même des barrages que dresse la mère contre le Pacifique : « [...] petits ou grands, elle les recommence toutes les nuits » (*BCP*, 281).

Duras semble également se faire l'écho à cette sentence biblique sur le déroulement du temps : « Ne vous inquiétez donc pas pour le lendemain » (*Mt* 6, 34). En effet, elle écrit dans *Le Monde extérieur* : « à vrai dire ça ne m'intéresse pas ce que sera demain. Demain sera un aujourd'hui à partir duquel on recommencera à vivre » (*ME*, 219). Elle pourrait donc conclure comme dans l'*Évangile* : « le lendemain s'inquiétera de lui-même. A chaque jour suffit sa peine » (*Mt* 6, 34). Cette forme d'éternel recommencement chez Duras s'inscrit donc dans la perspective biblique que rappelle Grégoire de Nysse (335-395), un écrivain chrétien des premiers siècles de l'histoire de l'Église : « De commencement en commencement, nous irons vers des commencements qui n'auront pas de fin »⁶⁵⁹. Cependant, Mircea Eliade affirme : « l'irréversibilité, pour la nouveauté de l'histoire, est une notion moderne apparue avec le christianisme »⁶⁶⁰.

⁶⁵⁶ CAZIER Pierre. *op. cit.*, pp. 53-54.

⁶⁵⁷ Pierre Cazier écrit : « Il est impossible de lire le début de la *Genèse* « au commencement Dieu créa le ciel et la terre » sans voir se superposer le passage du *livre des Proverbes*, où la Sagesse dit « Le seigneur m'a créée au début de ses desseins... dès l'éternité je fus fondée » et surtout le début de l'*Évangile de Jean* : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était Dieu ». CAZIER Pierre. *op. cit.*, p. 55.

⁶⁵⁸ « Mais à la sortie un employé l'avait reconnue et elle n'avait jamais osé recommencer. Une seule fois en dix ans elle [Suzanne] avait osé le faire » (*BCP*, 283) ; « Tout allait finir là, à la minute. Tout allait recommencer » (*BCP*, 314).

⁶⁵⁹ In JOSSUA Jean-Pierre. *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire. Tome 3, Dieu aux XIX^e et XX^e siècles*, p. 206.

⁶⁶⁰ ELIADE Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*. Editions Gallimard, Paris, 1989, pp. 80.218. Au sujet des Hébreux qui oubliaient Dieu si vite croyant ainsi échapper au temps, il écrit : « Seules les catastrophes historiques les remettaient dans le droit chemin en ramenant de force leurs regards vers le vrai Dieu ». *op. cit.*, pp. 152-153.

Cette vision du temps qui recommence est sous-jacente dans *Le Marin de Gibraltar* à propos des koudous et des éléphants dans la profondeur de la forêt : « Ils meurent de vieillesse sur son sol inviolable et elle les mange, comme elle se mange elle-même dans un recommencement perpétuel, depuis le commencement du monde » (*MG*, 405). Ainsi en est-il de *La Vie matérielle* selon l'affirmation de son auteure : « Ce livre n'a ni commencement ni fin, il n'a pas de milieu » (*VM*, 9). *La Musica deuxième* se présente également comme étant « sans commencement ni fin » (*MuD*, 92).

Ces recommencements chez Duras s'expriment par des formules adverbiales et temporelles qui renvoient plus ou moins explicitement à l'écriture de *L'Ecclésiaste*. D'une part, nous avons l'expression : « De nouveau »⁶⁶¹, d'autre part, l'expression : « A nouveau »⁶⁶². Ces deux formules temporelles traduisent une forme de répétition et font écho à la citation biblique de *L'Ecclésiaste* : « Rien de nouveau sous le soleil » (*Ec* 1, 9). « De nouveau » est une expression beaucoup plus récurrente dans les didascalies théâtrales et laisse entendre que ce qui a été dit ou fait est repris d'épisode en épisode. Le mouvement circulaire et tourbillonnant est exprimé par cette description de la musique dans *Détruire, dit-elle* : « Avec une peine infinie, la musique s'arrête, reprend, s'arrête de nouveau, revient en arrière, repart, s'arrête » (*Dé*, 135). L'écriture elle-même connaît une première fois qui sonne comme un recommencement. Ainsi est-il dit du créateur de parfums Yves Saint Laurent, dans *Le Monde extérieur* : « Comme un écrivain, il écrit chaque jour pour la

⁶⁶¹ « Puis, de nouveau, il [M. Andesmas] respira régulièrement autour du corps qu'il contenait » (*AMA*, 13) ; « De nouveau, le fauteuil grinça » (*AMA*, 75) ; « Elle [la femme] se retourna vers la vallée, puis de nouveau vers M. Andesmas » (*AMA*, 80) ; « Elle [Clémence] s'en prenait à nous, de nouveau » (*VT*, 108) ; « Vous allez repasser de nouveau devant la caméra » (*HA*, 22). cf. aussi *ASD*, 9.18.24.26.ss ; *YAS*, 9.14.24.48.55ss ; *MG*, 47.69.89ss ; *VM*, 23.89.96.168 ; *CG*, 36.66.84.121.123.147.149 ; *PCT*, 30.44.59.60.63.69ss ; *D*, 80.99.106.122.123ss ; *RLVS*, 25.65.77ss ; *Dé*, 25.27.35.44.45.89.129.135 ; *Amt*, 52.101.135 ; *EL*, 11.99.130 ; *BCP*, 27.36.231.314.

⁶⁶² « Les planches du parquet s'étaient disjointes, je les ai fait se joindre à nouveau » (*VM*, 148) ; « J'écoute à nouveau » (*Amt*, 62) ; « C'est la faim, cachée par la peur qui se montre à nouveau, [...] » (*VC*, 27) ; « Il [Charles Rossett] traverse à nouveau les jardins, [...] » (*VC*, 46) ; « Sa fatigue lui revient, il [le chien] halète à nouveau, [...] » (*AMA*, 11) ; « Elle [Valérie Andesmas] repart à nouveau vers le chemin de cette démarche [...] » (*AMA*, 97) ; « Elle [Valérie] tourne lentement la tête à nouveau happée par le spectacle de la forêt de pins et de la mer » (*AMA*, 111). cf. aussi *RLVS*, 72.93.132 ; *A*, 28.

première fois, je pouvais le jurer » (*ME*, 165). Quand l'écriture renvoie à la création, elle appelle aussi une « première fois » :

C'est le commencement du monde. Il n'y a rien, c'est blanc. Et puis deux heures après, c'est plein. C'est concurrentiel de Dieu. Oser créer quelque chose. Tu écris. C'est contre la création que tu écris. Tu fais ton truc, toi. C'est complètement effrayant (*ME*, 22).

Et l'écriture se fait sur le mode du recommencement. Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, « La pièce commencerait sans cesse. A chaque phrase, à chaque mot » (*YB*, 49). L'affirmation est encore plus explicite dans les derniers moments de Duras rapportés dans *C'est tout* : « Moi, je peux tout recommencer. Dès demain. A tout moment. Je recommence un livre. J'écris » (*CT*, 37). Ecrire, c'est recommencer pour remonter sans cesse vers une origine première.

Finalement le lecteur de Duras en vient à partager cette conviction de *L'Ecclésiaste* :

Ce qui a été, c'est ce qui sera, ce qui s'est fait, c'est ce qui se fera : rien de nouveau sous le soleil ! S'il est une chose dont on puisse dire : « Voyez, c'est nouveau, cela ! » - cela existe déjà depuis les siècles qui nous ont précédés (*Ec* 1, 9-10).

La dimension vertigineuse du temps chez Duras tourmente le lecteur qui finit par avoir l'impression de piétiner, de marquer le pas, sans avancer réellement. La question a été explicitement formulée à Duras par Xavière Gauthier dans *Les Parleuses* :

Dans vos livres, on n'avance pas, justement. Il y a aussi la question du mouvement, je crois. Les mouvements sont souvent très imperceptibles, glissants, comme ça, et ce n'est pas du tout une question d'avancement. Je veux dire, il n'y a pas de marche, ou alors c'est une marche qui tourne (*P*, 15-16).

Et pourtant, il y a une dynamique dans cette conception du temps dans la mesure où ce temps connaît une fin. Ainsi entend-on parler, dans *Le Monde extérieur*, d'« un commencement et une fin » (*ME*, 141) tout comme pour l'amour dans *Les Yeux bleus cheveux noirs* : « Comme un amour qui a un commencement et une fin, inoubliable alors qu'on l'a oublié, je ne sais plus » (*YB*, 87). D'après le livre de l'*Apocalypse*, le temps biblique connaît lui aussi un commencement et une fin : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le Premier et le Dernier, le commencement et la fin ». (*Ap* 22, 13). A ce sujet, Mircea Eliade écrit : « Pour le judaïsme, le temps a un commencement et une fin [...]. Iahvé ne se manifeste plus dans le Temps cosmique (comme les dieux des autres religions), mais dans

un Temps historique qui est irréversible »⁶⁶³. Mais la fin du temps est fortement marquée chez Duras par une connotation eschatologique, celle de fins dernières⁶⁶⁴.

Le temps durassien connaît aussi un « premier jour » et un « dernier jour ». Le premier jour est celui du « commencement »⁶⁶⁵. C'est le premier matin du monde, celui de l'amour comme en témoigne la femme s'adressant à l'homme en parlant des barmen dans *La Musica deuxième* : « Avec eux je tenais à être belle comme au premier jour avec vous » (*MuD*, 77). Et plus loin elle précise : « je continuais à vous aimer comme au premier jour » (*MuD*, 79). Le premier jour est celui de la création de l'amour. Ainsi tout semble renvoyer au « premier amour » (*cf. MuD*, 97 ; *HMA*, 100.133.147). Dans *La Musica deuxième*, il y a « cette jeunesse du premier amour » (*MuD*, 97). Dans *Dix heures et demie du soir en été*, c'est le « premier temps de l'amour » (*DHD*, 109) ou encore les « premiers mots de l'amour » (*DHD*, 42). Dans *Yann Andréa Steiner*, le premier temps de l'amour est rythmé par le refrain de l'amour qui vient à point nommé : « Capri c'est fini. Que C'ETAIT LA VILLE DE NOTRE PREMIER AMOUR » (*YAS*, 58)⁶⁶⁶. A ce premier amour est intimement liée une « première fois », car Duras affirme dans *Les Yeux verts* : « Le sentiment de la première fois, d'un premier amour, on ne l'a plus, c'est fini » (*YV*, 246).

Ainsi, les personnages durassiens sont aussi marqués par une « première fois », qui traduit en somme cette obsession des « recommencements »⁶⁶⁷. Une didascalie de *La Musica deuxième* réédite un

⁶⁶³ ELIADE Mircea. *Le Sacré et le profane*. Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1987, p. 96. Cet ouvrage traduit en français en 1957 a été réédité en 1965.

⁶⁶⁴ Ce sera l'objet de la théologie durassienne dans la troisième partie.

⁶⁶⁵ « Je ne vous aime plus comme le premier jour » (*HA*, 28) ; *MG*, 202.221.227.403 ; « [...] chaque jour son refus en est aussi total qu'au premier jour, aussi vierge d'aucune soumission, d'aucune acceptation qu'il est possible de l'être » (*CG*, 319) ; « Madeleine : « [...] et il leur sourit, les bras tendus vers elle comme le premier jour » (*SB*, 50-51). *cf. aussi PCT*, 25.102.183.209 ; *D*, 177 ; *RLVS*, 49 ; *Dé*, 15.31 ; *BCP*, 15.24.50.67.

⁶⁶⁶ C'est le titre et le refrain d'une chanson écrite et interprétée par Hervé Vilard en juin 1965. Les mots sont en majuscules dans le texte original.

⁶⁶⁷ « Il range la photo. Et pour la première fois – contagion du « non » - il répète sans s'en apercevoir : Non... » (*NG*, 56) ; « [...] un exercice de Czerny joué une première fois en *do* majeur » (*NG*, 71) ; « Pour la première fois ils se parlent » (*NG*, 117) ; « Ce n'est pas la première fois que vous venez ici » (*NG*, 118) ; « Le fou la regarde pour *la première fois* » (*NG*, 150) ; « Vous penserez [...] à ce vent et à cette mouette qui sont séparés pour la première fois, à ce chien perdu » (*HA*, 10) « Ainsi c'est la première fois entre lui et moi que c'est impossible de nous parler » (*Dé*,

épisode biblique. Comme Adam devant Eve (*cf. Gn 2, 23*), il est dit de l'homme qui appelle sa femme Anne-Marie : « [...] c'est la première fois qu'il l'appelle par son nom » (*MuD*, 41). L'infidélité d'Adam et Eve dans la désobéissance se réédite dans l'amour. Leur expérience annonce de loin celle de la femme dans *La Musica deuxième* : « Vous savez, c'est tout à fait terrible d'être infidèle pour la première fois... C'est... épouvantable. C'est vrai... la première fois, même une... passade... c'est épouvantable » (*MuD*, 43).

A l'expression, « première fois », correspond celle de « dernière fois » dans *C'est tout*, à propos de l'amour entre Yann Andrea et elle. Il est question du « commencement de la fin de cet amour effectivement effrayant, avec le regret de chaque heure » (*CT*, 20). Il y a donc une « dernière fois », dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas*, *La Vie tranquille* et *La Douleur* (*AMA*, 36.127. ; *VT*, 43 ; *D*, 163) ; une « dernière certitude » (*AMA*, 79) ; un « dernier mariage » (*AMA*, 89). Le moment d'épreuve que vit l'homme dans *Les Yeux bleus, cheveux noirs* est assimilé par la femme à une « une dernière heure » : « A votre dernière heure », lui dit-elle (*YB*, 17).

Entre les deux extrêmes s'impose l'étude de la succession du temps chez Duras dans l'optique biblique. Le « premier jour » est ainsi défini dans la *Genèse* : « Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour » (*Gn 1, 5*). Le livre des commencements a une chronologie divine qui lui est propre. C'est du soir au matin que se décline la création. La chronologie durassienne suit bien souvent cette temporalité biblique. Dans *Yes, peut-être*, une amnésique prénommée B. cite la rhétorique classique de la *Genèse* : « puis y avait le soir, puis y avait le matin » (*YPE*, 164). Il y a donc un « premier soir » qui inaugure les aventures (*BCEP*, 96). La narratrice de *La Vie tranquille* l'exprime à sa manière : « Des journées, des journées entières, du soir au matin, combien il a fallu en user pour arriver à cette après-midi » (*VT*, 158). Dans *Le Marin de Gibraltar*, la consommation de l'alcool par le personnage durassien suit la

51) ; « Elisabeth baisse les yeux et se contient. C'est la première fois » (*Dé*, 76). *cf.* aussi *MuD*, 43.89.93. ; *VB*, 30.48.67.77.105.111. ; *AMA*, 11.15.23.26ss ; *ASD*, 10.77.89.114. ; *VT*, 13.61.72.ss ; *MG*, 16.30.33ss ; *VM*, 18.23.106.124. ; *CG*, 81.82.84.122. ; *PCT*, 21.33.42.93.145.155.156.172.200. ; *D*, 103.124.155.178.200. ; *RLVS*, 20.22.25.43ss ; *C*, 48.64.65.87.126.129.

chronologie biblique : « On but le soir. Puis dans l'après-midi. Puis le matin. Chaque jour un peu plus tôt. Il y avait toujours du whisky à bord » (*MG*, 344-345). Duras en témoigne à propos d'elle-même dans *La Vie matérielle* : « J'ai commencé à boire le soir, puis j'ai bu à midi, puis le matin, puis j'ai commencé à boire la nuit » (*VM*, 24). Le mouvement chronologique d'*Un barrage contre le Pacifique* suit également cette allure : « Pendant quelques jours Joseph rentra encore chaque soir chez Carmen et chaque matin, si peu que ce soit, la mère l'apercevait encore » (*BCP*, 181). L'œuvre intitulée *L'Amour* adopte une structure chronologique : « Nuit toujours. [...] Nuit dehors. [...] Jour. [...] Soleil. Soir » (*Amr*, 22.23.32.).

Puis, les jours dans l'écriture durassienne se déclinent comme dans la *Genèse*⁶⁶⁸. Après le premier jour, c'est le deuxième jour comme dans les occurrences suivantes respectivement extraites du *Navire Night*, *Abahn Sabana David* et *Yann Andréa Steiner* : « Un peu après minuit, dès le commencement du deuxième jour, le vent » (*NN*, 133) ; « C'est le matin du deuxième jour » (*NN*, 135) ; « C'était le matin du deuxième jour » (*ASD*, 201) ; « Le lendemain. C'est le matin », dans *Yann Andréa Steiner* (*YAS*, 55). Le narrateur du *Marin de Gibraltar* résume ainsi en partie les débuts de son aventure avec Jacqueline : « Le jour d'après, je l'entraînai une deuxième fois à la cafétéria » (*MG*, 59).

Il existe également « le troisième jour » comme cela est mentionné dans *Les Chantiers* (*Cha*, 225). Dans la *Genèse*, le troisième jour est celui de la création des arbres, ce qui est significatif dans les épisodes d'Adam et Eve :

La terre produisit de la verdure, de l'herbe qui rend féconde sa semence selon son espèce, des arbres qui portent des fruits ayant en eux-mêmes leur semence selon leur espèce. Dieu vit que cela était bon. Il y eut un soir, il y eut un matin : troisième jour (*Gn* 1, 12-13).

Dans *Le Monde extérieur*, il y a comme une création en six jours. En effet, la présentation des six tableaux dans la pièce du château de Weatherend est déclinée sur le mode chronologique de la *Genèse*. Ce sont les six états du château et de l'histoire entre John et Catherine, depuis le début jusqu'à la mort (*cf.* *ME*, 120). La narration dans l'œuvre de Duras se présente dans la

⁶⁶⁸ *cf.* *Gn* 1, 5.8.13.19.23.31.

« succession des jours » comme dans *L'Amante anglaise* avec la description de Claire : « C'est un seul jour très très long – jour – nuit – jour – nuit- et puis tout à coup il y a le crime » (AA, 157). Dans *Les Lieux de Marguerite Duras*, la présentation des éléments créés se fait dans le mouvement de la lumière, des eaux et de la mémoire (cf. L, 95). Sur le même mode d'écriture, la narratrice de *La Vie tranquille* propose une déclinaison des jours : « un jour, Nicolas est mort. Un jour, je me suis réveillée dans une matinée de septembre, [...] Un jour : je sais que ce moment-ci est inoubliable et je l'oublierai » (VT, 161). Ces jours durassiens prennent des noms : le « dimanche »⁶⁶⁹ et le « jeudi » : « Le temps était toujours couvert. Je comptai qu'on était jeudi », dit le narrateur du *Marin de Gibraltar* (MG, 62). « Ce soir, ils reçoivent quelques amis comme tous les jeudis », affirme le personnage de la bonne dans *Le Square* (S, 63). Dans cette œuvre, il y a comme un rituel le « jeudi » avec une certaine lassitude des mêmes paroles et du même gigot que mange toute seule la bonne, dans la cuisine au fond du corridor. Après le « jeudi », est mentionné le « samedi ». Hormis le dimanche, ce jour semble avoir une importance dans l'œuvre durassienne : « D'un samedi à l'autre, se passait l'été », est-il écrit dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas* (AMA, 19). Le samedi étant le jour du Sabbat, l'influence du judaïsme aurait marqué la chronologie durassienne. Le samedi devient ainsi l'un des repères chronologiques.

La narration dans *La Vie tranquille* conforte l'idée de la succession des jours. Ainsi, comme dans la *Genèse*, « les jours s'écoulaient, égaux en apparence » (VT, 31) avec cependant la nuance que chaque jour était l'objet d'une création nouvelle. Les jours peuvent subir alors des variations : « Septembre est venu, les jours se faisaient et se défaisaient longs, courts » (VT, 86). Chaque jour relève du mystère : « On ne peut pas s'imaginer la longueur, la lenteur d'un jour qui s'inscrit dans le ciel » (VT, 134). Dans la même œuvre, il y

⁶⁶⁹ « Le dimanche je ne pouvais pas m'arrêter, je montais aux arbres » (MG, 23) ; « C'était un dimanche soir, tout d'un coup, il a eu envie de faire un poker » (MG, 168) ; « C'est comme ça que ça a commencé, à bord, ce dimanche soir, je veux dire que j'ai compris que je le perdrais très vite » (MG, 169) ; « Puis la paix, la découverte des camps de concentration, puis ce dimanche – » (MG, 238) ; « Le dimanche, on le voyait passer dans une auto américaine qu'il avait achetée pour rien [...] » (MG, 276).

a aussi des jours qui prennent plus d'importance que d'autres : « Voici l'aurore, la nuit craque de tous les côtés. On la croyait éternelle. On aurait dû dormir. Puisque voici un nouveau, un immense jour jusqu'à ce soir » (VT, 49).

Puis, le temps durassien est rythmé par l'expression temporelle « chaque jour »⁶⁷⁰. Il y a comme un écho à la prière du *Notre Père* enseignée par Jésus à ses disciples : « Donne-nous aujourd'hui le pain dont nous avons besoin » (Mt 6, 11). Il est question du pain quotidien qui n'est autre que le pain de chaque jour. « C'est chaque fois, chaque jour », lit-on dans *La Douleur* (D, 105). Dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Valérie, la fille du personnage principal, affirme : « Mais je viendrai, chaque jour, chaque jour, chaque jour. Il est temps » (AMA, 23). Dans les *Cahiers de la guerre*, même l'âge est figé dans le « quotidien », synonyme de « chaque jour ». En effet, Duras se remémore ce séjour à Florence, à l'âge de trente-deux ans, un nombre qui revient constamment se plaquer avec fracas sur l'ordinaire de tous les jours :

Lorsque je l'entends, je le ressens comme essentiellement quotidien. C'est chaque matin qu'il a lieu, chaque matin de chaque jour, de chaque jour de l'année, moi je ne l'entends que rarement et lorsque cela arrive, je ressens que je ne l'entends pas chaque jour mais que chaque jour il a lieu, je l'entends comme tel, quotidien (CG, 305).

Dans la perspective du quotidien, il faut situer l'expression « chaque soir » (YAS, 85). Dans *Savannah bay*, Madeleine s'adressant à la jeune femme fait le lien entre la mort et le temps : « Pendant des mois, il m'est arrivé de mourir chaque soir au théâtre » (SB, 69). Ce lien se fonde sur la douleur de la mort.

Le temps est marqué par l'usure et la destruction. Si le feu est symbole de purification, il peut aussi détruire par sa violence.

⁶⁷⁰ « [...] Elle [Lol] est écrasée par le souvenir qui, chaque jour, chaque jour de sa vie est nouveau, [...]. C'est ça, Lol V. Stein, c'est quelqu'un qui chaque jour se souvient de tout pour la première fois, et ce tout se répète chaque jour, elle s'en souvient chaque jour pour la première fois comme s'il y avait entre les jours de Lol V. Stein des gouffres insondables d'oubli » (L, 99) ; « Que c'était ce que je mangeais chaque jour pour simplifier ma vie » (YAS, 21) ; « Le gardien de la gare lui apportait chaque jour de la bonne nourriture. Il disait que lui aussi, chaque jour, il attendait ce train, que jamais ils n'avaient manqué à l'attendre. Ils attendaient chaque matin chaque jour le même train celui des Juifs. Après chaque train qui passait, chaque jour, elle disait que maintenant ce train devait passer, que c'était impossible de l'attendre encore » (YAS, 36) ; « Comme tous les hommes chaque jour, [...] » (YAS, 65) ; « Voir vos yeux rieurs, encore et encore plus chaque jour davantage, [...] » (YAS, 115) ; « J'ai rejoint ma sœur comme chaque jour je le faisais » (A, 53). cf. aussi YB, 72.74.97.99.

Notre recherche aboutit à des résultats attestant l'inspiration biblique dans l'œuvre littéraire et cinématographique de Marguerite Duras. On trouve chez elle, en abondance, des échos aux thèmes et à l'écriture bibliques. Cette recherche sur les intertextes bibliques dans son œuvre nous a conduit à mettre en lumière les livres scripturaires les plus utilisés dans sa poétique. Pour cette relecture des motifs et des sujets bibliques, nous nous appuyons sur les suggestions de certains biographes comme Jean Vallier, Alain Vircondelet, Frédérique Lebelley, Marie-Christine Jeannot et Laure Adler ou encore celles de certains critiques littéraires telles Sylvie Loignon et Brigitte Cassirame. Nous nous inspirons aussi bien de la *Bible* que des données de la tradition et de la culture juive. Il convient de citer en premier lieu le livre de la *Genèse*, celui des commencements, dont les abondantes occurrences témoignent de la forte prégnance dans la pensée durassienne. L'écrivaine déclare avoir lu ce premier livre de la *Bible*. De ce fait, elle reste profondément marquée par les récits et les mythes originels : la création, l'arbre de la connaissance du bien et du mal, la chute originelle et ses conséquences sur l'histoire de l'humanité.

L'œuvre durassienne est également marquée par le livre de l'*Exode*, notamment à travers la figure de Moïse et du peuple hébreu. C'est sous l'angle de la douleur que Duras fait sa lecture de ce livre biblique qui retrace en partie l'aventure des Hébreux sous la houlette de Moïse.

Par ailleurs, à la lecture des œuvres de Duras, le lecteur est frappé par la récurrence d'une citation biblique tirée de *L'Ecclésiaste* : « Vanité des vanités, tout est vanité ! ». Comme l'affirme Christian Chelebourg, spécialiste de la littérature du XIX^{ème} siècle et de l'imaginaire, « la récurrence doit être cherchée dans la forme de l'œuvre, dans ses structures, dans tous les lieux du texte qui participent de sa singularité, qui distinguent son style »⁶⁷¹. Ainsi en est-il de ce leitmotiv biblique dans les écrits durassiens. *L'Ecclésiaste* a laissé des traces dans la sensibilité de Duras, dans son œuvre et dans la vie de ses idées. Il témoigne de l'enracinement de la pensée biblique dans les

⁶⁷¹ CHELEBOURG Christian. *op. cit.*, p. 112.

questionnements humains en général et les questions existentielles et métaphysiques chez Duras en particulier. Celle-ci reste marquée par le style et la pensée de *L'Écclésiaste*. Comme lui, elle procède par énumération et rythme son œuvre avec le leitmotiv de *L'Écclésiaste*. La vanité durassienne est alors l'écho du vide, de l'absence, du trou, du rien en somme. Il existe beaucoup de livres et de commentaires sur *L'Écclésiaste*. Ce texte, vieux comme le monde, est encore capable de nourrir notre réflexion.

Si la douleur et le vide marquent l'écriture durassienne, la fin inéluctable qu'est la mort surgit aussi dans l'écriture biblique, comme dans la pensée de l'écrivaine. Ces thèmes ont finalement en commun de parler d'un « amour fort comme la mort ». Ainsi, sans qu'il soit mentionné explicitement, le livre du *Cantique des cantiques* est l'une des sources majeures de l'œuvre de Duras qui traite du thème de l'amour comme fortement connoté par l'idée de la mort.

Si, à travers les livres bibliques énumérés, la thématique durassienne puise abondamment dans l'*Ancien Testament* correspondant à la *Bible* hébraïque, la réécriture des personnages bibliques plonge ses racines aussi bien dans l'*Ancien* que dans le *Nouveau Testament*. Ainsi, sous sa plume, tant par les occurrences vétérotestamentaires que néotestamentaires, Duras exploite les modèles bibliques pour leur donner une seconde existence. Les figures bibliques permettent de comprendre le rapport de Duras à la *Bible* et à la religion. Il y a des personnages explicitement mentionnés et d'autres dont la perception exige du lecteur un réel approfondissement de sa culture biblique. Après avoir mis en relation certains personnages durassiens avec des figures bibliques de l'*Ancien Testament*, nous avons abordé le *Nouveau Testament* où la figure dominante est celle du Christ qui focalise l'attention de l'écrivaine dans l'ensemble de ses œuvres. Les personnages bibliques acquièrent ainsi une nouvelle existence grâce au travail de l'écrivaine. Ils revivent grâce aux différents genres littéraires où elle les fait figurer. Certes, l'écart et la distance sont sensibles entre le personnage biblique et sa nouvelle existence littéraire. Mais c'est le signe d'une écriture personnelle.

Avec la réécriture des personnages prend place également une autre forme de réécriture, celle de la résurgence des symboles de la *Bible*. Celle-ci est traversée de part en part par la symbolique des nombres, du temps et du feu. La formation judéo-chrétienne de l'auteure, de même que sa culture personnelle, ont conforté en elle, au fil des ans, cette interprétation et cette réécriture des symboles bibliques.

La vie et l'œuvre littéraire et cinématographique de Duras restent dans un rapport avec la foi perdue, impossible à retrouver. Duras ne croyait pas en Dieu mais croyait dans les hommes qui croyaient en lui. Cependant, nous admettons que cette accusatrice de Dieu était une lectrice de la *Bible*. A première vue, son œuvre est une œuvre de destruction de Dieu. Mais elle s'apparente plutôt à la théologie négative qui cherche à dire tout ce que Dieu n'est pas. A travers cette négation de Dieu, il y a comme une volonté d'expérimenter si Dieu existe vraiment, ce qui est aussi une manière de maintenir la possibilité qu'il advienne. Ce sera l'objet de notre troisième partie.

TROISIEME PARTIE

THEOLOGIE ET SPIRITUALITE

DANS L'OEUVRE DE DURAS

La *Bible* se situe fondamentalement à l'arrière-plan de la littérature française comme une clé d'accès à de nombreuses œuvres. Elle se présente comme l'insurpassable roman des origines avec ses myriades de personnages, de figures, d'événements et de symboles. Ce sont ces différents éléments constitutifs que nous tentons de retrouver dans l'œuvre de Marguerite Duras dans l'esprit même de ce que laisse entendre Jean-Pierre Jossua, théologien et spécialiste des rapports entre la théologie et la littérature. Parmi les fonctions que peut remplir une théologie littéraire, il énumère :

Le décryptage et l'éclairage, rendus possibles par une compétence historique et théologique, des mythes, représentations diverses, rites, références culturelles d'origine chrétienne qui sont rémanents – parfois à l'insu des auteurs – dans beaucoup d'œuvres de notre époque⁶⁷².

Il y a donc tout un terreau d'intertextes dont un écrivain s'entoure, plus ou moins consciemment, et qui délivre tout autant de clés pour comprendre son œuvre. Dans le même ordre d'idées, les écrivains croyants pressentent de plus en plus que Dieu est à la source de leur création littéraire. Si une œuvre est réussie, il y est toujours pour quelque chose. Le romancier est comme un maître du vitrail, il dispose les morceaux de verre coloré, mais c'est la lumière qui passe à travers qui les fait rayonner.

Mais l'expérience de Marguerite Duras est tout à fait originale. L'écrivaine a connu une époque marquée par l'observance scrupuleuse des règles religieuses jadis érigées en absolu. C'est le temps d'une éducation puritaine où le corps et la sexualité étaient perçus comme dangereux. Cependant les résurgences du sacré conduisant à la spiritualité et à la théologie durassiennes se fondent sur la connaissance des pratiques religieuses, des dévotions, du respect de la morale dans un univers normatif et prégnant. Il y a eu sur le chemin de l'écrivaine des rencontres qui ont été des révélations comme ces mystiques que nous évoquerons. Qu'elle soit habitée ou non par des réminiscences chrétiennes, l'œuvre durassienne a quelque chose de sacré. La question se pose de savoir s'il y a une littérature laïque sans

⁶⁷² JOSSUA Jean-Pierre. *La Littérature et l'inquiétude de l'absolu. op. cit.*, p. 52.

imprégnation du religieux et sans affleurement d'une rébellion qui n'est jamais satisfaite contre la tyrannie du sacré.

Par ailleurs, le catéchisme donne des notions de base pour comprendre le lexique biblique et chrétien de même que les grandes données de la liturgie chrétienne. Mais pour qu'un auteur nous aide à décrypter le discours du narrateur et des personnages, il faut qu'il nous mette des repères. Ainsi en est-il de Duras. Un souvenir de la narratrice de *L'Amant* témoigne de son expérience du catéchisme : « La dame est sur la terrasse de sa chambre, elle regarde les avenues le long du Mékong, je la vois quand je viens du catéchisme avec mon petit frère » (*Amt*, 110). Ce sont des indices utiles pour entrer dans l'univers littéraire et l'imaginaire durassien. Cette quête à travers l'œuvre de Duras appelle également des recherches annexes mais intimement liées à l'œuvre qu'elles contribuent à expliciter. Ainsi, les livres et les articles de critiques littéraires se présentent comme des pionniers dans l'exploration de la matière durassienne. Ce sont des textes qui sont des références sûres, par leur vigueur et leur richesse.

Cette troisième partie se veut essentiellement une approche de la spiritualité et de la théologie durassiennes. Il y est surtout question du cheminement qu'effectue Marguerite Duras en partant des résurgences et parodies du sacré pour atteindre la foi en l'homme. Ici, Jean-Claude Eslin et Chantal Labre nous guident : « Les thèmes bibliques, indéfiniment remodelés, repris littéralement, allusivement, parodiquement, ont souvent donné aux œuvres une structure, une capacité à “faire rêver” [...] »⁶⁷³. Duras n'est pas du reste dans le domaine de la parodie, car avec l'origine de ce mot « parodie » se manifeste « l'idée d'un détournement, textuel ou langagier »⁶⁷⁴. L'écriture au second degré s'en trouvera confortée.

⁶⁷³ ESLIN Jean-Claude / LABRE Chantal. *L'Empreinte culturelle de la Bible : un état des lieux européen*. Editions Armand Colin, Paris, 2010, p. 8.

⁶⁷⁴ BOUILLAGUET Annick. *L'Écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. Editions Nathan Université, Paris, 1996, p. 10. « *Parôdia*, formé de *para* (« le long de » et, par suite, « à côté de ») et de *ôdê* (« chant ») désigne le chant parallèle, celui qui se conforme à, tout en se séparant de, donc l'imitation bouffonne d'un morceau poétique – mieux vaudrait dire : d'un genre noble ». *Ibidem*.

Nous aborderons ensuite ce que nous entendons par la *Théologie durassienne* ou la quête de Dieu à travers les personnages durassiens. De ce point de vue, la réflexion de Jean-Pierre Jossua s'applique à l'écrivaine Duras :

Certaines personnes sont capables d'une conscience théologique très aiguë de la portée de leurs pensées et de leurs mots, ainsi que d'un jugement sur les conséquences de leurs choix, alors qu'elles ont une aptitude moindre à théoriser⁶⁷⁵.

Cette recherche constitue alors une base essentielle pour l'approfondissement de la lecture que fait l'écrivaine de l'enseignement de l'Eglise et de la liturgie. La spiritualité durassienne tentera *in fine* de souligner la pertinence d'une actualisation de la pensée, de l'écriture et de l'esprit durassiens.

⁶⁷⁵ JOSSUA Jean-Pierre. *op. cit.*, p. 50.

Chapitre I – LA PARODIE DES LEXIQUES BIBLIQUE ET CHRETIEN ET LE BLASPHEME

L'œuvre polymorphe de Marguerite Duras tant en littérature, au théâtre qu'au cinéma, et son écriture nouvelle proche de la conversation sont fortement marquées par l'abondance des lexiques bibliques et chrétiens. Certes, Asako Muraishi, spécialiste de l'œuvre de Duras, décrit la parodie biblique chez l'écrivaine comme une forme de jeu avec le texte sacré. Elle reconnaît dans l'œuvre durassienne une tendance à faire sourire le lecteur sans atteindre le sacrilège. Elle affirme : « Motivé par l'imagination la plus fantaisiste et le pur plaisir de conter, l'écrivain donne du piment à son roman tout en l'agrémentant d'une bonne dose de parodie biblique »⁶⁷⁶. En fait, Duras ne pousse pas au sacrilège au sens où Régis Debray de l'Académie Goncourt clarifie le sens du mot en apportant des nuances pour éviter des confusions. Pour lui, « le blasphème procède de la parole, le sacrilège par des actes »⁶⁷⁷. Dans la même perspective, soulignant la dynamique et la créativité d'un détournement par voie de relecture et d'interprétation, la définition du sacrilège par Sylvie Germain vient disculper Duras du sacrilège. Elle écrit en effet :

Le mot « sacrilège » est à entendre dans son sens premier, celui de « vol d'objets sacrés dans un temple », ce que fait la littérature occidentale lorsqu'elle prélève certains thèmes dans la Bible ou dans des récits hagiographiques pour les détourner, les transposer, les réinterpréter – les réécrire en les relisant – l'élément *legus*, dans le mot « sacrilegus » dérivant du verbe *legere* : ramasser, recueillir, lire⁶⁷⁸.

Comme Duras accorde bien du charme à l'imaginaire brumeux et sulfureux, son écriture va jusqu'à l'obsession de la transgression de l'univers chrétien, le retournement des signes, y compris ceux de la symbolique sacramentelle.

⁶⁷⁶ MURAISHI Asako. *La Bible parodiée dans Le Marin de Gibraltar de Marguerite Duras*. Cahiers d'études françaises Université Keio – Japon (Vol.13/2008.), pp. 48-49.

⁶⁷⁷ DEBRAY Régis. *Jeunesse du sacré*. Editions Gallimard, Paris, 2012, p. 25.

⁶⁷⁸ GERMAIN Sylvie. *Inspirations sacrilèges*. In *La Littérature contemporaine et le sacré*. Rencontres organisées par la BPI [Bibliothèque Publique d'Information] le 17 mai 2008. *op. cit.*, p. 45.

I - L'adoration et le sacré dans le champ littéraire durassien

Le sacré permet de faire une expérience du divin. C'est une réalité - valeur, objet, lieu, temps, personne - qui est pour quelqu'un, à la fois signe de la présence de Dieu et un rappel de sa condition de créature. *Le Sacré et le profane*⁶⁷⁹ de Mircea Eliade, historien des religions et mythologue, souligne, pour le croyant, la cohabitation du sacré et du profane mais le premier organise le second. En guise d'illustration, Pierre Cazier prend l'église : « avec le cimetière autour d'elle, lieu où se réunissent les fidèles vivants et morts, pour rencontrer Dieu, [elle] organise l'espace du village »⁶⁸⁰. Mais dans le monde contemporain, cette notion du sacré est remise en cause. On adore tout, aussi bien les choses que les célébrités au point même que les proches peuvent devenir objets d'un tendre attachement ou d'une passion déraisonnable. C'est pourquoi il importe de distinguer entre les modèles et les idoles. On peut vanter l'idolâtrie du savoir en la déconnectant de toute intelligence humaine.

Le sacré appréhendé dans le quotidien transfigure l'écriture de Duras, ce qu'attestent de nombreuses occurrences⁶⁸¹. Il y a également la présence du mot « sacrilège », comme dans cette affirmation du *Monde extérieur* quand Duras compare deux auteurs, Musil et Proust. De ce dernier, elle écrit : « Proust est mort de s'aimer jusqu'au sacrilège » (*ME*, 134). D'ailleurs, elle se montre plus fascinée par la lecture de Proust que par celle de Musil. Mais le sacré durassien s'éloigne du sens chrétien du terme. Dans les *Cahiers de la guerre*, elle parle « d'un silence plus pieux et plus sacré que celui de n'importe quel office religieux » (*CG*, 267). De même que, pour l'écrivaine, le chant de la mère était sacré, le petit frère l'était également. Aussi ne faut-il pas prendre l'emploi du « sacré » au sens divin du terme. Pour Duras, l'expérience du sacré est naturelle et constitutive de l'homme. Elle participe du sacré qu'elle s'approprie

⁶⁷⁹ cf. ELIADE Mircea. *Le Sacré et le profane*. Editions Gallimard, Paris, 1987.

⁶⁸⁰ CAZIER Pierre. *La Bible et la création littéraire : de la théorie patristique à la théorie profane*. op. cit., p. 57.

⁶⁸¹ cf. Le narrateur du *Marin de Gibraltar* affirme : « J'étais inspiré, hanté par mille projets d'une indétermination sacrée » (*MG*, 49) ; « J'ai quand même attrapé ce sacré coup de soleil » (*MG*, 192) ; *VM*, 112.118 ; *CG*, 261.309.314 ; *MJAA*, 65.

ou domestique à son profit. Le mot change alors de sens selon qu'il est un participe passé antéposé ou postposé.

Dans le premier cas de figure, il renforce l'admiration ou l'injure. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la dernière lettre de la mère à l'agent cadastral fait allusion au registre sacré : « Je prononce ces paroles pour moi sacrées : "Voilà qui ferait plaisir à ces chiens du cadastre de Kam" » (BCP, 296). L'ironie de la mère se manifeste dans l'opposition des termes. Les paroles sacrées sont plutôt des insultes à l'endroit des agents de Kam.

L'admiration quant à elle se lit dans les extraits des *Cahiers de la guerre* : « Ah ! C'est un sacré bonhomme ! », est-il écrit de Robert Antelme (CG, 212). Cette phrase est reprise et rendue plus explicite dans *La Douleur* qui comporte les récits et les extraits du journal de Duras. Elle exprime l'admiration de Dionys Mascolo pour Robert Antelme comme le montrent les notes du mardi 24 avril : « Ah ! c'est un sacré bonhomme... comment a-t-on pu penser qu'ils l'auraient... mais c'est un malin Robert... il se sera caché au dernier moment... nous croyions qu'il n'était pas débrouillard à cause de son air » (D, 51). Dans ce récit poignant de *La Douleur*, l'écrivaine évoque le retour imminent de Robert Antelme. Celui-ci force l'admiration de son entourage pour avoir pu traverser la nuit de l'épreuve et revenir des camps de concentration. Dans la même œuvre, l'auteure laisse une note précédant les récits intitulés *Albert des Capitales* et *Ter le milicien*. Dans cette mention, l'écrivaine s'identifie explicitement aux personnages avant sa conclusion solennelle :

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, 138).

C'est dans le sens de l'admiration pour ses textes et pour ses personnages que l'auteure invite à prendre connaissance de ses écrits en leur donnant une valeur sacrée. L'un des épisodes de cette œuvre met l'accent sur le personnage de Ter : « Et le soir, on avait trouvé Ter assis sur la table et entouré de trois autres miliciens, ils jouaient aux cartes. [...] Ter avait une sacrée envie de jouer, une envie d'un qui va vivre, pas moins » (D, 191). Ce personnage obnubilé par le jeu est marqué par une sorte d'addiction. Ses compagnons

s'ennuyaient mais il les forçait à jouer. Il en est arrivé à jouer tout seul et se réjouissait de gagner tout seul.

Dans le deuxième cas de figure, l'emploi du mot « sacré » est plutôt synonyme des adjectifs « vénérable » et « respectable ». Dans *Yann Andrea Steiner* à propos du livre sur Théodora Kats, Duras écrit en s'adressant à Yann son interlocuteur : « Je vous ai dit [...] que je l'avais caché pour l'éternité de ma mort dans un lieu juif, une tombe pour moi sacrée, celle, immense, sans fond, interdite aux traîtres, ces morts-vivants de la trahison fondamentale » (YAS, 15). En fait, Théodora Kats est cette petite fille juive imaginée par Duras. Selon l'écrivaine, cette déportée juive est trop jeune pour mourir. Elle imagine sa peur et elle assimile sa peine à celle du peuple juif. Ainsi le roman avorté est désormais scellé en un lieu secret et digne de respect.

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la narratrice décrit la « race blanche » dans le haut quartier qui ne manquait pas d'afficher « le spectacle sacré de sa propre présence » (BCP, 169). En effet, à l'asphalte des routes et du macadam s'opposait la couleur blanche dominante des costumes et de la richesse des Blancs. Le blanc comme couleur a quelque chose de divin et de ce fait est digne de respect.

Dans la tradition biblique et chrétienne, Dieu seul est adoré au sens strict du terme. L'homme prend conscience de l'immensité de Dieu et de son mystère. Il éprouve des sentiments de respect et d'émerveillement suscités par la distance infinie entre Dieu et lui. Il en arrive à l'adoration selon la recommandation des *Écritures* : « Le Seigneur ton Dieu tu adoreras et c'est à lui seul que tu rendras un culte » (Mt 4, 10 ; cf. Dt 6, 13).

Mais dans l'œuvre durassienne, on adore un peu tout⁶⁸². Certes, adorer, c'est rendre un culte à une divinité ou à Dieu. Mais chez Duras, ce verbe est synonyme d'« aimer passionnément » ou « admirer ». Pour Frédérique

⁶⁸² cf. « J'adore la musique », dit M. Jo (BCP, 71) ; « (Il est vrai que j'y comptais aussi une amie, Hélène, ainsi que trois autres amies qui me vouèrent une espèce d'adoration équivoque, mais très loin de l'amitié vraie) » (CG, 48) ; « Les Parisiennes sont adorables » (CG, 78) ; ACN, 73.113.122.135ss ; VT, 99 ; PCT, 30.76.148 ; D, 117 ; Amt, 79.

Lebelley, Duras elle-même était « adorée »⁶⁸³, de même que toute la famille d'après ces formules quasi doxologiques : « Gloire aux Donnadiou et à leur mère Marie »⁶⁸⁴. Laure Adler se sert également du champ lexical de l'adoration⁶⁸⁵.

En s'adressant à Dionys Mascolo qu'elle rejoindra en 1947, Duras elle-même affirme : « cette adoration mutuelle que nous nous portons tous les trois est extraordinaire et monstrueuse »⁶⁸⁶. En effet, la jeune Marguerite ne supporte plus la déchirure entre deux hommes : son premier mari Robert Antelme et son futur compagnon Dionys.

Dans l'œuvre de Duras, l'adoration vaut aussi bien pour les personnes humaines que pour les éléments matériels⁶⁸⁷. De son intimité avec le jeune Chinois dans la garçonnière, la narratrice fait cette révélation dans *L'Amant* : « Il me douche, il me lave, il me rince, il adore, il me farde et il m'habille, il m'adore. Je suis la préférée de sa vie » (*Amt*, 79). *Le Marin de Gibraltar* témoigne d'un attachement quasi religieux des personnes humaines : « Je t'adore », dit Anna à Epaminondas (*MG*, 364) ; « Je t'adore », dit André à Jojo (*MG*, 400). Dans *Yann Andrea Steiner*, Duras affirme à propos de son film intitulé *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* : « Je l'adorais comme j'adore presque tous mes films » (*YAS*, 10). Dans la même œuvre, adultes comme enfants se livrent à l'adoration : « Les enfants : ils adorent » (*YAS*, 43). De même au sujet de sa voiture, élément certes matériel, Duras écrit dans *Yann Andréa Steiner* : « J'avais encore cette R16 que j'adorais » (*YAS*, 7). Cette adoration est non seulement une passion extrême mais aussi un culte rendu à l'être aimé comme dans cette didascalie de *Vera Baxter* : « D'abord en silence, puis sous les voix qui continuent, celles d'une adoration secrète et coupable » (*VB*,

⁶⁸³ « Des témoignages d'adoration continuent de lui parvenir à chacun de ses domiciles ». LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 273.

⁶⁸⁴ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 313.

⁶⁸⁵ ADLER Laure. *Marguerite Duras* : « Marguerite adorait son père » (p. 27) ; « Marguerite [...] n'a pas d'amies, excepté Colette qu'elle transformera sous les traits d'Hélène Lagonelle, et les quelques filles qui l'entourent forment plus une bande d'adoratrices subjuguées qu'un noyau de confidentes » (p. 99) ; « Et Marguerite adorait les bébés » (p. 151).

⁶⁸⁶ Archives Dionys Mascolo. ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 242.

⁶⁸⁷ « [...] la chapelle adorable de Vauville » (*MJAA*, 58) ; « [...] cette forêt monumentale, si belle, on dira, si ancienne, séculaire, même adorable, oui, c'est ça : adorable est le mot » (*MJAA*, 81).

55). L'être aimé devient adorable⁶⁸⁸, c'est-à-dire digne d'être aimé, charmant, beau et touchant. C'est le cas des « adorables Parisiennes » dont s'ennuyait pourtant l'amant chinois (*Amt*, 45). Il y a également cet « adorable spectacle » du *Marin de Gibraltar*, symbolisé par cette femme que regarde l'homme allongé à côté d'elle (*MG*, 47). Parallèlement, les éléments matériels sont tout aussi adorables comme le « territoire adorable du corps de l'enfant », tel que le révèle la narratrice de *L'Amant* (*Amt*, 78). Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le narrateur décrit les états d'âme de Lol, cachée derrière les fenêtres de sa chambre par temps de pluie, dans l'attente des éclaircies : « Je crois qu'elle devait trouver là, dans la monotonie de la pluie, cet ailleurs, uniforme, fade et sublime, plus adorable à son âme qu'aucun autre moment de sa vie présente [...] » (*RLVS*, 44). Ainsi les protagonistes durassiens sont à la limite de l'idolâtrie comprise comme un détournement du sens du sacré.

Les héros durassiens et les objets nommés se situent entre idoles et modèles. L'idole est protéiforme. Des personnalités mais aussi d'autres éléments comme l'art, la science, l'argent, le pouvoir peuvent se révéler des idoles, de même que certaines formes d'addiction comme le sexe, la drogue ou l'alcool. L'idole asservit et écrase. Le modèle, au contraire, libère et élève. L'exemple de l'alcool chez Duras permet d'illustrer cet aspect du sacré. Insensible, immobile, frappée de mutisme, l'idole que constitue l'alcool renvoie finalement à la mort et au néant. Elle s'arrête à l'image, à la représentation, sans laisser passer le regard au-delà d'elle-même. Cette idole de l'alcool existe par peur de s'exposer dans une vraie relation à l'autre et à Dieu⁶⁸⁹. Ainsi,

⁶⁸⁸ « Il [mon ventre] avait glorieusement porté dans un bombement adorable, cette graine prospère, ce fruit (un enfant c'est un fruit vert qui vous fait monter la salive à la bouche comme un fruit vert) sous-marin qui n'avait vécu que dans la chaleur glaireuse, veloutée et obscure de ma chair et que le jour avait tué, qui avait été frappé à mort par sa solitude dans l'espace » (*CG*, 245) « Une adoration secrète et coupable » (*VB*, 55) ; « On va on ne sait où, vers l'adoration de la sœur sans doute, l'histoire d'amour de la sœur et du frère [...] » (*E*, 36) ; « Il y a l'amour du petit frère et il y avait notre amour, à nous, à lui et à moi, un amour très fort, caché, coupable, un amour de tous les instants. Adorable encore après ta mort » (*MJAA*, 62) ; « L'enfant mort a été pris en charge par tout le village. Et le village l'a adoré » (*MJAA*, 65) ; « Que Vauville était devenu une sorte de fête funèbre autour de l'adoration de l'enfant » (*MJAA*, 71).

⁶⁸⁹ La *Bible* regorge d'exhortations prophétiques à cesser le culte rendu aux idoles (Elie, Isaïe, Ezéchiel, le Veau d'or *Ex* 32 et *Dt* 9, 7-10, 11). Elle montre que cette réalité face au sacré est millénaire. L'identification de Satan à l'idole est fortement suggérée par l'adoration qu'il exige pour lui-même en contrepartie du pouvoir octroyé sur le monde (*cf. Mt* 4, 9 ; *Lc* 4, 7). Jésus invite plutôt à « adorer en esprit et en vérité » (*Jn* 4, 23).

l'alcool prend la place de Dieu. Alain Vircondelet nous guide de ce point de vue à propos de Duras :

Comme Anna, elle aime l'alcool. Elle a en elle « la place de ça », dit-elle dans *L'Amant*. Boire, inconsidérément, parce qu'elle aime cela d'abord, parce qu'elle coupe ensuite les ponts avec les installés, parce que l'alcool ouvre des espaces inconnus. Il joue le rôle de Dieu, abolit les censures, rend plus libre⁶⁹⁰.

La solitude apparaît comme une situation propice à la fabrication de ces veaux d'or contemporains comme l'alcool. Elle conduit à une démission inconsciente et à l'addiction à l'alcool. L'idolâtrie se présente comme opposée à l'adoration véritable et à la relation humaine.

Une œuvre de désacralisation avait été accomplie par la science et la technique dans les années 60 quand les publications littéraires de Duras connaissaient leur plein essor. On en voit les traces dans l'œuvre durassienne avec le lexique du sacré. Et pourtant, un demi-siècle plus tard, deux scientifiques témoignent de la permanence du sacré dans le monde contemporain. Dans son récent ouvrage intitulé *Jeunesse du sacré*, Régis Debray constate la permanence d'un besoin de sacré au cœur de l'homme et de toute société. L'épithète de sacré est accolée aux objets par exemple dans le langage et dans les faits. Le sacré est de toujours et de partout. De ce fait, il est voué à une jeunesse perpétuelle, à une « éternelle jouvence ». En effet, sans le sacré, la mortalité de l'homme serait encore plus scandaleuse⁶⁹¹.

Dans son ouvrage au titre évocateur, *La Marque du sacré*⁶⁹², Jean-Pierre Dupuy traque les indices et les traces du sacré dans les textes. Il souligne que cette marque du sacré est profondément enracinée dans nombre de phénomènes sociaux. La fréquence de l'emploi du lexique sacré chez Duras témoigne que le sacré fonde les sociétés. C'est la thèse que défend l'anthropologue Maurice Godelier dans son ouvrage ayant pour titre *Au fondement des sociétés humaines*⁶⁹³. Malgré son agnosticisme, il se refuse à confondre le sacré et le religieux. Le sacré fonde les sociétés humaines. Selon

⁶⁹⁰ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 185.

⁶⁹¹ cf. DEBRAY Régis. *Jeunesse du sacré*. Editions Gallimard, Paris, 2012.

⁶⁹² DUPUY Jean-Pierre. *La Marque du sacré*. Editions Carnets nord, Paris, 2009.

⁶⁹³ GODELIER Maurice. *Au fondement des sociétés humaines*. Editions Albin Michel, Paris, 2007.

Maurice Godelier, les objets sacrés ne sont ni à vendre ni à donner mais à garder et à transmettre comme des supports d'identité. Il affirme alors : « De ce fait, ils se présentent et sont vécus comme un élément essentiel de l'identité des groupes et des individus qui en ont reçu le dépôt »⁶⁹⁴.

Devant les nouveaux pouvoirs accordés aux hommes dont « certains vont jusqu'à considérer que le corps humain est pleinement dans le commerce »⁶⁹⁵, Philippe Pédrot, professeur de droit, attire l'attention sur le fait que tout n'est pas à vendre. Le religieux n'est que l'une des formes du sacré et ce dernier recouvre alors l'ensemble des réalités appelant un infini respect. Si on y touche, on attente à l'essentiel.

Ainsi en est-il du corps d'une jeune fille dont l'intimité était assimilée à un sanctuaire. On comprend alors les propos de la narratrice sur la place du « sanctuaire » dans *Un barrage contre le Pacifique* : « Le centre du haut quartier était leur vrai sanctuaire » (*BCP*, 168), son « bordel magique » et son « spectacle sacré » (*BCP*, 169). Ce sanctuaire trouve un écho explicite dans la description de *La Vie matérielle* : « Le lieu de la défloration dans le livre était ce lieu-ci : le lieu des cabines de bains » (*VM*, 31).

Il en est de même de la narratrice de *L'Amant* qui fait allusion à la chambre où a lieu la connaissance de Dieu :

Je voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu. Etre dévorée de ces seins de fleur de farine que sont les siens (*Amt*, 91).

A la parution de *L'Amant* en 1984, Gilles Costaz, journaliste français et critique de théâtre, interroge l'auteure sur cette phrase précise qu'il tire du roman : « J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille [...]. Ecrire pour eux était encore moral » (*Amt*, 14). Duras répond en se fondant sur le champ lexical du sacré : « Cette phrase que vous dites, elle veut dire que j'étais à la porte de la famille devant la porte du sanctuaire qui contient mon corps même, celui où

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁶⁹⁵ PEDROT Philippe. *Les Seuils de la vie*. Editions Odile Jacob, Paris, 2010, p. 13.

elle se trouvait, elle, la mère qui avait interdit d'écrire des livres »⁶⁹⁶. L'emploi du mot « sanctuaire » vaut autant pour la famille que pour le corps de la jeune fille qui n'est autre que la narratrice. Ainsi, le sacré fonde l'interdit et il habite chaque personne tout en assurant le respect et la sauvegarde de soi. Dans l'usage du lexique sacré, Duras cherche des réponses à ses interrogations. Le recours au sacré n'accorde pas des solutions toutes faites. Elle conduit plutôt à les aborder. C'est dans cette perspective que se vit chez l'écrivaine ce que Brigitte Cassirame appelle « ce creux, ce hiatus entre le sacré absent et le profane souffrant »⁶⁹⁷. Même le silence apparent de Dieu a une connotation sacrée que Duras tente de percer et de rendre visible. Du sacré au blasphème face à l'absence de Dieu, la frontière est assez infime.

II - Du doute sur l'existence de Dieu aux jurons : le blasphème durassien

Le blasphème équivaut au mépris de Dieu voulu en pensée et manifesté par la parole ou l'action. C'est le fait de prononcer des paroles qui outragent la divinité et la religion. Il consiste à maudire le nom de Dieu ou à l'invoquer pour soutenir un mensonge. De manière générale, les traces de blasphèmes marquent les jurons.

Le comédien Michael Lonsdale témoigne : « Marguerite [...] a des phrases blasphématoires comme : "Il est temps qu'on arrête Dieu, ce truc" »⁶⁹⁸. Les personnages durassiens tiennent des discours similaires à leur créatrice. Madame Dodin en est une illustration majeure. Au sujet des échanges entre les personnages de Dodin et de Gaston, l'écrivaine déclare dans ses *Cahiers de la guerre* : « C'est à qui tiendra les propos les plus blasphématoires, à qui bafouera

⁶⁹⁶ Marguerite DURAS : *ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois*. Entretien avec Gilles COSTAZ. In *Le matin*, 28 septembre 1984. Deux ouvrages contribuent à expliciter cette interdiction d'écrire : COUSSEAU Anne. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*. Editions Droz, Genève, 1999 et BOQUEL Anne / KERN Etienne. *Une histoire de parents d'écrivains : De Balzac à Marguerite Duras*. Editions Flammarion, Paris, 2010.

⁶⁹⁷ CASSIRAME Brigitte. *Marguerite Duras : les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique*. p. 149.

⁶⁹⁸ LONSDALE Michael. *Visites. op. cit.*, p. 205. Dans *L'Amour*, Marguerite Duras elle-même en parle : « Dieu ?... ce truc ... ? » (*Amr*, 143).

les valeurs les plus sacrées, les autorités les plus reconnues, à qui accomplira les choses les plus audacieuses » (CG, 314). Dans *Le Camion* la conversation entre l'acteur Gérard Depardieu et Marguerite Duras en vient à aborder la question du prolétariat, du « Sauveur suprême » et de Dieu. Duras dit alors : « Sous peine de blasphème contre la classe ouvrière, la responsabilité du militant ne doit jamais être remise en question » (C, 44). Et elle poursuit : « personne n'a osé, personne n'ose plus mettre en cause la responsabilité de la classe ouvrière : blasphème » (C, 44). Dans les *Cahiers de la guerre*, l'ébauche du récit intitulé *Albert des Capitales* décrit les interrogatoires et les coups, une besogne dont est chargée Théodora, sans oublier les insultes qu'elle profère : « chaque fois la fraternelle litanie des injures la remplit de chaleur. [...] Les injures montent. Salaud. Fumier. Ordures. Saloperie. Cochon. [...] Les injures montent une à une » (CG, 120). Devant le ballet matinal et quotidien des bennes à ordures, les formules imprécatoires frôlent le blasphème comme dans ces propos humoristiques de personnages tels que Gaston ou Madame Dodin dont Duras se fait l'écho dans le texte éponyme :

Et en fin de compte, ô locataire du quatrième qui me veut tant de mal, de même que nos poussières, un jour, se mêleront, de même l'os de ma côtelette se mêle sans façon à celui de la tienne, dans le ventre original, dans le ventre dernier de la si bonne benne (MD, 145).

De façon ironique, le locataire semble élevé au rang de divinité. Dans *Les Parleuses*, Duras mentionne deux occurrences sur le blasphème. D'une part à propos de l'écrivain Georges Bataille quand elle écrit de lui : « sa composante érotique majeure, à lui, Bataille, participe de la transgression blasphématoire. Le corps de Bataille était celui d'un curé » (P, 240). La littérature du XX^{ème} siècle témoigne en effet d'une certaine forme de renversement chez les contemporains de Bataille comme l'écrivent Francine Figuière et Yannick Haenel : « des œuvres comme celles de Joyce, Bataille, Genet, sont travaillées par un retournement du sacré. La transgression devient alors l'autre nom de la littérature : elle ouvre à une liberté nouvelle »⁶⁹⁹. Le

⁶⁹⁹ *La Littérature contemporaine et le sacré*. Rencontres organisées par la BPI [Bibliothèque Publique d'Information] le 17 mai 2008. *op. cit.*, Avant-propos de Francine FIGUIÈRE et Yannick HAENEL, p. 7.

blasphème est ainsi confirmé dans les œuvres comme mode d'écriture et d'expression.

D'autre part, Duras fait mention d'une « joie blasphématoire » (CG, 70), jouissant du fait d'avoir pris conscience, une fois grande, que sa mère et son frère ne tenaient plus la place de Dieu qu'elle leur attribuait durant son enfance.

Ceux qui profèrent les jurons prennent Dieu à partie dans la mesure où ceux-ci constituent une injure à la religion chrétienne. Ce sont des transgressions issues d'une époque où la religion était sacrée. Frappés d'interdit, ces jurons prenaient alors valeur de tabou. En fait, les textes bibliques interdisent de jurer selon la parole du Christ dans l'*Évangile de Matthieu* :

Et moi, je vous dis de ne pas jurer du tout : ni par le ciel car c'est le trône de Dieu, ni par la terre car c'est l'escabeau de ses pieds, ni par Jérusalem car c'est la Ville du grand Roi. Ne jure pas non plus par ta tête, car tu ne peux en rendre un seul cheveu blanc ou noir (Mt 5, 34-36).

La *lettre de Jacques* s'inspire de la même idée : « avant tout, mes frères, ne jurez pas, ni par le ciel, ni par la terre, ni d'aucune autre manière » (Jc 5, 12). Ainsi, jurer par le nom de Dieu serait contrevenir au troisième commandement⁷⁰⁰ fondé sur le livre de l'*Exode* : « Tu ne prononceras pas à tort le nom du Seigneur, ton Dieu » (Ex 20, 7). Il y a alors une parenté entre le substantif *juron* et le verbe *jur*. Dans ce cas, le blasphème prend Dieu à témoin. Le mot « Dieu » provoque à la fois indignation et malaise. On le plaçait autrefois dans mille expressions de la langue populaire : « Mon Dieu », « Dieu seul le sait », « Beau comme un Dieu ».

Les jurons et les imprécations abondent dans *Un barrage contre le Pacifique*. « Nom de Dieu ! », s'écrie le propriétaire de la luxueuse *Torpédo Delage* de huit cylindres quand il découvre la misérable B. 12 de Joseph (BCP, 264). En s'adressant à Suzanne, « le narrateur homodiégétique de *L'Amant* »⁷⁰¹, Joseph emploie l'expression : « Nom de Dieu ! » (BCP, 303). Ce juron est une

⁷⁰⁰ L'intégralité des commandements se trouve dans les pages annexes au numéro 10.

⁷⁰¹ BOUILLAGUET Annick. *op. cit.*, p.30.

expression vulgaire et blasphématoire qui traduit l'indignation, la surprise ou la colère des personnages. A travers ceux-ci, c'est l'auteure elle-même qui s'exprime car jurer ainsi est un moyen pour elle de s'opposer à l'Eglise et à son autorité toute puissante. L'expression « Nom de Dieu » est un défi marquant l'indépendance de celui qui profère un tel juron. Autant pour le personnage que pour l'écrivaine, ce juron assure une fonction revendicatrice.

Dans une formule qui concentre toute cette force du juron, Joseph dans *Un barrage contre le Pacifique* s'exclame : « Bon Dieu, je reviendrai, je le jure » (BCP, 301). Après environ un mois de silence, il décide de s'en aller et il n'a de mots que ce juron pour s'adresser à sa mère qui prend acte de son projet. L'expression « Bon Dieu » est ici un juron en forme d'exclamation et d'interjection pour exprimer l'indignation et la surprise du personnage. Doublée de l'expression, « je le jure », il porte le blasphème à son paroxysme selon le procédé hyperbolique propre à l'œuvre durassienne. Dans la même perspective, le « bon Dieu » est perçu comme vidé de tout article de foi. « Croire au bon Dieu » est de l'ordre du ridicule comme l'exprime le narrateur du *Marin de Gibraltar* : « Croire aux vacances, c'est croire au bon Dieu » (MG, 147). Le fait de croire au bon Dieu est aussi vain que croire aux vacances que l'on ne prendra jamais. Le doute persiste alors et se trouve renforcé dans les propos de la mère dans *Un barrage contre le Pacifique* : « s'il y a un bon Dieu », (BCP, 313), c'est lui qui aurait fait tenir les barrages. En d'autres termes, la foi en un Dieu bon ne va pas de soi. A la fin de son existence, Duras finit par s'approprier définitivement cette réflexion dans son ouvrage *C'est tout* où elle s'adresse à Yann Andréa : « S'il y a un bon Dieu, c'est toi. Tu y crois dur comme fer, toi » (CT, 37). Il n'y a de bon Dieu qu'en la personne de son compagnon Yann.

Hormis le juron « Bon Dieu », une autre expression du même type est employée dans *Le Camion* : « sacré Dieu » pour désigner celui auquel croyait la dame du camion (C, 43). Précédant le nom, l'adjectif « sacré » prend une tournure familière mais intensive. Dans la même ligne, le mot « Dieu » vidé de son sens premier sert à résoudre les énigmes dans une énumération comme

l'illustre cette réflexion durassienne de *L'Exposition de la peinture*, qui est la dernière phrase de ce recueil :

Des ruissellements, des surgissements, des rapprochements possibles entre l'idée, la chose, la permanence de la chose, son inanité, la matière de l'idée, de la couleur, de la lumière, et Dieu sait quoi encore (*EP*, 123-124).

« Dieu sait si elle l'était », entend-on dire dans *La Couleur des mots* pour dire combien était belle, l'actrice Madeleine Renaud (*CM*, 165). Et, comme on peut le noter, c'est par cette formule analogue que s'achève *L'Exposition de la peinture*. Dieu se présente comme celui qu'on évoque à tout propos pour alimenter le ridicule. Il se pose alors la question de Dieu dans l'œuvre durassienne. Une telle démarche en appelle à une certaine théologie durassienne. Il s'agit de se donner comme but de rechercher la vérité du discours durassien sur Dieu.

Chapitre II – LA THEOLOGIE DURASSIENNE

La théologie est la science de Dieu et du donné révélé. Elle se fonde sur une connaissance spéculative de Dieu. Or, le nom de « Dieu » est l'un des plus récurrents dans l'œuvre durassienne. Aussi paraît-il opportun de s'interroger sur ces occurrences et sur leur implication précise dans la pensée durassienne. D'après le sens littéral du mot « théologie »,⁷⁰² le discours de Duras sur le divin ou la divinité mérite que nous nous y attardions. A force d'interpeller le lecteur avec Dieu, fût-il un mot, Duras fait de la théologie un axe de sa pensée, avec le nom comme piste majeure. Poser la question de Dieu suppose, comme dans toute quête, une certaine connaissance de ce que l'on cherche ou tout au moins une forme de conscience intuitive.

I – DU NOM DE DIEU ET DU NOM DE L'HOMME

Le nom de Dieu est ce mot étonnant qui vient si facilement dans les paroles et les écrits. Au détour des conversations et sans vouloir exprimer nécessairement la foi de celui qui s'en sert, il apparaît dans des formules plus ou moins variées : « mon Dieu », « Dieu merci », « Grâce à Dieu ». Mais, plus qu'un chiffre ou une clef, ce mot pose une question largement ouverte du fait qu'il est porteur de sens. Comme tel, ce nom permet à l'homme de s'exprimer dans ce qu'il y a de plus mystérieux en soi mais aussi de plus précieux, comme les noms et leurs attributs.

⁷⁰² Du grec *theologia*, la théologie est le « discours sur les choses divines ». A ce sujet, le *Dictionnaire critique de théologie* se veut explicite : « Rendre raison de la foi chrétienne, parler en toute cohérence du Dieu auquel les Ecritures rendent témoignage, ou parler de toutes choses en les référant à Dieu, [...], ces formules qui ne prétendent qu'introduire, et n'être pas seules possibles, disent le programme de la théologie ». LACOSTE Yves (dir). *Dictionnaire critique de théologie*. PUF., Paris, 2007, Article « Théologie », p. 1377, colonne 1.

1.1. Les noms de Dieu et les noms de l'homme

Le nom de Dieu est devenu presque imprononçable dans la société sécularisée, comme banni des conversations, voire de l'écriture. Pour certains, le prononcer engendre des malentendus et pousse à la récupération. Cependant, il y a une vérité théologique dans cette attitude. Avec force, le judaïsme le rappelle à travers les quatre consonnes qui désignent celui qui échappe à toute nomination : YHWH, le tétragramme sacré. Par conséquent, nommer Dieu serait s'exposer à le manquer. Par les nombreux noms qu'ils utilisent les Juifs désignent Dieu. Mais tous ces noms employés se rapportent à YHWH. Ce nom s'écrit mais ne se prononce pas. Seul le grand prêtre dans le Temple de Jérusalem est autorisé à s'en servir. Formé par quatre lettres (*yod, hé, vav, hé*), ce nom imprononçable a été transformé par les voyelles en Yahvé ou Yéhouda ou encore Jéhovah. Une tradition fait du tétragramme YHWH la troisième personne du verbe « être ». De ce fait, il signifierait « Dieu est par lui-même » et exprime alors la conception hébraïque du monothéisme dans le livre de l'*Exode*, faisant de Dieu le Créateur incréé : « Dieu dit à Moïse : “JE SUIS QUI JE SERAI” » (*Ex* 3, 14). Alors que la *Torah* se sert de ce nom pour marquer le respect et la crainte, la conversation courante y substitue « Hashem », le nom qui colle à l'identité. Au sujet du nom de Dieu, Emmanuel Vernadakis, professeur de linguistique, écrit :

Dans l'*Ancien Testament*, Dieu est l'auteur de l'Univers mais aussi l'auteur des mots qui le désignent. Le langage que Walter Benjamin appelle « essence spirituelle des choses⁷⁰³ » fait partie intégrante du divin, préexiste à la matière, à l'espace et au temps et se voit engagé dans la création (*cf. Gn* 1, 1-5)⁷⁰⁴.

Le nom de Dieu dans l'*Exode* trouve un écho dans *Le Marin de Gibraltar* avec l'expression récurrente « I am » qui se traduit par « je suis » et qu'on retrouve dans les propos de Jojo et Epaminondas⁷⁰⁵. Or, nous avons là le

⁷⁰³ BENJAMIN Walter. *Mythe et Violence*. Editions Denoël, Paris, 1971. p.85.

⁷⁰⁴ VERNADAKIS Emmanuel. *De la poésie du nom propre dans la Genèse*. In DAVIET-TAYLOR Françoise / GOURMELEN Laurent (dir.). *La Personne et son nom*. Presses de l'université d'Angers, 2008, p. 29.

⁷⁰⁵ « I am saurien, dit Jojo, ça veut dire quelque chose en anglais » (*MG*, 396) ; « I am very saurien ! » s'esclaffe Epaminondas (*MG*, 396) ; « I am not very rassaurien, dit Epaminondas » (*MG*, 397. 399)

nom même de Dieu tel que révélé dans l'Écriture dans la version anglaise : « And God said unto Moses, I AM THAT I AM » (*Ex 3, 14*). Asako Muraishi écrit à ce propos : « L'expression « I am » entraîne tout naturellement la question identitaire liée à quelque idée messianique »⁷⁰⁶. Et elle fonde son argumentation sur les propos d'un personnage du roman : « celui qui me fera changer, dit Jojo dignement, il est pas encore né (*sic*) » (*MG, 397*).

Ainsi se pose la question de Dieu et du mystère de l'homme dans l'écriture et la pensée de Duras. D'après les témoignages de Michèle Manceaux, les propos de son amie se révèlent de plus en plus imprégnés de l'idée de Dieu :

Je ne crois pas en Dieu, c'est une infirmité, mais ne pas croire en Dieu, c'est une croyance ». [...] « Entre Dieu et l'infini, la différence est formelle. S'il n'y avait ce malheur originel, organique de l'homme, à savoir qu'il n'a aucun moyen de concevoir cet infini dans lequel il baigne, l'homme ne serait pas fondé. Il est fondé sur l'insondable, l'inconnaissable, l'inconcevable. Et interminablement. Ecrire, c'est traduire ça, le mortel dans la vie. C'est une tentative déraisonnable⁷⁰⁷.

Le nom de la personne est plus qu'un vêtement car il colle littéralement à la peau, donnant ainsi chair à la singularité et à la densité de l'être. Le nom accompagne le moment unique de la naissance. Dès l'instant où il est donné, théoriquement, il ne peut plus être retiré. Pour une histoire à écrire ou déjà écrite, le nom désigne pour toujours celui qui l'a reçu. A ce sujet, il est opportun de se référer au syntagme *chèm*, la racine hébraïque du mot « nom ». Selon le philosophe français, Marc-Alain Ouaknin, dans ce mot, il y a « cham » qui signifie « là-bas »⁷⁰⁸. Ainsi, le fait de porter un nom inscrit d'emblée dans un mouvement d'ouverture et de dépassement de soi. Littéralement, c'est se porter « au-delà, hors de », loin de toute image contraignante. A la naissance, chacun reçoit un « être ici » et un « être là-bas ». Dans le premier, c'est l'histoire qui voit naître la personne comme l'héritage familial, et le passé hérité passivement. Dans le second, c'est la promesse permettant d'échapper au destin d'une vie déjà toute tracée et prédestinée ou encore la part d'inventivité et de responsabilité accordée à la personne. Dans cette optique, la vie devient

⁷⁰⁶ MURAISHI Asako. *La Bible parodiée dans Le Marin de Gibraltar de Marguerite Duras. op. cit.*, p. 62.

⁷⁰⁷ MANCEAUX Michèle. *op. cit.*, pp. 99-100.

⁷⁰⁸ cf. OUAKNIN Marc-Alain. *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*. Editions du Seuil, Paris, 1994.

simultanément aventure, événement et avènement de ce qu'on n'espérait pas⁷⁰⁹.

Il arrive que, pour divers motifs, on déteste son nom et qu'on souhaite en changer, peut-être parce qu'on déteste son origine et qu'on voudrait la gommer, comme ce fut le cas pour Marguerite Donnadieu qui change de nom.

1.2. L'anonymat dans l'œuvre durassienne

L'anonymat est un procédé connu de la *Bible* dès les origines. Dans le récit de la *Genèse*, tous les protagonistes sont progressivement nommés : Dieu, Adam et Eve. Seul le serpent n'a pas de nom. Il est encore plus étrange qu'il ne se présente pas à Eve. Le serpent s'exprime plutôt en absence.

Le substantif est employé par Duras comme « l'anonymat des hôtels » dans *Les petits chevaux de Tarquinia* (PCT, 55). Il y a une forte présence de l'anonymat dans l'œuvre durassienne⁷¹⁰. Selon Alain Vircondelet, « cette absence d'identité, cet anonymat lui plaisaient néanmoins, renforçaient sa liberté »⁷¹¹. Pour lui, « Duras était submergée par un immense amour qui dépasserait les sentiments personnels, mais un amour vaste, illimité pour les hommes, les anonymes, les capturés sans noms, les parqués, les désarmés comme des enfants »⁷¹². La force de l'anonymat dans l'œuvre durassienne est également mise en relief par Christophe Meurée, spécialiste de l'œuvre de Duras. Sa synthèse sur le sujet montre le caractère exceptionnel du roman *L'Amant*, présenté et connu comme l'autobiographie officielle de la

⁷⁰⁹ Il en est ainsi d'Abram et de Saraï, originellement nommés ainsi. Dans leur vieillesse, ils se voyaient sans descendance. Mais lorsque chacun accueillit en son nom la lettre « h » appartenant au Nom divin imprononçable (YHWH), Abraham et Sarah contre toute espérance enfantèrent un fils nommé Isaac (*Gn* 17-18).

⁷¹⁰ cf. « Le directeur littéraire qui a eu l'extrême obligeance de nous en parler – il lit depuis douze ans, à raison d'un manuscrit par jour – a voulu, à juste titre, garder l'anonymat » (*Out*, 66) ; « Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que cet homme qui marche est n'importe qui, je suis n'importe qui qui écoute marcher, et cet anonymat m'emplit de joie – d'amour – d'espoir » (*CG*, 289) ; « J'imaginai qu'un homme aurait pu rentrer. Un inconnu. Surtout un inconnu, inconnu comme la rue » (*CG*, 299) ; « Outre les vols, Mme D. s'est mise ces temps-ci à la pratique de la lettre anonyme » (*CG*, 313) ; « Elle [Madame Dodin] en est arrivée à écrire des lettres anonymes et à voler » (*CG*, 314). cf. aussi *YB*, 26.54.79; *HMA*, 9.10.24; *EL*, 81.108.

⁷¹¹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 79.

⁷¹² VIRCONDELET Alain. *op. cit.*, p. 111.

romancière⁷¹³. Cette écriture de sa vie répond à la définition qu'en donne Philippe Lejeune, spécialiste de l'autobiographie qu'il définit comme le « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁷¹⁴.

Nombre d'écrivains contemporains de Duras se sont penchés sur leurs visages⁷¹⁵. Chez la romancière, en particulier, l'accent mis sur le visage, les cheveux, voire l'expression générale du corps, ne donne pas pour autant un nom aux personnages. Dans son analyse, Christophe Meurée affirme : « Dans l'immense majorité de ses œuvres, les personnages n'ont pas de visage, celui-ci n'étant que très rarement et partiellement décrit. Seuls les yeux et les cheveux sont l'objet d'une éthopée⁷¹⁶ évanescence⁷¹⁷ ». Il poursuit en montrant comment le roman évoqué est une exception qui confirme la règle, car il s'agit de « la description par Duras de son propre visage – tant celui de la jeunesse que celui de l'âge mûr – dans *L'Amant* »⁷¹⁸. Ces paroles de Duras à Jérôme Beaujour dans *La Vie matérielle* : « Le corps des écrivains participe de leurs écrits » (VM, 87) mettent l'accent sur le « visage détruit ou dévasté » comme lieu expressif de la personne de l'écrivaine⁷¹⁹. La même perception du visage en lien avec l'anonymat du personnage se répercute sur *Le Ravissement de Lol V. Stein* selon Christophe Meurée :

Pour l'auteur du *Ravissement de Lol V. Stein*, son visage est le lieu d'une lecture, d'une lecture des ratures de l'existence. La lecture du visage procède d'une perception extérieure, toujours extérieure (même de la part d'un je écrivain), du corps. Cette perception ne peut avoir lieu que sous certaines conditions et débouche sur une certaine conception du temps et de la figure de l'écrivain [...]. Duras

⁷¹³ cf. MEUREE Christophe. « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme ». In DEWEZ Nausicaa / MARTENS David (dir.). *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », mai 2009, pp. 141-142.

⁷¹⁴ LEJEUNE Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Editions du Seuil, Collection Points Essais, Paris, 1996, p. 14.

⁷¹⁵ Michel Leiris commence son portrait physique par son visage. Jean-Paul Sartre l'aborde dans *Les Mots* (1964). Alain Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, le personnage doit posséder un visage qui le reflète.

⁷¹⁶ Venant du grec ancien *ἠθολογία*, (dérivé lui aussi de *ethos* signifiant « coutume, mœurs »), l'éthopée est une figure de style consistant à peindre des personnages ou des assemblées de personnages en peignant également leurs mœurs et leurs passions.

⁷¹⁷ MEUREE Christophe. « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme ». In *op. cit.*, pp. 141-142.

⁷¹⁸ *Idem*.

⁷¹⁹ Christophe Meurée fait remarquer que cette phrase ouvre le bref texte précisément intitulé « Le corps des écrivains ».

imprime son propre caractère en lisant ses propres traits. Le point de vue qu'elle adopte est celui d'un déjà-là, d'un « toujours-déjà-là » de l'œuvre⁷²⁰.

Aurélia Steiner est un récit publié en 1979 par Duras en trois parties : *Melbourne*, *Vancouver* et *Paris*. Tout commence par une longue lettre et une voix qui s'engouffrent progressivement dans la nuit. C'est de nouveau le temps de la confrontation à l'écrit pour l'écrivaine. En analysant ce récit, Laure Adler souligne la force de l'anonymat sous la plume de Duras, quand elle mentionne : « ce récit anonyme qui se perdra dans le vacarme du bruit que font les mots. *Aurélia* est un récit qui va à la perte, délibérément »⁷²¹.

Paradoxalement, l'accent anonyme est d'abord porté par ce nom d'Aurélia Steiner, un nom aux multiples facettes. C'est un nom qui existe certes mais il ne peut être attribué à une seule personne en particulier, car plusieurs personnages le revendiquent. Laure Adler le souligne :

C'est à la fois le nom d'une femme morte dans les chambres à gaz, le nom de sa fille aînée dans les camps, le nom d'une petite fille de sept ans qui vit chez une vieille dame où sa mère l'a laissée au moment où la police venait l'arrêter, le nom d'une jeune fille de dix-huit ans qui vit à Melbourne ou à Vancouver maintenant.⁷²²

Dans une publication récente, Marie-Christine Jeannot, historienne de formation et journaliste dans la presse hebdomadaire, identifie également le personnage à partir d'une donnée biographique sur Duras dont elle écrit : « La découverte, [...], qu'une cinquantaine d'enfants juifs sont nés à Auschwitz restera imprimée en elle et nourrira ses personnages : Aurélia Steiner est née à Auschwitz, sa mère est morte en couches »⁷²³.

Non seulement les personnages sont sans identité fixe, mais les villes et les lieux le sont tout autant. Dans *L'Homme assis dans le couloir*, « il y a un jardin qui tombe dans une déclivité brutale sur une plaine, de larges vallonnements sans arbres, des champs qui bordent un fleuve. [...] il y a un espace indécis » (*HAC*, 7). Comme l'évoque d'ailleurs Monique Pinthon, lors des « Rencontres de Cerisy » :

⁷²⁰ MEUREE Christophe, *op. cit.*, pp. 141-142.

⁷²¹ ADLER Laure, *op. cit.*, p. 478.

⁷²² *Idem.*

⁷²³ JEANNIOT Marie-Christine, *op. cit.*, p. 95.

La singularité des villes est effacée au profit de leur identité, elles apparaissent comme la réduplication exacte les unes des autres. Tout se passe comme s'il n'existait qu'une ville ou plutôt un type de ville qui se reproduirait à l'infini. [...] à l'exception de S. Thala, les villes sont laissées délibérément dans l'anonymat et toujours évoquées au pluriel. Il arrive qu'une même image caractérise plusieurs villes ; ainsi, lorsque après avoir évoqué la cité de son enfance, la dame du *Camion* parle d'autres villes, elle les voit ou les revoit⁷²⁴.

En effet, dans *Le Camion*, la dame évoque des villes « entre des vignes... prises entre des vignes et des fleuves » (C, 46). Et pourtant, l'entretien avec Michelle Porte dans *Les Lieux* laisse entendre que l'écrivaine se montre consciente du caractère destructeur de l'anonymat : « L'homme, quand il ne peut pas nommer les choses, il est dans la perdition, il est dans le malheur, il est désorienté. L'homme est malade de parler, les femmes, non » (L, 12). Ainsi, d'après l'écrivaine, à la différence de l'homme, la femme est capable d'un silence éloquent qui fait sortir de l'anonymat. Toutes les femmes que l'écrivaine héberge et qui forment ses personnages commencent par faire silence pour entrer dans une communion fusionnelle avec Duras. Ainsi, la femme prend le temps d'une certaine intériorité qui lui permet de nommer les choses.

Les personnages durassiens n'ont pas de nom pour la plupart comme le manifeste l'*incipit* de *Détruire*, dit-elle, où le héros est indiqué par un pronom : « Du côté de la salle à manger où il se trouve, on ne peut pas voir le parc » (Dé, 9). *Le Navire Night* également s'illustre par l'anonymat. Dans ce récit, pour pouvoir converser la nuit, des centaines d'hommes et de femmes se réfugient dans l'anonymat des lignes téléphoniques non attribuées. Ainsi, atteinte de leucémie, l'épouse d'un chirurgien passe des nuits entières à parler avec un homme qu'elle ne connaît pas. Il est vrai qu'ils s'aiment tous les deux mais ils ne parviennent jamais à se rencontrer. « Il [l'homme] ne la voit plus contenir cette légende de la seule héritière au nom inconnu, leucémique et bâtarde » (NN, 40).

Quand ils n'ont pas leurs noms expressément mentionnés, les personnages sont désignés et campés dans le décor littéraire ou cinématographique selon la distinction homme-femme. Dans l'œuvre

⁷²⁴ PINTHON Monique. *Une poétique de l'osmose*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 102.

durassienne, la distinction par le sexe remplace le nom. Tantôt c'est « l'homme » ou « un homme »⁷²⁵. Tantôt, c'est « une femme »⁷²⁶. Les deux noms sont également associés : « Il y a là un homme et une femme » (A, 7). Par ailleurs, c'est le titre, « la dame », qui prévaut⁷²⁷. Il faut aussi noter l'usage abondant des pronoms : « il » dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* (AMA, 9) ; « elle » dans *Le Marin de Gibraltar* (MG, 112) ou les deux simultanément : « il [...] elle » dans *Abahn Sabana David* (ASD, 7).

L'anonymat se repère également par une désignation selon l'âge : « l'enfant » dans *Les petits chevaux de Tarquinia* et *Le Square*⁷²⁸ ; « la jeune fille » dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, *Le Square* et *Les Chantiers*⁷²⁹. Sur ce point, dans *Savannah Bay*, d'un ton presque autoritaire, l'écrivaine affirme au sujet du deuxième personnage de la pièce : « Elle sera la Jeune Femme. Elle ne portera pas de nom » (SB, 11). C'est donc de propos délibéré que l'écrivaine choisit l'anonymat pour ses personnages. Il en est de même pour l'enfant : « A l'enfant qui est né, on n'a pas donné de nom » (SB, 135). Il demeure « l'enfant » tout au long de l'intrigue. L'enfance est l'un des thèmes favoris développés dans l'œuvre de Duras. Or, l'enfant est celui qui est proche de Dieu par l'innocence qui le caractérise.

Le statut parental permet également de repérer l'anonymat avec l'abondance de la mention de « la mère »⁷³⁰ au détriment du père quasiment absent dans l'œuvre. Ainsi, Sylvie Loignon déclare :

Si la figure paternelle semble singulièrement absente dans l'œuvre, celle-ci ne cesserait pas d'écrire l'attente du revenant, celui dont le nom est imprononçable, celui autour duquel s'organise la mémoire et ses défaillances⁷³¹.

⁷²⁵ La toute première phrase de *L'Amant* : « Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi » (Amt, 9). Il en est de même de la première phrase de *L'Amour* : « Un homme. Il est debout, il regarde : la plage, la mer » (Amr, 9) ; cf. aussi Amr, 54.92.120 D, 196.

⁷²⁶ « L'homme [...] regarde une femme » (HAC, 7) ; « A gauche, une femme aux yeux fermés. Assise » (Amr, 10).

⁷²⁷ « La Dame on l'appelait, elle venait de Savannakhet » (Amt, 109).

⁷²⁸ « L'enfant se levait toujours le premier » (PCT, 7) ; La première phrase du *Square* : « Tranquillement, l'enfant arriva du fond du square et se planta devant la jeune fille » (S, 9).

⁷²⁹ « La jeune fille, à cette distance respectueuse, examina le corps massif, enfermé dans le fauteuil d'osier, qu'elle voyait pour la première fois » (AMA, 26) ; « La jeune fille ne se formalisa pas » (S, 9) ; « La jeune fille détourna la tête » (Cha, 188).

⁷³⁰ Amr, 54.92.120.

⁷³¹ LOIGNON Sylvie. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 22.

C'est selon leur provenance que certains personnages sont identifiés. Ils sont désignés par leur origine ou leur nationalité : « L'étranger » dans *La Douleur* (*D*, 195) ; « l'Américaine » dans *Le Marin de Gibraltar* (*MG*, 100, *passim*) et « le Juif » dans *Abahn Sabana David* : « C'est moi Abahn. [...] Celui qu'on appelle le Juif ? » (*ASD*, 8, *passim*).

D'autres personnages sont désignés par la fonction : « l'instituteur » dans *La Pluie d'été* (*PE*, *passim*) ; « l'interrogateur » dans *Le Théâtre de l'amante anglaise* (*ThA*, 19) et *L'Amante anglaise* (*AA*, *passim*) ; « le voyageur » dans *L'Amour* (*Amr*, 115ss). Les titres de civilité se déclinent dans *Le Square* à travers les mots : « mademoiselle », « monsieur » (*S*, 10 et *passim*).

Mais il existe des personnages entièrement plongés dans l'anonymat et reconnus comme tels. Ainsi en est-il de « l'inconnu » dans *Véra Baxter* (*VB*, *passim*). Mais plus inconnu que le personnage est soi-même, comme Duras invite le lecteur à en prendre conscience dans *Le Monde extérieur* : « Il faut faire confiance à cet inconnu, soi » (*ME*, 22). L'homme en général demeure donc un mystère. Duras elle-même en fait l'expérience dans la réponse qu'elle obtient à la question que lui pose Yann Andréa dans *C'est tout* : « Que diriez-vous de moi ? – Indéchiffrable » (*CT*, 8). Yann Andréa devient ainsi cet inconnu, mystérieux. L'inconnu, c'est aussi le « type » au sens vague du terme et qui renvoie au sens étymologique de *tupos*, c'est-à-dire la figure originelle⁷³². Christophe Meurée s'exprime sur le sujet : « Le *typos* est la figure au sens de la préfiguration. Les *typoi* peuvent être repérés comme les "entrées en littérature" des personnages, des lieux et des motifs qui parsèment les textes de Duras »⁷³³. Et il approfondit son analyse par des exemples d'illustration pris dans la vie et les œuvres de Duras. Il déclare :

Ces *typoi* se préfigurent mutuellement : Hélène Lagonelle, semblable au Chinois ; ce dernier, partageant la faiblesse et l'audace du petit frère ; celui-ci, aggloméré soit à son aîné, soit à sa sœur dans la bouche de la mère ; le fils de Duras, arborant la

⁷³² Le « *tupos* » est la figure ou l'empreinte formée par l'impression d'une figure ou d'une image. Elle a pour synonymes : marque, modèle, exemple. « Elle m'a dit ça presque à haute voix, à voix assez haute pour pouvoir réveiller le type. Mais le type ne s'est pas réveillé » (*BCP*, 259) ; « Il faut être poli avec ce type, dit Jacques » (*PCT*, 218). Dans ce langage familier, le substantif « type » désigne un individu quelconque, généralement un homme.

⁷³³ MEUREE Christophe, « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme ». In *op. cit.*, p. 151.

même fierté que sa mère dans la photographie qui n'a pas été prise ; les amants successifs de l'écrivain, tous inévitablement trompés [...]⁷³⁴.

Une autre forme d'anonymat est la mention des initiales des noms⁷³⁵.

Un cas intermédiaire est celui d'Emily L. dans la mesure où l'œuvre éponyme fait figurer le prénom et une abréviation du nom *Lady*.

L'anonymat appelle le caractère sacré du nom : « Tu ne peux pas prononcer le nom », écrit Duras dans *C'est tout* (CT, 18). Or, le seul nom qu'on ne peut prononcer est celui de Dieu. Le tétragramme sacré dispense le bon Juif de prononcer à tort le nom de Dieu. Le nom est tellement sacré qu'on ne peut le prononcer. Sur Robert Antelme et sa jeune sœur morte le jour même de son retour, Duras note dans *La Douleur* : « Il ne parle jamais d'elle, il ne prononce jamais son nom » (D, 82). Il y a des noms qui rappellent des souvenirs douloureux et atroces tout comme les mots sur les camps de concentration. En effet, « il [Robert Antelme] ne prononce jamais ces mots » (D, 82). Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, il est dit qu'à la différence de Lol, « Tatiana ne se nomme pas, elle » (RLVS, 189). On ne peut pas prononcer le nom ainsi que l'illustre *La Maladie de la mort* : « Une autre fois vous lui dites de prononcer un mot, un seul, celui qui dit votre nom, vous lui dites ce mot, ce nom... Elle n'a pas dit le nom » (MM, 26).

Si le nom ne peut être prononcé, il se situe alors entre son inscription et son effacement. Dans *Les Yeux verts*, Duras aborde le personnage d'Aurélia Steiner. Aussitôt écrit, le nom est immédiatement effacé. Elle rappelle la métaphore qu'emprunte le psychanalyste Isi Beller pour analyser la figure d'Aurélia dont l'écrivaine dit : « Elle est prise, [...], dans une espèce de va-et-vient entre l'inscription et l'effacement du nom » (YV, 91). Il y a comme une destruction de la création du nom. Certes, le nom est gravé mais il est également insaisissable et il s'efface : « Elle [Aurélia Steiner] ne peut pas attraper ce nom, elle ne peut pas attraper cet imaginaire qu'elle se crée [...] » (YV, 90-91).

⁷³⁴ MEUREE Christophe. *op. cit.*, p. 151.

⁷³⁵ cf. « Mille C. » (CG, 39) ; « Robert L. » (D, 12).

Même si le nom venait à être prononcé, il serait susceptible de changer comme dans l'épisode suivant des *Petits chevaux de Tarquinia*. L'épicier du village relit avec amertume ses vingt ans de vie commune avec son épouse : « Au bout de cinq ans, elle ne m'appelait plus par mon nom, elle m'appelait... autrement. Beaucoup, dans le village, les enfants en particulier m'appelèrent comme elle » (*PCT*, 140). C'est comme une chance de survie qui est donnée au nom puisqu'il n'est que transformé. Mais il y a des cas de figure, comme dans *Nathalie Granger*, où le nom disparaît sous l'action du feu destructeur pour sombrer définitivement dans l'anonymat : « Dans la masse de papiers, on distingue clairement le livret scolaire de Nathalie. Son nom flambe, disparaît » (*NG*, 78). Désormais, le nom prononcé et écrit a disparu.

Le nom en lui-même inspire l'incertitude. Apparemment, il vaut mieux ne pas en avoir pour rester anonyme d'après les propos de la narratrice de *La Vie tranquille*, dix-sept jours après la mort de Nicolas : « Mon nom même ne me rassurait pas » (*VT*, 122). Dans *Les Parleuses*, Duras se fait plus explicite au sujet de l'anonymat quand on l'appelle par son nom : « Merci ma petite Marguerite ». Je dis « non ». « Allons, allons ». Je dis « non ». Mon nom me fait horreur » (*CG*, 201). L'écrivaine passe de l'incertitude à l'horreur : « Beaucoup de femmes ont horreur de leur nom. Même des femmes qui n'écrivent pas » (*P*, 23). Et, pour se l'appliquer à elle-même, elle affirme : « Mais j'ai jamais cherché à savoir pourquoi je tenais mon nom dans une telle horreur que j'arrive à peine à le prononcer. Je n'ai pas eu de père » (*P*, 23-24). Or, d'après Pierre Assouline, « comment continuer à vivre en se demandant toujours pourquoi ? »⁷³⁶ Aussi faut-il trouver une réponse dans la mesure du possible.

Mais l'anonymat n'est pas pérenne. Des personnages portent des noms propres et des prénoms, comme dans *Aurélia Steiner Vancouver* avec ces propos de l'homme à l'endroit d'Aurélia : « Je lui dis : je vais vous donner un nom [...]. Je lui dis le nom : Aurélia Steiner » (*ASV*, 144 ; cf. *YV*, 90). Dans *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, le nom donne lieu à la créativité et à l'inventivité. La

⁷³⁶ ASSOULINE Pierre. *Vies de Job*. p. 418.

jeune femme déclare au sujet de l'homme de vingt ans qu'elle vient d'accompagner à son avion : « Avec son nom j'ai fait une phrase. Dans cette phrase il est question d'un pays de sable. D'une capitale du vent » (YB, 95). C'est un nom qu'on ne dira pas dans l'immédiat mais que d'autres prononceront plus tard pour le faire passer de l'anonymat à la désignation.

1.3. De l'anonymat à la nomination/désignation

Certaines œuvres de Duras qui font figure d'exception lèvent l'anonymat sur les personnages. Une anecdote rapportée par Michèle Manceaux témoigne de l'imprégnation des prénoms chrétiens entre autres. Ainsi, dans son opposition au prénom Antoine, celui du petit-fils de son amie, Duras réagit : « Antoine, c'est comme Edouard ou Charles. Un prénom de classe. Un garçon, ça s'appelle Jean, Pierre, Paul ou Robert. Pas Antoine »⁷³⁷. Et Michèle Manceaux d'écrire :

Je me souviens des prénoms cités, car je me suis souvent demandé pourquoi elle avait rejeté si abusivement le prénom d'Antoine. Je m'aperçois en souriant que Pierre et Paul sont les prénoms de ses frères et Robert, celui de son premier mari⁷³⁸.

De manière générale, l'écrivaine fait usage de prénoms issus de sa culture judéo-chrétienne : « David »⁷³⁹ et des prénoms chrétiens⁷⁴⁰. Dans *La Vie tranquille*, il est question de « Jérôme » et de « Nicolas » dès les premières pages (VT, 11). Dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, le nom de « Sara » est mentionné dès la première phrase (PCT, 7). Dans la même œuvre, la mention de « l'homme » de la page 28 devient finalement « M. Jean » (PCT, 65.102). Il est encore désigné comme « l'homme à l'énigme » (PCT, 65.102), une périphrase qui le situe à la frontière de l'anonymat et de la visibilité. Dans le roman qui lui est consacré, « Lol V. Stein » figure dès les premières pages (RLVS, 11). Il en est de même de « Serge July » dans *L'Été 80* (Été, 7) et de « Rodrigo Paestra » dans *Dix*

⁷³⁷ MANCEAUX Michèle. *L'Amie*. p. 134.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁷³⁹ cf. *Été* 26.27.28ss.98.99 ; *ASD*, *passim*.

⁷⁴⁰ Le « jeune saint Jean de Donatello » (CG, 349). *Outside* étant une série d'articles rédigés pour des journaux, la présence récurrente des noms propres est justifiée : « Simone Deschamps, Thérèse Legrand, Jean-Luc Hennig (*Out*, 9) ; « Lucie Blin ». (*Out*, 40) ; « Mme Garnier » (*Out*, 63). cf. aussi *I*, 20.37.47.71.94.

heures et demie du soir en été (DHD, 11). A la différence d'autres textes, *La Pute de la côte normande* est une œuvre qui commence par définir l'identité en donnant un nom propre, selon ces propos de l'auteure : « ... Luc Bondy m'avait demandé une mise en scène de *La Maladie de la mort* pour la Schaubühne de Berlin » (*Pu, incipit* 7)⁷⁴¹.

C'est par une expression biblique très caractéristique que Dominique Noguez décrit la force du nom et par conséquent la levée de l'anonymat chez l'écrivaine :

[...] le nom, chez Duras, notamment les instants tragiques, est beaucoup plus qu'un signe. Il proclame l'essentiel, comme si tout l'être, dans les moments de crise, se ramassait en un appel, comme si un nom était devenu l'alpha et l'oméga de la vie⁷⁴².

En effet, l'*alpha* et l'*oméga* désignent respectivement le commencement et la fin, l'éternité de Dieu (*cf. Ap 22, 13*). C'est en somme la totalité de l'existence et la profondeur de l'être humain qui sont ainsi déterminées par le nom des personnages. A propos de la nomination des personnages, Dominique Noguez justifie ainsi « toute cette insistance un peu emphatique » par le « redoublement du nom dans les titres, comme pour ce film de 1976 intitulé : *Baxter, Vera Baxter* »⁷⁴³.

Dans *La Mort du jeune aviateur anglais*, pour sortir de l'anonymat, il y a cet épisode qui met en scène « le déchiffrement du nom sur certaines tombes » (*MJAA, 70*). Dans cette œuvre, le nom de l'enfant est finalement retrouvé « gravé sur la dalle gris clair. W. J. Cliffe » (*MJAA, 71*). Par ailleurs, toute une réflexion est menée sur le nom du « marin de Gibraltar » dans le roman qui lui est consacré : « On l'appelait, cette fois, Pierrot. [...]. Son nom Pierrot, n'était sans doute pas le sien, mais [...] personne ne connaît le véritable nom du marin de Gibraltar [...] » (*MG, 276*). Le marin sort quelque peu de l'anonymat sous le nom de Pierrot, depuis trois ans qu'il habitait l'Hérault, au lendemain de la Libération.

⁷⁴¹ La Schaubühne comporte un théâtre et une salle de spectacle à Berlin. C'est l'une des plus prestigieuses institutions théâtrales allemandes.

⁷⁴² NOGUEZ Dominique. *Duras toujours. op. cit.*, p. 107.

⁷⁴³ *Ibid.*

Il y a comme du divin dans le fait de sortir de l'anonymat. Dieu est celui qui commence par donner un nom aux éléments qu'il crée au commencement du monde : « Dieu appela la lumière "jour" et la ténèbre il l'appela "nuit" » (*Gn* 1, 5). Puis, c'est au tour de l'homme de donner un nom : « L'homme s'écria : "Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera femme car c'est de l'homme qu'elle a été prise" » (*Gn* 2, 23). Le personnage durassien lui aussi donne des noms. Il emploie des mots comme la femme dans le récit sulfureux de *L'Homme assis dans le couloir*. Dans ce récit, la narratrice décrit l'homme et la femme en train de faire l'amour. De cette dernière, elle dit : « Elle embrasse. Là où règne l'odeur fétide elle embrasse, elle lèche. Elle nomme les choses, insulte, crie des mots à son secours » (*HAC*, 30). Et comme pour Adam, le premier homme, il y a une première fois que le nom est prononcé. Ainsi, d'après la didascalie, l'homme de *La Musica deuxième* joue le rôle d'Adam en prononçant le nom d'Anne-Marie : « C'est la première fois qu'il l'appelle par son nom » (*MuD*, 41). A cette première fois, répond l'innocence originelle qui rend le nom entièrement nouveau comme dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* : « Virginité de Lol prononçant ce nom ! » (*RLVS*, 112). Seule Lol V. Stein peut faire cette découverte de la prononciation du nom de Jacques Hold.

Le nom est délicat et il faut l'appeler avec une douceur originelle pour lui ménager toute son innocence : « Un nom comme un son, à la fois sombre et fragile, une sorte de gémissement » (*YB*, 52).

Sortir de l'anonymat est une étape incontournable vers l'amour. Amour et nom s'interpellent mutuellement : « Toi qui es nommée, toi qui es douée d'identité, je t'aime », s'écrie l'homme dans *Les Mains négatives* (*MN*, 96). La deuxième occurrence s'achève de manière plus explicite : « je t'aime d'un amour indéfini » (*MN*, 99). Appeler quelqu'un par son nom, c'est faire preuve d'amour envers lui. Alissa en témoigne en parlant à Max Thor : « Cette nuit, dit-elle, quand tu dormais, tu as prononcé son nom. Elisa » (*Dé*, 105). Mais Max Thor avoue ne pas s'en souvenir. Le personnage durassien ne se contente pas seulement de prononcer. Dans l'œuvre intitulée *L'Homme assis dans le couloir*,

la femme crie. « Elle appelle un nom. Et que l'on vienne » (*HAC*, 14). C'est sous le double régime de l'amour et de la prononciation du nom que s'opère l'épisode que rapporte Jacques Hold dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : « Dans la rue nous nous sommes regardés. Je l'ai appelée par son nom, Lol. Elle a ri » (*RLVS*, 190)⁷⁴⁴.

En se penchant sur la levée de l'anonymat, le statut de la mère et de la mendicante dans *Le Vice-consul*, Brigitte Cassirame écrit :

La mère, curieusement, paradoxe fréquent de l'œuvre durassienne, est celle qui détient le nom, à la place de Dieu ou du père. Etre rejetée et condamnée par la mère débouche sur l'absence d'identité et l'impossibilité d'une identification et d'un repérage dans l'espace. L'on se perd jusqu'à ce que l'on se trouve ou se forge un nom ou que l'on accepte de se perdre. La jeune fille devient mendicante, c'est-à-dire une quémandeuse d'un nom, d'une existence qui lui échappent⁷⁴⁵.

Le nom confère donc une identité à assumer car, sans nom, il n'y a pas d'identité réelle. Ce jeu du nom entre Dieu et l'homme appelle une réflexion sur l'identité de Dieu et, au-delà, sur une certaine théologie dans l'œuvre de Duras. En mettant en parallèle le nom de Dieu et le nom de l'homme, Duras mène une réflexion sur Dieu et sur l'existence de l'homme.

Dans la vie même de Duras, la question de l'anonymat prend une tournure particulière avec le changement du patronyme.

1.4. De Donnadieu à Duras

Le refus même du nom Donnadieu suppose une certaine idée et une connaissance de Dieu par différentes sources : l'éducation familiale et chrétienne avec la mère, les lectures de la *Bible* et des mystiques chrétiens, la fréquentation d'un entourage chrétien. On ne rejette que ce qu'on connaît et maîtrise. Le rejet du père est aussi bien le reniement d'Henri, le père biologique, que de Dieu le Père dans la *Bible*. Le patronyme de Marguerite Duras, ce nom

⁷⁴⁴ Ces propos font penser à un texte biblique : « Mais maintenant, ainsi parle le Seigneur qui t'a créé, Jacob, qui t'a formé, Israël: Ne crains pas, car je t'ai racheté, je t'ai appelé par ton nom, tu es à moi » (*Is* 43, 1).

⁷⁴⁵ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, pp. 144-145.

qu'elle honnit, était *Dieudonné*⁷⁴⁶. Le nom de Dieu se confond avec le nom du père. Le signifiant « Dieu » désigne le père, de façon oblique. Bien que le prophète Isaïe compare l'amour de Dieu à celui d'une mère (*cf. Is 49, 15*), le Dieu de la *Bible* est majoritairement masculin. Bien souvent il est père ou fils.

Chez Marguerite Donnadiou, le pseudonyme interroge. Elle passe du nom de Dieu à un toponyme. Du nom signifiant étymologiquement « Donné à Dieu », elle en arrive à Duras. Mais que s'agira-t-il donc de donner à Dieu ? Ainsi défini, le nom Donnadiou a une influence dans sa quête précoce. Très tôt, ce patronyme lui est lourd à porter car elle reste persuadée et convaincue que Dieu est absent, faisant défaut à l'organisation générale de l'univers. Au sujet de Duras, Alain Vircondelet affirme :

Trop archaïque, trop farouche, trop indépendante, elle ne voulait pas subir de loi, civile ou religieuse, et elle portait toujours son nom de famille comme un poids. La violence contenue en elle, cette colère froide, malgré ses seize ans, la faisaient plutôt pencher du côté des vaincus, des humbles et des prostituées⁷⁴⁷.

Si Dieu a déserté le monde et qu'il a oublié les hommes qui l'habitent, Marguerite se sent seule au monde depuis le jour fatal où dans le sang et les cris elle fait irruption dans ce monde. Par conséquent, Alain Vircondelet se fait l'écho des sentiments intérieurs de Duras :

Que donner à Dieu qui s'est effacé ? Pourquoi se donner à lui qui ne se montre pas, tolère la perte et la mort des êtres et des choses, pourquoi être la servante de ce Dieu qui se refuse et qu'on a attendu ? Pourquoi se soumettre ? Désormais elle fera tout en son absence parce qu'il est absent. Aimer, désirer, écrire, boire aussi mais ce sera plus tard, quand l'absence de Dieu justement se fera plus forte comme une douleur⁷⁴⁸.

Dans *L'Amante anglaise*, il s'agit du « père » suprême qui prend la place même de Dieu. En effet, de l'agent de Cahors, Thérèse déclare : « Je n'écoutais que lui, il était tout pour moi et un jour je n'ai plus eu Dieu mais lui seul, lui seul » (AA, 153). La figure paternelle associe ici l'autorité et la répression, la sécurité et l'assurance, l'adoration et l'obéissance.

⁷⁴⁶ La certification du refus du patronyme a été soulignée, entre autres, par Françoise Charpentier. « Une appropriation de l'écriture : *Territoires du féminin avec Marguerite Duras* de Marcelle Marini ». In *Littérature*, n° 31, octobre 1978, pp. 117-125.

⁷⁴⁷ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 51.

⁷⁴⁸ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 19.

A travers les fantasmes de Lol V. Stein dans *Le Ravisement*, Michael Richardson est assimilé à Dieu. Il déçoit Lol qui espère vainement qu'il s'empare de son corps. En définitive, Dieu est celui qui a désenchanté Lol, « un Dieu lassé par cette mise à nu, sa tâche unique » (*RLVS*, 50). Dieu, c'est le nom par lequel cette femme est désignée négativement selon la conviction de l'écrivaine : « Mais Lol n'est encore ni Dieu ni personne » (*RLVS*, 49). Dans l'histoire de Lol, Dieu est refusé comme nom du père : « Elle n'est pas Dieu, elle n'est personne » (*RLVS*, 47). Elle ne se nomme pas Dieu pas plus qu'elle ne s'appelle comme son père. Elle se désigne donc par des noms indéfiniment différents.

Le pseudonyme correspond à une volonté de cacher un nom pour le révéler à nouveau. Pour des raisons diverses, Duras en arrive à ce changement de nom. C'est auprès de son amant, Dionys Mascolo, au moment même où elle le décidait, qu'elle évoque les raisons qui la conduisent à prendre Duras pour nom de plume. Alain Vircondelet s'interroge :

Est-ce pour conjurer son nom, Donnadiou, qu'elle vécut, petite fille, dans la violence de l'enfance ? Très tôt, elle sentit en elle des forces obscures la travailler, des accès sauvages la posséder, des besoins d'indépendance la séparer des autres, les colons, sa famille⁷⁴⁹.

Tout commence dans la toute petite enfance avec cette révélation de Laure Adler : « La petite D., ainsi les garçons la nommaient-ils. A cause de sa petite taille et parce qu'elle leur avait avoué qu'elle détestait son nom »⁷⁵⁰. Elle avait du mal à prononcer ce nom Donnadiou qu'elle tient de son père et dont elle a pourtant horreur. Elle en fait un nom d'orphelinat⁷⁵¹.

Le refus du père absent motive le changement de nom. En épousant Robert Antelme au moment où éclate la Deuxième Guerre Mondiale, Marguerite abandonne Donnadiou, le nom du père, pour prendre Antelme, celui d'un autre homme, son mari. Alain Vircondelet déclare :

⁷⁴⁹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 17.

⁷⁵⁰ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 115.

⁷⁵¹ cf. LEBELLEY Frédérique. *Duras ou le poids d'une plume*. p. 84.

L'absence du père en apparence consommée, donnée une bonne fois, croit-on à ce Dieu obsédant et encombrant à cause du patronyme à porter, est relayée par la mythologie personnelle que Marguerite établit et s'invente⁷⁵².

Le même biographe reconnaît que Duras se montrait impudente

en décrétant ne plus s'appeler Donnadiou, du nom de ce père absent qu'elle n'avait guère connu, de cet héritage inconscient et fatal qu'il leur avait laissé par son nom même, par cet exil auquel il les avait condamnés, elle et son petit frère, en les laissant entre les mains de cette mère tout entière vouée à son fils aîné, les délaissant, leur refusant cet amour qu'ils réclamaient tant...⁷⁵³.

Et pourtant le paradoxe subsiste, car si elle choisit ce pseudonyme en renonçant au nom du père Donnadiou, elle prend un autre nom qui rappelle encore celui du père, car Henri Donnadiou est né à Villeneuve-sur-Lot⁷⁵⁴ en plein dans la région de Duras. C'est également dans cette région qu'il meurt. A ce sujet, Marguerite déclare au Canada : « Je m'appelle Donnadiou. C'est mon véritable nom, le nom du père. C'est pas Duras... Duras, c'est un village du Lot-et-Garonne, près de l'endroit où mon père avait acheté une propriété »⁷⁵⁵. Autour de la cinquantaine, elle continue d'avoir horreur du nom Donnadiou, le patronyme de cet homme. Certes, elle le nie dans sa vie et dans ses œuvres mais elle l'aime toujours dans un lieu enfoui au plus profond d'elle-même. Désormais, quand on parle de l'écrivaine, seul le patronyme s'impose à la différence du prénom qui est délaissé.

Le rejet du comportement du frère aîné est une autre motivation pour le changement du nom. En effet, pour son compagnon Dionys Mascolo⁷⁵⁶, Marguerite a choisi ce pseudonyme en 1943 d'une part à cause de la honte qu'elle éprouve au sujet de son frère aîné devenu un « véritable voyou », et d'autre part à cause des histoires de succession ayant opposé ce frère et leur mère au reste de la famille Donnadiou. En prenant sur elle de changer de nom, Marguerite se donne enfin un nom et un destin singulier qui signent désormais

⁷⁵² VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 71.

⁷⁵³ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. pp. 95-96.

⁷⁵⁴ Fondatrice de l'Association Marguerite Duras, Christiane Lachaize-Péné confirme qu'Henri Donnadiou était natif de Villeneuve-sur-Lot dans le Lot-et-Garonne. cf. LACHAIZE-PENE Christiane. *Marguerite Duras et la propriété de Platié*. In *Cahiers de l'Herne*, n° 86, 2005, p. 368.

⁷⁵⁵ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 146.

⁷⁵⁶ Interrogé le 12 septembre 1996 et cité par Laure Adler. In Marguerite Duras. *op. cit.*, p. 170.

la rupture familiale. D'après Laure Adler, « elle se sépare des histoires que la mère et le grand frère avaient faites au reste de la famille Donnadiou »⁷⁵⁷.

La mort du « petit frère » joue également un rôle dans le changement de nom. Un télégramme qu'elle reçoit à la fin de 1942 lui apprend la mort du petit frère en ces termes « rappelé à Dieu ». Dans *L'Amant*, elle déclare : « Je ne sais plus quels étaient les mots du télégramme de Saïgon. Si on disait que mon petit frère était décédé ou si on disait : rappelé à Dieu. Il me semble me souvenir que c'était rappelé à Dieu » (*Amt*, 126). Visiblement, d'après Alain Vircondelet, Duras fait l'option de l'expression inéluctable : « Le nom du père, Donnadiou, fatal, qu'il avait continué à porter comme un stigmaté, vérifiait maintenant sa prédiction »⁷⁵⁸. De la mère, elle avait hérité cette tendance à la prédiction. Ainsi, Alain Vircondelet affirme :

Elle s'appellerait dorénavant Duras, Marguerite Duras. De ce nom elle était sûre, de cette même certitude qu'affichait sa mère, quand elle se mettait à prophétiser, à leur annoncer en des tirades effrayantes et prémonitoires des événements à venir, des malheurs qui allaient s'abattre sur eux⁷⁵⁹.

Le nouveau nom signe un acte de création en littérature. Une citation de *l'Ecclésiastique* ou *Siracide* aurait pu frapper l'esprit de Duras : « Aie souci de ton nom, car il te demeurera plus que mille grands trésors d'or. On compte les jours d'une belle vie, mais un beau nom demeure à jamais » (*Si* 41, 12). Les recherches effectuées par Dominique Noguez ont permis de découvrir en 1996 un ouvrage de Duras intitulé *Heures chaudes*, achevé le 25 juillet 1939 et publié en 1941⁷⁶⁰. L'observation conduit à deux détails non négligeables. D'abord le prénom n'est indiqué que par une initiale « M » comme pour brouiller les pistes d'identification du sexe de l'auteur. En effet, durant la première

⁷⁵⁷ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 170.

⁷⁵⁸ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 104.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, pp. 95-96.

⁷⁶⁰ Dans *Duras toujours*, Dominique Noguez écrit à la page 12 : « En 1996, un ami habitué des puces et des bouquinistes et connaissant mon intérêt pour l'œuvre de Marguerite Duras, m'avait signalé l'existence d'un livre signé « M. Donnadiou » intitulé *Heures chaudes* et publié en 1941... Heures chaudes a été terminé le 25 juillet 1939, lisons-nous sur la dernière page du roman ».

moitié du XX^{ème} siècle, les femmes hésitent encore à signer leurs livres comme telles. Elles prennent souvent des pseudonymes masculins ou ambigus⁷⁶¹.

Dans le recueil *C'est tout*, publié en 1995 quelques mois avant sa mort, quand Yann Andréa l'interroge : « que diriez-vous de vous-même ? », elle répond : « Duras ». Dominique Noguez commente l'échange :

Comme si toute la vie et toute l'œuvre avaient abouti à un nom, un seul, le nom choisi par elle et qui était déjà un acte littéraire, son premier acte littéraire et comme on le voit, le dernier⁷⁶².

Dans la même veine, selon Duras, l'écrit est « concurrentiel de Dieu » (*ME*, 22). Le changement de nom fait de Duras une concurrente du Dieu créateur. Et Alain Vircondelet s'interroge :

Comment comprendre autrement ce livre obscur publié en collaboration avec Philippe Roques en mai 1940 chez Gallimard, intitulé *l'Empire français* et signé sous le nom de Marguerite Donnadiou, absent de toute bibliographie, sinon comme le dernier appel crié au Père, la dernière concession au nom renié ? ⁷⁶³.

Elle fait donc de l'écriture sa vie. Au moment de décider d'en faire son métier et de publier son premier roman *Les Impudents*, elle abandonne le nom du père pour choisir Duras. Pour traduire cet acte d'écriture, Dominique Noguez ne trouve pas mieux qu'une expression biblique comme « dépouiller le vieil homme » (*Ep* 4, 22). En effet, selon lui, il y a deux Duras :

Une première, qui signe Donnadiou et reste tributaire de l'idéologie et de la façon d'écrire dominante en sa prime jeunesse. Et une seconde, la grande, qui dépouille le vieil homme (ou, si l'on préfère, la vieille femme) et qui, précisément pour rompre avec le style de la première [...], change à la fin de la guerre son patronyme littéraire⁷⁶⁴.

Sur son parcours, Duras découvre Raymond Queneau comme parrain. Laure Adler déclare :

Elle s'est trouvé, à défaut d'un style, un nom Duras. Duras, c'est ce pays de vin blanc : la côte de Duras, tout près de Pardaillan, de cette région du Lot-et-Garonne. Cette région de vignes, de tabac et de prunes. Le vrai nom, c'est celui qu'on se donne. Pas celui qu'on reçoit⁷⁶⁵.

⁷⁶¹ cf. NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. pp. 14-15. « Ainsi André Corthis, détenteur du prix Femina 1906, s'appelle réellement une demoiselle Husson ; Camille Marbo, détenteur prix Femina 1913, est en réalité Marguerite Borel ».

⁷⁶² *Ibid.*, p. 110.

⁷⁶³ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 93.

⁷⁶⁴ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 21.

⁷⁶⁵ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 170.

Duras, c'est donc le nom de la commune de la maison paternelle, la terre d'origine du père et en fait le cadre du roman⁷⁶⁶. La publication de ce premier livre lui fait croire en son propre talent et elle se prend rapidement pour un génie. C'est en s'appelant Duras qu'elle parlait d'elle-même durant les vingt dernières années de sa vie. A ce sujet, Laure Adler écrit :

Elle ne savait plus très bien qui elle était, qui était cette Duras qui écrivait. Obligée de se relire, elle note, en marge d'un cahier inédit, peu de temps avant de mourir, de sa petite écriture fine et serrée : « Ça c'est du Duras ? » « Ça ne ressemble pas à du Duras »⁷⁶⁷.

Dans son acte d'écriture, « concurrentiel de Dieu », elle se coule dans le moule du héros de *La Pluie d'été*, le roman le plus inspiré par la *Bible*. Elle déclare : « Il est très fort Ernesto. Très. A ce point qu'il a inventé Duras et que j'ai gardé le nom »⁷⁶⁸. Le changement de nom vaut aussi bien pour l'auteur que pour le personnage.

II – LA THEOLOGIE NEGATIVE

La théologie négative refuse de décrire ce qu'est Dieu et de ce fait correspond en partie aux attentes de l'athéisme contemporain. Elle consiste à écarter toute connaissance affirmative de l'absolu qui suscite un élan illimité. Mais, pour mieux asseoir cette théologie négative, il convient de souligner la prégnance des occurrences durassiennes du lexique relatif au mot foi et au verbe croire. C'est après ce constat que peut se dessiner la théologie négative proprement dite dans l'œuvre durassienne.

2.1. De l'usage durassien des mots « Foi » et « croire »

Alain Vircondelet définit ainsi la religion de Duras :

⁷⁶⁶ « Elle ne va guère se promener dans le village, ne visite pas le beau château que Louis XIV, selon ses propres mots, aurait aimé posséder s'il n'avait eu Versailles, elle ne connaît pas son histoire prodigieuse, et sait encore moins qu'une femme y vécut, devint reine de Hongrie en épousant Charles VII et prit le nom de ... Marguerite de Duras ». VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 26.

⁷⁶⁷ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 12.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 556. cf. *Le Ravissement de la parole. op. cit.*

Elle imaginait les bordels comme d'autres lieux des jungles, où pouvaient s'épanouir d'aussi illimitées végétations que celle qui proliféraient dans les montagnes, des lieux de liberté de folie, de déraisonnable abandon de son corps, et elle rêvait de ces êtres donnés dans l'anonymat. C'était sa religion, son sens du sacré, dans ce brutal mélange des sens, dans ces retrouvailles naturelles⁷⁶⁹.

Le substantif « foi »⁷⁷⁰ et le verbe « croire »⁷⁷¹ sont récurrents et diversement connotés dans l'œuvre durassienne. Dans les *Cahiers de la guerre*, il est dit du général De Gaulle : « il croit en Dieu » (CG, 205). Dans *La Mort du jeune aviateur anglais*, l'écrivaine mentionne aussi la « foi en Dieu » sous le mode de la comparaison. Elle se veut explicite sur l'histoire du jeune aviateur : « Ce livre n'est pas un livre. [...] Mais des larmes, de la douleur, des pleurs, des désespoirs qu'on ne peut pas encore arrêter ni raisonner. Des colères politiques fortes comme la foi en Dieu » (MJAA, 74). Même le « credo », mot consacré de la foi chrétienne (MG, 90) et l'expression « profession de foi » (Out 215) témoignent de la prégnance du langage chrétien. Le premier roman, *Les Impudents*, met en lumière encore les traces de la foi traditionnelle dans les familles. En effet, il y est question d'une « foi commune » (I, 74). Du personnage de Jacques Grant, il est dit : « L'existence humaine lui était devenue un article de foi » (I, 102). Dans le même roman, Madame Taneran est évoquée pour « la fraîcheur de sa foi » (I, 221).

Et pourtant le regard porté sur la foi chrétienne atteste des prises de position radicales de la part de l'écrivaine. Certes, Alain Vircondelet voit en elle une « chercheuse de sens, [et une] quêteuse d'absolu »⁷⁷² au point même de parler d'« article de foi »⁷⁷³. Laure Adler et Frédérique Lebelley témoignent de la

⁷⁶⁹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 50.

⁷⁷⁰ « Mais dans mon refus de sortir avec Léo seul il y avait surtout, outre la foi que j'avais dans les paroles de ma mère, le désir le plus sincère et le plus constant de voir mes frères et ma mère profiter de ma bonne fortune » (CG, 58) ; « La foi de Léontine Pryce lui vient du Sud, léguée par un père et une mère noirs. Elle est simple, absolue » (Out, 282) ; « [...] la peur m'a quittée. Vous savez, comme on dit qu'on s'est débarrassé de la foi » (C, 112).

⁷⁷¹ « Je crois beaucoup au bitter campari » (PCT, 32) ; « Je crois voir ce qu'a dû voir Lol V. Stein » (RLVS, 59) ; « Je crois ceci » (RLVS, 71) ; « Elle a cru à ma sincérité » (RLVS, 87) ; « Je le crois. C'est dans cette vaillance de l'espèce, absurde, que moi je retrouve la grâce profonde » (Amt, 117) ; « Les paysans avaient cru si nombreux à sa réussite qu'elle y croyait désormais sans une ombre. Pas un instant elle ne soupçonna que peut-être ils l'avaient crue parce qu'elle se montrait si sûre d'elle » (BCP, 55) ; cf. aussi HMA, 72; BCP, 36.102.216.236.240.353 ; D, 78.133; CG, 47.56 ; Out, 101.151.274.359 ; CT, 10.23.47.50 ; EL, 57.61.

⁷⁷² VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 76.

⁷⁷³ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 127.

foi de Duras⁷⁷⁴. Mais celle-ci affirme dans *Les Parleuses* : « Je n'ai jamais été croyante même enfant » (*P*, 239). Puis en rappelant son adolescence dans *Les Yeux verts*, elle laisse entendre ses prises de distance par rapport à la foi : « Je ne crois pas en Dieu. Je suis, comme à 18 ans, exempte de toute foi » (*YV*, 242-243)⁷⁷⁵. En cela, Emily L. dans le roman éponyme retrace quelque peu le parcours de l'auteure qui note, en effet, au sujet de cette femme : « Petit à petit, elle, elle avait cessé d'aller au temple, elle avait abandonné le protestantisme de l'Angleterre dans lequel elle avait été élevée » (*EL*, 76). Peur et foi sont logées à la même enseigne comme l'écrivaine le démontre dans *Le Camion* : « la peur m'a quittée. Vous savez, comme on dit qu'on s'est débarrassé de la foi » (*C*, 112). La foi en Dieu est même ridiculisée dans *Les petits chevaux de Tarquinia*. Du personnage de Jacques, Diana affirme : « Il croit qu'on lui doit la vérité comme au bon Dieu » (*PCT*, 162). Dire la vérité à Dieu est un acte de foi et Jacques voudrait s'octroyer les attributs de Dieu.

Les interrogations de l'écrivaine sur les génocides et l'existence de Dieu vont porter son manque de foi à son paroxysme dans l'œuvre littéraire intitulée *La Douleur*. A ce sujet, Sandrine Rabosseau, professeur de littérature française, note : « Bouleversée par la prise de conscience de la part qu'elle n'a cessé de jouer dans l'Holocauste, Duras rejette la foi chrétienne et cherche une conscience nouvelle »⁷⁷⁶. Ainsi Duras écrit-elle dans *Les Yeux verts* : « [...] les premiers camps de concentration que j'ai vus. Alors j'en accusais Dieu » (*YV*, 145)⁷⁷⁷.

Les personnages durassiens partagent l'absence de foi de l'écrivaine qui soutient d'emblée dans les *Cahiers de la guerre* : « Les croyants me sont absolument étrangers » (*CG*, 246). Dans *La Douleur*, Marguerite Duras affirme de Pierre Rabier : « Je ne peux pas partager sa foi » (*D*, 126), dans la mesure où

⁷⁷⁴ cf. ADLER Laure. *op. cit.*, p. 47. LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, pp. 47-97.

⁷⁷⁵ *Dans les jardins d'Israël, il ne faisait jamais nuit*. In *Les Yeux verts*. Nouvelle édition. Cahiers du cinéma. Juillet-août 1985. pp. 229-248.

⁷⁷⁶ RABOSSEAU Sandrine. *Marguerite Duras : La Douleur d'écrire le crime de guerre*. In CHEVILLOT Frédérique / NORIS Anna (dir.). *Des femmes écrivent la guerre*. Editions Complicités, Paris, 2007, p. 147.

⁷⁷⁷ DURAS Marguerite. *Les Yeux verts*. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1996.

il est « d'une indifférence absolue à la douleur humaine » (*D*, 126). En effet, l'écrivaine a vécu la Deuxième Guerre Mondiale comme une femme dont le mari est en déportation. C'est dans ce contexte qu'elle entretient des relations troubles avec Rabier, un policier au service des Nazis. Celui-ci constitue le seul lien qu'elle pouvait garder avec Robert Antelme emprisonné. Il joue alors sur ces liens et se fait à la fois le geôlier et l'hypothétique sauveur d'Antelme. *Le Ravissement de Lol V. Stein* conforte cet éloignement de la foi. En effet, Lol s'adresse en ces termes à Jacques Hold, son amant : « Si je croyais en vous comme les autres croient en Dieu, je pourrais me demander pourquoi vous, à quoi ça rime ? » (*RLVS*, 172). Lol est exempte de toute foi car elle n'appartient pas à la famille de ceux qui croient en Dieu.

Certes, « croire en Dieu » est une expression qui parcourt l'œuvre durassienne. Mais les personnages qui croient en Dieu sont frappés d'un certain doute existentiel car ils sont partagés entre la foi et le doute. Ainsi en est-il du personnage de Jean Baxter dans *Vera Baxter*. Chez lui, on découvre « comme une sorte de ... d'impossibilité à ... à aimer... oui... on se demande si Jean Baxter ne croit pas en Dieu sans le dire. Quelquefois, on découvre la vérité » (*VB*, 52-53). L'authenticité de la foi de Jean n'est pas pour autant attestée. Pour Duras, « on ne sait rien de quelqu'un qui croit, jamais » (*YV*, 243). Et elle applique ces propos au personnage d'Ernesto en déclarant : « Je ne connais pas Ernesto... Je ne sais pas si Ernesto croit en Dieu » (*YV*, 243). Le doute n'en sort que plus renforcé. Quant au personnage de Claire dans *Le Théâtre de l'amante anglaise*, sa foi relève désormais du passé dans le témoignage de ce qu'elle a vécu avec l'agent de Cahors : « Je croyais en Dieu à ce moment-là et je communiais tous les jours. Lui vivait maritalement avec une femme et d'abord je n'ai pas voulu de lui à cause de ça » (*ThA*, 82). La rupture est désormais consommée d'une part entre son époux et elle, et d'autre part entre Dieu et elle. C'est à croire que, pour elle, la foi en Dieu est une infirmité et une tare. Dans l'énumération des personnes rencontrées, Anna mentionne un cas particulier dans *Le Marin de Gibraltar* : « Le plus terrible, dit-elle, c'était celui qui croyait en Dieu » (*MG*, 205-206). En effet, parmi les marins, il n'avait

aucun copain mais il interrogeait les uns et les autres sur leur vie privée. De tous les personnages capables de fournir des éléments sur le marin, seul Laurent pouvait recommander de prier pour le marin, connaissant des détails de son histoire comme le meurtre qu'il commit jadis.

Aussi, dans *Le Monde extérieur*, l'écrivaine peut-elle affirmer de façon abrupte : « Je n'ai pas de responsabilité chrétienne » (ME, 26). Celle-ci consiste en l'option de la lutte pour la vie. Or, pour Duras, l'envie de mourir n'est nullement désastreuse (cf. ME, 26). Sa foi porte sur tout sauf sur Dieu : « Je ne crois qu'à ça » (VM, 18), dit-elle dans un commentaire sur le théâtre. Aliette Armel, romancière et critique littéraire française, évoque une divinité ou une transcendance « à laquelle Marguerite Duras se désespère de ne pouvoir croire »⁷⁷⁸. Néanmoins, Dieu est omniprésent dans l'œuvre durassienne.

2.2. Le Dieu de Duras

Il ne s'agit pas de se demander si Duras est « croyante ». Il est évident que son œuvre n'est pas « religieuse » au sens strict du terme, car elle n'est pas théologienne mais écrivaine. Pourtant elle incarne l'étrange capacité de la littérature contemporaine à attester de la présence de Dieu dans l'écriture et dans le cercle des écrivains⁷⁷⁹. Les biographes témoignent des rapports de Duras avec Dieu⁷⁸⁰. En effet, Duras parle de lui, à travers toutes les voies d'accès évoquées depuis la formation judéo-chrétienne jusqu'aux milieux dans lesquels elle a baigné, en passant par toutes les personnes qu'elle a fréquentées⁷⁸¹. Ainsi, l'influence du Juif de Neuilly est déterminante dans la théologie de Duras. A ce propos, Alain Vircondelet déclare :

⁷⁷⁸ ARMEL Aliette. *La Force magique de l'ombre interne*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 12.

⁷⁷⁹ cf. SICHERE Bernard. *Le Dieu des écrivains*. Editions NRF. Gallimard, Paris, 1999.

⁷⁸⁰ cf. VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. pp. 39.58.221.241.258.259.278.285.286.287. ADLER Laure. *op. cit.*, pp. 19.55.113.152.154.231.258.385.388.434.460.481.495.517.532.534.558. ; LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, pp. 26.81.84.108.121.127.137.157.210.265.327. VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie* pp. 17.35.64.105.106.133.186.297.353.354.355.387.396.397.419.438. NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 127.

⁷⁸¹ cf. ADLER Laure. *op. cit.*, pp. 505.507.529.531.545.556.572.

Grâce à l'amant de Neuilly, très passionné par la théologie, plus qu'une passion amoureuse, elle a la révélation de ce monde d'une manière mystique, vision qui emplira toute l'œuvre à venir, lui donnera sa résonance singulière : un monde où Dieu n'est jamais absent totalement et vers lequel les hommes sans cesse crient et appellent⁷⁸².

Et s'il y a un nom dont les usages abondent et qui nous vienne tout droit de la *Bible*, c'est le nom de Dieu. Mais le Dieu de la *Bible*, qui est-il en fait dans l'œuvre et la pensée de la romancière ?

Duras qui avait reçu une éducation religieuse et qui avait souvent lu la *Bible* est confrontée au silence obstiné de Dieu, ou tout au moins d'un Dieu inaudible dans l'Eglise qu'elle a connue et fréquentée. Le mot « Dieu » apparaît très souvent dans ses œuvres comme en témoignent les occurrences⁷⁸³. Ainsi se trouve attestée l'omniprésence du nom de Dieu dans les œuvres de Duras. Un de ses motifs majeurs, c'est Dieu⁷⁸⁴, sa quête, son absence, mais aussi sa trace surprise dans l'évidence de l'amour et des enfants. Duras a en mémoire la maison d'un couple de professeurs d'université. Elle a le souvenir d'une famille unie, « image du lien familial possible au sujet duquel elle conclut abruptement : "Je crois que les parents croyaient en Dieu" »⁷⁸⁵. Comment Duras en est-elle arrivée à s'emparer de ce nom « Dieu » ?

Puisqu'elle est imprégnée de l'idée de Dieu, le mot « Dieu » est l'un des plus employés dans ses œuvres. Alors que l'autobiographie émerge de la fiction romanesque pendant les quinze dernières années de sa vie, les références à Dieu et à son nom se multiplient également : huit occurrences dans *L'Eté 80*, dix dans *L'Amant*, quatre dans *Emily L.*, seize dans *La Pluie d'été*, six dans *Yann Andréa Steiner*, quatorze dans *Ecrire* et trois dans *C'est tout*. En somme, c'est *La Pluie d'été* qui comporte le plus d'occurrences et se révèle ainsi le livre le plus inspiré.

⁷⁸² VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 112.

⁷⁸³ cf. AA, 153.184.190 ; ME, 40.88.89.100. *passim* ; VC, 16.30.60. *passim* ; A, 49 ; SB, 88.116 ; C, 23.43.134 ; YV, 230.241.242.243. ; ThA, 82.83.103 ; YAS, 83.86.89.113.115, MG, 32.96.147. *passim* ; VM, 25.26.174. ; CG, 52.60.70.102.118.142.250.363.364.370.372.379. ; PCT, 162.202. ; D, 35.47.61.64.214. ; RLVS, 47.49.50.51.74.120.132.172. ; DHD, 44.141. ; E, 31. ; MJAA, 68.73.76.77. ; EL, 51.97.101.109. ; Out, 25.29.36.63. *passim* ; BCP, 264.301.303.313). Il y a même la traduction anglaise du nom : *God* (cf. EL, 38.70.99.140).

⁷⁸⁴ En matière de spiritualité, le lexique du Net prend une tournure particulière. Pourtant avec plus de 35 millions de résultats en cherchant « Dieu » sur Google, la quête s'avère laborieuse.

⁷⁸⁵ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p.72.

Duras avoue lors d'un entretien avec Alain Veinstein, poète et écrivain français : « J'ai toujours parlé de Dieu. Le mot est dans presque tous mes livres. C'est devenu un nom commun »⁷⁸⁶. On le trouve dans maints entretiens, déclarations, articles et dialogues. En somme, on ne peut pas faire l'économie de ce « mot » et de ce « nom commun » dans le paratexte des œuvres et dans les œuvres elles-mêmes.

La narratrice du *Vice-consul* affirme : « la petite fille blanche est là : Dieu existe » (VC, 60-61). Elle aide à chercher « vers l'idée de Dieu » (VC, 135). Cette expression fait l'objet d'un paragraphe dans *Les Yeux verts* (cf. YV, 131). Dans *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, il est dit de l'homme venant de Vancouver : « Il était ouvert à l'idée de Dieu » (YB, 93). Le Dieu de Duras est omniscient, comme il apparaît dans *L'Amant* à propos de l'image de la traversée du fleuve : « Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait » (Amt, 17). Cette image avait besoin d'être replacée dans l'ensemble de la vie de la narratrice qui est, en définitive, une « somme » selon ses mots (Amt, 17). C'est un Dieu dont elle souligne la prescience⁷⁸⁷. Il est inconnaissable et indicible⁷⁸⁸. Et pourtant, selon l'écrivaine, Dieu relève de l'invention : « A sa convenance, j'inventerais Dieu s'il le fallait » (RLVS, 134), fait-elle remarquer à travers le personnage de Lol. Au même titre que l'écriture et la musique, Dieu est une invention. Aussi affirme-t-elle dans *Le Monde extérieur* : « Moi ce qui me rend à une fraîcheur d'exister – qui j'espère cessera seulement avec ma mort – c'est que l'homme ait inventé Dieu, et la musique et d'écrire » (ME, 192). L'invention de Dieu par l'homme couvrirait le temps de l'existence de l'homme selon le souhait de l'écrivaine. Fiodor Mikhaïlovitch Dostoïevski l'a exprimé à sa manière dans *Les Possédés*, un siècle plus tôt que Duras : « L'homme n'a fait qu'inventer Dieu ou vivre sans se tuer. Toute l'histoire universelle jusqu'à présent est là »⁷⁸⁹. L'invention de Dieu pousse l'homme à se

⁷⁸⁶ « Du jour au lendemain », entretien avec Alain Veinstein, France-Culture, 16 mars 1990.

⁷⁸⁷ cf. ADLER Laure. *op. cit.*, p.150

⁷⁸⁸ *Ibid.*, pp. 244. 509.

⁷⁸⁹ DOSTOÏEVSKI Fiodor Mikhaïlovitch. *Les Possédés*, 1871.

retrancher derrière un agnosticisme voire un athéisme déclaré. Dieu est rangé au registre des inventions car il sort tout droit de l'imagination de l'homme.

Le Dieu que Duras s'est inventé est à l'image d'un Dieu omnipotent qui est l'expression même du père fouettard. En effet, rappelant ses souvenirs d'enfance, elle écrit dans *Cahiers de la guerre* : « Toute petite déjà, je croyais que ma mère et mon frère aîné relevaient directement de Dieu, ils battaient et jugeaient en vertu de raisons supérieures, remplies d'un mystère infini » (CG, 70). L'image de la paternité de Dieu est perçue à travers le prisme de la mère et du frère aîné. Dans la culture et la tradition, le père fouettard est ce personnage imaginaire qui accompagne Saint Nicolas et dont on menace les enfants pour qu'ils soient obéissants. Cet épisode sert à imaginer Dieu dans l'œuvre durassienne. Certains passages bibliques, provenant en majorité de l'*Ancien Testament*, tendent à conforter cette image de Dieu comme dans le deuxième livre des Rois :

Le Seigneur envoya contre Yoyaqim des bandes de Chaldéens, des bandes d'Araméens, des bandes de Moabites et des bandes des fils d'Ammon [...] contre Juda pour l'anéantir [...]. C'est uniquement sur l'ordre du Seigneur que tout cela arriva à Juda, [...]. C'est à cause des péchés de Manassé, [...] que le Seigneur ne voulut pas pardonner (2 R 24, 2-4).

Dans *Le Vice-consul*, en pensant à la ville de Calcutta au loin, Peter Morgan évoque la « crainte de Dieu » (VC, 30). Il ne faut certes pas l'entendre au sens biblique du terme. Dans la *Bible*, la crainte de Dieu n'est pas synonyme de crainte du châtement pour la faute commise. Elle désigne tout simplement le respect dû à Dieu dans une relation de foi et d'amour avec lui : « Le principe de la sagesse c'est de craindre le Seigneur » (Ps 111, 10). En d'autres termes, cette crainte équivaut au respect de Dieu.

L'Amant est l'un des romans autobiographiques qui traduisent également cette vision d'un Dieu terrible sévissant à la moindre incartade. La narratrice assimile « l'injonction du ciel » et « l'ordre de Dieu » (Amt, 138) après avoir affirmé plus tôt : « J'avais peur de moi, j'avais peur de Dieu » (Amt, 13). La menace d'un Dieu engendrant la crainte est ainsi profondément enracinée dans le cœur et l'esprit de l'écrivaine. Aussi peut-elle envisager un Dieu anthropomorphe qui épouse les traits humains. Dans la relation entre Dieu et

l'enfant, il est question du « ventre de Dieu » dans les occurrences du *Ravissement de Lol V. Stein* et des *Parleuses* : « Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu » (*RLVS*, 51 ; *P*, 241).

Parler du ventre de Dieu fait écho à la théologie biblique qui mentionne les entrailles de Dieu :

Ephraïm est-il pour moi un fils chéri, un enfant qui fait mes délices ? Chaque fois que j'en parle, je dois encore et encore prononcer son nom; et en mon cœur, quel émoi pour lui ! Je l'aime, oui, je l'aime - oracle du Seigneur (*Jr* 31, 20 ; *cf. Is* 9, 1-6 ; 14, 1-2 ; 49).

En effet, le pluriel du mot hébreu « rehem » désignant le sein maternel et l'utérus est « rahamim » qui désigne les entrailles de la femme. Pour les Hébreux, les entrailles sont le siège de tous les sentiments et elles peuvent s'émouvoir sous le coup de la douleur ou d'une peine. L'approche charnelle de la pitié correspond à un amour profond, viscéral et ancré dans l'être. C'est dans cette perspective que la théologie biblique révèle Dieu comme père et mère à la fois.

Dans la théologie durassienne, la mention du divin se fait entendre, comme dans cette déclaration de l'œuvre *Ecrire* : « Elle est partout, la vie. De la bactérie à l'éléphant. De la terre aux cieux divins ou déjà morts » (*E*, 41). Dans les *Cahiers de la guerre*, elle parle de « l'irresponsabilité quasi divine » (*CG*, 70). Dans *Outside*, en relatant l'horreur à Choisy-Le-Roi, Duras voit en Evenou, la victime de Simone Deschamps, « une parfaite parodie de la divinité » (*Out*, 143). Evenou joue le rôle de ce Dieu d'occasion, horrible, mais qui ne fait nullement peur à Simone. Au sujet d'Axel Bogousslavsky, comédien et acteur de cinéma, Duras écrit dans *Les Yeux verts* : « Il a quelque chose de divin » (*YV*, 231). Il faut remonter au film *Les enfants*, réalisé en 1984 par l'auteure avec Pierre Arditi, comédien français de théâtre, de cinéma et de télévision, André Dussollier, comédien, artiste et metteur en scène et Axel Bogousslavsky. Ce dernier jouant le rôle d'Ernesto endosse les caractéristiques du personnage qu'il incarne dans sa quête de Dieu. Aussi a-t-il quelque chose de divin comme son personnage.

L'emploi récurrent de l'adverbe « quasi » vient nuancer la portée divine de ce qui est qualifié comme tel. Avec une légère restriction, l'écrivaine montre les limites entre le divin et l'humain. Aussi mentionne-t-elle, dans *Un barrage contre le Pacifique*, « ce plaisir quasi divin et clandestin (BCP, 74). En effet, royalement assise dans son fauteuil, la narratrice jouit du plaisir de voir s'exécuter l'ordre qu'elle a donné dans la mesure où M. Jo rapporte le phonographe. La même autorité est exercée par les agents cadastraux dont la narratrice souligne la « puissance discrétionnaire quasi divine » (BCP, 309). Dans les *Cahiers de la guerre*, l'autorité de la mère et du frère aîné sur la narratrice est reléguée au rang d' « irresponsabilité quasi-divine » (CG, 70). Bien qu'elle ait évoqué le Dieu de l'*Ancien Testament*, la connaissance du Dieu de Duras se fait en partant de ce qu'il n'est pas plutôt que de ce qu'il est.

2.3. La théologie revisitée ou la théologie négative de l'amour sans nom

Duras et la théologie ! A première vue et selon les clichés reçus, il n'y a pas de rapport entre ces deux entités. Et pourtant, Jean-Pierre Jossua attire l'attention sur la diversité des théologies à l'intérieur comme à l'extérieur des Eglises :

Ainsi pourra-t-on reconnaître une véritable qualité théologique – chrétienne ou non – à des poètes qui présentent dans leur création une conscience critique originale, parce que située dans la médiation même de l'écriture et servie par sa propre rigueur⁷⁹⁰.

Sur cette base, une certaine forme de théologie s'exprimerait dans l'écriture et la pensée durassienne. Une analyse critique de *L'Amant* par Brigitte Cassirame fait ressortir les résurgences d'une théologie thomiste chez Duras. Il s'agit de l'épisode de l'arrivée sur le bac et de la traversée du Mékong. Une photographie absente est mentionnée et rappelée par la narratrice dans les termes classiques du vide, de l'absence et du manque. Les éléments disparates

⁷⁹⁰ JOSSUA Jean-Pierre. *La Littérature et l'inquiétude de l'absolu. op. cit.*, p. 50.

sont alors rassemblés pour constituer la somme de l'existence de la narratrice de *L'Amant* : « C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme » (*Amt*, 16). C'est le mot « somme » qui est évocateur de sens. Il concentre à lui seul l'essentiel, c'est-à-dire la totalité de la narration autobiographique. Brigitte Cassirame revisite *L'Amant* à partir du terme « Somme » :

La narratrice utilise ce terme (2 fois) comme si elle se référait à l'œuvre de Saint-Thomas d'Aquin, dans laquelle ce théologien réunit toutes les questions ayant rapport avec Dieu, l'homme, sa destinée, la faute et les conduites humaines dans l'existence. Il s'agirait pour elle d'appliquer son intellect, une logique pure, quasi mathématique, à l'exploration et la compréhension de certains épisodes de sa vie. Tout comme un théologien détacherait un chapitre de *La Somme* de Saint-Thomas d'Aquin, la narratrice de *L'Amant* détache un épisode de sa propre somme existentielle. Elle enlève cette image d'un absolu et s'y enfonce pour en visiter le centre, s'attarder sur ses abords, autour du trou même de l'image absente, véritable tache aveugle⁷⁹¹.

Dans *Outside*, Marguerite Duras emploie le mot « théologie » à propos de Georges Bataille et de son œuvre : *Madame Edwarda* suivie de : *Le Mort* et *Histoire de l'œil*. De cette œuvre, Duras écrit dans *Outside* : « Edwarda restera suffisamment inintelligible des siècles durant pour que toute une théologie soit faite à son propos » (*Out*, 34). Duras dit détester la transgression blasphématoire de Bataille. En effet, l'œuvre intitulée *Madame Edwarda* révèle le sens caché de l'œuvre de Georges Bataille qui y réunit et confond dans le corps d'une femme, la fille publique et Dieu. Ce thème de l'identification à Dieu est explicité par les propos d'Edwarda à l'endroit du narrateur de l'œuvre éponyme : « Tu vois, dit-elle, je suis Dieu ... »⁷⁹². A ce titre, il est compréhensible que, du fait de la référence à Dieu, une théologie ne puisse pas être faite sur l'ouvrage pendant des siècles.

Le lecteur de Duras est marqué par le lexique et le vocabulaire chrétiens qui prennent leur source dans la *Bible*. Ce langage chrétien est présent dans le roman *Les Impudents* publié en 1943, où l'empreinte autobiographique est perceptible. En décrivant les deux villages de Semoic et du Pardal, la narratrice affirme au sujet du domaine d'Uderan : « S'il relevait de

⁷⁹¹ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, pp. 124-125

⁷⁹² BATAILLE Georges. *Romans et récits*. Editions NRF. Gallimard, Collection La Pléiade, Paris, 2004, p. 331.

la commune de Semoic, à la Fête-Dieu, c'était le curé du Pardal qui venait le bénir » (I, 45).

Ce qui ressort, ce sont les grandes occurrences liées à la liturgie chrétienne, notamment tout ce qui est en lien avec la messe. En définitive, toute une spiritualité et une théologie semblent revisitées par Marguerite Duras.

La théologie durassienne prend à rebours ce Dieu qui, selon Bernard Sichère, « parle aussi sans arrêt au travers des signes et des symboles de la théologie catholique (le baptême, l'hostie, la communion, la transsubstantiation, le Jugement dernier) »⁷⁹³.

Pour reprendre les mots de Pierre Assouline, avec Duras, « Dieu aurait été consacré comme l'un des plus beaux personnages de la littérature universelle »⁷⁹⁴. Frédérique Lebelley rapporte qu'en écrivant *Césarée*, l'écrivaine puise à des sources hautement symboliques où elle remonte : « Loin dans le temps. Jusqu'à l'époque de ces peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléennes de l'Europe sud-atlantique et que l'on désigne par l'expression "mains négatives" »⁷⁹⁵. La même auteure certifie qu'à travers ces peintures de mains, Duras se plaisait à « voir des signes adressés par des hommes aux générations futures. Un pont jeté entre des êtres séparés par la mort, et qui, par la grâce d'une écriture particulière, se rejoignent dans la passion »⁷⁹⁶. C'est bien là l'annonce lointaine d'une certaine théologie négative.

Pour lire et comprendre Duras, il existe une approche théologique dite « négative ». Elle insiste sur ce que la divinité n'est pas, plutôt que sur ce qu'elle est. Dieu est infini. On ne peut donc le définir. La théologie négative (ou apophatique) vise l'expérience directe de l'Absolu par l'abolition de toute adhésion à des concepts. Elle vise sa propre négation dans l'éveil spirituel au-delà des mots. Au plan cinématographique, par exemple, cette représentation de Dieu se traduira par l'immobilité et le silence. Rien n'est imposé au

⁷⁹³ SICHERE Bernard. *Le Dieu des écrivains*. Editions NRF. Gallimard, Paris, 1999, p. 116.

⁷⁹⁴ ASSOULINE Pierre. *Vies de Job*. p. 102.

⁷⁹⁵ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 270.

⁷⁹⁶ *Idem*.

spectateur qui fait une expérience spirituelle détachée de toute représentation de Dieu. Incarnant ce que Danielle Bajomée, professeure à l'université de Liège, nomme « théologie négative », l'absolu représenté par Dieu ou par autre chose, comme l'amour, est impossible à atteindre. En attirant l'attention sur le fait que Duras intitule un de ses récits, *Les Mains négatives*, Danielle Bajomée souligne « la pensée de la négativité qui habite Duras dans ses formes les plus banalisées »⁷⁹⁷. Lol V. Stein est par exemple définie par Duras dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* comme une « obscure négation de la nature » (*RLVS*, 15).

Alors Marguerite Duras s'écrie d'une voix forte, comme le Christ en croix vers trois heures : « Eli, Eli, lema sabaqthani », c'est-à-dire : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (*Mt 27*, 46). Elle se présente comme ce Christ aux « mains négatives » c'est-à-dire aux mains crucifiées. Selon elle, toute cette passion du Christ ne semble pas avoir servi. L'homme ne répond pas à l'appel et au cri de Dieu. C'est plutôt Dieu, selon Duras, qui ne répond pas au cri de l'homme. *Les Mains négatives* sont les signes du cri universel de tous les temps. Marguerite Duras est hantée par ce désir d'aimer et d'être aimée, ce désir de l'amour, ce désir d'être entendue de Dieu.

Dominique Noguez parle de la « permanente théologie négative de l'amour » à propos de Duras surtout avec les textes posthumes comme les *Cahiers de la guerre*⁷⁹⁸. Le Dieu de la théologie négative ne se peut dire. La théologie négative s'assimile à la théologie apophatique pour laquelle on ne peut parler de Dieu que négativement dans la mesure où il excède tout concept. Duras confesse souvent à Michèle Manceaux : « l'écrit, j'en parle beaucoup, mais au fond, je ne sais pas ce que c'est »⁷⁹⁹. Elle écrit également dans *La Vie matérielle* : « J'ai beaucoup parlé de l'écrit. Je ne sais pas ce que c'est » (*VM*, 41). Ce dilemme semble avoir été celui de saint Augustin sur le temps : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais. Si quelqu'un

⁷⁹⁷ BAJOMÉE Danielle. *Duras ou la douleur*. Editions Duculot, Paris/Bruxelles, 1989, p. 82.

⁷⁹⁸ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. pp. 48.123.126.

⁷⁹⁹ MANCEAUX Michèle. *L'Amie*. p.53.

pose la question et que je veuille l'expliquer, je ne sais plus ! »⁸⁰⁰. Dans ce dilemme s'inscrit l'amour durassien. C'est un amour sans nom qui porte en lui l'« enthousiasme négatif » dont parle l'œuvre intitulée *Le Boa* (B, 106). Dans le dossier de la presse française sur *Moderato cantabile*, Gaétan Picon, essayiste et critique d'art français, définit ce cri qui dépeint bien le thème des œuvres romanesques de Duras : « Ce sont là les romans de l'attente et du désir, jamais de l'accomplissement. C'est sans doute qu'aucun amour ne peut tenir lieu de l'amour »⁸⁰¹. Selon lui, dans *Moderato cantabile*, « l'amour est explicitement uni à la mort »⁸⁰².

Dans les expressions de l'amour de certains romans durassiens, celui ou celle que le héros aime n'a pas de nom, comme dans *La Maladie de la mort* : « Une autre fois, vous lui dites de prononcer un mot, un seul, celui qui dit votre nom. Vous lui dites ce mot, ce nom. Elle ne répond pas » (MM, 26). Le nom n'est pas écrit. Il s'agit toujours des pronoms « Elle » et « Lui », ou encore « Il » et « Elle ». « Le marin de Gibraltar » dans le roman éponyme n'a pas de nom. Il reste toujours cet homme impersonnel, comme en recherche de lui-même. Mais il ne s'est pas trouvé et, de ce fait, il n'est pas reconnu. Laure Adler présente cette œuvre, comme « le roman d'une quête inassouvie, la métaphore d'une attente par définition toujours déçue, un grand roman métaphysique »⁸⁰³. Dans *Le Navire Night*, « lui » ne sait pratiquement rien d'« elle ». Les héros de ces romans sont représentatifs de tant de personnes qui errent ainsi dans le monde. Pour Duras l'amour n'a pas de nom. En cela, elle en appelle au côté mystérieux et mystique de l'amour compte tenu de l'influence judéo-chrétienne sur elle. Dieu, qui est l'Amour, n'a pas de nom et ne se nomme pas. L'épisode de la rencontre de Moïse et de Dieu dans le buisson ardent est significatif à ce sujet :

⁸⁰⁰ Saint AUGUSTIN. *Les Confessions*. Livre XI, § XIV, Œuvres I, Editions NRF /Gallimard, collection La Pléiade, Paris, 1998, p. 1041.

⁸⁰¹ PICON Gaétan. « Moderato cantabile » dans l'œuvre de Marguerite Duras. In *Mercure de France*, juin 1958. Etude reprise dans DURAS Marguerite. *Moderato cantabile*. Editions minuit, Paris, 1958, pp. 161-162.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 162.

⁸⁰³ ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 289.

Moïse dit à Dieu : « Voici ! Je vais aller vers les fils d'Israël et je leur dirai : Le Dieu de vos pères m'a envoyé vers vous. S'ils me disent : Quel est son nom ? - que leur dirai-je ? » Dieu dit à Moïse : « JE SUIS QUI JE SERAI » (*Ex 3, 13-14*).

Nommer Dieu serait le limiter. Ainsi en est-il de l'amour durassien. La théologie apophatique procède par négation et conduit à l'ignorance totale. C'est la seule voie convenable à l'égard de Dieu car il est inconnaissable par nature. Cette difficulté à connaître Dieu engendre la souffrance de l'écrivaine qui, de ce fait, fait naître des succédanés.

2.4. La souffrance de l'écrivaine, l'absence et la séparation de Dieu : Les substituts ou les ersatz durassiens

L'absence de Dieu engendre la colère des personnages dans l'œuvre durassienne. Brigitte Cassirame donne le ton sur l'œuvre de Duras : « Dieu n'est évoqué que dans le manque, l'absence, la douleur ou le substitut »⁸⁰⁴. Dans la mentalité et la logique courantes, si Dieu existait et était présent, tant de drames ne seraient pas advenus dans l'humanité. Se pose alors la question du mal et de la souffrance telle que Duras et ses contemporains la comprennent. En effet, d'après la narratrice de *L'Amant*, « le mal est là, aux portes, contre la peau », (*Amt*, 78).

Quand surviennent la douleur, le malheur ou les souffrances, l'homme non croyant interroge le croyant sur sa foi. Duras en fait l'expérience dans *Yann Andrea Steiner* où elle semble confondre les extrêmes : « Je ne sais plus rien de même de la différence [...] entre ce silence mortel de la terre afghane et l'insondable malfaisance de ce même Dieu. [...] Je ne sais plus distinguer la parole des pleurs » (*YAS*, 113)⁸⁰⁵. L'épisode tragique de la Deuxième Guerre Mondiale lui a donné l'occasion d'exprimer, sur les ondes, entre deux de ses célèbres silences et d'une voix ténébreuse, qu'elle avait cessé de croire à la suite de la Shoah⁸⁰⁶. Elle conforte ainsi la thèse selon laquelle il

⁸⁰⁴ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 33.

⁸⁰⁵ Durant son entretien avec Dominique Noguez dans *La Couleur des mots*, elle mentionne parallèlement « la malfaisance de l'homme ». *op. cit.*, p. 151.

⁸⁰⁶ cf. aussi l'interview à Michael Lonsdale dans les pages annexes de cette thèse au numéro 3.

est difficile de croire en un Dieu d'amour si l'on tient compte du mal qui frappe le monde. Pour elle, face aux innombrables souffrances, il est purement scandaleux de croire en un Dieu tout puissant. Sa toute-puissance aurait épargné au monde la *Shoah* et ses conséquences. Ce sont des allégations qui appuient ses thèses sur un monde mal créé et une création manquée.

Elle se situe à l'opposé de la thèse chrétienne selon laquelle Dieu n'est pas l'auteur du mal. Dieu n'a pas créé l'homme pour le placer dans un état de fragilité, de souffrance et de mort. Les textes bibliques révèlent qu'à l'instigation du serpent tentateur, le mal et la mort ont fait leur entrée dans une humanité voulue à l'origine harmonieuse et heureuse. Le récit de *Genèse 3* est un récit imagé car jamais un archéologue ne découvrirait le fameux trognon de pomme. Mais ce récit montre que l'homme n'est pas fait pour la souffrance, la douleur, le mal, voire la mort. Et pourtant Duras dit sa colère contre Dieu.

Cette exacerbation s'exprime par la voix de *La Femme du Gange* dans les propos échangés avec une autre voix. Deux femmes vont et viennent tout en s'occupant du ménage et de la vaisselle, dans la violence et le silence :

Voix 2 : Vous ne mangez plus... vous dormez mal...
 Voix 1 : C'est la colère.
 Voix 2 : Contre qui ?
 Voix 1 : Dieu. Dieu en général. *Silence (FG, 153)*.

Dans *Les Parleuses*, Duras revient sur cet épisode : « [...] “Qu'est-ce que vous avez ? Vous ne mangez plus, vous ne dormez plus”, et elle dit : “C'est la colère”. On lui demande : “Contre qui ?” Et elle répond : “Contre Dieu, Dieu en général” (*P*, 179). Comme cette voix, Duras fait l'expérience du vide devant les drames de l'humanité. Dans ce dialogue qui pourrait bien résumer l'essentiel de cette découverte, c'est encore le même genre de colère qui agite le personnage d'Ernesto dans *La Pluie d'été* : « Tu es en colère ? Toujours à cause de Dieu ? Toujours » (*PE*, 90)⁸⁰⁷. Voilà un dialogue clé qui reflète bien la pensée durassienne. Frédérique Lebelley parle de sa « colère permanente depuis

⁸⁰⁷ Une récente publication reprend la réponse sous l'angle chrétien. DORE Joseph. *A cause de Jésus*. Editions Plon, Paris, 2011. En retraçant avec beaucoup d'émotion sa vie de prêtre et de théologien, puis son épiscopat à Strasbourg, Joseph Doré fait plus que raconter la période où la catholicisme français a vécu l'une des mutations radicales, le coût de la fidélité des serviteurs de Dieu, jusqu'à l'épuisement et la maladie.

l'enfance »⁸⁰⁸. Cette idée de la colère revient également dans *Le Marin de Gibraltar* où le narrateur dit de Jacqueline : « Elle était transfigurée par la colère et son visage m'était vaguement fraternel » (*MG*, 118). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la colère de la mère est même qualifiée de « juste colère » contre les agents cadastraux qui ont ruiné et chassé une centaine de familles afin de s'attribuer les terrains (*BCP*, 27). Les motifs de la colère de la mère sont explicités par Suzanne dans *L'Eden Cinéma* :

Elle était déjà très malade. Elle ne pouvait plus parler sans crier. Parfois, elle tombait dans des comas de plusieurs heures.

La colère, disait le docteur. Depuis l'écroulement des barrages » (*EC*, 31).

Duras rejoint d'une certaine manière le « J'accuse » de Zola⁸⁰⁹. C'est la pensée de nombre d'hommes et de femmes marqués par la souffrance. C'est ce thème de la souffrance qui a motivé le réalisateur d'origine cambodgienne Rithy Panh à porter à l'écran le roman de Duras *Un barrage contre le Pacifique*. Le cinéaste éprouve le besoin d'affirmer, grâce à son film précédent *S21* : « désormais, nul ne pourra nier le génocide perpétré par les Khmers rouges »⁸¹⁰. L'écrivaine est restée sensible à la souffrance sous ses différentes facettes. Alain Vircondelet fait découvrir l'amour de Duras pour les hommes souffrants, notamment les Juifs qui furent comme Robert Antelme des victimes des camps de concentration, pour les anonymes, les prisonniers sans nom, les faibles et les enfants. C'est un amour immense et illimité mais la colère contre Dieu en fait un absent.

Duras écrit dans *Emily L* : « *Des arbres. Des arbres privés d'eau et de terre, punis, condamnés à s'affaler comme des êtres humains* » (*EL*, 17). Elle dépeint ainsi la détresse de l'être humain dans toute sa profondeur. Dans ce monde, tout semble impossible pour elle : le dialogue entre les êtres, l'amour heureux entre eux et l'épanouissement de chacun. Et Dieu ne répond pas à ses désirs. Ses personnages cherchent une libération et une liberté souvent symbolisée par le navire et ses errements à travers les mers. Nombre de ces

⁸⁰⁸ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 242.

⁸⁰⁹ Emile Zola (1840-1902), journaliste et écrivain français, publie en 1898 sur l'affaire Dreyfus un article intitulé : J'accuse. Cette lettre ouverte à Félix Faure, président de la République, prend la défense d'Alfred Dreyfus, d'origine juive et accusé à tort d'avoir livré des documents secrets à un attaché militaire en poste à Paris, en 1894.

⁸¹⁰ Rithy Panh raconte Duras *l'Asiatique*. In Hebdomadaire *La Vie*, 8 janvier 2009, p. 30.

personnages ne sont que des fantômes, des hommes sans vie, des morts-vivants à l'image de Jonas, ce mort-vivant qui a passé trois jours et trois nuits dans le ventre du cétacé (cf. *Jo* 2, 1). Le prophète devient ainsi le portrait en creux et le reflet de tous ceux qui refusent notre société, qui se sentent rejetés et exclus, pour qui tout devient impossible, prisonniers dans le gouffre de ce monde qu'ils ont envie de quitter en préférant la mort. Dans ce monde sans Dieu et comme ses héros, Duras désespère de tout, même de Dieu.

L'absence de Dieu s'accompagne de multiples questions que pose l'écrivaine à travers ses personnages. Pour les uns et les autres, cette absence de Dieu se manifeste par la souffrance, le malheur et le deuil. Dans la *Bible*, Job est l'une des figures types de cette absence de Dieu. Et Pierre Assouline note à ce sujet :

Alors, pourquoi ? [Le malheur, le deuil]. Tant de gens sont morts sans avoir entendu la réponse de Dieu. Comment la surhumaine capacité de puissance et de sagesse de Dieu peut-elle être comprise par l'homme sans que celui-ci s'offusque de son injustice ?⁸¹¹

L'échec total de la communication qui fait l'objet de l'œuvre durassienne se traduit par cette absence de Dieu. Alors qu'on a souvent vu dans le Dieu de la *Bible* un Dieu masculin, Duras donne des pouvoirs divins à la mère dont la parole marque l'autorité et frôle le caractère péremptoire de l'anathème⁸¹². Certes, Dieu est absent mais son autorité ne l'est pas pour autant. En effet, dans *Le Vice-consul*, le récit de Peter Morgan témoigne de cette autorité dans l'anathème : « les prises de parole de la mère ou plutôt la remémoration des mots maternels par la mendicante sont univoques. La mère dit et n'attend pas le retour de sa propre parole »⁸¹³. La parole d'autorité de Dieu lors de la création trouve un écho dans l'expression répétée du verbe dire au passé composé. Au « Dieu dit » de la *Genèse* (*Gn* 1, 3) se superpose le redoublement de « la mère a dit », confirmant ainsi « la décision inéluctable,

⁸¹¹ ASSOULINE Pierre. *Vies de Job*. p. 415. L'auteur ajoute : « “Hier ist kein warum”. Ici il n'y a pas de pourquoi. La phrase a hanté les aubes de Primo Levi jusqu'à la dernière marche de l'escalier du haut duquel il s'est jeté ». *op. cit.*, p. 415.

⁸¹² cf. CASSIRAME Brigitte. *Marguerite Duras : Les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique. Représentation de l'espace*. p. 145.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 145.

irréversible qui tombe tel un couperet. “La mère a dit” ne souffre aucun amendement, est porteuse d’une vérité définitive, d’un dogme »⁸¹⁴. Et Christophe Meurée précise : « Le pouvoir que Duras reconnaît à l’écriture possède des qualités opératoires sur le réel »⁸¹⁵. De ce fait, la jeune mendicante obéît à cette forme de volonté testamentaire de la mère qui pèse désormais sur elle comme un fardeau. Ainsi, d’après Brigitte Cassirame, « on voit dans le comportement de la jeune fille le reflet d’une forme de masochisme puisqu’elle exécute à la lettre le diktat maternel : partir, chercher elle-même sa nourriture et mourir de faim »⁸¹⁶. L’exclusion de la mendicante est un événement qui rappelle l’épisode d’Adam et Eve expulsés du paradis terrestre. Elle reproduit l’errance originelle loin de l’opulence de la mère. Celle-ci est à l’origine du châtement que la jeune fille se doit de subir. Sur cette figure de la jeune mendicante, Brigitte Cassirame écrit : « Elle s’oublie dans cette fidélité à la mère, cherchant à interpréter les mots dernièrement prononcés par elle, à décrypter le sens de ses paroles quasi oraculaires »⁸¹⁷.

Devant l’échec de la communication, la question se pose de savoir si Dieu parle encore. La question a taraudé Duras et continue de travailler nombre de nos contemporains qui se demandent souvent ce qu’il y a à entendre. Ce n’est pas parce qu’on n’entend pas une petite musique dans une cacophonie bruyante que cette musique n’existe pas ou ne se joue plus. S’il est une réponse à proposer à Duras et aux contemporains, ce serait bien celle de la *Bible* lue par Duras elle-même, ouvrage qui est également le livre de chevet pour nombre des contemporains. La caractéristique du Dieu de l’Ecriture est justement de parler, contrairement aux idoles païennes qui sont muettes : « Leurs idoles sont d'argent et d'or, faites de main d'homme : Elles ont une bouche, et ne parlent pas », est-il écrit dans *Les Psaumes* (*Ps* 115, 4-5). Dès le commencement de la *Genèse*, Dieu parle dans de l’informe et dans du vague. Sa parole est efficace puisqu’elle fait exister. Il parle dans les espaces non

⁸¹⁴ *Ibid.*

⁸¹⁵ MEUREE Christophe. « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme ». *op. cit.*, p. 147.

⁸¹⁶ CASSIRAME Brigitte. *ibidem*.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 145.

encombrés par autre chose, il parle mais n'intervient pas. Il parle dans les échanges humains, les rencontres, la mémoire et les gestes. Il parle dans sa création toujours à l'œuvre. L'homme est créé comme réceptacle de paroles, comme partenaire qui peut entendre et parler à son tour. À travers la *Bible*, Dieu s'adresse à ceux qui cherchent à entendre une parole vivante pour eux et ne considèrent pas les textes bibliques comme des histoires désormais archivées dans un passé révolu.

Le personnage durassien est aussi bien marqué par l'absence que par la séparation de Dieu. C'est autour de l'amante anglaise aussi bien dans l'œuvre romanesque que théâtrale que se cristallise cette séparation de Dieu. Dans *L'Amante anglaise*, Claire se dit « détachée de Dieu » (AA, 153) et « séparée de Dieu » (AA, 184). Dans *Le Théâtre de l'amante anglaise*, elle démontre cette séparation de Dieu causée par l'agent de Cahors : « J'ai fait tout un enterrement pour elle [la tête de Marie-Thérèse Bousquet]. Et j'ai dit ma prière des morts, bien que l'agent de Cahors m'ait séparée de Dieu » (ThA, 103). Les raisons de cette séparation sont mentionnées explicitement. Claire fait une rétrospective et dit à propos de l'agent de Cahors : « Je croyais en Dieu à ce moment-là et je communiais tous les jours. Lui vivait maritalement avec une femme et d'abord je n'ai pas voulu de lui à cause de ça. Nous nous sommes aimés à la folie pendant deux ans. Je dis à la folie. C'est lui qui m'a détachée de Dieu » (ThA, 82). En définitive, la séparation entraîne le manque.

Les preuves s'accumulent sur l'absence de Dieu, « la longue absence de Dieu », dont parle Sylvie Loignon⁸¹⁸. Dans *Le Monde extérieur*, l'absence de Dieu s'assimile à un vide. L'auteure s'interroge : « Et au fait, aussi, Dieu, qu'est-ce qu'on en fait ? Ce mot qui ouvrirait le vide fabuleux, et cela de personne à personne, le vide fabuleux de la destinée de l'homme, est-il encore dit ? » (ME, 105). D'ailleurs, selon Duras dans *Les Parleuses*, « il [Dieu] se déracine, quand même, de plus en plus (P, 179). Commentant les pages du *Camion* dans *Le*

⁸¹⁸ LOIGNON Sylvie. *Marguerite Duras*. p. 99.

Monde extérieur, Duras montre que l'absence de Dieu fait écho à son inexistence :

Ce n'est parce que Dieu n'existe pas qu'il faut se tuer. Parce que l'assertion : « Dieu n'existe pas » n'a aucun sens. Rien ne remplacera l'inexistence de Dieu. Son absence est irremplaçable et magnifique, essentielle, géniale. Soyons dans la gaité, le joyeux désespoir à cause de ce mot, Dieu. [...] La dame du *Camion*, elle en est, au jour le jour, dans la joie d'être sans Dieu, sans projet, sans référent aucun, toujours heureuse de voir, de voir le jour, le soir, de rencontrer camionneurs et sales mecs du PCF ou de la CGT (*ME*, 190-191).

« Etre sans Dieu », telle est la caractéristique de l'écrivaine et de son personnage. Il en est de même d'Anne-Marie Stretter, « une chrétienne que Dieu n'aide pas » selon les mots de Brigitte Cassirame⁸¹⁹, celle-ci se fondant sur la voix 2 dans *India song* : « Oui, chrétienne sans Dieu. Splendeur » (*IS*, 46). La splendeur qui est d'ordinaire un attribut divin est désormais transposée sur une figure humaine pourtant éloignée de Duras. La logique des paradoxes se trouve renforcée pour mieux exprimer les conséquences de l'absence de Dieu. Selon Brigitte Cassirame, chez Duras, « Dieu se réduit à un bonheur temporel et matériel qui se résorbe lui-même dans l'absence de la souffrance »⁸²⁰.

Tout semble s'accorder pour confirmer la thèse d'un Dieu absent. En commentant le film intitulé *Les Enfants*, elle note dans *Les Yeux verts* : « Il y a ce plan final qui balaie le jardin, les fauteuils vides, une barrière. On a presque l'impression de voir l'absence de Dieu » (*YV*, 241). Dans *Yann Andrea Steiner*, une formule oxymorique de l'écrivaine souligne à quel point l'absence de Dieu est si manifeste : « On se dit des choses qui n'ont rien à voir avec les événements de l'après-midi et de la nuit qui vient mais qui ont trait à Dieu, à son absence si présente, comme les seins de la jeune fille si jeune devant l'immensité à venir » (*YAS*, 89). C'est par un détail prosaïque de la physiologie humaine que l'écrivaine souligne l'absence manifeste de Dieu. Il n'est donc pas besoin de preuves majeures pour confirmer l'absence certaine de Dieu, qui est donc absolument absent. Dans *Yann Andréa Steiner*, elle souhaite que quelqu'un se prononce sur la beauté du port d'Antifer : « Qu'il dise comment c'est à la fois seul et devant Dieu [...] et à la dimension de l'absence absolue

⁸¹⁹ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 33.

⁸²⁰ *Ibid.*, pp. 148-149.

d'un possible de Dieu » (YAS, 83). L'absence de Dieu est tellement présente et évidente. Par conséquent, il faut trouver des substituts à Dieu.

L'un des substituts majeurs pour pallier l'absence de Dieu, c'est l'alcool, dont la mission est de combler ce vide chronique aux dires de Duras dans *La Vie matérielle* : « L'alcool ne console en rien, il ne meuble pas les espaces psychologiques de l'individu, il ne remplace que le manque de Dieu » (VM, 25). Une notice biographique confirme le rôle joué par l'alcool dans la vie de l'écrivaine. En comparant le personnage d'Anna dans *Le Marin de Gibraltar* à l'auteure elle-même, Alain Vircondelet déclare :

Comme Anna, elle aime l'alcool. Elle a en elle « la place de ça », dit-elle dans *L'Amant*. Boire, inconsidérément, parce qu'elle aime cela d'abord, parce qu'elle coupe ensuite les ponts avec les installés, parce que l'alcool ouvre des espaces inconnus. Il joue le rôle de Dieu, abolit les censures, rend plus libre⁸²¹.

En effet, la narratrice de *L'Amant* qui n'est autre que Duras elle-même affirme : « L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, [...] » (Amt, 15). Et pourtant comme le souligne Pierre Assouline dans *Les vies de Job* : « La prière ou l'alcool permettent de communiquer avec un absent. L'ivresse est la même, mais l'une fait moins de dégâts que l'autre, dit-on »⁸²². L'alcool permet d'accéder à une certaine transcendance, si l'on en croit les mots mêmes de Duras dans *La Vie matérielle* sur les rapports entre l'alcool, la femme et le divin : « Une femme alcoolique c'est rare, c'est grave. C'est la nature divine qui est atteinte » (VM, 26).

Dans *Le Camion*, l'écrivaine déploie la dimension écologique de sa pensée pour en faire un substitut à Dieu : « Ce n'est pas un report que je fais sur les animaux, les animaux et le reste, c'est pareil. C'est ça qui remplace Dieu, cet amour-là. La fin de la religion, sans préférence, sans hiérarchie » (C, 134). Alain Vircondelet relève cette tendance à faire « table rase avec les religions et les églises »⁸²³. L'amour des animaux se constitue comme un ersatz à la religion libérée de toute contrainte hiérarchique.

⁸²¹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 185.

⁸²² ASSOULINE Pierre. *Vies de Job*. p. 363.

⁸²³ cf. VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 335.

Il arrive qu'une personne humaine concurrence Dieu au point de se substituer à lui. Claire dans *Le Théâtre de l'amante anglaise* dit à propos de l'agent de Cahors : « Je ne voyais que par lui après Dieu. Je n'écoutais que lui, il était tout pour moi et un jour il n'y a plus eu de Dieu mais lui seul... Lui seul » (*ThA*, 82-83). C'est également le cas d'Aurélia Steiner dont l'écrivaine dit dans *Les Yeux verts* : « Aurélia Steiner dix-huit ans, dans l'oubli de Dieu, se pose en équivalence à Dieu face à elle-même » (*YV*, 127). Il en ira de même pour la femme d'Agatha dont l'homme affirme : « l'indécence de son corps a la magnificence de Dieu » (*A*, 49). Il y a comme une concurrence entre Dieu et sa créature. A ce sujet, Brigitte Cassirame écrit : « On a vu dans le périple de la mendicante que la dame blanche ou la petite fille blanche incarnaient Dieu par le sauvetage que toutes deux opéraient sur l'enfant malade »⁸²⁴. En effet, il est écrit dans *Le Vice-consul* : « Ils sont maintenant trois à vouloir la garder. Dieu est de tous les côtés » (*VC*, 61). Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, il en va de même de Lol V. Stein, à un moment de l'intrigue, avec la mention du « ventre de Dieu » : « Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu » (*RLVS*, 51). *Le Vice-consul* se montre explicite dans cette substitution de l'homme à Dieu : « Aucune crainte à avoir : l'enfant blanche de la dame veut, Dieu veut. Donnée. Et prise. C'est fait » (*VC*, 59).

Malgré tout, la représentation et l'image de Dieu envahissent l'œuvre de Duras. Dans *Yann Andrea Steiner*, l'écrivaine dit par exemple de son compagnon : « On a parlé de la Pologne à venir, embrasée d'espoir et de Dieu » (*YAS*, 115). Il y a comme une aspiration à l'indicible. La preuve, selon Duras dans *Les Yeux verts*, « il ne va pas mourir de Dieu, Ernesto » (*YV*, 241). Comme le stipule Brigitte Cassirame : « Puisque Dieu se tait, l'écriture de Duras écrit en se faisant silence, parle en se taisant à la recherche de la source : la parole de Dieu, la profération du mot qui pourrait sauver "l'écriture du Dieu" [...] »⁸²⁵. L'écriture de Duras se substitue au silence et à l'absence de Dieu. Dans la même perspective Brigitte Cassirame déclare :

⁸²⁴ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 33.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 149.

[...] Duras n'établit pas seulement une filiation entre ses œuvres, reprenant la même histoire, tissant la même trame avec des fils différents. Elle rétablit un lien entre son écriture et l'Écriture, ce qui est une façon de recréer (de tenter du moins) une filiation perdue entre Dieu et elle, Dieu et l'humanité⁸²⁶.

Selon l'auteure du *Monde extérieur*, cette recherche de Dieu est le fait de l'homme qui prend sa première dose d'héroïne malgré l'aspect paradoxal de sa quête spirituelle : « Avec l'héroïne, à mon avis, cet homme cherche Dieu comme tout le monde, mais un Dieu pour lui seul, comme tous les dieux » (*ME*, 101).

Faut-il conclure que si l'on évacue le divin, l'homme est dépeint comme inutile ? C'est en nous fondant sur les paroles de Pierre Assouline que nous allons répondre à ceux qui, comme Duras, butent sur l'absence de Dieu. Pour Duras, Dieu s'est retiré pour laisser une œuvre inachevée comme dans ces propos de Lol : « la plage était vide autant que si elle n'avait pas été finie par Dieu » (*RLVS*, 172). Pour Pierre Assouline, l'absence de Dieu n'est qu'un retrait permettant à l'homme d'exercer son libre arbitre. Cette éclipse de Dieu est désignée par le *Tsimtsoum*⁸²⁷. Selon Assouline, Dieu retient sa puissance afin de laisser place à la liberté de l'homme dans un espace sans Dieu. Une retenue vite interprétée comme une absence. Si le vide s'installe là où la lumière est attendue, les forces du mal s'engouffrent. Et Pierre Assouline d'affirmer de manière sentencieuse : « C'est aux hommes de réparer le monde, non à Dieu. Il faut [...] se rappeler que les hommes sont responsables du destin de l'humanité, qu'ils doivent répondre de leurs actes et non s'en défaire sur le Tout-Puissant [...] »⁸²⁸.

L'absence apparente de Dieu justifie les interprétations de l'écrivaine sur l'enseignement de l'Église en matière de foi, de dogme, de liturgie et de morale. Aussi assure-t-elle une lecture personnelle de l'enseignement de l'Église et de la liturgie.

⁸²⁶ CASSIRAME Brigitte. *Ibidem*.

⁸²⁷ Le *Tsimtsoum* s'explique par le retrait de Dieu lui-même pour laisser place à l'homme. C'est un acte de générosité qui laisse un espace vide et fini que l'homme va reconquérir. Cependant, les limites de l'homme ne l'autorisent pas à prendre la place de Dieu. cf. ASSOULINE Pierre. *Vies de Job*. p. 421. OUAKNIN Marc-Alain. *Tsimtsoum : introduction à la méditation hébraïque*. Editions Albin Michel, Paris, 1992.

⁸²⁸ ASSOULINE Pierre. *Vies de Job*. p. 430.

Chapitre III – REGARD DURASSIEN SUR LE MAGISTRE DE L’EGLISE, LA LITURGIE ET LES PERSONNAGES RELIGIEUX

La présence de la liturgie dans les œuvres des écrivains a toujours suscité l’intérêt de la recherche en littérature, comment l’expliquent Jean-Claude Eslin et Chantal Labre : « L’Eglise catholique vous entoure maternellement dès l’enfance. C’est une atmosphère, un climat qui vous enveloppe, un entourage qu’elle a créé et recréé avec la liturgie, les fastes, les vêtements »⁸²⁹. Déjà en 1922, une thèse écrite en français et soutenue en 1922 à l’université de Zagreb par le Croate Ivan Merz avait pour titre *L’influence de la liturgie sur les écrivains français, de Chateaubriand à nos jours*⁸³⁰. Pour l’auteur, des écrivains, croyants ou non, inspirés par la dimension esthétique de la liturgie, la force des symboles, des rites et des prières catholiques, ont offert des pages délicates et splendides à la littérature. C’est dans cette perspective que nous envisageons nos investigations sur la présence des dogmes et de la liturgie chrétienne dans l’œuvre de Marguerite Duras.

I - L’INTERPRETATION DURASSIENNE DES DOGMES ET DES DOCTRINES DE L’EGLISE

Marguerite Duras ne fait certainement pas partie des romanciers catholiques, c’est-à-dire de ceux qui font du dogme catholique l’armature et l’instrument de leur écriture romanesque et de leur dramaturgie⁸³¹. Il n’y a rien d’une imprégnation spontanément spirituelle chez l’écrivaine. En revanche il y a des allusions très directes à des dogmes, au sens de « vérité[s] que l’Eglise pose

⁸²⁹ ESLIN Jean-Claude / LABRE Chantal. *op. cit.*, p. 14.

⁸³⁰ MERZ Ivan. *L’Influence de la liturgie sur les écrivains français: de 1700 à 1923*. Editions du Cerf, Paris, 2005.
MERZ Ivan. *L’Influence de la liturgie sur les écrivains français de Chateaubriand à nos jours*. Editions Bozidar Nagy, Faculté de philosophie de l’université de Zagreb, 1996.

⁸³¹ A l’instar d’auteurs comme Barbey d’Aurevilly (1808-1889) avec une certaine conception du roman catholique peignant l’ivresse et l’esclavage des passions pour mieux servir la foi.

comme devant être crue[s] »⁸³², comme « La Trinité », « l’Immaculée Conception ». Notre étude des dogmes se fera en deux temps. En premier lieu, nous aborderons les dogmes autour de la personne du Christ. En second lieu, ceux autour de Marie, la mère de Jésus, tout en spécifiant que l’Annonciation n’est pas un dogme.

1.1. Le dogme du péché originel

Ce dogme fait partie de l’enseignement de la doctrine et de la théologie chrétiennes. La locution comme telle ne figure pas dans la *Bible* et elle est plutôt suggérée par les formules de saint Paul dans sa *lettre aux Romains* : la « faute d’un seul » (*Rm* 5, 15.17-18) et la « transgression semblable à celle d’Adam » (*Rm* 5, 14). D’après le *Dictionnaire critique de théologie*, « l’expression “péché originel” a été forgée par Saint Augustin (354-430), pour désigner ce péché qui est “entré dans le monde” (*Rm* 5, 12) par la faute d’Adam et dont tout homme est affecté du fait même de sa naissance »⁸³³. Ce dogme qui se fonde sur l’enseignement de la *Bible* (*Gn* 2-3 ; *Rm* 5, 12-21) marque les grands moments de l’histoire de l’Eglise, d’une part avec la controverse pélagienne⁸³⁴ et le Concile de Carthage en 418, d’autre part avec le Concile de Trente en 1546. C’est l’un des dogmes les plus niés et les plus délicats. L’enseignement de ce dogme stipule que tout homme est pécheur dès le premier moment de son existence. Il naît pécheur en puissance et il deviendra pécheur en acte⁸³⁵.

Tout commence par le récit de la chute dans le livre de la *Genèse* (*Gn* 3). Le péché prend sa source dans un désir d’autosuffisance, comme l’illustre la désobéissance d’Adam et Eve racontée par ce livre biblique. Fondamentalement, le péché est ce qui blesse la relation de confiance entre l’homme et Dieu. Et s’il

⁸³² LACOSTE Jean-Yves (dir.). *Dictionnaire critique de théologie. op. cit.*, Article *Dogme* par Peter WALTER, p. 416, colonne 2. Le dogme est un point de doctrine qui est considéré comme fondamental par l’Eglise.

⁸³³ LACOSTE Jean-Yves (dir.). *op. cit.*, Article *Péché originel* par Laurent SENTIS p. 1055, colonne 1.

⁸³⁴ Pour le moine Pélage niant le péché originel, l’homme était en lui-même et par nature capable de faire le bien.

⁸³⁵ cf. NAUTIN Pierre / VANNESTE Alfred. *Le Dogme du péché originel*. In *Revue de l’histoire des religions*, 1975, vol. 187, n° 2, pp. 234-235.

est dit originel, ce n'est nullement pour accabler les générations à venir, mais c'est qu'il naît avec l'origine de l'humanité.

Ce récit des origines est marqué par l'interdit. Le serpent fait croire à l'homme que Dieu le prive définitivement de la connaissance du bien et du mal. Dès le commencement, Dieu associe l'homme à sa création, mais en distinguant les rôles. L'homme et Dieu ne sont pas interchangeables. Le serpent propose à l'homme ce que l'Eglise considère comme une imposture : devenir « comme des dieux possédant la connaissance de ce qui est bon ou mauvais » (*Gn* 3, 5). La désobéissance entraîne la chute d'Adam et Eve puis l'exclusion du Paradis.

Se pose alors la question du rapport entre la sexualité et la religion. En effet, dans la conscience humaine, la sexualité et la religion sont intimement liées. Dans l'Antiquité, les paganismes sacralisaient la sexualité. Avec l'avènement du christianisme, la parole du Christ établit l'homme et la femme, dans la dignité de leurs corps promis à la résurrection. Or, le réflexe habituel des sociétés sécularisées est de dénoncer le discours judéo-chrétien sur la sexualité comme répressif et culpabilisant. Il n'est pas toujours facile de penser de façon juste dans ce domaine. Souvent présenté comme « religieux » au sens de particulariste, le discours des catholiques par exemple est constamment disqualifié. Il est alors perçu comme un verrou à faire sauter pour faire évoluer les mœurs et les lois.

Comme dans la *Bible*, Duras évoque le péché originel sans le mentionner nommément. La thématique est présente dans son œuvre à travers les sujets qu'elle aborde à partir de ses relectures de la *Genèse* : la culpabilité, l'interdit et sa transgression, l'exclusion du Paradis et la séparation récurrente dans son œuvre. Ainsi, le livre de la *Genèse* est une référence pour comprendre la nouvelle de Duras intitulée *Le Boa*. L'interdit de la luxure ou le péché de la chair inscrit la présence biblique dans ce texte. Aux deux femmes, protagonistes de la nouvelle, la luxure à laquelle elles rêvent est interdite, car, pour la religion chrétienne, catholique en l'occurrence, la luxure fait partie des sept péchés capitaux.

De plus, le premier souvenir de « dévoration » pour Duras est celui d'un serpent, animal d'importance capitale dans la *Genèse*, car il a convaincu Ève, la première femme, de mordre « le fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin », la faisant ainsi succomber à la tentation. Dans ce récit, le fait qu'Ève morde le fruit et en offre à Adam est interprété comme lié à l'acte sexuel, puisque c'est après avoir ainsi désobéi à Dieu qu'ils découvrent qu'ils sont nus.

Au serpent, Dieu impose la malédiction comme châtiment : « Parce que tu as fait cela, tu seras maudit entre tous les bestiaux et toutes les bêtes des champs; tu marcheras sur ton ventre et tu mangeras de la poussière tous les jours de ta vie » (*Gn* 3,14). Ce passage de la *Bible* est sous-jacent à la description du boa, « luisant d'une rosée plus pure que celle du matin sur l'aubépine » (*B*, 101). Il est possible d'établir un lien entre la consommation vorace du fruit par Ève et celle à laquelle aspirent les deux femmes du récit. Ainsi, Marguerite Duras réhabilite le corps à l'encontre des représentations littéraires qui portent trop souvent l'empreinte du péché originel. Il y a comme une célébration du corps dans son œuvre⁸³⁶.

Mais Duras opère des inversions par rapport à la *Genèse*. D'une part la banane a remplacé le fruit défendu. Au retour des deux femmes du zoo, « une tasse de thé et une banane (les) attendaient dans la chambre de la Barbet » (*B*, 102). D'autre part, dans *Le Boa*, le « septième jour », jour de repos dans la *Genèse* devient pour la jeune fille la journée de « la succession des deux spectacles, la visite au Zoo et la contemplation de Mlle Barbet » (*B*, 106).

Par ailleurs, en fonction de sa formation judéo-chrétienne, Duras avait-elle déjà perçu une certaine culpabilité quand elle avait atteint l'âge de vingt ans ? Dans *Le Monde extérieur*, elle écrit : « Elle [Ma mère] a toujours ignoré une partie de ma vie. Par exemple elle n'a jamais su qu'à vingt ans, en France, on m'a fait avorter » (*ME*, 204). A ce propos, Alain Vircondelet rapporte un épisode biographique sur la jeune Marguerite : « A cette période, elle tombera enceinte du jeune et riche jeune homme qui faisait bénéficier de

⁸³⁶ cf. FRANTZ DE SPOT Anaïs. *La Pudeur au secret de la littérature. Pour une autre lecture du péché originel : Marguerite Duras / Violette Leduc*. Thèse soutenue le 23 septembre 2010 à la Maison de la recherche à Paris 3.

ses largesses toute la famille. Elle avortera de manière quasi clandestine, n'en disant rien à sa mère »⁸³⁷. L'éducation familiale lui a-t-elle fait prendre conscience du « fruit défendu » dont il faut effacer les conséquences ? Marie-Christine Jeannot éclaire davantage sur l'état d'esprit de Duras des années après les faits :

Elle se remémore sa première grossesse, clandestine et honteuse, qui se termina, l'année de ses 18 ans, par un avortement dont elle n'a pas oublié les détails. Elle écrira, le 9 novembre 1985, dans *L'Autre journal* : « On croit se débarrasser d'un fœtus alors qu'on est déjà porteuse d'un enfant. Et avorter, c'est tuer l'enfant. Là encore, le mensonge règne, l'hypocrisie, le désespoir des femmes. Elles disent rien les femmes (*sic*) »⁸³⁸.

Aujourd'hui, la théologie évite de trop parler du péché, alors qu'à l'instar de Duras, la littérature aborde le sujet.

1.2. Le dogme de la Trinité

Selon la foi catholique, le dogme de la Trinité se fonde sur les trois personnes divines : le Père, le Fils et le Saint-Esprit. L'expression de la Trinité est manifeste dans l'envoi des disciples en mission. « Jésus s'approcha d'eux et leur adressa ces paroles : Tout pouvoir m'a été donné au ciel et sur la terre. Allez donc : de toutes les nations faites des disciples, les baptisant au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit » (*Mt* 28, 18,-19). Le dogme de la Trinité s'est progressivement imposé au cours des premiers siècles et un peu plus tard la fête de la Trinité a été instituée. La fête solennelle de la Trinité s'est répandue au XI^{ème} siècle en 1030. Elle a été rendue officielle pour l'Eglise universelle au XIV^{ème} siècle, en 1334. Elle se fixe au dimanche après la Pentecôte pour synthétiser l'œuvre des trois personnes divines. La place primordiale de la Trinité dans la foi catholique est manifeste du fait que tout baptisé l'est au nom des trois personnes divines, et de plus, toute célébration et tout rituel commence et s'achève par l'invocation des trois personnes divines.

Le dogme de la Trinité est repris par Duras. Même si le mot n'apparaît pas, la réalité y est sous une forme ou une autre. Le signe de la croix

⁸³⁷ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 103.

⁸³⁸ JEANNIOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante*. p. 93.

essentiellement fondé sur le mystère trinitaire est parodié par Duras. En effet, dans les *Cahiers de la guerre*, elle écrit : « Rue Saint-Benoît : rue sainte Eulalie : rue du Père, rue du Fils... » (CG, 311). L'allusion aux personnes trinitaires est clairement faite même s'il manque la personne de l'Esprit-Saint. Il revient au lecteur averti de remplacer les points de suspension pour compléter la liste entamée. L'écrivaine énumère donc des rues en commençant par les plus connues, comme celle où elle habite pour finir ironiquement par des rues fictives. Déjà la rue Saint-Benoît, à elle seule, est chargée de sens. Dans un jeu de mots qui n'est pas anodin, Laure Adler, s'inspirant des propos de Dionys Mascolo, l'amant de Duras, écrit au sujet du logement de la rue saint Benoît : « Personne ne faisait l'amour rue saint Benoît. Plutôt un couvent, donc, en apparence, cet appartement »⁸³⁹. En effet, avec Robert Antelme et Duras, Dionys Mascolo fonde le « groupe de la rue Saint Benoît ». Mais comme l'écrit Alain Vircondelet, « de ce triangle d'amour, Duras-Antelme-Mascolo, il ne reste que la déchirure »⁸⁴⁰. Quant aux rues du Père et du Fils, les initiales en majuscules attestent davantage la présence de l'ironie que celle du dogme catholique.

Il convient de souligner l'importance du chiffre trois dans l'œuvre durassienne⁸⁴¹. Laure Adler déclare : « beaucoup d'hommes apparaissent dans les livres de Marguerite. Parmi eux, trois amants »⁸⁴². Elle affirme également : « le thème obsessionnel de Marguerite est déjà le trio : la fille, le fils, la mère »⁸⁴³. Alain Vircondelet parle du triangle d'amour autour de Duras :

Les rapports qu'elle sut cependant instaurer entre lui et son mari, Robert Antelme, Mascolo les évoquera plus tard avec cette pudeur et cette retenue qui lui sont propres, cet effacement aussi. Était-ce le besoin de ce triangle d'amour toujours inscrit dans ses romans qu'elle voulait là réaliser ? ⁸⁴⁴.

Le système trinitaire mis en place dans l'œuvre durassienne fait implicitement allusion au dogme chrétien de la Trinité.

⁸³⁹ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 238.

⁸⁴⁰ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 130. Dionys Mascolo devient l'amant de Marguerite Duras en 1947. Ils auront un enfant nommé Jean. Le couple se sépare en 1956.

⁸⁴¹ cf. La symbolique des nombres dans la deuxième partie.

⁸⁴² ADLER Laure. *op. cit.*, p. 81.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 168.

⁸⁴⁴ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 102.

Dans *Le Vice-consul*, se manifeste un Dieu trinitaire à travers le prisme de la blancheur dominante et de la jeune fille. On y voit en effet que la dame « blanche » a une fille « blanche » qui vit dans une maison « blanche ». C'est par l'œil et les propos de la petite fille européenne que se manifeste un Dieu en trois personnes : « Les petits Blancs continuent à attendre et à se taire ; ils sont trois maintenant à vouloir la garder. Dieu est de tous les côtés » (VC, 61). Brigitte Cassirame déclare :

Mais ce Dieu n'est pas l'être suprême, le créateur ou le rédempteur. Il appartient au domaine de l'immanence. Il marque sa présence par la suppression de toutes les souffrances à un moment donné dans l'existence de la jeune fille : il est cette petite fille européenne [...] ⁸⁴⁵.

Selon Brigitte Cassirame, la dimension trinitaire de ce Dieu à travers l'observation des trois personnes par la jeune fille en fait une « vision parodique et cynique d'une trinité que la jeune mendicante ignore » ⁸⁴⁶. La présence trinitaire se manifeste étonnamment dans l'œuvre littéraire de Duras.

1.3. La doctrine de la transsubstantiation et de la communion eucharistique

Dans l'œuvre de Duras, l'enseignement de l'Eglise sur l'eucharistie se présente sous différentes formes témoignant de connaissances certaines de la question chez l'écrivaine. Un rappel historique de l'événement biblique et théologique permet d'entrer dans l'esprit de Duras.

Avant son arrestation au domaine appelé *Gethsémani* (cf. Mt 26, 36), Jésus avait réuni ses disciples pour célébrer la Pâque avec eux. En effet, c'est par un repas partagé que les Juifs célébraient le jour où Dieu les avait sauvés de l'esclavage d'Egypte pour les introduire dans la Terre Promise. L'évangéliste Matthieu écrit :

Pendant ce repas, Jésus prit du pain et, après avoir prononcé la bénédiction, il le rompit; puis, le donnant aux disciples, il dit : « Prenez, mangez, ceci est mon corps ». Puis il prit une coupe et, après avoir rendu grâce, il la leur donna en disant: « Buvez-en tous, car ceci est mon sang, le sang de l'Alliance, versé pour la multitude, pour le pardon des péchés » (Mt 26, 26-28).

⁸⁴⁵ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 149.

⁸⁴⁶ *Ibidem.*

Cet événement donne naissance à l'Eucharistie qui est la traduction d'un verbe grec signifiant « dire merci » ou encore « rendre grâce ». L'eucharistie encore appelée la messe consiste à faire mémoire en se rappelant le moment où Jésus a livré son corps et versé son sang pour sauver tous les hommes.

Les connaissances de Duras sur l'eucharistie transparaissent dans sa présentation et sa lecture de la messe ou de l'eucharistie. Notons pour commencer que c'est beaucoup plus le terme consacré « communion » qui se manifeste dans l'œuvre durassienne. En effet, pour toute une génération, il est plus aisé de parler de communion en lieu et place de la messe ou de l'eucharistie. Le dialogue suivant tiré des *Yeux verts* est assez révélateur d'une certaine conception durassienne de la messe. C'est Duras qui commence par répondre à la question des *Cahiers du cinéma* sur le film ayant pour titre *Les enfants* :

- Avec la scène des pommes de terre, à la fin, on pense au **pain et au vin du sacrifice**⁸⁴⁷.
- Je n'y avais pas pensé
- Il y a ce plan final qui balaie le jardin, les fauteuils vides, une barrière. On a presque l'impression de voir l'absence de Dieu (YV, 241).

Même si l'interlocuteur n'y avait pas pensé, l'allusion à l'eucharistie est manifeste. Le sacrifice est l'autre nom de l'eucharistie ou de la messe. On parle bien du saint sacrifice de la messe. Et pour accomplir ce sacrifice, il est acquis que le célébrant prend le pain et le vin qui sont nécessaires pour accomplir le mémorial dont parle l'institution de l'eucharistie. Le prêtre agit également selon la recommandation du Christ : « Faites cela en mémoire de moi » (Lc 22, 19). Le lecteur averti perçoit bien que Duras mentionne les fruits de la terre et du travail des hommes, le pain et le vin, qui deviennent corps et sang du Christ. Ainsi, pain, vin et pommes de terre sont logés à la même enseigne, puisque les pommes de terre sont également données par le Dieu de l'univers. Or, Duras ramène à sa plus simple expression un des éléments clés de la foi chrétienne. Au trivial de la scène de la pomme de terre, elle associe volontairement l'élément sublime de l'eucharistie. Ainsi, d'après Duras dans

⁸⁴⁷ C'est nous qui mettons en gras au regard de la thématique en cours dans cette sous-partie.

Les Yeux verts, l'eucharistie est vidée de son sens parce que Dieu n'y est plus : « On a presque l'impression de voir l'absence de Dieu » (YV, 241).

La parodie de l'eucharistie se poursuit avec les *Cahiers de la guerre*. Dans la logique durassienne du vide et de l'absence, l'écrivaine suggère : « A la place du blé, des moissons de cadavres : Prenez et mangez, ceci est mon corps » (CG, 175). Dans ces propos, le trivial côtoie le sublime. En lieu et place de la moisson du blé, il y a la moisson des cadavres. Au lieu du pain eucharistique fait de blé pour le sacrifice, il y a des cadavres que celle qui s'institue prêtre, voire Christ, invite à prendre et à manger. Dans la liturgie catholique, seul celui qui est ordonné prêtre prononce ces paroles au cours des célébrations eucharistiques : « Prenez, mangez, ceci est mon corps » (Mt 26, 26). Et la doctrine chrétienne enseigne qu'en célébrant l'eucharistie le prêtre agit *in persona Christi*, c'est-à-dire au nom même du Christ. Duras s'approprie ces paroles en se faisant « prêtre » d'un sacrifice sans Dieu et actrice d'une liturgie de mort, vide de toute dimension rédemptrice.

Et pourtant, Duras emploie le substantif « Transsubstantiation », un terme proprement théologique et explicitement lié à l'eucharistie. Certains critiques littéraires l'emploient en analysant l'œuvre durassienne, comme le fait Dominique Noguez en évoquant l'écrivaine : « Chez elle, le réel même est transformé [...]. Du fait de cette façon de pousser [les métaphores] jusqu'à la transsubstantiation »⁸⁴⁸. Duras elle-même fait usage de ce langage théologique quand elle affirme : « De Gaulle croit en la transsubstantiation » (CG, 205).

La transsubstantiation est le changement de substance. Dans une présentation historique, Giorgio Agamben déclare :

A travers la présence contemporaine de deux natures en une seule personne ou en une seule victime, il s'agissait bien de faire face à la confusion du divin et de l'humain qui menaçait de paralyser la machine sacrificielle du christianisme. La doctrine de l'incarnation garantissait que la nature divine et la nature humaine fussent présentes sans ambiguïté dans la même personne, tout comme la transsubstantiation assurait que les espèces du pain et du vin se transformassent sans le moindre résidu dans le corps du Christ ⁸⁴⁹.

⁸⁴⁸ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 77.

⁸⁴⁹ AGAMBEN Giorgio. *Profanations. op. cit.*, pp. 99-100.

Le dogme de la transsubstantiation se rapporte alors au moment de la consécration du pain et du vin au cours de la messe. Au moment précis où le prêtre prononce les paroles consécatoires qui sont celles même du Christ (*cf. Mt 26, 26-28*), un changement total s'opère : le pain et le vin se transforment respectivement en corps et en sang du Christ alors que les apparences initiales et les espèces demeurent les mêmes par le goût, l'odeur, la texture. C'est le Concile de Trente en 1551 qui a élaboré le dogme en le définissant comme la « conversion, après la consécration de toute la substance du pain et du vin en celles du corps et du sang de Jésus »⁸⁵⁰. Le Concile précise :

Par la consécration du pain et du vin s'opère le changement de toute la substance du pain en la substance du corps du Christ notre Seigneur et de toute la substance du vin en la substance de son sang ; ce changement, l'Église catholique l'a justement et exactement appelé transsubstantiation⁸⁵¹.

C'est donc un terme ancien largement ancré dans le dogme catholique.

Par la même occasion, le Concile de Trente a confirmé la doctrine de la « Présence réelle » selon laquelle la transsubstantiation rend réellement présent le Christ au moment de la consécration du pain et du vin. Dans ce contexte, la présence eucharistique du Christ commence au moment de la consécration. Elle dure aussi longtemps que subsistent les *saintes espèces* que sont le pain et le vin. C'est ce qui justifie l'adoration du Saint-Sacrement dans l'histoire de l'Église qui considère le Christ réellement présent dans le Saint-Sacrement. On parle alors de la « Présence réelle ». Or, il se fait que l'expression consacrée « présence réelle » se retrouve sous la plume de l'écrivaine dans *Les lieux de Marguerite Duras* : « De la présence réelle ? Oui de la présence réelle et de la parole » (*L*, 73). Dans cet échange avec Michelle Porte sur le rôle du miroir dans ses films, Marguerite Duras fait remarquer qu'une glace est comme un trou qui absorbe l'image et la rejette. En fait le miroir met en doute la présence réelle. En somme, l'usage de l'expression ne recouvre pas une valeur liturgique et théologique.

⁸⁵⁰ 13^e session du Concile de Trente en 1551. In *Histoire religieuse*, Tome 2, La Pléiade 1973, p. 1054.

⁸⁵¹ *Ibidem*.

Mais Duras puise dans le langage théologique à des fins personnelles.

L'une des occurrences les plus significatives se trouve dans *Le Boa* :

Enroulé sur lui-même, noir, luisant d'une rosée plus pure que celle du matin sur l'aubépine, d'une forme admirable, d'une rondeur rebondie, tendre et musclée, colonne de marbre noir qui tout à coup chavirerait d'une lassitude millénaire et s'enroulerait enfin sur elle-même tout à coup dédaigneuse de cette pesante fierté, d'une lenteur ondulante, toute parcourue de frémissements de la puissance contenue, le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, aussi parfaite que l'absorption d'eau par les sables brûlants du désert, **transsubstantiation** accomplie dans un calme sacré. Dans ce formidable silence intérieur, le poulet devenait serpent (*B*, 101)⁸⁵².

Cet extrait tient à la fois de la narration et de la description sous la plume experte de Duras. Le contexte ainsi présenté dit l'essentiel de ce qu'est une transsubstantiation. L'épisode est même relégué au rang du sacré pour mieux parodier la portée théologique du mot.

Par ailleurs, sans employer le mot, la description qu'elle fait est une parodie de la « Transsubstantiation » dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Elle adopte le sens de changement d'une substance en une autre, de changement complet et de transformation. L'enfant n'a plus d'autre identité que d'appartenir au Chinois, « d'être à lui seul son bien sans mot pour nommer ça, fondue à lui, diluée dans une généralité pareillement naissante » (*ACN*, 99). Il y a une parodie de l'eucharistie où, originellement, le chrétien est invité à devenir ce qu'il reçoit et mange. C'est l'insistance sur les verbes « consommer » et « dévorer » (*cf. ACN*, 160) dans l'œuvre durassienne qui traduisent cette volonté manifeste de parodier la transsubstantiation. Le langage sacré de l'Eglise côtoie le sens premier du mot rendu au langage de la chair et du corps. Le mot est également employé dans les *Cahiers de la guerre* : « La différence entre de Gaulle et Hitler, c'est que De Gaulle croit en la transsubstantiation. Il parle droit au cœur des catholiques » (*CG*, 205). En comparant De Gaulle et Hitler, Duras justifie la différence par ce qui fait l'essentiel de la foi catholique.

Pourtant, le sens sacré de la transsubstantiation ne semble pas pour autant gommé puisque certains personnages durassiens communient aux messes. Ainsi en est-il du personnage de Claire dans *Le Théâtre de l'amante*

⁸⁵² C'est nous qui soulignons en gras.

anglaise quand elle affirme : « Je croyais en Dieu à ce moment-là et je communiais tous les jours. Lui vivait maritalement avec une femme et d'abord je n'ai pas voulu de lui à cause de ça » (*ThA*, 83). Manifestement, la foi de Claire est désormais dans le passé et pourtant elle se souvient des règles et des codes de l'Église. Selon l'Église, quand on croit en Dieu et qu'on est dans les aptitudes requises, on est censé pouvoir communier à la messe. Mais quand il y a des empêchements comme des liens extraconjugaux, il est recommandé d'aller se réconcilier avec Dieu avant de communier. Certes, le personnage n'est pas directement concerné mais c'est son époux qui est en cause et elle s'inflige le devoir de ne plus communier.

Dans l'œuvre de Duras, il est aussi question de communion. Dans les *Cahiers de la guerre*, l'écrivaine mentionne son refus de la proposition de communier qui lui a été adressée par une religieuse dans la clinique où elle séjournait⁸⁵³. Elle mentionne aussi le souvenir d'« une chaîne de première communion » (*CG*, 107). Fête religieuse, la première communion se double depuis des siècles d'une fête profane et familiale. Nombre d'éléments évoluent au fil des temps : l'âge de la communion, la robe ou le costume portés ce jour-là par les communiants, la préparation faite par le curé, les images pieuses distribuées, le repas de famille et les cadeaux partagés⁸⁵⁴.

Dans *L'Amante anglaise*, il est même question de la communion quotidienne quand Claire affirme : « je communie tous les jours » (*AA*, 152). Sous la plume de Duras, la communion devient un moment de distraction, vidant ainsi cet instant de son caractère sacré. En témoigne, dans *Le Vice-consul*, le contenu de l'échange entre le personnage éponyme et le directeur du Cercle. Homme complaisant, le directeur parle à son confident des Indes et de sa vie. Il rapporte des souvenirs d'enfance dans cette école disciplinaire de la campagne d'Arras dans le Pas-de-Calais. Les exploits sont nombreux et

⁸⁵³ cf. *CG*, 244.364-365.

⁸⁵⁴ cf. MERGNAC Marie-Odile. *Communion d'hier et de toujours*. Archives et culture, 2008. L'auteur fait revivre la première communion depuis le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours. Cette recherche historique et artistique se fait à travers plus de 160 images, gravures, tableaux et objets anciens, de même qu'à l'aide de témoignages d'écrivains ou d'enfants racontant leur première communion. Parmi eux, on peut noter par exemple Balzac, Chateaubriand, Flaubert, Massin, Verlaine, Zola, Simone de Beauvoir et Sand.

singuliers comme les « croche-pieds aux communiants quand ils vont à la sainte table dans l'allée centrale de l'église [...]» (VC, 86-87). Le sacré côtoie le trivial.

Communion et messe émergent de façon implicite dans certaines expressions de la pensée durassienne. Dans *Les Parleuses*, l'auteure mentionne le « pain quotidien » (P, 208) qui est une allusion à la prière chrétienne du « Notre Père » où le pain quotidien désigne également la communion de chaque jour (cf. AA, 152). Dans sa dimension spirituelle, ce pain quotidien est une nourriture dont le Christ dit : « Je suis le pain vivant qui descend du ciel. Celui qui mangera de ce pain vivra pour l'éternité » (Jn 6, 51). Ces paroles bibliques semblent fonder l'affirmation de Duras à propos de la mendicante de *L'Amant* qui « dort dans un parc, rassasiée d'une nourriture infinie » (Amt, 108). La nourriture infinie n'est certes pas la communion eucharistique mais les reliefs de repas qu'elle pouvait s'octroyer derrière l'ambassade de France.

1.4. Le dogme de l'Immaculée Conception : la virginité chrétienne ironisée

Dans la *Bible*, la virginité de la jeune fille relève des dispositions légales avant le mariage (cf. Dt 22, 13-20). Pour les chrétiens, la virginité est un état de vie et d'esprit. Ils distinguent la virginité physique et la virginité morale. La virginité est d'abord la volonté pour une jeune fille de se donner tout entière dans le mariage. C'est un acte d'espérance dans un amour que l'on voudrait unique. La vie religieuse féminine se conçoit aussi dans l'imitation du Christ et dans la volonté de se donner entièrement à Dieu suite à un appel spécifique. Le modèle de la virginité chrétienne est celui de Marie dans la *Bible*.

Les adjectifs qualificatifs « vierge » et « virginal » sont diversement employés par Duras⁸⁵⁵. Des allusions explicites sont faites par Duras à la figure

⁸⁵⁵ « [...] une heure qui a de la force, parce que vierge, naissante, [...] » (CG, 288) ; « [...] les collines toscanes, les seules du monde à être habitées de cette façon qu'on ne pourrait les imaginer vierges, [...] » (CG, 303-304) ; « Mlle

de Marie appelée « Sainte Vierge »⁸⁵⁶. Dans *Les Yeux verts*, l'expression « fruit de ses entrailles », libellée entre guillemets dans la version originale (YV, 63) témoigne d'une allusion explicite à l'Ave Maria, la prière adressée à la Vierge Marie et dont les paroles s'inspirent de la salutation de l'ange Gabriel et de l'exclamation de sa cousine Elisabeth devant elle : « Tu es bénie plus que toutes les femmes, béni aussi est le fruit de ton sein » (Lc 1, 42). L'évangéliste Matthieu attribue le titre de « Vierge » à Marie : « Voici que la vierge concevra et enfantera un fils auquel on donnera le nom d'Emmanuel, ce qui se traduit : " Dieu avec nous " » (Mt 1, 23)⁸⁵⁷.

Ainsi, dans la tradition chrétienne, Marie est la « Sainte Vierge » mais elle est aussi « l'Immaculée ». On parle alors de l'Immaculée Conception de la Vierge Marie qui est le privilège accordé à la mère de Jésus d'avoir été conçue sans péché et sans tache. Celle-ci reste vierge. Dans le christianisme, il y a donc un lien entre le péché et la sexualité. Dans leur *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt écrivent à ce sujet : « La Vierge Marie représente l'âme parfaitement unifiée, en qui Dieu devient fécond. Elle est toujours vierge, car elle reste toujours intacte à l'égard d'une nouvelle fécondité »⁸⁵⁸. Hormis une exception significative⁸⁵⁹, Duras n'emploie pas le substantif « Immaculée » pour désigner la Vierge Marie, mais elle fait usage du mot comme adjectif qualificatif. En reprenant, dans *Les Yeux verts*, la lecture

G. est vierge et elle a quarante ans » (CG, 306) ; « [...] chaque jour son refus en est aussi total, qu'au premier jour, aussi vierge d'aucune soumission [...] » CG, 319 ; « Et seule lui résistait, entière, vierge, l'envie de la mer » (PCT, 18) ; « Nous sommes au premier temps de l'humanité, elle est là, vierge, virginale, pour encore quelques mois » (D, 123) ; « vierge de toute familiarité avec les puissances du mal » (BCP, 25) ; « Pour ce qui est vierge, c'est fini depuis longtemps » (BCP, 219) ; « Le vice-consul est vierge » (P, 215).

⁸⁵⁶ « Voulez-vous donner vos fleurs à la Sainte Vierge ? » (CG, 244) ; « Vous n'avez pas besoin de toutes ces fleurs. Vous allez *au moins* les donner à la Sainte Vierge » (CG, 364) ; « Vous ne voulez vraiment pas ? Ni communier, ni le prêtre, ni même le bouquet à notre Sainte Vierge ? » (CG, 365) ; « [...] Ça ne veut même pas donner un bouquet à notre très Sainte Vierge et ça se plaint ? [...] » (CG, 365).

⁸⁵⁷ L'évangéliste Luc parle d'une jeune fille : « Le sixième mois, l'ange Gabriel fut envoyé par Dieu dans une ville de Galilée du nom de Nazareth, à une jeune fille accordée en mariage à un homme nommé Joseph, de la famille de David ; cette jeune fille s'appelait Marie. [...] L'ange lui dit : " Sois sans crainte, Marie, car tu as trouvé grâce auprès de Dieu. Voici que tu vas être enceinte, tu enfanteras un fils et tu lui donneras le nom de Jésus". Marie dit à l'ange : " Comment cela se fera-t-il puisque je n'ai pas de relations conjugales ?" » (Lc 1, 26-27.30-31.34).

⁸⁵⁸ CHEVALIER Jean / GHEERBRANDT Alain. *Dictionnaire des symboles*. Editions Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982. Article « Virginité », page 1022, col. 1.

⁸⁵⁹ « Ben, notre sainte... Marie, mère de Dieu, elle a jamais eu d'enfant, elle a échappé à ... [...] ... la corvée. Donc elle ne devait pas avoir des règles. Immaculée, qu'est-ce que ça veut dire ? » (P, 156).

du film « La Nuit du chasseur » de Charles Laughton, l'écrivaine attribue à la vieille dame « cette petite enfance immaculée », par opposition à la figure du père meurtrier (YV, 97). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la narratrice emploie le terme pour cette femme jeune et belle qu'elle voit sur l'écran au cinéma. Sa beauté séduit les hommes qui tombent pour elle, « tandis qu'elle est déjà loin, libre comme un navire, et de plus en plus indifférente, et toujours plus accablée par l'appareil immaculé de sa beauté » (BCP, 188). Dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas*, c'est avec ce mot que l'enfant est perçu par le regard du personnage éponyme : « Lorsqu'il ouvrit les yeux, M. Andesmas retrouva sur lui l'inconvenance immaculée d'un regard déjà vu » (AMA, 44). Dans *Yann Andrea Steiner*, elle dit du personnage de Betty Fernandez : « Si déterminée elle devait être à prendre ce train-là, si belle, si élégante dans cette robe immaculée que personne, aucun des agents du train ne lui avait demandé son billet » (YAS, 35). Une certaine innocence découle ainsi de tout ce qui est immaculé.

L'occurrence la plus explicite est l'emploi substantivé du terme « Immaculée ». Dans *Les Parleuses*, l'écrivaine ne manque pas de s'interroger sur l'Immaculée Conception de Marie : « Ben, notre sainte ... Marie, mère de Dieu, elle a jamais eu d'enfant, elle a échappé à ... [...] ... la corvée. Donc elle ne devait pas avoir des règles. Immaculée, qu'est-ce que ça veut dire ? » (P, 156). Les affirmations précédentes ne font que confirmer l'ironie qu'implique la question. Pour Duras, avoir des enfants est une corvée à laquelle la Vierge Marie a heureusement échappé. Il en est de même des règles qui sont également une corvée. Selon elle, le sang des règles ne peut rendre Immaculée. Par conséquent, seule Marie y aurait échappé puisqu'on parle de la conception immaculée de Marie. Or, l'enseignement de l'Église sur l'Immaculée conception ne nous fait pas un développement sur le sang et les règles de Marie, mais il nous révèle que Marie a été conçue sans péché pour pouvoir porter en elle Jésus qui est sans péché.

Certes, pour la mère de l'écrivaine, la virginité garde toute sa splendeur aux dires mêmes de sa fille dans les *Cahiers de la guerre* : « Ma mère

avait une croyance absolue dans la virginité des jeunes filles : « le plus grand bien d'une jeune fille, c'est sa pureté » (CG, 56). Il est vrai que dans l'œuvre durassienne se dessinent encore des marques de virginité chez certains personnages. Dans *Le Marin de Gibraltar*, le narrateur imagine la Magra, un fleuve « vierge de toute trace de femme » (MG, 47). Il n'y avait que le chauffeur et lui, la femme ayant totalement disparu de ce paysage. Or, avec Duras, la virginité est remise en question, comme dans ces propos échangés dans *Le Vice-consul*. Anne-Marie Stretter s'adresse à Charles Rossett à propos du personnage éponyme : « Il a dit qu'il était vierge au directeur du Cercle. Que croyez-vous ? » La réponse est explicite : « Alors, serait-ce cela ? Cette abstinence c'est effroyable ... » (VC, 114). La virginité est une privation sexuelle mais elle est ici perçue comme abominable. Par ailleurs, l'écrivaine mentionne dans *Le Boa*, « le bordel [...] qui ressemblait à une sorte de piscine et l'on y allait se faire laver, se faire nettoyer de sa virginité, s'enlever sa solitude du corps » (B, 112). Si la virginité est perçue comme effroyable alors qu'elle est valorisée dans les cultures biblique et chrétienne, la narratrice du roman *Un barrage contre le Pacifique* affirme que la virginité n'est plus son idéal : « Pour ce qui est d'être vierge, c'est fini depuis longtemps » (BCP, 219). Elle s'affiche à l'opposé de la mère dans sa foi en la virginité des jeunes filles. Le récit du *Boa* n'est que l'illustration de cette négation et de ce rejet pur et simple de la virginité. Mlle Barbet est censée avoir été vierge toute sa vie, ce qui répugne à la narratrice du *Boa* qui n'y voit que la puanteur de la virginité : « Quand le soir était venu, je rentrais dans la maison infectée de la puanteur du regret. C'était terrible » (B, 106). A travers le récit de *Madame Dodin*, ébauché dans les *Cahiers de la guerre*, s'inscrit le regard ironique de l'écrivaine : « Ai-je dit que Mlle G. était pour moi l'incarnation même de la bêtise ? Mlle G. est vierge et elle a quarante ans » (CG, 306). Ce personnage se présente comme la figure emblématique du lien qu'établit l'écrivaine entre virginité et stupidité.

Le commentaire sur le personnage du vice-consul dans *La Couleur des mots* confirme le rejet provoqué par la virginité : « C'est un homme vierge » (CM, 70). De ce fait, il est « un être frustré, un tiers-exclu ». Et pourtant, Duras

semble présenter une vision positive du couple chrétien dans la pertinence de sa durée : « Le couple des amants est le fait d'un instant. Il ne survit jamais au mariage. Le couple est chrétien dans toutes les sociétés occidentales, toujours » (YV, 73). Un pas est ainsi franchi de la virginité perçue comme négative à la valeur sacrée du mariage dans les traditions chrétiennes.

1.5. L'Annonciation et l'angéologie durassienne

Le substantif « ange » vient du grec *angelos* qui se traduit par « messenger ». Ce nom n'indique donc pas une nature mais une fonction remplie pour le service de Dieu selon la *Lettre aux Hébreux* : « Ne sont-ils pas tous des esprits remplissant des fonctions et envoyés en service pour le bien de ceux qui doivent recevoir en héritage le salut ? » (*Hb* 1, 14). L'existence des anges est confirmée dans la *Bible*. A côté de ces messagers divins, les textes bibliques mentionnent aussi un « ange de Yahvé » encore appelé « ange du Seigneur ». Il n'est pas différent de Dieu lui-même et il indique une intervention divine dans le monde des hommes. L'expression « ange du Seigneur » est sans doute le reflet d'une théologie archaïque dont les traces survivent même dans le *Nouveau Testament*. Elle évoque l'accomplissement d'une action humaine sous le regard et l'inspiration de Dieu.

L'Annonciation et les figures d'anges sont présentes dans l'œuvre de Duras, notamment dans *Le Marin de Gibraltar*⁸⁶⁰, lorsque le narrateur et sa compagne Jacqueline visitent le couvent San Marco, juste avant leur séparation. C'est avant tout l'aspect artistique qui est mis en valeur dans la description du narrateur : « C'était une œuvre d'art. Belle, ou pas belle, je n'avais pas d'avis. Mais avant tout, une œuvre d'art » (*MG*, 55). L'ange est au centre du tableau de parti-pris. En effet, l'enseignement chrétien donne une place prépondérante, voire première, à Marie alors que la représentation durassienne met l'accent sur l'ange. Le narrateur le souligne dans ses propos lorsqu'il analyse le tableau avec Jacqueline : « Elle demanda à un guide où se

⁸⁶⁰ cf. *MG*, 50.56.57.

trouvait l'Annonciation. Pendant un congé de mon père, vers douze ans, j'avais eu une reproduction de l'ange de ce tableau accrochée au dessus de mon lit [...]. Je le reconnus, cet ange, [...] » (MG, 50-51). Ainsi s'amorce l'angéologie durassienne en lien avec l'Annonciation.

Et le discours du narrateur se poursuit : « L'ange resplendissait toujours, incendié de soleil. On n'aurait pas pu dire s'il était homme ou femme, non, ç'aurait été difficile, il était un peu ce qu'on voulait » (MG, 54). Cette réflexion singulière évoque une ancienne querelle théologique. En effet, l'histoire de l'Eglise a connu un débat séculaire entre les théologiens sur le sexe des anges. Ce sujet a fait l'objet de longues discussions dans la chrétienté médiévale. Le deuxième Concile de Nicée en 787 leur a dénié l'attribut du sexe. Le Concile a estimé que ces créatures célestes n'avaient pas de corps. Les anges sont des esprits. De ce fait, ils n'ont pas de sexe et ne se reproduisent pas. Discuter sur le sexe des anges aboutit à des impasses.

Toujours au sujet de l'Annonciation, Marguerite Duras laisse ses personnages dans une demi voire totale obscurité. Au début du roman *Le Marin de Gibraltar*, le lecteur partage le goût d'un bonheur, d'un parfum, d'une annonce qui va changer la vie du personnage principal. En effet, sous cet ange, qui semble lui faire un clin d'œil et qui lui rappelle l'ange de son enfance, le narrateur se présente avec une âme frémissante : « Sa formulation frémissait en moi avec l'indécence du bonheur » (MG, 53). La narration côtoie les instants tragiques : « La douleur augmentait : du feu dans ma poitrine et dans ma gorge et qui ne sortirait, je le savais, qu'avec des larmes » (MG, 55). Survient l'envie de pleurer suivie d'un calme et d'un cri : « L'Etat civil, fini » (MG, 56). C'est aussi bien le saisissement d'une rencontre que la prise de conscience et la décision. La question se pose alors de savoir ce qu'il advient par la suite de ce personnage. Après cet événement, le lecteur est en droit de penser qu'en étant désormais libéré d'un passé qui entravait sa vie, le narrateur va enfin découvrir le bonheur. Or, il n'en est rien. On se demande alors s'il a vraiment vécu une Annonciation et ce qu'il en aurait fait si vraiment il en avait fait l'expérience. Il a certainement rêvé de cette Annonciation puisqu'il la désire. Comme chez les

personnages de Duras, la suite est décevante. Ce personnage est dans une situation ambiguë. Il ne sait pas réellement ce qu'il veut. Restera-t-il sur le navire ? Va-t-il descendre au prochain port et abandonner la quête ? Il est en désaccord avec lui-même. Comme les autres, il cherche lui aussi le fameux marin de Gibraltar, démarche qu'on pourrait assimiler à la quête du bonheur absolu. Il semble avoir peur de l'amour et de la souffrance que cause l'amour. Par conséquent, il ne se livre pas totalement et ne le fait que par fragments⁸⁶¹.

Quant au mot « archange », il apparaît dans une comparaison teintée d'ironie que l'auteure fait dans *Le Marin de Gibraltar* au sujet de Louis qui « se dressa face à son ami avec la noblesse d'un archange » (MG, 373). Cette noblesse n'est rien d'autre que l'expression de l'ivresse de Louis dont la majesté archangélique tenait à son biceps imaginaire.

On y voit même comme une parodie de l'Annonciation et du *Fiat* de Marie dans les Evangiles. Le *Fiat* de Marie est la réponse suivante qu'elle a donnée à l'ange Gabriel venu lui annoncer qu'elle serait mère de Jésus : « Je suis la servante du Seigneur. Que tout se passe pour moi comme tu me l'as dit ! » (Lc 1, 38).

Or, dans *Cahiers de la guerre*, Marie est aussi le nom d'un personnage durassien, qui se présente comme une imitation inversée de Marie de l'Annonciation, tant par le nom que par les actes : « Marie, immobile, fixe le lustre de la salle à manger. Elle est belle, et elle a au moins dix-huit ans » (CG, 162). Son immobilité dans la lumière resplendissante la met dans une position d'attente. Mais quand elle reçoit un message et un ordre, au lieu de répondre « oui », *fiat*, elle répond constamment « Non » (CG, 163-165 *passim*).

Les occurrences des *Cahiers de la guerre* mentionnent, entre autres un « ange gardien ». C'est le titre que la religieuse nommée sœur Marguerite attribue à l'enfant mort-né de Duras : « C'est un ange et il ira tout droit au ciel et ce sera votre ange gardien » (CG, 361). C'est lui qui se chargera de protéger la mère éprouvée. L'ange est donc chargé d'une mission. C'est un messenger. C'est

⁸⁶¹ Il est plutôt à l'image du prophète Jonas dans les *Ecritures* (cf. l'étude sur Jonas dans la deuxième partie de la thèse).

dans ce sens que Duras parle avec émotion d'Anne-Marie Stretter dans l'entretien avec Dominique Noguez dans *La Couleur des mots*. En assimilant la figure de l'écrivain et celle d'Anne-Marie Stretter, Duras fait d'eux des messagers de ce qu'il y a d'insoutenable dans l'existence. Elle écrit : « C'est comme un écrivain ! Ça fait du mal, un écrivain ! [...] Elle va porter ces messages-là à travers le monde : l'invivable de la vie [...] C'est la messagère de l'invivable. L'ange » (CM, 65). Dans cette expression oxymorique de la mission de Stretter, bien que l'auteure affirme ailleurs : « Je suis aux anges » (CM, 139), l'angéologie durassienne prend à contrepied l'angéologie chrétienne qui présente plutôt des anges porteurs de bonne nouvelle.

La relecture des dogmes par Duras à travers ses œuvres témoigne d'une certaine connaissance de ces enseignements et, de ce fait, elle peut prendre ses distances pour une relecture qui lui est propre. Il en est de même de l'enseignement sur l'eschatologie et les fins dernières.

II – LES FINS DERNIERES OU L'ESCHATOLOGIE DURASSIENNE

Etymologiquement, l'eschatologie est la science des choses ultimes. Se situant dans l'optique de l'enseignement de l'Eglise, elle se présente comme cette partie de la théologie chrétienne qui étudie les croyances religieuses sur les fins dernières, notamment sur l'humanité après la mort et sur l'univers après sa disparition. Sans employer le mot et l'expression consacrés, Duras fait une relecture de ces grands axes de la théologie chrétienne.

2.1. La sotériologie : le salut et la prédestination

La sotériologie est la doctrine de l'Eglise sur le salut. Certes, Duras n'emploie pas le mot mais la réalité n'en est pas moins présente. Les termes propres au salut chrétien sont repris par Duras dans son écriture. Avant tout, le terme salut est employé à dessein par l'écrivaine à propos du sens religieux du vice-consul, voire du chrétien en général : « Il gagne son salut, c'est un commerce affreux, abominable, [...] » (P, 210). Religion et commerce semblent faire bon ménage. Et Duras renchérit : « Tant que les chrétiens ne seront pas détachés de Dieu, ce sera dégueulasse..., de leur salut » (P, 210). C'est une manière de pousser les chrétiens à se désolidariser de leur Dieu et à s'occuper des urgences purement terrestres.

La délicate question du salut des âmes se situe entre sa « surdramatisation » inspirée par le jansénisme qui, à partir du XII^{ème} siècle, insistait sur la nature pécheresse de l'homme et sa dédramatisation contemporaine. En effet, après la Seconde Guerre Mondiale, l'annonce explicite de l'*Evangile* et du salut de l'homme par Dieu a cédé la place à d'autres conceptions comme l'idéologie du progrès et le salut de l'homme par l'homme. Le sacrement du baptême perd sa signification tout comme le mystère de l'Immaculée Conception. S'il n'y a plus de péché originel, il n'y a plus besoin de Rédempteur. Ainsi s'effondre l'économie du salut. Il s'ensuit l'abandon de chacun à la recherche et la jouissance des biens terrestres.

Duras prouve ainsi qu'elle a une notion précise du salut chrétien. Parler de l'accès au salut en termes de « commerce affreux », c'est relancer la querelle des indulgences que l'Eglise a connue au XVI^{ème} siècle. Il lui était reproché de faire gagner le salut au moyen de remises de peines (indulgences partielles) et d'effacement des péchés (indulgences plénières), obtenues contre

de l'argent. Cette pratique a généré des abus. Occasionnellement, elle a conduit à la simonie⁸⁶², qui désigne le fait d'acheter un sacrement ou une indulgence.

Une forme de corruption s'est donc instaurée. En leur temps, les grands réformateurs Jean Calvin et Martin Luther s'étaient élevés contre l'enseignement catholique du salut par les indulgences pour y opposer le salut par la foi selon l'affirmation de l'apôtre Paul : « C'est par la grâce, en effet, que vous êtes sauvés, par le moyen de la foi ; vous n'y êtes pour rien, c'est le don de Dieu » (*Ep* 2, 8). Les indulgences deviennent alors une des causes principales du schisme entre les protestants et les catholiques. Duras n'est donc pas tendre avec l'Eglise qu'elle accuse ainsi d'entretenir ce commerce.

L'emploi du substantif « indulgence » figure dans l'œuvre durassienne. L'écrivaine le mentionne comme simple substantif dans les *Cahiers de la guerre* où elle affirme des chrétiens : « Pendant la Libération, à l'heure où le moment d'égorger était venu, ils prêchaient déjà l'indulgence et le pardon des péchés » (*CG*, 176). Elle précise également le terme en l'inscrivant comme dans le langage de l'Eglise. Ainsi, dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, l'auteure note explicitement l'« indulgence plénière » (*AMA*, 35). M. Andesmas est en quelque sorte réduit à un chrétien qui accorde une indulgence plénière au personnage de Michel Arc pour son retard mais c'est sans compter avec les affres de la mort qui le ruinent. Prolongeant le champ sémantique de l'indulgence, elle emploie des mots qui se rapportent à cet enseignement de l'Eglise comme le « pardon des péchés » (*CG*, 176), les verbes « absoudre » et « pardonner » (*D*, 34), appliqué ironiquement au ministère de ce prêtre prisonnier qui a ramené un pauvre enfant, orphelin allemand et que les femmes regardaient mal (*D*, 34). Certes, elle reconnaît que, pour les chrétiens, le salut est donné par Dieu. Aussi, par un langage vulgaire – « dégueulasse » -, (*P*, 210) prend-elle le contre-pied en incitant les chrétiens à se détacher de Dieu.

⁸⁶² Du nom de Simon dans *Les Actes des Apôtres* : « Simon, quand il vit que l'Esprit Saint était donné par l'imposition des mains des apôtres, leur proposa de l'argent : “Accordez-moi, leur dit-il, à moi aussi ce pouvoir, afin que ceux à qui j'imposerai les mains reçoivent l'Esprit Saint” » (*Ac* 8, 18-19).

Dans la perspective même d'une théologie du salut, l'idée de séparation traverse de part en part l'œuvre durassienne tout comme, dans la *Genèse*, les débuts du monde ont été marqués par la séparation : séparation des éléments pour faire advenir la création, séparation de l'homme et de la femme, séparation de l'homme avec Dieu. Le salut durassien passe donc par le détachement de Dieu. Pour accéder au salut, les chrétiens sont priés d'oublier Dieu, de ne plus en parler. L'homme devient alors l'auteur de son propre salut. Puisqu'elle a été marquée par la lecture de la *Genèse*, on pourrait affirmer que Duras s'inscrit dans la perspective des premiers hommes qui ont voulu assurer leur propre salut, à commencer par Adam et Eve, puis les bâtisseurs de la Tour de Babel. Des séparations au sens durassien du terme sont des exclusions du salut chrétien. Ainsi en est-il du vice-consul dont l'écrivaine dit dans *Les Parleuses* : « Oui, et lui-même est banni, le vice-consul » (*P*, 209).

C'est dans ce sens qu'il faut lire les athéismes modernes qui sont souvent des doctrines de salut. Celles-ci essaient passionnément de donner un sens au travail des hommes et à l'évolution de l'humanité. La condition indispensable de la réussite, c'est de tuer ce Dieu qui détourne à son profit le meilleur des énergies humaines. Ainsi, se propage la prophétie selon laquelle ce monde est condamné à périr et à être remplacé par un autre que les hommes créent de leurs propres forces et avec leurs propres ressources.

Le rejet du salut chrétien par Duras n'est pas pour autant synonyme de l'acédie. Celle-ci est plutôt un terme du registre précieux qui traduit le dégoût de vivre, l'indifférence et surtout la tristesse née du désespoir devant le salut. Celui qui traverse des moments d'acédie se convainc qu'il n'atteindra pas le salut, et qu'il est trop insignifiant pour que Dieu s'intéresse à lui, trop mauvais pour obtenir le pardon de Dieu qui donne le salut. Il n'en est rien dans le cas de Duras. Loin d'un désespoir devant le salut, il est plutôt question de créer un vide à la place de Dieu. C'est un vide que l'homme remplirait aisément à son gré afin de jouir du salut présent à travers les biens de la terre.

Et le champ lexical du salut se retrouve dans l'œuvre durassienne. Dans *Outside*, les prisonniers s'engagent dans la Légion étrangère « pour

racheter leurs fautes » (*Out*, 179), le rachat étant compris comme la délivrance, l'expiation et la rédemption. Dans la même œuvre, Desnoyers, alias « le curé d'Uruffe », devait souffrir longtemps au lieu de se voir « octroyer la douceur d'une mort rédemptrice dans le paradis » (*Out*, 138). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, le portrait du visage de M^{lle} Carmen stigmatise « une mâchoire proéminente, en partie rachetée d'ailleurs par une dentition large et saine » (*BCP*, 172). Il faut donc entendre l'adjectif « rachetée » au sens de restitué et sauvé. L'une des occurrences les plus déterminantes est l'emploi du mot prédestination dans *Le Monde extérieur* où l'écrivaine affirme à propos du vice-consul : « Quand j'écris sur lui comme sur A.M.S., sur Ernesto, je crois dur comme fer à cette prédestination » (*ME*, 27). L'acte de foi de Duras en la prédestination d'un homme consiste à être capable d'écrire sur un personnage alors que rien ne laissait présager la possibilité de ce qui adviendrait dans l'écriture. La notion de la prédestination amène le lecteur à s'interroger.

La prédestination se fonde sur des textes bibliques, notamment certaines lettres de Paul. Cette doctrine biblique et théologique est intrinsèquement liée au salut. Ainsi lit-on dans sa *lettre aux Romains* :

Ceux que d'avance il a connus, il [Dieu] les a aussi prédestinés à être conformes à l'image de son Fils, afin que celui-ci soit le premier-né d'une multitude de frères ; ceux qu'il a prédestinés, il les a aussi appelés ; ceux qu'il a appelés, il les a aussi justifiés ; et ceux qu'il a justifiés, il les a aussi glorifiés (*Rm* 8, 28-30).

Et la même idée est développée dans sa *lettre aux Ephésiens* :

Il [Dieu] nous a prédestinés à être pour lui des fils adoptifs par Jésus Christ ; ainsi l'a voulu sa bienveillance. En lui aussi, nous avons reçu notre part : suivant le projet de celui qui mène tout au gré de sa volonté : nous avons été prédestinés pour être à la louange de sa gloire ceux qui ont d'avance espéré dans le Christ (*Ep* 1, 5. 11-12).

La prédestination est la doctrine selon laquelle Dieu décide par avance de ce qui va se réaliser. Ainsi, tout est écrit dès l'origine selon le plan de Dieu. A cause du péché originel, l'homme tend inéluctablement vers le mal. Selon la doctrine janséniste de l'élection, Dieu choisit alors de sauver les hommes les plus méritants. Il s'agit de ceux qui ont la foi et qui ont fait pénitence pour recevoir la grâce de Dieu. Ceux qui sont prédestinés par Dieu le sont pour leur salut. L'objection avancée contre une telle doctrine est de la

qualifier d'injuste dans la mesure où elle favoriserait certains au détriment d'autres. En effet, selon la doctrine de la prédestination absolue, les hommes sont incapables d'accomplir le bien sans le secours de Dieu. Ils sont alors destinés soit au salut soit à la damnation. En somme, il n'y aura que peu d'élus. Si c'est Dieu qui prédestine certains et pas d'autres, alors le libre arbitre est remis en cause, tout comme d'autres éléments de foi tels que la liberté humaine et l'universalité du salut.

Le thème de la prédestination est un schème durassien dans la mesure où il est compris comme une préparation. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la narratrice souligne chez la mère « des débuts qui ne la prédestinaient en rien à prendre vers la fin de sa vie une telle importance dans l'infortune [...] » (BCP, 22). Elle voit ainsi dans la mère une femme qui aurait pu être prédestinée au sens d'être préparée à ne pas faire l'expérience amère du malheur. Les mésaventures accumulées génèrent en elle des ennuis de santé au point que son médecin doit intervenir pour discerner l'origine de ses crises. Tout laissait croire dès le départ que la mère était bien orientée sur la voie de la réussite. Mais le destin en a disposé autrement. Il ne s'agit donc pas pour elle d'une prédestination au sens théologique du terme, car elle exclut le salut selon le plan de Dieu tel que le conçoit l'Église. Les notions de salut et de prédestination se trouvent renforcées par le lexique de l'éternité dans l'œuvre durassienne.

2.2. Le lexique de l'éternité

L'idée d'éternité n'est plus explicitement marquée d'un caractère sacré dans le monde moderne. Après l'athéisme du XIX^{ème} siècle, le matérialisme et le consumérisme ont fait qu'il est devenu inconvenant de parler encore d'éternité. Certaines œuvres de Duras ont des titres à caractère chronologique : *Dix heures et demie du soir en été* ; *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* ; *Le Navire Night*. A première vue, le renvoi à l'éternité n'y figure pas.

Ce qui est certain, c'est que le substantif « éternité »⁸⁶³ est l'un des mots choisis de Duras comme dans *Les petits chevaux de Tarquinia* : « Les pierres se reposaient pour l'éternité sur cette île flottante » (PCT, 131). Les pierres sont personnifiées et comme les défunts, elles reposent dans la paix pour l'éternité. Dans *Yann Andrea Steiner*, c'est avec ce lexique que l'auteure affirme avoir caché le livre sur Théodora Kats : « J'ai dit que j'avais abandonné ce livre [...]. Que je l'avais caché pour l'éternité de ma mort [...] » (YAS, 14.15). Elle mentionne aussi « l'éternité à venir »⁸⁶⁴. Dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, elle reprend une expression quasiment biblique : « De toute éternité » (AMA, 90). C'est Dieu qui vit et aime de toute éternité : « N'es-tu pas de toute éternité, le Seigneur, mon Dieu, mon Saint ? » (Hb 1, 12). L'éternité et la vie éternelle s'appellent mutuellement.

L'emploi de l'adjectif « éternel » est aussi propre à l'œuvre durassienne. L'écrivaine mentionne la « mort éternelle » dans un de ses ouvrages au titre évocateur : *La Mort du jeune aviateur anglais*. Le jeune aviateur est « mort comme un oiseau, de mort éternelle » (MJAA, 68). C'est une mort définitive qui ne laisse présager aucune espérance. La même expression se retrouve dans *Outside* avec la réconciliation qui est « éternelle » (Out 45). Mais l'adjectif appliqué aux hommes suscite davantage l'attention : « Nous sommes éternels », lit-on dans *Les Yeux verts* (YV, 66)⁸⁶⁵. En relatant les exploits de Mai 68, Duras note les raisons et les preuves qui rendent éternels les contestataires :

Nous avons résisté aux dernières barricades, aux élections, à l'été, à la dispersion des étudiants, à leur retour, à la fermeture des facultés, à leur réouverture, aux disputes violentes, aux pires insultes (YV, 66).

La résistance assure l'éternité. Les hommes sont éternels parce qu'ils résistent aux aléas du temps. Mais l'emploi du substantif « Eternel » attire également l'attention du lecteur.

⁸⁶³ « De son éternité » (YAS, 115).

⁸⁶⁴ « Qu'elle [l'histoire] soit dans le livre devenue extérieure, emportée loin, séparée de son auteur et pour l'éternité à venir, pour lui, perdue » (YAS, 18) ; « Reste la forêt, la forêt qui gagne vers la mer chaque année. Toujours de suie, noire, prête pour l'éternité à venir » (MJAA, 70).

⁸⁶⁵ L'expression est aussi le titre d'un roman. FLEUTIAUX Pierrette. *Nous sommes éternels*. Editions Gallimard, Paris, 1990.

La connotation biblique du terme est manifeste avec l'emploi du substantif en majuscules. L'Éternel selon la *Bible*, c'est Dieu. Il est hors du temps. Il est sans commencement ni fin. La tradition chrétienne parle de « l'Éternel » pour nommer Dieu alors qu'auparavant chez les Grecs, il était question de « l'immortalité »⁸⁶⁶. Duras emploie également ce terme pour désigner Dieu selon les propos du curé à l'endroit de Gina dans *Les petits chevaux de Tarquinia* : « Ce n'est pas une déclaration devant l'Éternel qu'on vous demande de faire » (*PCT*, 189). Du jeune aviateur anglais, elle écrit de façon explicite : « Il aura vingt ans pour l'éternité, devant l'Éternel. Qu'il existe ou non, l'Éternel, ce sera cet enfant-là » (*MJAA*, 72-73). Le jeune aviateur tient la place de Dieu en définitive alors que Ludi, dans *Les petits chevaux de Tarquinia* « ressemblerait éternellement à un cheval » (*PCT*, 47). L'auteure emploie la majuscule ou la minuscule selon les circonstances⁸⁶⁷. A première vue, toutes ces recherches sur les termes « Éternel », « éternel », « éternité », « éternellement » manifesteraient une espérance en une vie éternelle chez Duras.

La foi en la vie éternelle est ancrée dans les religions. La croyance en une existence après la mort est attestée dans de nombreuses religions. La pensée juive exprime l'idée d'une résurrection de la chair, dans l'épisode des ossements desséchés du livre d'*Ezéchiel* et dans les livres des *Martyrs d'Israël* encore appelés livres des *Macchabées*⁸⁶⁸. Les épreuves endurées pendant la

⁸⁶⁶ Les dieux sont immortels car ils se nourrissent de l'ambrosie. L'étymologie vient du grec ancien *ambrosia* qui a donné l'adjectif *ambrosios* signifiant : immortel, divin, qui appartient aux dieux. Dans la mythologie grecque, les dieux sont immortels et l'immortalité est un sujet de légende. Prométhée, par exemple, est devenu immortel quand, avec la permission de Zeus, le centaure Chiron, blessé et souffrant, a troqué avec lui son immortalité contre sa mortalité.

⁸⁶⁷ « Je dis : il avait vingt ans. Il aura vingt ans pour l'éternité, devant l'Éternel. Qu'il existe ou non, l'Éternel ce sera cet enfant-là » (*MJAA*, 72-73) ; « Le soin extrême porté au lieu de sa tombe sera éternel » (*MJAA*, 75). « Mais quand on les voit ensemble, dit l'homme, même la première fois, ils ont l'air, je ne sais pas, éternels » (*PCT*, 33) ; « Peut-être qu'un jour Ludi mangera les éternels poissons grillés de l'hôtel, dit l'homme » (*PCT*, 157).

⁸⁶⁸ Dans une vision, le prophète reçoit pour mission de prononcer un oracle sur des ossements desséchés. Et Dieu conclut : « Vous connaîtrez que je suis le Seigneur quand j'ouvrirai vos tombeaux, et que je vous ferai remonter de vos tombeaux, ô mon peuple. Je mettrai mon souffle en vous pour que vous viviez; je vous établirai sur votre sol; alors vous connaîtrez que c'est moi le Seigneur qui parle et accomplis-oracle du Seigneur » (*Ez 37*, 13-14). Dans le second livre des *Macchabées*, sept frères ont été condamnés au supplice. Au moment de mourir, le plus jeune déclare au roi : « Scélérat que tu es, tu nous exclus de la vie présente, mais le roi du monde, parce que nous serons morts pour ses lois, nous ressuscitera pour une vie éternelle » (*2 Mc 7*, 9).

guerre et l'Exil engendrent la foi en une compensation pour les justes. Quant aux chrétiens, c'est la résurrection du Christ qui annonce celle des croyants en vue de la vie éternelle.

Dans les *Cahiers de la guerre*, Duras laisse entrevoir le peu d'intérêt que suscite pour elle cette vie éternelle : « et moi j'étais pareille à un croyant devant les incroyants, ou quelqu'un qui croit à la vie éternelle devant des enfants qui sont oublieux de tout, sauf de leurs jeux » (CG, 265). Cette banalisation de la vie éternelle fait penser à une comparaison dans *l'Évangile de Matthieu* mettant en scène des enfants qui n'ont pas les mêmes préoccupations :

A qui vais-je comparer cette génération ? demande Jésus. Elle est comparable à des enfants assis sur les places, qui en interpellent d'autres : Nous vous avons joué de la flûte, et vous n'avez pas dansé ! Nous avons entonné un chant funèbre, et vous ne vous êtes pas frappé la poitrine ! (Mt 11, 16-17).

Croire en la vie éternelle n'a donc pas d'intérêt pour l'interlocuteur de Duras ni pour Duras elle-même. Pour Duras, la vanité l'emporte et il n'y a pas de vie éternelle. En définitive, tout se résume en la poursuite du vent, comme la narratrice de *L'Amant* l'affirme au sujet de l'immortalité :

Que c'est aussi faux de dire qu'elle est sans commencement ni fin que de dire qu'elle commence et qu'elle finit avec la vie de l'esprit du moment que c'est de l'esprit qu'elle participe et de la poursuite du vent (*Amt*, 129).

Et pourtant l'œuvre durassienne est fortement marquée par la fin du monde : « Tout est bouché, asphyxiant », dit l'écrivaine dans *Les Parleuses* (P, 87). Dans *Le Boa*, cette asphyxie est quasi quotidienne : « Quand le soir était venu, je rentrais dans la maison infectée de la puanteur du regret » (B, 106). Pour Sylvie Loignon, « l'univers durassien est ainsi voué à un « gai désespoir » dans la mesure où, débarrassé de toute croyance comme de toute certitude, il ne cesse de faire retour sur le manque à croire »⁸⁶⁹. C'est en effet le désespoir qui gagne certains personnages durassiens. Dans *Vera Baxter*, il y a « le désespoir de ne plus aimer » (VB, 65) et dans *Outside* « les voies du gai désespoir » (cf. *Out*, 209-220). De Duras elle-même, Frédérique Lebelley écrit : « comme on est touché par la foi, Duras est atteinte, elle, par la béatitude d'un

⁸⁶⁹ LOIGNON Sylvie. *Marguerite Duras*. p. 150.

désespoir qu'elle qualifie de "gai" »⁸⁷⁰. Comme des millions d'hommes, l'écrivaine attend « la consommation de la fin » (*D*, 44). Dans *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, l'homme emmené dans le bar par la femme est dans un moment difficile. Et la femme avoue l'avoir abordé « à cause de ce désespoir. Elle sourit, confuse de se servir de ce mot. Il ne comprend pas » (*YB*, 18). Le désespoir dans la quête de l'homme entraîne des pleurs chez les deux personnages.

Les occurrences sur la « fin du monde » sont nombreuses⁸⁷¹. Il y a des variantes qui se rapportent toutes à une fin : la « fin des temps »⁸⁷² ; la « fin du monde entier » dans *Le Monde extérieur* (*ME*, 25) ; « [...] la fin d'un certain monde [...] », dans *Les Lieux de Marguerite Duras* (*L*, 77). Les personnages durassiens sont donc marqués par la fin du monde et ils en sont convaincus. Dans *Détruire, dit-elle*, « Il faut une fin à tout » – dit Bernard Alione à Alissa, ravi d'avoir fait la connaissance de cette dernière (*Dé*, 108). Dans *Le Théâtre de l'amante anglaise*, l'interrogateur dit à Pierre : « Vous avez dû rêver de la fin d'un monde. C'est-à-dire du recommencement d'un autre » (*ThA*, 63). Dans *Yann Andrea Steiner*, « la jeune fille dit qu'on écrivait toujours sur la fin du monde et sur la mort de l'amour [...]. Elle dit aussi que s'il n'y avait ni la mer ni l'amour personne n'écrirait des livres » (*YAS*, 95). Les personnages sont sans cesse dans une projection vers la fin du monde. Il y a comme une anticipation de cette fin jugée inéluctable car, pour Jeanne dans *Abahn Sabana David*, « ils [les Juifs] veulent la fin du monde » (*ASD*, 117). Le souhait en est formulé dans *Les Yeux bleus, cheveux noirs* : « Qu'ils se tiennent déjà à la fin du monde, là où les destinées s'effacent, où elles ne sont plus ressenties comme étant personnelles ni même peut-être humaines » (*YB*, 98-99). Une formule quasi liturgique vient confirmer ce leitmotiv de la fin des temps : « jusqu'à la fin des

⁸⁷⁰ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, pp. 264.293.

⁸⁷¹ « L'ancre est levée dans un vacarme de fin de monde » (*ACN*, 227) ; « Ce qu'elle rebâtit, c'est la fin du monde » (*RLVS*, 47) ; « La mort d'une mouche, c'est la mort. C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde » (*E*, 40) ; « Qu'ils se tiennent déjà à la fin du monde, [...] » (*YB*, 98) ; « Je pense que c'est la fin du monde, oui, je pense qu'*India-Song* est aussi un film sur la fin du monde. Je pense qu'on est là dans la fin du monde » (*L*, 77), « Elle dit : regardez : la fin du monde » (*C*, 21) ; « [...] l'existence éclatante de la fin du monde a été confirmée » (*YAS*, 89) ; « C'est un petit peu la fin du monde, ce qui est décrit là, dans ce que nous disons, hein ? » (*P*, 26) ; cf. *D*, 17.215

⁸⁷² *ME*, 9 ; *YV*, 98.

siècles et des siècles que vivra la Terre », comme le mentionne l'écrivaine dans Yann Andrea Steiner (YAS, 98).

De manière particulière, deux personnages mettent en lumière cette dimension eschatologique : Lol V. Stein dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* et Ernesto dans *La Pluie d'été*. Du premier, l'auteure parle en ces termes : « la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein » (RLVS, 184). Du second, Sylvie Loignon écrit :

Figure du créateur, figure de fou, Ernesto énonce la fin du monde comme s'il s'agissait de la venue à l'écriture et à la lecture. La découverte du livre troué coïncide avec cette profération progressive de la destruction. Le livre troué lui-même devient ainsi le modèle du livre, ce que Duras appelle finalement « le livre à disparaître »⁸⁷³.

Sylvie Loignon évoque la mort de l'auteur : « l'auteur entre dans sa propre mort, la destruction comme mouvement même de l'écriture est une mise en doute de l'auteur, de la création, du sens, et donc de l'écriture elle-même »⁸⁷⁴. Ces propos peuvent être rapprochés de la position de Roland Barthes, critique et sémiologue français, selon laquelle, dès qu'un fait est raconté, la voix perd son origine et l'auteur entre dans sa propre mort⁸⁷⁵. Cette coïncidence entre la mort de l'auteur et le début de l'écriture suggère le lien entre la mort du petit frère et la publication des *Impudents*, le premier roman de Duras. Est-ce le début de l'éternité de l'œuvre durassienne ? D'après le psychologue clinicien Jean-Marc Talpin, s'inspirant du champ lexical de l'eschatologie, « depuis 1943, date de la publication de son premier livre, *Les Impudents*, Marguerite Duras et son œuvre littéraire n'ont jamais vraiment connu de disparition-résurrection ni de purgatoire⁸⁷⁶, quoi qu'elle ait pu en dire »⁸⁷⁷. Pour Jean-Marc Talpin, c'est le registre de l'eschatologie qui caractérise deux romans particulièrement marquants de l'auteure : « Livres-testaments, livres-résurrection ou encore livre d'Outre-tombe, *L'Amant* et *La*

⁸⁷³ LOIGNON Sylvie. *Marguerite Duras*. p. 150.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁷⁵ cf. BARTHES Roland. *La Mort de l'auteur*. In *Œuvres complètes*, tome 3, 1968-1971. Editions Éric Marty / Seuil, Paris, 2002, pp. 40-45.

⁸⁷⁶ cf. NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. L'auteur affirme : « Duras survit sans difficulté. Elle n'a guère connu de purgatoire ». p. 7.

⁸⁷⁷ TALPIN Jean-Marc. *La Fonction psychique du lecteur dans la poétique durassienne*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 117.

Pluie d'été ont été lus comme le dernier Duras et donc comme un livre-somme »⁸⁷⁸. Ces réflexions et ces analyses permettent de faire des recherches sur l'immortalité telle que la conçoit Duras.

Duras publie son premier roman *Les Impudents* en 1943⁸⁷⁹ alors que Paul le petit frère meurt au mois de décembre de l'année précédente. La jeune Marguerite croyait que son frère était immortel. Or, la mort de celui-ci coïncide avec la venue de Duras à l'écriture. La faiblesse du petit frère porte Duras à la littérature, ainsi que le suggère Christophe Meurée :

C'est sur le corps mort de son frère que Duras écrit. Contrairement à la majorité des ancrages que la critique pratique dans *L'Amant*, il m'apparaît clairement que le livre a évolué jusqu'à ce point d'orgue : la désignation de l'immortalité du petit frère⁸⁸⁰.

La figure du petit frère Paul est l'une des plus frappantes pour aborder la question de l'au-delà chez Duras mais en termes d'immortalité :

Mon petit frère était immortel et on ne l'avait pas vu. L'immortalité avait été recelée par le corps de ce frère tandis qu'il vivait et nous, on n'avait pas vu que c'était dans ce corps là que se trouvait être logée l'immortalité. Le corps de mon frère était mort. L'immortalité était morte avec lui (*Amt*, 127).

Cet extrait de *L'Amant* révèle finalement l'immortalité comme une voie paradoxale, sans issue puisqu'elle est morte. *L'Amant* devient selon Christophe Meurée le livre de « la désignation de l'immortalité du petit frère »⁸⁸¹. Alain Goulet déclare au sujet de cette mort : « elle est véritable principe métaphysique dont le dieu crucifié, involontaire et inconscient, est le petit frère, et dont la narratrice s'institue la prêtresse »⁸⁸².

Et pourtant l'immortalité n'est pas pour autant morte, d'après Christophe Meurée dans sa réflexion sur *L'Amant* :

La référence à l'*Ecclésiaste* est la même que celle qui définit l'écriture au début du livre : l'immortalité et l'écriture ont en partage d'être poursuite du vent, vanité insigne que de courir derrière ce qui toujours échappe parce qu'il a toujours déjà fui, parce qu'il diffère toujours déjà et parce qu'il ne diffère pas encore⁸⁸³.

C'est dans la perspective de l'immortalité qu'on peut situer la question de la connaissance dont parlent aussi bien le livre de la *Genèse* que Duras dans

⁸⁷⁸ TALPIN Jean-Marc. *op. cit.*, p.128.

⁸⁷⁹ Noter cependant la publication en 1941 des *Heures chaudes* sous l'abréviation M. Donnadiou.

⁸⁸⁰ MEUREE Christophe. « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme ». *op. cit.*, p. 155.

⁸⁸¹ *Idem.*

⁸⁸² GOULET Alain. *La Mort dans L'Amant*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras*. p. 39.

⁸⁸³ MEUREE Christophe, « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme ». In *op. cit.*, p. 156.

L'Amant. Dans la *Genèse* il est question de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Il était défendu à Adam et Eve de manger du fruit de l'arbre au milieu du jardin sous peine de mort. Mais la ruse du serpent leur a fait croire qu'ils n'en mourraient pas car ce fruit donne l'immortalité : « Pas du tout, vous ne mourrez pas ! Mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux, qui connaissent le bien et le mal » (*Gn* 3, 4-5). Duras, elle aussi, accède à une certaine connaissance :

Personne ne voyait clair que moi. Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte. Il faudrait prévenir les gens de ces choses-là. Leur apprendre que l'immortalité est mortelle, qu'elle peut mourir, que c'est arrivé, que cela arrive encore (*Amt*, 128).

Cette connaissance et cette immortalité sont mises en lumière grâce à la figure du petit frère, en qui Christophe Meurée voit une figure biblique : « Le petit frère, Paul, se voit promu au rang de Messie, en quelque sorte, constituant la véritable révélation du livre. C'est par la figure de Paul que Duras accède à ce savoir non su »⁸⁸⁴. Le lexique de l'éternité conforte cette vision de l'immortalité par-delà la question des fins dernières.

2.3. L'eschatologie durassienne : les fins dernières et l'immortalité

L'eschatologie est une composante de la théologie chrétienne sur la fin du monde et le sort de l'homme. Cette doctrine prend en compte la mort des individus, la fin des sociétés humaines ou des générations, et la fin du monde proprement dite⁸⁸⁵. C'est un aspect de la théologie qui traite alors des fins dernières⁸⁸⁶ de l'homme, de l'histoire et du monde. Elle est donc essentiellement liée au temps. Dans la *Bible*, la question des fins dernières est manifeste. Qu'y a-t-il après la mort ? Dans les *Écritures*, l'événement marquant

⁸⁸⁴ MEUREE Christophe. *op. cit.*, pp. 154-155.

⁸⁸⁵ L'expression « fin du monde » est aussi employée par les biographes de Duras : LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 265. VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 35.

⁸⁸⁶ L'expression « fins dernières » est employée aussi à dessein par Laure ADLER, une des biographes de Duras. ADLER Laure. *Marguerite Duras*. p. 280.

des fins dernières reste solidement fondé sur une vie dans l'au-delà. Celle-ci est signifiée par la résurrection.

Dans la littérature du XX^{ème} siècle, contemporaine de Duras, le temps tient une place importante. La vague de déchristianisation a une influence sur les écrivains qui se posent la question de l'au-delà. Comme Duras, nombre d'écrivains sont fascinés par l'enfance, période de l'insouciance par rapport au temps. Il s'agit donc de remonter le temps pour retrouver l'insouciance du temps. L'œuvre durassienne est comme une ouverture à la chronologie biblique pour laquelle l'éternité est une notion. Le temps s'accélère jusqu'au vertige, à l'instar du vent tourbillonnant de l'*Ecclésiaste* (cf. *Ec* 1,6). La question du temps est essentielle dans l'œuvre de Duras. L'accélération du temps se fait sentir par rapport à l'angoisse de la mort, de l'au-delà. L'eschatologie en appelle donc à la vie dans l'au-delà. Son champ lexical est assez diversifié sous la plume de Duras : « ciel », « vie éternelle », « éternité », « fin du monde ».

Il est opportun de souligner comment les notions clés de l'eschatologie chrétienne se retrouvent diversement interprétées ou non sous la plume de l'écrivaine. La tradition chrétienne et les catéchismes plus anciens enseignent qu'après la mort, trois espaces sont réservés aux défunts : le ciel, l'enfer, et enfin le purgatoire pour le séjour intermédiaire, le temps de purger ses péchés et d'accéder au ciel. Puisque la mort est la fin ultime qui conduit au jugement orientant à son tour vers l'un ou l'autre lieu de l'au-delà, nous nous interrogeons sur le sens de la mort dans l'œuvre durassienne, avant d'en venir aux lieux proprement dits de l'au-delà.

Une des expressions faisant explicitement allusion à la mort chez Duras figure dans le titre *La Maladie de la mort*. Dominique Noguez l'interprète en ces termes : « La femme, mère possible ou effective, est donneuse de vie. Qui ne s'approche pas de la femme s'écarte donc de la vie et se condamne à demeurer du côté de la mort »⁸⁸⁷. Pour ne pas sombrer dans « la maladie de la

⁸⁸⁷ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 135.

mort », il s'agit de ne pas opter pour la mort en faisant plutôt alliance avec celle qui potentiellement et effectivement donne la vie.

La mort apparaît dans l'œuvre de Duras dans la mesure où sa force est comparée à celle de l'amour. Tel est le leitmotiv développé dans le chapitre sur le *Cantique des cantiques* : « Fort comme la Mort est Amour ; inflexible comme Enfer est Jalousie ; ses flammes sont des flammes ardentes : un coup de foudre sacré » (*Ct* 8, 6)⁸⁸⁸. Le spectre de la mort domine au point même que, dans *Emily L.*, « le poème se perdait ensuite dans un voyage aérien, dans les dernières vallées avant les cimes, la froide nuit d'été, l'apparition de la mort » (*EL*, 85). La fin du poème sombre progressivement dans des zones mélancoliques et confuses qui annoncent la mort. La violence de la mort est également décrite par une double occurrence sur les angoisses de la mort dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas* (*AMA*, 35). Le personnage éponyme est un vieil homme assez riche qui projette de construire une maison pour sa fille Valérie. Assis dans son fauteuil, il attend à la fois l'entrepreneur Michel Arc et le retour de l'enfant : « c'est alors, pendant cet intermède, que M. Andesmas va connaître les affres de la mort. Ayant repris sa place raisonnablement, prêt à admettre le retard de Michel Arc, [...] M. Andesmas connaît les affres de la mort » (*AMA*, 35). Le temps qu'il passe à attendre sa fille Valérie et Michel Arc est pénible à vivre pour un personnage de son âge. Cette attente sera également rendue mortelle par les révélations que la femme de M. Andesmas lui fait au sujet de sa fille. L'expression « les affres de la mort » trouve un écho dans la *Bible* avec une parole similaire du psalmiste : « Mon cœur se crispe dans ma poitrine ; des frayeurs mortelles [les affres de la mort] sont tombées sur moi, crainte et tremblement me pénètrent, et je suis couvert de frissons » (*Ps* 55, 5-6). Monsieur Andesmas fait une expérience analogue.

Malgré son côté brutal et violent, la mort est appelée et souhaitée aussi bien chez Duras que chez certains personnages bibliques. Ainsi, dans *Yann Andrea Steiner*, la conversation entre la monitrice et l'enfant aux yeux gris

⁸⁸⁸ Un chapitre de la deuxième partie de cette thèse porte sur les occurrences du *Cantique des cantiques*.

illustre cette lecture des événements : « C'est une Source qui pleure. [...] alors maintenant elle en a assez et elle désire la mort, et la nuit venue, la Source, elle appelle la mort » (YAS, 85). Bien que personnifiée par la majuscule, la Source qui est censée donner la vie fait appel à la mort.

Derrière l'image de la Source apparaissent en filigrane deux figures bibliques : celles des prophètes Elie et Jonas. Dans le premier livre des *Rois*, le prophète Elie reçoit des menaces de la reine Jézabel : « Lui-même s'en alla au désert, à une journée de marche. Y étant parvenu, il s'assit sous un genêt isolé. Il demanda la mort et dit : "Je n'en peux plus ! Maintenant, Seigneur, prends ma vie, car je ne vauds pas mieux que mes pères" » (1 R 19, 4). Dans le livre éponyme, « prêt à s'évanouir, Jonas demandait à mourir ; il disait : "Mieux vaut pour moi mourir que vivre" » (Jo 4, 8).

Et pourtant Duras aspire à ce monde dont elle ne veut pas se séparer selon le témoignage de Laure Adler sur les derniers moments de Duras et l'écriture de son dernier livre *C'est tout* : « Duras ne veut pas mourir. Plusieurs fois, Yann a appelé le SAMU, mais la vie est repartie. Elle s'accroche. [...] Elle dit alors des choses importantes qu'il [Yann] décide de consigner devant elle »⁸⁸⁹. Et Laure Adler témoigne plus loin :

Dans ce dialogue, Duras ne parle que de la mort, de sa mort si proche, dont elle n'a pas peur, de l'après. Après la mort il ne reste rien. « Que les vivants qui se sourient, qui se soutiennent ». [...] Elle est désormais dans un autre temps. « Je parle du temps qui sourd de la terre. » Elle a quitté le monde des vivants. Lucide :
Yann je suis encore là.
Il faut que je parte.
Je ne sais plus où me mettre⁸⁹⁰.

Dans *Savannah Bay*, Duras semble remettre en question la séduction de la mort, comme dans un procédé de mise à distance. Dans une conversation au ton impersonnel, Madeleine interroge : « Quelle curieuse expression, monsieur : se donner la mort ». Et la « jeune femme » lui répond : « Il n'empêche, Madame. Si nous disions : trouver la mort, ce serait moins juste » (SB, 88). L'homme serait alors plutôt passif et non actif. Il ne se donne

⁸⁸⁹ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 575. Selon Laure Adler, « le livre commence le 20 novembre 1994 et s'achève dans sa version italienne non expurgée le 29 février 1995 à treize heures ». *Ibidem*.

⁸⁹⁰ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 576.

pas la mort comme s'il l'avait recherchée mais il la trouve accidentellement. Cette thèse conforte celle de l'entourage de Duras qui manifeste qu'après la mort, tout n'est pas perdu. En effet, selon Alain Vircondelet, « elle est enterrée un peu hâtivement, beaucoup ont renoncé à rejoindre le cimetière de Montparnasse. [...] Sa pierre tombale, sobre et seulement gravée de ses initiales, est tout de suite l'objet d'un petit culte littéraire »⁸⁹¹. La conception de la mort aussi bien chez Duras que dans son entourage laisse entrevoir des pistes d'interprétation auxquelles pourraient répondre certaines données de l'eschatologie chrétienne : le ciel, le purgatoire et l'enfer.

Symboliquement, le ciel c'est le « lieu » de Dieu. La *Bible* distingue d'une part le ciel physique de l'astronome, qui est de même nature que la terre. Dans ce cas, on parlera du « ciel et de la terre » comme création de Dieu. D'autre part, elle distingue le ciel de Dieu qui est le ciel incréé. Signifiant la transcendance de Dieu, il désigne la présence paternelle invisible de Dieu dans sa création et par conséquent l'espérance chrétienne. Le langage théologique fait du ciel l'endroit où Dieu demeure pleinement et où chacun vit en communion avec lui. Dans ce contexte, le ciel ne se confond pas avec l'univers exploré par les scientifiques. C'est plutôt le ciel comme vie éternelle. Les passages bibliques et les commentaires décrivent aussi la vie éternelle comme un état festif, un banquet nuptial.

Certes, une didascalie dit de la femme dans *Hiroshima, mon amour* : « elle lève les yeux encore, mais cette fois vers le ciel » (*HMA*, 69). Même si Duras emploie le mot « ciel », elle ne le mentionne pas au sens biblique du terme. Pour elle, le ciel est cet élément de la création qui se profile à l'horizon et auquel s'adresse madame Donnadieu en plein désarroi devant le comportement de ses enfants, comme le rapporte la narratrice d'*Un barrage contre le Pacifique* : « Qu'est-ce que j'ai fait au ciel, gueulait la mère, pour avoir des saletés d'enfants comme j'ai là » (*BCP*, 31).

⁸⁹¹ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 88.

A la notion eschatologique du ciel s'associe celle du paradis. Les deux termes s'apparentent, comme dans ce témoignage de Paul dans la *deuxième lettre aux Corinthiens*:

J'en viendrai aux visions et révélations du Seigneur. Je connais un homme en Christ qui, voici quatorze ans [...] fut enlevé jusqu'au troisième ciel. Et je sais que cet homme [...] fut enlevé jusqu'au paradis [...] (2 Co 12, 1-4)⁸⁹².

Une cosmographie élaborée a permis au paradis chrétien de se construire progressivement. Le paradis n'est donc pas un lieu mais il faut y voir un état de bonheur. Il s'opère alors une distinction entre le paradis terrestre et le paradis céleste. Le premier est régressif. C'est le « jardin d'Eden » du livre de la *Genèse*, irrémédiablement perdu et désormais barré par un ange à l'épée de feu (*Gn* 3, 24). Même s'il ne faut plus le désirer, l'homme en a la nostalgie. L'aspiration au paradis est enracinée dans le cœur humain, car les hommes veulent être heureux. Le paradis céleste, quant à lui, reste à conquérir.

C'est à travers le regard de Michèle, l'amie de Marguerite, de Yann son compagnon et de son fils Outa, que nous avons une certaine conception durassienne du ciel. En effet, à la mort de Duras et au moment des funérailles dans une église, Michèle Manceaux écrit :

Mais pour aller au ciel... Je suppose que c'est Yann qui veut la voir là-haut. Yann qui imagine des funérailles grandioses. Une foule immense derrière le cercueil. Comme pour Victor Hugo. Outa timidement proteste : « Ma mère n'aurait pas voulu ça », mais que sait-on, chacun, de nos ultimes errements⁸⁹³.

Mais Duras croyait-elle au paradis, au ciel, à la vie éternelle ? Elle semble partager la réflexion selon laquelle, si le créateur a raté ce monde, il n'aurait pas de raison de réussir l'autre. Le ciel durassien connaît lui aussi les déflagrations eschatologiques. Il peut se désagrèger symboliquement pour signifier tout le drame qui survient dans la vie d'une personne. Ainsi en est-il de l'expérience que fait Claire, dans *Le Théâtre de l'amante anglaise*, à la suite des comportements de son mari : « Je n'écoutais que lui, il était tout pour moi et un jour il n'y a plus eu de Dieu mais lui seul... Lui seul. Et puis un jour il a menti. Le ciel s'est écroulé » (*ThA*, 83).

⁸⁹² cf. Annexe numéro 11 sur les fins dernières.

⁸⁹³ MANCEAUX Michèle. *L'Amie*. p. 185.

Beaucoup de grands textes littéraires évoquent avant tout le paradis. Si le paradis et le ciel semblent plutôt discrets dans l'œuvre de Duras, l'emploi du substantif « enfer » est plus répandu. Duras s'inscrit dans le courant de l'art contemporain et de la littérature moderne, notamment des récits marqués par la Shoah, comme *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell⁸⁹⁴, mais aussi les grands classiques tels que *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire ou *Une Saison en enfer* d'Arthur Rimbaud. Ces œuvres littéraires affichent une prédilection pour l'enfer. L'abondance du substantif chez Duras en témoigne⁸⁹⁵. On trouve également les dérivés du substantif comme l'adjectif « infernal » au singulier⁸⁹⁶ ou « infernaux » au pluriel⁸⁹⁷.

Pour Duras, l'enfer de la religion est fiction. En effet, dans *Le Monde extérieur*, elle affirme : « L'enfer inventé par la religion n'a jamais été remplacé » (*ME*, 100). Aussi trouve-t-elle des ersatz à l'enfer. L'influence de sa formation judéo-chrétienne se manifeste. Au catéchisme et dans les milieux chrétiens, on apprend l'existence de l'enfer. Une vérité tenue pour acquise est remise en cause par Duras. Dans *Le Monde extérieur*, l'enfer, synonyme de repli sur soi pour Duras, devient un isolement dans la bêtise commune engendrée par la consommation de l'héroïne : « La drogue, c'est l'échec de l'homme dans tous les sens » (*ME*, 100). Duras tranche le débat en affirmant que l'enfer se présente sous la forme de la drogue. Elle affiche ainsi une conception personnelle de l'enfer face à l'enseignement de l'Église qui a toujours maintenu les données révélées sur le sujet.

⁸⁹⁴ LITTELL Jonathan. *Les Bienveillantes*. Editions Gallimard, Paris, 2006. Premier roman de l'auteur et prix Goncourt et Roman de l'Académie en 2006.

⁸⁹⁵ « Encore les polices de l'enfer » (*DHD*, 65) ; « C'est l'enfer, crie Maria » (*DHD*, 117) ; « Si je rêvais d'épouser Léo, mon "enfer" me suivait dans le rêve [...] » (*CG*, 72) ; « [...] l'enfer commença » (*MG*, 68) ; « C'était un homme que la vie n'avait pas habitué à l'enfer de la vie quotidienne » (*MG*, 247) ; « Les autocars, les autos et les camions longeaient la terrasse, en files compactes, dans un bruit d'enfer » (*MG*, 336) ; « Prenez-le comme une idée, [...] le petit enfer d'une idée qui vous viendrait [...] » (*VC*, 192) ; cf. *MuD*, 31.33.58.

⁸⁹⁶ « On ne veut pas de lui, personne, dit Charles Rossett. C'est la solitude infernale... » (*VC*, 192) ; « Mais, si on ne faisait jamais d'erreurs, ce serait infernal, dit-elle » (*MG*, 209) ; « Oui, c'est un endroit infernal » (*PCT*, 21) ; « Et de quoi parlait-on sinon de ce lieu infernal et de ses vacances qui étaient mauvaises pour tous, de la chaleur ? » (*PCT*, 89).

⁸⁹⁷ « De nouveau, je fus la proie des calculs infernaux » (*MG*, 69).

Et pourtant, dans une expression bien précise, se présente l'image de l'enfer tel que le conçoit l'Eglise contemporaine de l'écrivaine. En effet, l'écrivaine conclut en ces termes un épisode de *Moderato cantabile* : « Les portes de l'enfer se refermèrent » (*MC*, 78). Le fils d'Anne Desbaredes ne se montre pas toujours enthousiaste en jouant la sonatine de Diabelli. Il s'entête à ignorer le sens de l'expression musicale *Moderato cantabile*. Mademoiselle Giraud, son professeur de musique, se montre alors très exigeante vis-à-vis de lui. Durant une leçon de piano, la mère écoutait la sonatine. « Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir » (*MC*, 78). La musique jouée par l'enfant était vécue comme un véritable enfer par la mère, car « la sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulût ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna à la damnation de son amour » (*MC*, 78). La fin de la partie ne pouvait que coïncider avec la fermeture des portes de l'enfer.

L'expression « portes de l'enfer » a des résonances bibliques dans l'*Évangile de Matthieu*, où Jésus dit à Pierre : « Et moi, je te dis que tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Eglise, et les portes de l'enfer ne prévaudront point contre elle » (*Mt* 16, 18). Les portes de l'enfer évoquent aussi les puissances du mal ou les puissances de la mort. Or, l'expression « puissances du mal » est employée par Duras dans *Un barrage contre le Pacifique*. De son expérience de dix ans au piano de l'Eden-Cinéma, la mère sortait « vierge de toute familiarité avec les puissances du mal » (*BCP*, 25).

Les « Puissances » dans les lettres de Paul aux Romains et aux Ephésiens désignent les anges du bien qui font partie des chœurs de l'armée céleste⁸⁹⁸. Et on estime qu'à l'inverse, il y a aussi les « Puissances du mal ». L'idée de « portes qui se referment » a été intégrée dans la liturgie des morts pour demander à Dieu que les portes de l'enfer ne se rabattent pas sur eux. Duras laisse entendre qu'elle a eu connaissance des paroles, quoique prononcées en latin ou traduites dans une liturgie plus ancienne.

⁸⁹⁸ cf. *Lettres aux Romains* (8, 38) et aux *Ephésiens* (1, 21).

Et comme l'enfer n'est pas remplacé, l'écrivaine trouve d'autres sens et d'autres significations à l'enfer, relevant même de la banalité quotidienne. Dans *Les Parleuses*, elle affirme : « chacun a un enfer dans sa vie. Des endroits où l'on met les objets, en désordre, un enfer, on appelle ça. Bon ça, c'est une remarque..., c'est une petite remarque à côté » (P, 188). Le mot est employé au sens figuré et familier de désordre et de confusion. Il en est de même d'un autre usage de l'enfer que Duras agrège à la célébrité dont elle dit à Xavière Gauthier : « cette gloire..., cette gloire mondaine. Mais tu sais que c'est l'enfer » (P, 187). Duras a connu cette gloire après la publication de *Hiroshima mon amour*. Mais, d'après *Les Parleuses*, cette gloire est un enfer dans la mesure où « les gens vous invitent à dîner pour vous montrer comme un animal qu'ils auraient acheté et qu'ils auraient, surtout, apprivoisé » (P, 187). La vanité de la gloire ne dure pas. Elle peut avoir des conséquences infernales quand elle est mal assumée⁸⁹⁹.

L'enfer comme donnée essentielle des fins dernières a un côté apocalyptique, dans la mesure où enfer et apocalypse sont parfois synonymes dans le langage courant. L'apocalypse se révèle comme désastre infernal.

2.4. L'Apocalypse durassienne

La littérature apocalyptique n'est pas absente de l'œuvre durassienne dans la mesure où sont mis en relief le symbolisme du feu et de la destruction des éléments de la création. De plus, l'écrivaine appartient au XX^{ème} siècle dont Jean-Claude Eslin et Chantal Labre écrivent :

Au cours du XX^e siècle marqué par des crimes et des atrocités de masse, un tout autre courant littéraire est apparu qui a pris sur lui le fardeau de décrire ou d'imaginer par des investigations littéraires cette situation dans laquelle ont été placés des hommes, de la symboliser, d'y résister et d'y être vigilant⁹⁰⁰.

⁸⁹⁹ Un ouvrage fait le lien entre l'enfer et la gloire : VALMONT Frédéric/ DUREAU Christian. *Marilyn Monroe. L'Enfer de la gloire*. Editions Didier Carpentier, Paris, 2009. Les auteurs analysent la vie de l'actrice et chanteuse américaine (1926-1962). Malgré son immense notoriété, elle a connu dans sa vie les tourments des problèmes existentiels, la chute morale, l'échec et la mort mystérieuse.

⁹⁰⁰ ESLIN Jean-Claude / LABRE Chantal. *op. cit.*, p. 170.

Ainsi, l'apocalypse des deux guerres mondiales, notamment la deuxième, a fortement marqué l'écriture de Duras. La portée eschatologique de ces guerres est exprimée par Michel Meslin : « Les deux Guerres Mondiales, les totalitarismes, la *Shoah*, la peur de l'atome, ont indéniablement redonné de la force à une prise de conscience plus sensible d'une possible fin des temps. Des facteurs religieux d'une nouvelle eschatologie réapparaissent [...] »⁹⁰¹.

Deux livres de la *Bible* émergent dans cette écriture durassienne de l'apocalypse : le *livre de Daniel* dans l'*Ancien Testament* et le *livre de l'Apocalypse* dans le *Nouveau Testament*. Ces deux textes sacrés se présentent comme des portes d'entrée pour la compréhension des visions apocalyptiques. Pour Asako Muraishi, *Le Marin de Gibraltar* fait écho au livre de Daniel : « Dans ce roman, la parodie désinvolte ne laisse pas indemne même l'inspiration apocalyptique »⁹⁰². La symbolique des inscriptions de chiffres et de lettres présente un côté apocalyptique, comme dans cet épisode du livre de *Daniel* qui rapporte un incident de cour dont le prophète Daniel a apporté la révélation au roi Balthazar :

Voici l'inscription qui a été tracée : MENE MENE TEQEL OU-PARSIN. « Quant à l'interprétation la voici : MENE, « Compté » : Dieu a fait le compte de ton règne et il y a mis fin ». « TEQEL, « Pesé » : Tu as été pesé dans la balance et trouvé insuffisant ». « PERES, « Divisé » : Ton royaume a été divisé, et il a été donné aux Mèdes et aux Perses (*Dn* 5, 25-28).

L'inscription de chiffres ou de lettres est également présente dans le livre de l'*Apocalypse*. En effet, de la deuxième bête, il est écrit : « Elle séduit les habitants de la terre par les prodiges qu'il lui est donné d'accomplir sous le regard de la bête. [...] celui qui a de l'intelligence, qu'il interprète le chiffre de la bête, car c'est un chiffre d'homme : et son chiffre est six cent soixante-six » (*Ap* 13, 14.18). Toutes proportions gardées, un système d'écho se crée entre cette symbolique apocalyptique et l'œuvre durassienne. Le yacht semble marqué par une inscription qui le frappe de malédiction car il participe à une aventure sans fin et connaît en définitive une issue désastreuse. Il y a comme une légende du chiffre de la bête sur le yacht. Selon Asako Muraishi, l'« [...] inscription

⁹⁰¹ MESLIN Michel. *L'Homme et le religieux. Essai d'anthropologie*. p. 189.

⁹⁰² MURAISHI Asako. *La Bible parodiée dans Le Marin de Gibraltar de Marguerite Duras*. p. 53.

énigmatique sur le mur du palais du roi Balthazar, s'inscrit dérisoirement sur le yacht de la belle veuve qui ne cesse d'inviter le narrateur à la dérive existentielle de la jeunesse écervelée »⁹⁰³. Le yacht, en effet, a brûlé à cause d'une imprudence de Bruno qui lança trop près un mégot allumé au moment de faire le plein de mazout⁹⁰⁴.

Dans le même registre, c'est par une inscription que la jeune femme se montre exceptionnellement charmeuse en invitant le narrateur : « Elle prit un crayon dans la poche de son pantalon et elle écrivit : « Viens » sur la nappe en papier » (*MG*, 263). C'est comme une invitation à un culte quotidien en son honneur. Mais le narrateur ne voulait pas s'y engager selon ses propres mots : « Et tout bas je lui dis que tous les soirs, non, ce n'était pas possible » (*MG*, 263). Ainsi, ponctuellement, l'inscription des lettres ne semble pas connaître une suite.

Quant au *Nouveau Testament*, notamment dans le livre de *l'Apocalypse*, la destruction des villes, par exemple, évoque ce que Asako Muraishi appelle « l'ivresse apocalyptique d'une Babylone moderne »⁹⁰⁵.

La vision apocalyptique chez Duras s'inspire du livre biblique de *l'Apocalypse* où la chute de Babylone est explicitement évoquée : « Je vis ensuite un autre ange descendre du ciel. Il avait un grand pouvoir et la terre fut illuminée de sa gloire. Il s'écria d'une voix forte: Elle est tombée, elle est tombée, Babylone la grande » (*Ap* 18, 1-2). L'auteur de ce récit apocalyptique se fait le témoin des événements : « Moi, Jean, j'ai entendu et j'ai vu cela » (*Ap* 22, 8). A l'instar de Jean, le narrateur dans *La Mort du jeune aviateur anglais* nous livre lui aussi ses visions : « Et après j'ai vu autre chose. Toujours, après, on voit des choses. J'ai vu le ciel avec le soleil à travers les arbres [...]. J'ai vu que les arbres étaient encore noirs » (*MJAA*, 63). Tous deux se présentent comme des témoins des catastrophes apocalyptiques qui s'abattent sur le monde.

⁹⁰³ MURAISHI Asako. *op. cit.*, p. 53.

⁹⁰⁴ *cf. MG*, 428.

⁹⁰⁵ MURAISHI Asako. *op. cit.*, pp. 61-62.

Il existe d'autres échos possibles du livre de l'*Apocalypse* dans l'œuvre durassienne. Le « cheval noir » (YV, 99) monté par le père tueur et le criminel de cinéma dans *Les Yeux verts* évoque le « cheval noir » de l'*Apocalypse*. Cette figure apocalyptique pourrait faire écho aux chevaux « blanc, roux, noir, verdâtre » de l'*Apocalypse*, le dernier livre de la *Bible*, qui révèle les actes accomplis par un ange : « Quand il ouvrit le troisième sceau, j'entendis le troisième être vivant qui disait : “Viens”. Je regardai, et voici, parut un cheval noir. Celui qui le montait tenait une balance dans sa main » (Ap 6, 5). Il annonce le sort final réservé aux âmes.

Dans *Aurélia Steiner dite Vancouver*, une jeune fille s'adresse à un destinataire à l'identité fluctuante : « Je suis dans cette chambre où chaque jour je vous écris » (ASV, 125). C'est dans ce contexte qu'apparaît l'épisode de l'attribution d'un nom à jamais gravé et qu'il convient de déchiffrer. En effet, la jeune narratrice rapporte dans un monologue : « Je lui dis : je vais vous donner un nom. [...] Je lui dis le nom. Aurélia Steiner. Je l'écris sur une page blanche et je lui donne » (ASV, 144). Cet épisode renverrait à la symbolique du nom dans l'*Apocalypse* : « Au vainqueur je donnerai de la manne cachée, je lui donnerai une pierre blanche, et, gravé sur la pierre, un nom nouveau que personne ne connaît sinon qui le reçoit » (Ap 2, 17). Dans le rapprochement des deux extraits, la couleur blanche est dominante. Le nom est marqué sur un support blanc : une page et une pierre. Ecrire et graver sont les deux modes d'inscription. Le destinataire du nom est le seul à en connaître le sens. Dans *Aurélia Steiner dite Vancouver*, il est écrit : « Il ne sait plus dire aucun autre mot » (ASV, 145).

Cependant quelques différences apparaissent. En analysant le récit durassien, Alexandra Saemmer fait remarquer : « Le blanc est la teinte du silence de la fin du monde, la couleur du manque d'identité, de la mort, de l'horreur. Le père d'*Aurélia Steiner* meurt sur le rectangle blanc de la cour d'un camp de concentration »⁹⁰⁶. En effet, la narratrice écrit : « le rectangle blanc de

⁹⁰⁶ SAEMMER Alexandra. *Duras et Musil. Drôle de couple ? Drôle d'inceste?* Editions Rodopi B.V., Amsterdam / New-York, 2002, p. 53.

la cour est vide excepté votre corps » (ASV, 140). Le blanc ne semble donc plus une couleur de vie et de victoire comme le révèle le livre de l'*Apocalypse*. Ensuite, à la différence de la référence apocalyptique, le support du nom ne semble pas avoir la même portée symbolique. Au sujet du destinataire, la jeune narratrice écrit : « Il est maladroit tout d'abord, ne sachant dans quelle langue le dire, puis ensuite il jette le papier, il vient près de moi et me regarde et me parle avec le nom » (ASV, 144). Il s'est débarrassé du support pour se concentrer exclusivement sur le nom. Il le prononcera constamment tout au long du récit pendant les scènes sensuelles avec Aurélia.

Par ailleurs, la disparition du rire fait également écho au texte sacré et suggère une connotation apocalyptique. La narratrice de *L'Amant* déclare : « Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus » (Amt, 38). L'allusion à l'*Apocalypse* se manifeste dans ces versets relatifs à la chute de Babylone :

Alors un ange puissant saisit une pierre comme une lourde meule et la précipita dans la mer en disant : « Avec la même violence sera précipitée Babylone, la grande cité. On ne la retrouvera plus. Et le chant des joueurs de harpe et des musiciens, des joueurs de flûte et de trompette, on ne l'entendra plus chez toi » (Ap 18, 21-22).

La chute de Babylone coïncide avec la fin de tout. Avec la mort de sa mère et de ses deux frères, la narratrice n'a plus de souvenirs distincts. Elle se sent bien éloignée de tout ce qui a pu former les éléments précis de sa vie qu'elle tente maintenant de reconstituer.

Certes, étymologiquement, le mot « Apocalypse » signifie « révélation » ou « enlèvement du voile » (cf. Ap 1, 1) mais le contenu témoigne de cataclysmes visant le monde corrompu qui laissera place à une nouvelle création. Les propos de Duras dans *Le Camion* sont assez clairs de ce point de vue quand elle affirme de manière sentencieuse : « Que le monde aille à sa perte » (C, 25). Mais si, selon ses propres mots, ce n'est pas « une profession de foi anarchiste » (Out, 215), cette perte en vue annonce l'imminence de l'apocalypse de l'idée et des exigences politiques. L'écrivaine est explicite sur l'interprétation de ces propos de la femme du *Camion* sur lesquels elle revient dans *Outside* : « Je

préfère un vide, un vrai vide, à cette espèce de ramassis, de poubelles géantes de toute l'idéologie du XX^e siècle » (*Out*, 215).

Christophe Meurée distingue le temps eschatologique et le temps messianique : « le premier se tourne vers le futur, un futur qui serait clôture dans l'*eschaton* ou le *telos*. À ce temps correspond la figure du prophète, celui qui porte son regard vers le futur, vers l'arrivée du Messie »⁹⁰⁷. L'écriture apocalyptique marque donc la fin du temps vers lequel nous oriente l'œuvre durassienne.

III – LES RITES LITURGIQUES SELON DURAS

Le rite se définit par le contenu, la périodicité et l'ordre qui président aux cérémonies dans une religion ou dans une société. C'est l'ensemble des gestes à caractère symbolique dans la vie quotidienne, notamment dans la vie spirituelle. La liturgie catholique présente dans l'œuvre durassienne se définit par le culte public de l'Église et les rites afférents à ce culte. Les rites se présentent alors comme les signes symboliques de la religion catholique lors des célébrations liturgiques.

3.1. Le langage liturgique et les jours symboliques de la liturgie chrétienne

D'après Jean-Claude Eslin et Chantal Labre, « la religion suppose des expressions, des mises en scène (une liturgie, un théâtre), des mises en acte et, ultimement, une expression dans les cultures »⁹⁰⁸. A ce titre, l'œuvre durassienne se révèle riche en occurrences du langage liturgique. Nous nous interrogerons sur le sens que l'écrivaine donne à la liturgie catholique.

⁹⁰⁷ MEUREE Christophe. « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme ». *op. cit.*, p. 148.

⁹⁰⁸ ESLIN Jean-Claude / LABRE Chantal. *op. cit.*, p. 10.

3.1.1. Le langage liturgique

L'influence de la liturgie chrétienne est manifeste dans l'œuvre de Duras, au point que les biographes et les critiques littéraires n'hésitent pas à faire usage de termes liturgiques pour qualifier la vie et les œuvres de Duras. Dominique Noguez emploie à son sujet le mot « oblation »⁹⁰⁹. Ce terme désigne l'offrande en sacrifice qu'on entoure d'encens pour la rendre agréable à la divinité. Frédérique Lebelley mentionne même chez Duras le « besoin insatiable d'être encensée »⁹¹⁰. Cette liturgie durassienne est marquée par des « litanies » de noms de villes, par un « sens de la litanie »⁹¹¹ dans *India song (IS, 43-44)* et par des « monologues litaniques » dans *Hiroshima, mon amour*⁹¹². Alain Vircondelet écrit à propos de la petite mendicante qui traverse de part en part l'œuvre littéraire de Duras : « D'une voix cassée, elle chante une chanson, dont les syllabes sont découpées comme dans une litanie »⁹¹³.

C'est également sous l'angle de la consécration religieuse liée à la liturgie que Marguerite Duras est perçue. Neauphle-le-Château est le point de départ de cette consécration. En effet, comme l'écrit Alain Vircondelet, « c'est là où, loin de Paris et des affaires du monde, elle entre en écriture comme on entre en religion »⁹¹⁴. Entrer en religion, c'est se retirer du monde pour se donner à Dieu dans la vie consacrée. Pour Alain Vircondelet, « la consécration survient enfin en 1975 avec *India Song* »⁹¹⁵. Frédérique Lebelley use également de termes consacrés pour approcher un aspect donné de la biographie de Duras : « Le sacerdoce communiste met en joie Marguerite comme une couventine sur le point de prononcer ses vœux »⁹¹⁶. Tout s'accorde alors pour faire de Duras, une « missionnaire de l'Occident magnifique », pour reprendre

⁹⁰⁹ Dans *Duras toujours*, Dominique NOGUEZ écrit au sujet de l'écrivaine : « L'amour à distance [...] est, chez elle, notamment dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, une forme d'oblation » p. 47.

⁹¹⁰ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 213.

⁹¹¹ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 100.

⁹¹² *Ibid.*, p. 53.

⁹¹³ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 15.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁹¹⁶ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 140.

les mots de Frédérique Lebelley⁹¹⁷. Le langage liturgique, c'est aussi cet écho de la formule doxologique prononcée par le prêtre pendant la messe⁹¹⁸. En effet, à cette prière fait écho cette parole de la narratrice de *L'Amant* à propos de la mère. Cette dernière tenait cachée la maternité du fils aîné « fouilleur d'armoires » (*Amt*, 97). Elle la croyait « inintelligible, incommunicable, à quiconque ne connaissait pas son fils comme elle le connaissait, par-devant Dieu et seulement devant Lui » (*Amt*, 97-98).

Ce langage liturgique se déploie au cours des jours et temps liturgiques. Certains jours de la semaine sont fortement marqués par la liturgie chrétienne. Ces jours se retrouvent sous la plume de Duras qui se les réapproprie pour en faire un usage détourné. Le jour le plus propre à la liturgie chrétienne est le dimanche.

3.1.2. Le dimanche durassien et les fêtes chrétiennes

La culture occidentale à laquelle appartient Duras repose depuis longtemps sur le principe d'un repos sabbatique hebdomadaire, le premier jour de la semaine chrétienne. C'est le jour du repos, de la prière et du rassemblement familial. On ne saurait nier à ce niveau les traditions, au nom d'une prétendue modernité. En effet, le dimanche cumule un double héritage. Après la création de l'univers, selon le livre de la *Genèse*, Dieu se reposa au septième jour (*cf. Gn 2, 2*). Comme le Créateur, les juifs ont été conviés, ce jour-là, au repos du Sabbat. Ce n'est pas pour ne rien faire mais pour laisser reposer une pâte, une œuvre, tout ce qui mérite soins et attention. Plus tard, Jésus lui-même a lancé cette exhortation aux apôtres rentrant de mission : « Vous autres, venez à l'écart dans un lieu désert et reposez-vous un peu » (*Mc 6, 31*). Au terme de sa vie terrestre, après avoir été crucifié alors qu'on célébrait la Pâque, Jésus est ressuscité un dimanche, le lendemain du Sabbat, signe d'un passage de la première alliance à la nouvelle alliance. C'est donc le jour où

⁹¹⁷ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 44.

⁹¹⁸ « Par Lui, avec Lui et en Lui, à toi, Dieu le Père tout puissant, dans l'unité du Saint Esprit, tout honneur et toute gloire pour les siècles des siècles. Amen ».

les chrétiens, toutes confessions religieuses confondues, font mémoire de la résurrection du Christ.

Le dimanche est le jour liturgique le plus présent dans l'écriture de Duras, selon les occurrences⁹¹⁹. Certes, pendant de nombreuses années, la messe constituait le seul moyen par lequel l'on se retrouvait tous ensemble le dimanche, soit pour faire l'unité du groupe, soit pour montrer sa différence. Mais, hormis les occurrences dans *Les Impudents* (I, 116), le dimanche durassien n'est pas systématiquement lié au culte. C'est plutôt le jour des loisirs et des promenades, du repos en somme. Et pour se préparer à ces loisirs, des dispositions sont prises au plan physique comme dans cette « transformation » liée au dimanche de la Pellegrin, « transformation » qui la coiffait « comme un bonnet dont la couleur fauve contrastant avec son teint écarlate et ses traits fripés, lui donnait un air équivoque de jeunesse prolongée, et faisait ressembler cette authentique paysanne à une fille de joie » (I, 119).

Cette perception durassienne du dimanche montre que ce jour censé être sacré est devenu celui du temps libre, autant que faire se peut. Or, la dimension symbolique du septième jour ne peut être négligée, car ce jour appartient au patrimoine biblique commun et aux traditions. C'est le jour commun à tous au point de devenir celui des rencontres, des réunions, des activités sportives et culturelles.

Parmi les fêtes chrétiennes recensées dans l'œuvre de Duras, il y a les dates classiques et bien connues comme Noël et Pâques. Noël est la fête la plus présente sous la plume de Duras comme en témoignent les occurrences⁹²⁰. De façon particulière, l'auteure donne même la date du « 25 décembre » dans *C'est*

⁹¹⁹ « Le soir, ce dimanche soir, je retourne encore devant chez elle » (*RLVS*, 128-129) ; « [...] il était habillé dans son costume du dimanche, gris [...] » (*Amt*, 42) ; « [...] ne pas me forcer non plus à aller en promenade le dimanche avec les pensionnaires » (*Amt*, 88) ; « Certains dimanches, à la mairie, elle rêvait devant les affiches de propagande coloniale » (*BCP*, 23) ; « Lol V. Stein était une jeune malade que m'avait confiée, un dimanche, sur ma demande, le médecin-chef de l'asile psychiatrique de Villejuif » (*ME*, 215) ; « Le dimanche on allait dans la forêt » (*YAS*, 102). cf. aussi *D*, 42.48.124.132.133.134 ; *I*, 116.119 ; *YV*, 83.85 ; *VB*, 44 ; *ThA*, 84 ; *VT*, 75.117.205 ; *MG*, 23.168.169.238.276 ; *VM*, 147 ; *CG*, 33.86.89.91.109.129.323.328.374.387 ; *Out*, 12.79.108.116.289 ; *CT*, 14.35.37.51 ; *Dé*, 30.32.36.67.81.108.

⁹²⁰ « On s'était connus dans une fête à Noël, où j'avais décidé d'aller seule pour trouver un amant, un soir » (*VM*, 111) ; « Tu n'as pas changé d'avis ? Nous irons toujours à Noël ? » (*Dé*, 30) ; « Pour leur publicité, ces gens-là, à l'époque de Noël, distribuent un petit colis à tous les détenus [...] » (*Out*, 164). cf. aussi *D*, 165 ; *JA*, 36 ; *I*, 70.

tout (CT, 27). En outre, dans les *Cahiers de la guerre*, elle emploie le mot dans sa traduction anglaise : *Christmas* (CG, 73). Par ailleurs, dans *L'Amant*, elle mentionne « l'arbre de Noël » (Amt, 58.72), signe que seul demeure le côté populaire de la fête au détriment de sa signification spirituelle. Il en est de même de la fête de Pâques, bien moins présente que la précédente d'après les occurrences⁹²¹. Mais c'est sous le registre de l'ironie qu'est abordée l'une des fêtes chrétiennes les plus populaires : la « Fête-Dieu » (I, 45) marquée par une procession solennelle. C'est avec l'image de la procession que l'écrivaine analyse et dénonce les ventes de terre au détriment des plus pauvres. Ceux qui s'emparent des rations de survie du Sahel et des Cambodgiens mourants, elle les appelle : « Ceux qui ouvrent la dernière procession, les précurseurs de la mort. [...] Les premiers agents de la mort, les premiers des derniers hommes » (*Out*, 360). L'emploi imagé de la procession laisse entrevoir cette connotation péjorative que l'écrivaine lui accorde.

Il existe d'autres dates qu'on retrouve dans l'œuvre de Duras. Elles ont leur importance dans la liturgie catholique mais on ne peut pas affirmer pour autant que l'écrivaine veuille leur donner un sens précis. Il s'agit plutôt de dates ainsi marquées dans son œuvre et qui seraient alors l'œuvre du hasard du calendrier. Ainsi est-il question du « 25 mars » dans *C'est tout* (CT, 27-33), du « 6 août » (*Out*, 106) et du « 15 août » (*Out*, 59) dans *Outside*. Ces trois dates rappellent successivement dans la liturgie chrétienne les célébrations de l'Annonciation, de la Transfiguration et de l'Assomption de Marie. S'il est vrai que le 15 août, jour férié, devrait faire penser à une fête chrétienne, il n'en est pas ainsi pour le 6 août qui, dans la logique durassienne, renvoie plutôt à l'événement d'Hiroshima, le 6 août 1945 et dont elle a tiré une œuvre intitulée *Hiroshima mon amour*.

Dans le calendrier liturgique catholique, il y a également un temps fort qui ne passe pas inaperçu dans l'œuvre durassienne : le temps de Carême et la préparation pascale.

⁹²¹ « Quelquefois le fils de Mme D. vient la voir. [...] au Nouvel An, à l'anniversaire de la Libération et le jour de Pâques » (CG, 320) ; cf. *D*, 183 ; *VB*, 11 ; *VT*, 148.

3.1.3. Le carême et la semaine avant Pâques vus par Duras

Le carême est un moment fort du temps liturgique où les chrétiens consacrent quarante jours à se préparer à Pâques. Ils prennent modèle sur Jésus qui a passé quarante jours et quarante nuits dans le désert, sans manger ni boire : « Jésus, rempli d'Esprit Saint, revint du Jourdain et il était dans le désert, conduit par l'Esprit, pendant quarante jours, et il était tenté par le diable. Il ne mangea rien durant ces jours-là » (*Lc* 4, 1-2). En cette occasion, les chrétiens sont appelés à prier, à faire des aumônes et à jeûner. C'est ce dernier aspect du carême qui est mis en lumière par Duras. La couleur chrétienne et liturgique du vendredi se manifeste dans les *Cahiers de la guerre* par des références à la pratique du jeûne. Dans les ébauches du récit de *Madame Dodin*, Duras se fait l'écho des paroles subversives du personnage éponyme face aux locataires de l'immeuble dont elle a la responsabilité : « Et ma foi, je ne crois pas qu'il soit mauvais que certains d'entre eux soient contestés, jusque dans le droit qu'ils croient avoir de jeûner le vendredi » (*CG*, 319).

Non seulement il est question du jeûne, mais Duras mentionne précisément le mot « Carême » pris dans un article du *Monde extérieur*⁹²². Son titre se veut explicite : « Ecrit pour tous les temps, tous les carêmes » (*ME*, 78). C'est la conclusion qui suggère ce titre : « S'agit-il d'un texte absolu ? C'est probable. Pour tous les temps, tous les carêmes, toutes les résistances ? C'est probable » (*ME*, 80). « Le Manifeste des 121 » a pour sous-titre : « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre en Algérie ». Duras revient sur ce texte signé par des intellectuels, des universitaires et des artistes, en réaction à la conception du pouvoir du général De Gaulle⁹²³. Elle considère ce Manifeste comme valable pour tous les carêmes. Le carême est un temps d'ascèse, de privation volontaire selon les différentes confessions religieuses. Durant cette période, l'homme se nourrit des textes sacrés de sa religion. C'est un temps

⁹²² « Ecrit pour tous les temps, tous les carêmes ». In *L'Autre Journal*, n° 9, novembre 1985. cf. *Le Monde extérieur*, pp. 78-80.

⁹²³ Maurice Blanchot, Dionys Mascolo, Edgar Morin, Robert Antelme, Maurice Nadeau.

d'endurance pour lui. Ce manifeste se veut universel et il est élevé au rang de texte sacré pour accompagner l'homme dans sa quête éprouvée de la liberté, comme le laisse entendre l'écrivaine : « La Déclaration est terrible, elle n'atténue pas la vérité, ni celle de l'enjeu ni celle du châtement. Si elle rappelle à l'homme qu'il est libre, elle ne lui cache pas que s'il veut exercer cette liberté, il risque la prison et même la mort » (*ME*, 79). Ce sont des avertissements pour aider l'homme à se préparer à affronter l'épreuve.

Durant le carême chrétien, le dimanche des Rameaux précède immédiatement la célébration de Pâques. On y commémore l'entrée de Jésus à Jérusalem lorsque les foules l'acclament, munies de branches de palmiers et de vêtements qu'elles étalent sur le sol. Or, Duras fait advenir chronologiquement ce dimanche après les vendredi et samedi saints. Dans son œuvre, *C'est tout*, censée suivre un ordre chronologique, elle mentionne les Rameaux à la page 35 tandis que le vendredi saint et le samedi saint figurent deux pages plus haut. Est-ce un oubli ou un désordre dans les souvenirs de la pratique liturgique de son enfance ? La *Bible*, source de la liturgie, situe le récit qui fonde la fête des Rameaux une semaine avant la Pâque, comme le rapporte l'*Évangile* de Jean : « Six jours avant la Pâque, Jésus arriva à Béthanie [...] Le lendemain, la grande foule venue à la fête apprit que Jésus arrivait à Jérusalem ; ils prirent des branches de palmiers et sortirent à sa rencontre » (*Jn* 12, 1. 12-13).

L'ultime *opus* de Duras paru en 1995 et intitulé *C'est tout* apporte des lumières sur des rapprochements possibles. Cet ouvrage émouvant tient à la fois du journal, de la lettre d'amour et du livre. Puissante et présente, la mort rôde. Elle engendre une vague de découragement, la panique du néant si proche et fait ressentir l'imminence de la perte d'un être cher. Dans *C'est tout*, Duras écrit à l'endroit de son compagnon Yann Lemée : « Dimanche 9 avril. Les Rameaux. On est tous les deux des innocents » (*CT*, 35). Elle sous-entend la figure du Christ, dont la foule approuve l'innocence en l'accueillant avec des branches de palmier alors qu'elle va le condamner quelques jours plus tard. L'écrivaine parodie cette innocence en la transposant sur Yann Andréa et elle.

Des trois jours saints avant la Pâque, Duras ne semble pas faire cas du Jeudi saint, encore que certaines allusions au jeudi y renvoient implicitement dans son œuvre. Si dans *Le Marin de Gibraltar*, il est question du « jeudi » (MG, 62), la dimension liturgique du jeudi semble parodiée dans *Le Square* : « Ce soir, ils reçoivent quelques amis comme tous les jeudis » (S, 63), dit la bonne à tout faire au sujet de ses employeurs. Le lecteur pourrait y voir une parodie de la Cène, au cours de laquelle le Christ et ses apôtres, ses amis, étaient réunis en ce Jeudi saint pour manger la Pâque - en l'occurrence, symbolisée autant par le repas commun que par le gigot que la bonne mange seule au fond du corridor. En définitive, l'allusion connaît ses limites. Au contraire, Duras mentionne explicitement le Vendredi saint et le Samedi saint.

La mention du Vendredi saint prend des couleurs et des allures bibliques voire liturgiques : « Vendredi saint. Prends-moi dans tes larmes, dans tes rires, dans tes pleurs », écrit-elle dans *C'est tout* (CT, 33). Le Vendredi saint, c'est effectivement le jour des larmes. Ce jour-là, en marchant vers le supplice de la croix et vers la mort, Jésus croise des femmes qui se lamentaient et il leur adresse ces paroles : « Filles de Jérusalem, ne pleurez pas sur moi, mais pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants » (Lc 23, 28). Cette allusion se double de l'échange entre Jésus et le larron qui lui demande de le prendre avec lui dans son paradis. Il disait : « Jésus, souviens-toi de moi quand tu viendras comme roi ». Jésus lui répondit : « En vérité, je te le dis, aujourd'hui, tu seras avec moi dans le paradis » (Lc 23, 42-43). La situation dramatique est reprise par Duras dans une formule imprécatoire. Mais, au lieu que le Christ qui a pleuré des larmes de sang s'adresse à Dieu, c'est Duras qui se tourne vers Yann Andréa. Dans une formule quasiment liturgique calquée sur le modèle durassien, le chrétien en prière s'adresserait volontiers à Jésus souffrant en lui disant : « prends-moi dans tes larmes, prends-moi dans ton paradis ». Or, Duras ne fait pas une prière au Christ mais elle s'adresse à Yann Andréa. La parodie en sort renforcée.

Le troisième jour saint est évoqué : « Samedi saint : allons voir l'horreur, la mort [...] », lit-on dans *C'est tout* (CT, 33). Au lendemain du

Vendredi saint, c'est le grand silence sur la terre chez les chrétiens à cause de la mort du Christ sur la croix. D'après l'*Évangile de Luc*, Joseph d'Arimatee a déposé le corps au tombeau, le soir même : « Cet homme alla trouver Pilate et demanda le corps de Jésus. Il le descendit de la croix, l'enveloppa d'un linceul et le déposa dans une tombe taillée dans le roc où personne encore n'avait été mis » (Lc 23, 52-53). L'horreur dont parle Duras renvoie à celle de la passion de Jésus dont le corps a connu les humiliations. La mort à laquelle elle fait allusion est aussi celle du Christ sur la croix puis de son repos au sépulcre. Il y a comme une réécriture car c'est aussi de la mort imminente de Duras qu'il s'agit. Au-delà des jours et des temps liturgiques, l'attention du lecteur est attirée par le rite quotidien et hebdomadaire de la messe.

3.2. La cristallisation autour de la messe : Théâtre et messe

La liturgie vue par Duras se focalise surtout sur la messe et tout le contexte liturgique afférent. Comme la fille Dedde dans *Les Impudents*, certains personnages durassiens assistent à la messe : « La fille Dedde se tenait sur le pas de la porte, prête à partir pour la messe » (I, 116). Ceux qui vont à la messe font l'objet d'une curiosité. Dans *L'Amante anglaise*, Marie-Thérèse Bousquet, sourde et muette, « les dévorait des yeux quand ils passaient sur les trottoirs pour aller à la messe » (AA, 177). Dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, le curé dit : « Je reviendrai demain après ma messe » (PCT, 198). Ce sont autant d'occurrences qui témoignent du caractère particulier de la messe dans l'œuvre durassienne.

Duras écrit dans *La Vie matérielle*, lors de son entretien avec Jérôme Beaujour, écrivain, scénariste et réalisateur français :

Je ne connais aucune parole théâtrale qui égale en puissance celle des officiants de n'importe quelle messe. Autour du Pape on parle et on chante un langage étrange, complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra. Dans les récitatifs des Passions selon saint Jean et saint Matthieu et dans un certain travail de Stravinski *Noces* et la *Symphonie des psaumes*, nous trouvons ces champs sonores créés comme chaque fois pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante (VM, 17-18).

Cette réflexion symbolique de Duras suggère une comparaison entre la messe et le théâtre. Aussi convient-il de s'y arrêter.

Des publications récentes permettent de prolonger les suggestions durassiennes. Philippe Martin, professeur d'histoire à l'université de Nancy, est l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Le Théâtre divin : une histoire de la messe du XVI^e au XX^e siècle*⁹²⁴. Cette somme fort bien documentée démontre que la messe a toujours été chargée d'un poids symbolique et social, comme dans un théâtre. L'auteur réutilise les termes et les références des théologiens et des fidèles qui assistent à la messe. Ce vocabulaire théâtral est directement puisé dans la langue de l'Église. Alors que le Concile de Trente (1542-1563) a bien précisé que les fidèles devaient être spectateurs, le Concile Vatican II (1962-1965) a précisé qu'ils devaient devenir acteurs. Un homme du XVI^{ème} siècle auquel on parle de transsubstantiation n'y entend vraiment pas grand-chose. Les interrogations récurrentes sur la place des laïcs ou l'emploi de la langue latine traversent les époques, renvoyant à la question fondamentale de la compréhension et du statut des fidèles. Certains écrivains comme Voltaire⁹²⁵ ont ridiculisé la messe. D'autres écrivains incroyants, comme George Sand, voient la messe comme un spectacle, à la différence des écrivains catholiques comme Gilbert Cesbron, qui l'ont évoquée avec ferveur. Dans la perspective des non croyants, Duras envisage la messe comme une représentation, presque hors du champ sacré. Or, la messe se présente comme le lieu idéal qui permet de rassembler les croyants autour de leur foi.

Toujours dans la perspective d'une lecture durassienne de la messe, trois regards croisés permettent de relativiser les affirmations de Duras sur le rapport entre la liturgie et le théâtre. Dans un entretien, le metteur en scène Olivier Py⁹²⁶, le comédien Gilbert Ponté, et le prêtre Philippe Desgens,

⁹²⁴ MARTIN Philippe. *Le Théâtre divin : une histoire de la messe du XVI^e au XX^e siècle*. CNRS, Paris, 2010.

⁹²⁵ Voltaire, par exemple, voit la messe comme le moyen idéal pour les prêtres de collecter de l'argent au détriment des fidèles.

⁹²⁶ Olivier Py est un homme de théâtre qui a approfondi son métier grâce au vocabulaire christique. Dramaturge, il est officiellement nommé à la tête du Festival d'Avignon pour l'édition 2014 pour diriger la prestigieuse manifestation dont il rêvait depuis toujours. Philippe Desgens est aumônier des artistes du spectacle.

l'aumônier des artistes, présentent chacun leur vision de la messe⁹²⁷. Pour eux, c'est un rituel codifié comme une pièce de théâtre. Or, selon la vision du prêtre, la messe ne saurait se confondre avec un quelconque théâtre car les fidèles ne font pas semblant. On ne peut préparer l'office religieux comme un spectacle théâtral. Ce serait oublier délibérément la part du mystère célébré pendant la messe. Ainsi, la messe ne s'assimile pas au théâtre et inversement. Le théâtre tend vers le sacré mais ne touche pas le sacré. Cela peut être une eucharistie de la parole, au sens étymologique d'action de grâce, mais la messe c'est l'Eucharistie.

Les artistes, quant à eux, sont très sensibles à l'esthétique de la liturgie, à la qualité des chants comme à la précision de la diction de l'officiant. Gilbert Ponté se souvient du temps où il était enfant de chœur. Chaque cérémonie donnait lieu à des heures de répétition car les mouvements et les gestes étaient réglés avec une précision d'horloger au point que l'artiste affirme qu'il doit aux prêtres sa vocation d'artiste. Il y a cependant des points communs. A l'église comme au théâtre, il y a des rites, des officiants et du public. De plus, la messe est réglementairement structurée comme une pièce de théâtre se déployant en plusieurs actes que constitueraient les différentes parties rituelles⁹²⁸. Pour approfondir les caractéristiques de la messe, il importe d'en parler sous son autre nom qui est la célébration.

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, on remarque la fréquence du mot « célébration » en commençant par Lol : « Elle consacrait ses matinées entières à sa maison, à ses enfants, à la célébration de cet ordre si rigoureux [...] » (*RLVS*, 44). Avec le narrateur, le mot est transposé dans un contexte de sensualité à travers Lol : « Elle se met d'elle-même dans mes bras, les yeux clos, attendant qu'autre chose arrive qui doit arriver et dont son corps disait déjà la proche célébration » (*RLVS*, 115). L'ultime écho à la célébration est comme une parodie de la messe avec cette description durassienne : « Une table recouverte

⁹²⁷ cf. BOUVET Bruno. Entretien avec Olivier Py et Gilbert Ponté. In *La Croix*, jeudi 27 mai 2010, pp. 15-16. http://www.la-croix.com/Archives/2010-05-27/La-messe-conciliaire-messe-de-toujours.-Un-theatre-qui-ne-l-est-pas-NP_-2010-05-27-371603.

⁹²⁸ cf. BOUVET Bruno. Entretien avec Olivier Py et Gilbert Ponté. In *La Croix*, jeudi 27 mai 2010, pp. 15-16.

d'une nappe blanche était là, étroite et longue » (*RLVS*, 180). Même si ce n'est pas explicitement dans le contexte chrétien, l'écrivaine emploie dans *Les Lieux de Marguerite Duras* le mot « autel » qu'on retrouve dans le langage liturgique de la messe :

Au milieu de l'image, en plein milieu de l'image, il y a ce que j'ai appelé l'autel [...]. Et cet autel est entretenu de l'extérieur-objectif. Un domestique vient et rallume l'encens et renouvelle les roses. C'est un autel [...] (*L*, 72).

Dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le rituel durassien est marqué par le lexique religieux à travers les différentes postures et attitudes corporelles des personnages. En témoignent Anne-Marie Stretter et Michael Richardson : « Exception faite de leurs mains jointes pendant la danse, ils ne s'étaient pas plus rapprochés que la première fois lorsqu'ils s'étaient regardés » (*RLVS*, 20). Le fait de joindre les mains se confond *a priori* à une forme de prière même si ce n'est pas le cas pour ces personnages. Plus loin, il est écrit : « La prostration de Lol, dit-on, fut alors marquée par des signes de souffrance » (*RLVS*, 23). Certes la prostration est un état de fatigue et de faiblesse, mais elle évoque aussi un geste liturgique qui consiste à s'étendre de tout son long sur le sol. Elle exprime une parfaite disponibilité à l'appel divin⁹²⁹. Durant ses promenades, Lol se présente comme inspirée et recueillie devant les scènes de rue : « Elle passait alors dans un silence religieux » (*RLVS*, 39). D'après les *Cahiers de la guerre*, c'est dans un contexte similaire que, de retour d'Allemagne, Robert Antelme prenait ses repas : « On le laissait avec la nourriture, *seul, dans la pénombre du salon (sic)*, et en silence, dans un silence plus pieux et plus sacré que celui de n'importe quel office religieux, il mangeait » (*CG*, 267). Dans *Dix Heures et demie du soir en été*, on remarque d'autres occurrences : « les mains jointes »⁹³⁰ et « la

⁹²⁹ Dans la liturgie catholique, la prostration consiste à s'étendre, tout du long, sur le sol de l'église. C'est l'attitude corporelle du nouveau prêtre ou du nouveau diacre durant le chant de la litanie des saints qui est un moment marquant du rite d'ordination. On le retrouve également au cours de la profession dans la vie religieuse ou lors de l'entrée silencieuse des célébrants à l'office du Vendredi Saint. C'est le geste d'humble adoration, avec le corps entier et du grand mystère de l'abaissement du Christ.

⁹³⁰ « Les mains jointes ils regardent ensemble d'autres paysages. [...] Les mains jointes, ils se regardent » (*DHD*, 104).

solennité »⁹³¹. C'est également le mot « intercession »⁹³² dans *Outside* et la « litanie » dans *Les Yeux verts*⁹³³.

Dans l'œuvre de Duras, le fait de prier est aussi souligné comme dans les *Cahiers de la guerre* : « Vous devriez prier avec moi » (CG, 363), recommande une religieuse nommée « sœur Marguerite » s'adressant à Marguerite Duras pendant son séjour en clinique. Dans *Hiroshima mon amour*, une didascalie note : « une femme prie auprès de ses enfants qui meurent » (HMA, 29). Le ton change dans *Ecrire* avec ce que dit l'auteure au sujet du personnage du vice-consul : « Comme chaque jour on prie, lui il hurlait » (E, 21). C'est l'image de l'écrivaine elle-même, « sans prière, sans Dieu, sans pensée aucune [...] » (E, 31).

Il est aussi question de « bénir »⁹³⁴. La liturgie est en latin, langue officielle de l'Eglise. Duras ne manque pas de parodier ces rites chrétiens surtout dans son œuvre *Madame Dodin* avec l'épisode de Gaston le balayeur : « Quelquefois, il chante la messe. Comme il est un enfant de l'Assistance et qu'il a été élevé chez les curés, il connaît la messe dans tous ses détails. Il la chante à tue-tête, en latin » (MD, 158). Il ne manque pas d'apostropher les passants et de se livrer à un spectacle : « Et Gaston se remet invariablement soit à siffler *le Petit Vin Blanc*, soit à chanter la messe en latin » (MD, 163). Aussi les gens qui voient la scène s'exclament-ils : « Un balayeur qui chante en latin ne peut être qu'un élément dangereux » (MD, 163). C'est encore l'opposition traditionnelle entre la culture et l'ignorance car le balayeur n'est pas perçu comme un homme cultivé mais un personnage dont se sert l'écrivaine pour s'en prendre à la liturgie catholique de rite latin.

⁹³¹ « Un repas est pris en famille dans une solennité naïve, dans les blés, toujours, sur tous les murs, à perte de vue » (DHD, 145).

⁹³² « L'enfant veut le tout du monde et ce tout, même par l'intercession de la mère, ne lui est jamais donné » (Out, 359).

⁹³³ « A cause des redites, de la litanie » (YV, 229) ; « C'est dur d'être dans une redite, cette litanie de la douleur presque toujours paroxystique, intenable » (YV, 236-237).

⁹³⁴ « [...] c'était le curé du Pardal qui venait le bénir » (I, 45) ; « Il a béni la caisse, expliqua l'épicier » (PCT, 189).

Dans *Outside*, les rites religieux de l'Armée du Salut sont sévèrement critiqués⁹³⁵. Les membres font des dons aux détenus à l'occasion de Noël. L'un de ces prisonniers déclare : « [...] sous ce prétexte, ils viennent leur imposer leurs singeries : trombone, chants religieux et autres conneries, en les privant par la même occasion de la séance de cinéma à laquelle ils auraient droit normalement » (*Out*, 164). Au rythme de l'« harmonium », se déroulent les célébrations décrites dans *Les Impudents*⁹³⁶. Parmi les offices religieux, une place importante est accordée aux « Vêpres »⁹³⁷, c'est-à-dire la prière du soir, chantée avec solennité dans les églises. Il faut cependant noter que le contenu des Vêpres n'est pas explicitement mentionné car le lecteur est bien souvent projeté après les Vêpres « finies depuis longtemps » (*I*, 174). La narratrice des *Impudents* se montre attentive à la « dépendance religieuse » des deux villages de Semoic et du Pardal (*cf. I*, 45).

Même si, au passage, l'écrivaine mentionne une « messe de mariage »⁹³⁸ (*ME*, 212), c'est plutôt la messe des morts et la prière pour les morts qui traversent de part en part l'œuvre de Duras. En définitive, la liturgie durassienne est en partie marquée par la mort.

Les mentions de la messe⁹³⁹ en général, et de la prière des morts en particulier sont explicites⁹⁴⁰. Sans employer le mot latin, il est plutôt question de liturgies autour de « requiem », mot qui désigne « une messe des morts ». Se fondant sur un texte liturgique en latin, le mot requiem est lui-même l'accusatif du mot latin *requies*, qui a le sens de repos. Qu'on les appelle messes de

⁹³⁵ L'Armée du salut a été créée en 1878, en Angleterre, par le pasteur William Booth, pour venir en aide matériellement et spirituellement aux hommes et aux femmes réduits à la misère par la révolution industrielle. En 1881, l'Armée du Salut engage son action en France. Elle regroupe aujourd'hui deux mille professionnels de l'action sociale et deux mille six cents bénévoles, tous animés de la même volonté de lutter contre les détreuses (prospectus). Devise et missions prioritaires : secourir, accompagner, reconstruire.

⁹³⁶ « Autour d'un vieil harmonium, installé sur une estrade, le chœur chantait » (*I*, 122).

⁹³⁷ « Après les vêpres, ils rentrèrent, las » (*I*, 126) ; « C'est ton frère Jacques qui m'attendra à la sortie des vêpres... » (*I*, 170) ; « Nous avons bavardé, il m'a demandé de venir à la sortie des vêpres. Nous irons nous promener... » (*I*, 171).

⁹³⁸ « Comme une messe de mariage » (*ME*, 210. 212).

⁹³⁹ *cf. AA*, 184; *ThA*, 103; *CG*, 297.313.384.387.

⁹⁴⁰ « Pendant tout un temps il regretta. [...] La messe des morts » (*YV*, 230) ; « Le bruit, c'est ça. A une certaine hauteur, celui de la solitude. Très bas celui d'une prière, d'une messe des morts » (*ME*, 62) ; « Dans les accalmies soudaines qui se produisaient, les reprises de force et de soufflé, on entendait les gens chanter à pleine voix leurs prières des morts » (*NN*, 134).

requiem, missa pro defunctis ou tout simplement *requiem*, les messes des morts font partie du répertoire de la musique sacrée de tradition catholique⁹⁴¹. Les descriptions romanesques baignent dans une atmosphère de deuil avec la « Passacaille Funèbre » dans *L'Été 80* et *Yann Andréa Steiner (Été, 100 ; YAS, 94)* et la « veillée funèbre ». Dans *Les Journées entières dans les arbres*, il est dit de la mère et de Marcelle : « Leur silence était aussi parfait que celui d'une veillée funèbre » (*JA, 79*). Comme dans le temps passé, l'écrivaine reste marquée par la présence d'un « cimetière attenant à la cathédrale » (*EL, 94*). Dans *Les Journées entières dans les arbres*, elle s'inspire d'une formule du rituel catholique du sacrement donné aux malades et à l'accompagnement des personnes en fin de vie. En effet, dans un cri de désespoir, la mère dit à Marcelle : « A l'article de la mort, seule comme un chien, je ne le dirai plus à personne » (*JA, 70*). C'est la traduction française de l'expression latine : *in periculo mortis* pour parler des enfants susceptibles de mourir à la naissance ou encore des mourants. Le rituel prévoit pour eux une formule brève pour leur administrer le baptême quand il s'agit des enfants, ou le sacrement des malades quand il est question des adultes.

Cette forte prégnance de la messe dans l'œuvre durassienne permet d'aborder un aspect précis de ce rite de la messe qu'est la liturgie de la parole.

3.3. Le rythme quasi-biblique et liturgique des lectures

La lecture de la *Bible* par Duras est bien attestée. Le mot *Bible* lui-même est explicitement mentionné⁹⁴². Dans *La Vie matérielle*, l'auteure écrit : « Mais aujourd'hui 20 septembre... Je relis Renan en ce moment, *La vie de Jésus-Christ*, et encore la *Bible* ... » (*VM, 135*). Et dans *Le Monde extérieur*, elle affirme :

⁹⁴¹ Les premiers *requiem* prennent en compte différents textes de plusieurs liturgies européennes avant l'adoption par le Concile de Trente du texte encore actuel. Vers 1500, le texte d'Antoine Brumel (1460-1520) est le premier à introduire le *Dies irae*. Le texte de la messe des morts confère tous les accents possibles à l'œuvre musicale : terreur, imploration, confiance, désespoir, prière.

⁹⁴² cf. *Été, 68 ; CG, 377*.

Je crois que c'est quand j'avais vingt-cinq ans que j'étais une vieille femme. Je lisais la Bible, Marx, un peu Kierkegaard, Pascal, Spinoza, pas Hegel, pas Sartre. [...] Je croyais qu'on pouvait apprendre des gens plus vieux, de la nature, des choses qu'on connaissait, qu'on lisait. C'est avec la Bible que j'ai tout désappris. On perd beaucoup de temps. Je ne crois plus rien (*ME*, 186-187).

Pourtant le rythme biblique des lectures demeure en toile de fond dans l'œuvre de Duras. L'écrivaine invite ses lecteurs à voir dans ses écrits à elle des textes sacrés à l'égal des textes bibliques. Non seulement elle parle de « textes consacrés » dans une didascalie de *Savannah bay* (*SB*, 55), mais elle précise encore dans *La Douleur* : « Apprenez à lire : ce sont des textes sacrés » (*D*, 138).

Il y a comme un rythme solennel qui anime les lectures et les récits durassiens. C'est ainsi que, dans les *Cahiers de la guerre*, le jeune homme de vingt ans lisait l'*Ecclésiaste* à la jeune fille de dix-huit ans : « Il l'avait lu à haute voix, les deux mains sur les oreilles, d'une voix passionnée et suivant un rythme liturgique [...] » (*CG*, 377-378). Un autre exemple dans *Les Yeux verts* : « Première lecture : la méfiance est à son comble... Le « fruit de vos entrailles » est massacré. Deuxième lecture... Troisième lecture... cinquième lecture... » (*YV*, 63). Le lecteur se voit dans une célébration liturgique où les lectures se succèdent à un rythme donné. Habituellement, ce sont deux lectures au moins qui sont déclamées dans la liturgie mais en des circonstances plus solennelles comme la Veillée Pascale, les lectures vont au-delà du nombre classique des dimanches. C'est ce qui semble se dessiner ici dans cette façon d'énumérer les lectures jusqu'à atteindre le nombre cinq. Ce qui est frappant dans cette disposition rythmique des lectures durassiennes, c'est ce qui est dit de la première lecture dans *Les Yeux verts* : « la méfiance est à son comble [...]. Le «fruit de vos entrailles» est massacré » (*YV*, 63)⁹⁴³. L'allusion est à peine voilée au sort qui est réservé à l'*Ave Maria*, une prière chrétienne adressée à Marie, fondée sur la salutation de l'ange dans la *Bible* et présente dans les liturgies mariales. Dans cette prière, les chrétiens disent à l'adresse de Marie : « Jésus,

⁹⁴³ Le mot « massacré » appelle une réflexion sur un éventuel jeu de mots chez Duras : le « fruit béni » devient « mas-sacré » avec une connotation du sacré dans l'écriture durassienne.

le fruit de vos entrailles est béni »⁹⁴⁴. Duras reprend explicitement les paroles mêmes de la prière chrétienne et parodie tout le reste. Dans sa lecture, le « fruit des entrailles » n'est plus béni mais massacré. Cette lecture est d'autant plus marquante qu'elle est la première et ne peut donc laisser le lecteur indifférent.

Il y a également une connotation liturgique dans l'attitude de certains personnages durassiens. Des exemples pris dans le monde du théâtre nous sont fournis dans *Les Yeux bleus, cheveux noirs* où Duras écrit : « L'écoute de la lecture du livre, dit l'acteur, devrait toujours être égale » (YB, 38). Cet épisode équivaut aux instants solennels de la lecture et de l'écoute attentive des textes bibliques durant les offices liturgiques, comme en témoigne cet extrait du livre de Néhémie :

Le prêtre Esdras [...] lut dans le livre, sur la place qui est devant la porte des Eaux, depuis l'aube jusqu'au milieu de la journée, en face des hommes, des femmes et de ceux qui pouvaient comprendre. Les oreilles de tout le peuple étaient attentives au livre de la Loi (Né 8,2-3).

Dans la même œuvre durassienne, les recommandations données aux artistes sont tout aussi valables pour une liturgie : « Les acteurs pourraient ne pas être nécessairement des acteurs de théâtre. Ils devraient toujours lire le livre à voix haute et claire, [...] » (YB, 49). C'est une influence de l'*Ecclésiaste* qui désigne au sens étymologique « l'homme de l'assemblée » chargé de délivrer le message du Livre à haute et intelligible voix. Le personnage durassien est imprégné de cette fonction du livre. La femme qui court le monde à la recherche du marin de Gibraltar s'entend dire par le narrateur : « Tu parles comme un livre » (MG, 209). C'est également une attitude quasi liturgique qu'on retrouve chez la femme de Michel Arc dans *L'Après-midi de M. Andesmas*. En effet, pendant son entretien avec M. Andesmas, « elle prend son temps, néglige l'attente du vieillard. Puis elle commence de sa voix devenue claire, haute, presque déclamatoire » (AMA, 89). Et dans *Les Yeux bleus, cheveux noirs*, le narrateur s'exprime ainsi au sujet de l'homme : « Il dit la phrase de la prédication » avec un ton moralisateur voire spirituel : « Il suffit d'attendre le temps qu'il faut » (YB, 92).

⁹⁴⁴ Le texte intégral se trouve en annexe numéro 8.

La liturgie de la parole se déroule dans l'espace approprié qu'est l'église en tant qu'édifice. Qu'on l'appelle église ou temple selon les confessions religieuses, l'espace de la parole suscite l'attention du lecteur dans l'œuvre de Duras.

3.4. Les lieux de culte et la liturgie : églises, cathédrales, temple

Jean-Claude Eslin et Chantal Labre écrivent :

En France, c'est plus souvent une influence catholique qu'une influence biblique qui s'est exercée et la *Bible* a été lue à travers le filtre du catholicisme et cela depuis longtemps. Les vitraux, les cathédrales, les églises de village : la *Bible* par images⁹⁴⁵.

Même si, dans *Le Monde extérieur*, Duras affirme : « Non, je n'ai pas eu une mère éprise de peinture ou d'art » (*ME*, 195), elle reste elle-même marquée par l'influence de l'art dans les églises. Chez elle, le lexique religieux et sacré fait référence à l'église en tant que lieu de culte et bâtiment. Ainsi comprise, l'église est nommément mentionnée⁹⁴⁶. Il en est de même de la cathédrale qui est une église plus imposante par son architecture et son statut. Symboliquement, c'est l'église la plus importante dans un diocèse, le lieu où l'évêque a son siège appelé la « cathèdre » et qui a donné le mot « cathédrale ». Ce mot figure dans les textes de Duras⁹⁴⁷. Certaines cathédrales sont précisées avec le nom du saint patron : « cathédrale Saint Lazare »⁹⁴⁸. Il est aussi question du « temple »⁹⁴⁹.

Dans *La Mort du jeune aviateur anglais*, la description est le fruit d'un regard observateur et perspicace :

L'intérieur de l'église est admirable en effet. On reconnaît tout. Les fleurs sont des fleurs, les plantes, les couleurs, les autels, les broderies, les tapis. C'est admirable. Comme une chambre momentanément délaissée qui attendrait des amants absents à cause du temps mauvais (*MJAA*, 69).

⁹⁴⁵ ESLIN Jean-Claude / LABRE Chantal. *L'Empreinte culturelle de la Bible*. op. cit., p. 14.

⁹⁴⁶ cf. *CG*, 311; *D*, 46.133; *HMA*, 33; *DHD*, 102-103; *MJAA*, 58.68-69.72.75; *EL*, 9.30; *Out*, 230.

⁹⁴⁷ cf. *SB* 95; *MG*, 404; *CG*, 305; *Amt*, 18; *HMA*, 98.143.148; *EL*, 85.94.113; *BCP*, 192.193; *NN*, 136.

⁹⁴⁸ *HMA*, 143.148.

⁹⁴⁹ cf. *Eté*, 53.54.85.110.

La formation judéo-chrétienne de l'écrivaine et sa fréquentation des églises justifient l'emploi d'un lexique approprié pour parler de l'église. Son regard part de l'extérieur vers l'intérieur mais c'est ce dernier qui concentre toutes les attentions. Certes, à l'extérieur, il y a une « gardienne de l'église » (*MJAA*, 65.77). Il est même question des « cloches de saint Etienne », seul objet de la concentration de Riva (*HMA*, 141). Mais, les personnages sont à l'intérieur de l'église et deviennent des médiateurs pour l'écrivaine, comme dans *La Vie matérielle* : « A l'église d'Onzain, nous étions trois » (*VM*, 21). C'est à travers leur regard qu'on peut découvrir l'intérieur des édifices religieux comme le « chœur de l'église après les derniers offices » (*CG*, 351).

A l'intérieur, on découvre donc des « vitraux »⁹⁵⁰, une « nef » et un « orgue »⁹⁵¹, un « autel »⁹⁵², « l'autel de la chapelle », censé recevoir les fleurs⁹⁵³. L'église en général et la cathédrale en particulier sont des espaces exclusivement consacrés aux cultes et aux célébrations liturgiques. Dans *Aurélia Steiner dite Vancouver*, « des religieux [...] chantent des cantiques de gratitude » (*ASV*, 136). Parallèlement, dans *Savannah bay*, « la jeune femme psalmodie le chant à une très grande lenteur [...] » (*SB*, 18). On fait également usage de l'encens⁹⁵⁴.

D'autres espaces religieux sont également mentionnés : « l'abbaye » (*CG*, 292) et le « monastère » (*CG*, 304) dans les *Cahiers de la guerre*, l'« oratoire » (*DHD*, 32) dans *Dix heures et demie du soir en été*, le « sanctuaire » qui subit une modification de son sens originel, car il est compris comme le lieu de la débauche dans *Un barrage contre le Pacifique* (cf. *BCP*, 168). Dans *Outside*, l'« Aréopage » (*Out*, 234) où M. Koliass est procureur rappelle un lieu qui fait référence à un épisode biblique comme lieu de proclamation d'un message : « Debout au milieu de l'Aréopage, Paul prit la parole » (*Ac* 17, 22). L'Aréopage

⁹⁵⁰ « Quoi qu'il fit beau, le soleil pénétrait, pâle, à travers les vitraux » (*I*, 122).

⁹⁵¹ « [...] les rais de soleil qui s'infiltraient dans les nefs des cathédrales oppressaient de même que les retombées sonores des grandes orgues » (*EL*, 84-85).

⁹⁵² « D'abord vers le fond du décor, la porte de la mer, sorte d'autel ouvert sur la mer, [...] » (*SB*, 122).

⁹⁵³ « Les visites vous sont interdites, alors ? Je vais les [les fleurs] faire prendre pour l'autel de notre chapelle » (*CG*, 364).

⁹⁵⁴ « [...] la puissante odeur des cinéraires jetait de l'encens dans l'air » (*PCT*, 34) ; « Elle [Diana] avait toujours l'odeur du feu et de l'encens des cinéraires, mais elle ne brûlait plus ses yeux » (*PCT*, 188).

est un tribunal de l'Athènes antique caractérisé par son impartialité. Aussi bien avec Paul qu'avec Kolia, nous nous situons dans le contexte grec.

L'espace appelle des personnes qui pratiquent et vivent un rite. La présence des personnages religieux est une donnée essentielle de l'œuvre durassienne.

IV - LES PERSONNAGES RELIGIEUX VUS PAR DURAS

Parmi les personnages religieux qui se dessinent sous la plume de Duras et qui représentent le monde catholique se trouvent essentiellement les prêtres, les religieuses, et les chrétiens. Quel regard l'écrivaine porte-t-elle sur chacun de ces personnages selon la nature et la qualité des rencontres qui ont pu s'effectuer ? Certains portraits esquissés par l'écrivaine font rire le lecteur. En effet, le rire est un procédé par lequel l'auteure lui ouvre les yeux. Selon Annick Bouillaguet, « le rire excuse tout, même la mauvaise foi féroce et la vulgarité voulue »⁹⁵⁵. Parmi les portraits d'ecclésiastiques, nous rencontrons le prêtre catholique, figure sacrée et investie d'un pouvoir divin pour offrir le sacrifice et remettre les péchés. Est-il ainsi perçu par Duras ?

4.1. Les figures d'ecclésiastiques

Dans la littérature, le monde catholique est représenté comme un corps organique et harmonieux, où apparaissent des figures de cardinaux, d'évêques⁹⁵⁶ et de prêtres. Ces titres sont mentionnés par Duras de même que celui du « Pape » dont une rare occurrence se trouve dans *La Vie matérielle* (VM, 17). Mais Duras emploie des mots et des expressions qui font référence au pape, évêque de Rome et chef de l'Eglise catholique. Dans *Le Marin de Gibraltar*, il est question de « gestes pontificaux » (MG, 340) mais c'est une métaphore parodique. En fait, l'expression désigne aussi bien les actions héroïques des

⁹⁵⁵ BOUILLAGUET Annick. *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage. op. cit.*, p 45.

⁹⁵⁶ Il y a le personnage de l'évêque dans *Outside* (cf. *Out*, 343).

papes que les mouvements réels du corps. C'est le dernier sens qui est utilisé. A la manière du pape coordonnant l'action liturgique avec des vêtements liturgiques blancs, « un agent en blanc [...] réglait la circulation [...] avec des gestes pontificaux [...] au seul geste de sa main gantée » (*MG*, 340). Mais, c'est la figure du prêtre qui se détache dans l'œuvre durassienne. Le substantif « prêtre » abonde⁹⁵⁷. Les différents prêtres portent un nom ou, à l'inverse, restent anonymes selon les circonstances et en fonction du procédé durassien de l'anonymat.

L'écrivaine voit aussi dans le prêtre un « homme de Dieu », une périphrase pour désigner le prêtre catholique. En effet, dans *Yann Andréa Steiner*, elle écrit : « Je ne sais plus rien de même de la différence entre les hommes de Gdansk et les hommes de Dieu. Entre les milliers d'enfants morts de faim de Vilna et le jeune prêtre Jerzy Popieluszko » (*YAS*, 113). Au péril de sa vie, ce prêtre assassiné à l'âge de trente-quatre ans a eu le courage de défendre les idéaux de vérité, de liberté et de justice. Il n'y aurait donc pas de différence entre les enfants de Vilna et le jeune prêtre car tous sont morts pour défendre la cause de l'innocence.

De la vision positive du prêtre dans la vie de Duras se dégage la figure emblématique de l'abbé Duffau, curé de Pardailan, que madame Donnadiou avait choisi comme garant pour la famille. Le lecteur sait combien la figure de l'abbé Duffau était omniprésente dans la famille Donnadiou. Ce personnage est évoqué dans les *Cahiers de la guerre* (cf. *CG*, 45-46). La narratrice de *L'Amant* en parle comme de « notre tuteur, un prêtre de village, dans le Lot-et-Garonne » (*Amt*, 77). Le prêtre est donc aussi bien celui de la vie réelle que celui de la fiction romanesque. Du fait de l'héritage judéo-chrétien et de la tradition familiale, le mot *prêtre* désigne presque exclusivement le prêtre catholique. Cependant, à quelques exceptions près, la description durassienne du prêtre témoigne d'un certain anticléricalisme.

⁹⁵⁷ cf. *VC*, 138 ; *YV*, 238 ; *CG*, 46.102.176.187.188.

Ainsi, à travers cet oxymore dans *Un barrage contre le Pacifique* : « Les prêtres de cette Mecque, les financiers » (BCP, 167), Duras oppose la périphérie du haut quartier qui laissait voir quelque chose de profane et le centre dont le pouvoir « sacré » était aux mains des financiers. Pour elle, « la fonction cléricale paye assez son homme » (CG, 188). Aussi, dans les *Cahiers de la guerre*, affiche-t-elle son anticléricalisme à travers l'ébauche de ce qui sera intitulé *La Douleur*. Dans les pages évoquant les moments douloureux de la guerre, Duras écrit : « Les gens qui en ce moment-ci, ce jour-ci, éprouvent une pitié pour l'Allemagne, ou plutôt n'éprouvent pas de haine à son égard, me font pitié à leur tour. Très spécialement l'espèce curé » (CG, 187). Commence alors une sévère description de ce curé « qui ramenait un enfant allemand orphelin dans le centre, un sourire aux lèvres » (CG, 187). Si Duras avait à choisir « entre les volontaires engrossées par les nazis et le cureton qui ramène le petit Allemand », Duras prend parti pour les premières (CG, 188).

Dans les *Cahiers de la guerre*, Duras emploie aussi des expressions dépréciatives en faisant allusion au pain eucharistique que consacre le prêtre : « le pain du cureton » (CG, 176) et « cureton » (CG, 188). Elle parle aussi de la « fonction cléricale » (CG, 188) et évoque aussi l'« aumônier » et le « pasteur » qui côtoient les visiteurs de prisons et les assistantes sociales (cf. *Out*, 170). La figure du prêtre se lit en filigrane dans l'expression les « rabbis de la loi » (*Été*, 89). Ceux-ci connaissent l'histoire. Le titre de rabbi est attribué à un enseignant dans la tradition juive. Cette comparaison implicite souligne la fonction d'enseignement du prêtre.

Dans *La Douleur*, émergent des noms et des titres diversement orthographiés : « Le Révérend père Panice » (D, 45) ; « le R.P. Panice » (D, 46) ; « Le père Riquet » (D, 65) encore nommé « le Révérend père Riquet » (D, 68), surtout connu pour ses périodes oratoires. De façon anonyme, apparaît dans *La Douleur* le prêtre prisonnier dont les femmes détournaient leurs regards et qui crachaient sur son sourire épanoui de clémence et de clarté (cf. D, 35). Si, selon l'écrivaine, dans le *Cahier de cent pages*, figurant dans *Cahiers de la guerre*, le rôle du général catholique De Gaulle est de verser le sang, elle trouve

dans « le Révérend Père Panici⁹⁵⁸ [...] un autre con que lui » [De Gaulle] (CG, 206). C'est le même mépris qui s'exprime à l'égard du personnage du prêtre dans *Les petits chevaux de Tarquinia*. Non seulement l'épicier l'appelle par son prénom « Alphonse » (PCT, 189), mais encore il le traite de « con » (PCT, 191) voire de « con connu dans tout le pays » (PCT, 191).

Le prêtre, c'est également « le curé », un mot récurrent dans l'œuvre de Duras⁹⁵⁹. De façon quelque peu ironique, l'écrivaine affirme dans *Les Parleuses* : « Le corps de Bataille était celui d'un curé » (P, 240). Et pourtant, elle mentionne les écrits érotiques de Georges Bataille (1897-1962) en le dispensant toutefois d'outrage : « peut-être que Bataille ne vivait pas cette transgression blasphématoire, mais qu'il s'en servait à l'extérieur, comme d'un adjuvant théâtral, qu'il en jouait dans l'écrit, mais qu'il n'en jouissait pas » (P, 240). Bernard Sichère explicite la profondeur de l'écriture de Bataille :

Certes, l'écriture de Bataille témoigne d'une certaine sexualité, disons même d'une certaine attitude devant la sexualité. Il est clair, en particulier, que Bataille est quelqu'un qui prend la sexualité *au sérieux*, et il peut même sembler à première lecture que ses récits sont très marqués, historiquement et idéologiquement très datés, avec cette insistance en eux d'une vieille thématique de la prostituée, de la femme de mauvaise vie, de la souillure, de la faute, du péché⁹⁶⁰.

De fait, en comparant le corps de Bataille à celui d'un curé, Duras ne lui fait pas de compliment. En effet, l'excès dans un sens entraîne parfois des débordements malsains dans l'autre, comme on le découvre à travers le caractère blasphématoire de certains écrits⁹⁶¹. En effet, pour le narrateur de *Madame Edwarda* de Bataille, le personnage éponyme a pris la place de Dieu absent là-haut, le ciel étant vide au-dessus d'eux. Il finit par le confirmer par cette déclaration : « Je sus alors... qu'Elle n'avait pas menti, qu'Elle était Dieu »⁹⁶².

Mais c'est surtout par rapport à la liturgie et à l'administration des sacrements que le prêtre est présent dans les récits durassiens. Celui-ci est décrit dans l'exercice de son ministère, au moment de la célébration de la

⁹⁵⁸ « Panice » dans *La Douleur* devient « Panici » dans les *Cahiers de la guerre*.

⁹⁵⁹ cf. I, 45; D, 124.131.161; CG, 46.102.187.250.268; PCT, 103.143.188.189.

⁹⁶⁰ SICHÈRE Bernard. *Pour Bataille. Etre, chance, souveraineté*. Gallimard, Paris, 2006, p. 27.

⁹⁶¹ Sauf *Le Coupable* et *L'Expérience intérieure*, tous deux publiés par Georges Bataille en 1943.

⁹⁶² BATAILLE Georges. *Romans et récits. Madame Edwarda. op. cit.*, p. 24.

messe. Dans les *Cahiers de la guerre*, le lecteur est frappé par la vision parodique de la confession et de l'aveu des péchés au prêtre. C'est ce que confirme le personnage de Gaston : « Il croyait sans doute pouvoir être aussi le balayeur des âmes, des consciences, recueillir les confidences inavouables et qu'on n'avoue qu'au balayeur » (CG, 315). En tant que chrétien et ministre du culte, le prêtre confesseur est celui qui a pour mission de prêcher « le pardon des péchés » (CG, 176). L'écrivaine note : « Il peut bien pardonner tous les péchés, il n'a jamais commis de péché, il fait très attention à cela » (CG, 188). Et de manière péremptoire, elle rejette le pouvoir donné aux prêtres d'absoudre les péchés : « Qu'il puisse se croire le droit d'absoudre – non » (CG, 188). Dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, Alphonse, le jeune prêtre est prié par l'épicier d'aller confesser les autres (cf. PCT, 191). C'est à croire que le prêtre serait dispensé de ce sacrement puisqu'il le recommande à d'autres.

Le prêtre est l'homme de la messe surtout aux moments forts de la prédication et de l'« Elévation »⁹⁶³. Or, dans *Outside*, ces temps sacrés coïncident ironiquement avec le moment où le débit du compagnon de Coco devient assourdissant. D'après l'épisode rapporté, on demande alors aux deux condisciples de quitter les lieux bien que la messe ne soit pas achevée (cf. *Out*, 121). De façon ironique, il est aussi question d'« un beau sermon » sur « des poulets... », en référence au titre que donne l'écrivaine (*Out*, 176). L'usage du latin par le prêtre dans la liturgie n'a pas été perdu de vue par l'écrivaine (cf. *MD*, 167-168). Le latin est la langue officielle et liturgique de l'Église catholique. Mais cette pratique liturgique est ridiculisée : « A Neauphle, les jeunes gens [...] n'écoutent plus un autre trimard, ancien prêtre défroqué qui, arrêté là depuis quinze ans, [...] récite intégralement la messe en latin » (*Out*, 121). Non seulement, le prêtre est un « défroqué » mais encore il ne suscite pas l'attention de l'auditoire. Le même substantif apparaît dans *L'Amant* et il est attribué à la mère : « [...] elle rangée comme une veuve, vêtue de grisaille comme une

⁹⁶³ Dans le langage ecclésiastique avant la réforme liturgique, l'Elévation est la partie de la messe où le prêtre met en évidence pour l'assemblée le pain et le vin de l'offrande qui deviennent par la transsubstantiation le corps et le sang du Christ.

défroquée, [...] » (*Amt*, 33). Ce mot qualifie le prêtre qui a « quitté le froc », abandonnant ainsi l'exercice de son ministère, ou la religieuse qui a abandonné son apostolat.

Le prêtre, c'est celui dont on se moque. Dans *Le Vice-consul*, l'entretien rapporte les propos d'une femme : « le prêtre dit que Dieu fournit l'explication si on le prie. Quelqu'un se moque » (*VC*, 138). Le prêtre est celui qui est censé apporter des explications à tout. Mais la moquerie qui fuse en montre les limites. Dans la même veine, l'écrivaine assimile les prêtres à des figures non expérimentées en matière de relation charnelle. Dans les *Cahiers de la guerre*, elle écrit : « Ceux qui n'ont pas d'enfant et qui parlent de la mort me font rigoler. Comme les puceaux qui imaginent l'amour, comme des curés » (*CG*, 250). Les prêtres n'auraient ainsi aucune expérience de l'amour. Leur célibat est ridiculisé. Dans *Le Navire Night*, sur l'identification des amants qui ont approché la femme auparavant, le narrateur précise : « Elle a eu un amant. Un prêtre rencontré dans un train. Elle l'a rendu fou d'amour [...]. Elle crie en racontant le supplice du prêtre fou d'amour qu'elle avait quitté » (*NN*, 72). Il y a là une infraction au célibat consacré auquel le prêtre s'engage le jour de son ordination. Paradoxalement, ce n'est pas le prêtre qui s'en va le premier, mais la femme. Ce prêtre amant semble se complaire dans cette duplicité à laquelle la femme met fin. Le prêtre n'est donc pas un ange et il a aussi ses faiblesses humaines.

Le portrait du prêtre dans *Les petits chevaux de Tarquinia*⁹⁶⁴ éclaire le lecteur. L'essentiel de la scène se déroule autour de la signature d'une déclaration de décès. Dans la montagne au dessus d'un petit village d'Italie, un couple italien âgé vient de perdre son fils qui a sauté sur une mine. Les parents se refusent à rentrer pour ne pas avoir à accepter la mort de leur enfant. C'est la figure d'un jeune curé qui est mise en lumière en cette circonstance solennelle. Etymologiquement, le curé c'est celui qui prend soin des âmes, qui va à la recherche de ses ouailles, notamment les brebis égarées. C'est la

⁹⁶⁴ cf. *PCT*, 105.143.188-192.198-199.

mission que se donne le curé dans *Les Petits chevaux de Tarquinia*. En effet, la question : « *le curé est-il venu ?* », alternativement posée par Sara (PCT, 105) et Gina (PCT, 143) laisse entrevoir dans cette image du prêtre, celui qui se déplace vers les fidèles pour prendre soin d'eux. La réponse du « vieux » atteste cet aspect de la mission du curé : « Il est venu, il reviendra ce soir » (PCT, 143). De cet épisode de la signature, il se dégage que les curés sont perçus comme des croque-morts : « Quand il y a un mort, ils se croient obligés [de venir], dit Jacques » (PCT, 199). Le « jeune curé » (PCT, 188) est sans autorité devant son auditoire qui se targue plutôt de le connaître depuis des lustres. Cet épisode fait penser aux réflexions semblables à celles que Jésus suscitait chez les habitants de Nazareth, qui s'étonnaient des prestations de celui qu'ils ont connu enfant et dont ils connaissent les parents : « N'est-ce pas le charpentier, le fils de Marie et le frère de Jacques, de Josès, de Jude et de Simon ? et ses sœurs ne sont-elles pas ici, chez nous ? Et il était pour eux une occasion de chute » (Mc 6, 3). En effet, lors de la rencontre, en présence des douaniers et de l'épicier, Gina et Ludi saluent très brièvement le jeune prêtre qu'ils connaissent pourtant depuis longtemps comme curé d'un village de la plaine. Ils ont l'air de lui signifier qu'il n'a rien à leur apprendre. En effet, Gina et l'épicier l'appellent par son prénom « Alphonse » alors que l'intéressé lui-même répond à Gina par le nom de civilité : « salut, madame », comme par respect et dans une sorte de mise à distance. L'autorité ecclésiastique du jeune curé subit les pires outrages. Alors que l'épicier le rabroue : « tais-toi, Alphonse » (PCT, 191), Gina l'injurie : « oui, ce serait mieux que tu te taises, parce que je vais te foutre mon pied au cul, Alphonse » (PCT, 191). Plus loin, Jacques insiste : « s'il continue, [...] je lui casse la gueule. Foutez-lui la paix » (PCT, 192).

De fait, l'auditoire porte atteinte à l'intimité et à la vie privée du curé. Gina explique avoir connu le jeune curé quand il était enfant, de même que la mère de celui-ci. D'après l'épicier, quand le jeune prêtre était enfant, sa mère l'envoyait voler les tomates dans les jardins potagers. Et comme récompense, l'épicier affirme, de manière acerbe, que maintenant le curé fait tirer les cloches de son église par sa mère (cf. PCT, 190). Et Gina conclut : « un jour j'irai voir ta

mère, voir comment tu la traites, si tu ne lui fais pas trop payer de t'avoir élevé avec des tomates volées. Je ne jurerais pas qu'elle est heureuse avec toi, Alphonse » (*PCT*, 190). D'après les attaques de Gina et de l'épicier, la faute et le mal se transmettent de génération en génération. Ils ne peuvent espérer aucun changement possible. Le jeune prêtre semble condamné comme par déterminisme ou prédestination à son sort de voleur de tomates.

Par ailleurs, c'est un jeune curé qui manque d'expérience. Il parle sur un ton monotone à la vieille alors qu'il est héraut de l'Évangile et de la parole de Dieu. Il n'écoute pas l'épicier qui ne l'intéresse pas, alors qu'un curé est censé écouter tous ses fidèles sans distinction d'opinion. C'est l'homme qui devrait se consacrer à tous comme il le laisse entendre : « Je me dois à tous les gens qui sont en difficulté, [...]. A toutes mes brebis également. Je ne suis envoyé par personne. Je viens parce que c'est mon devoir de venir » (*PCT*, 189). Seule la vieille montre de l'intérêt pour ses paroles comme si la religion était une affaire de curés, de bigots et de vieilles femmes (*cf. PCT*, 189).

Ce jeune curé fait intervenir de façon maladroite la figure de la Vierge Marie comme modèle en jouant sur la sensibilité religieuse de ses auditeurs pour les inciter à signer la déclaration : « Marie, mère de Dieu, l'aurait signée à votre place. [...] Pensez à Elle, [...], à la Sainte Vierge, trois jours et trois nuits sur le Golgotha ... » (*PCT*, 190-191). Bien évidemment, nous avons affaire à une extrapolation de l'Évangile par le jeune curé car la Bible ne nous dit pas expressément que Marie, mère de Jésus, était restée au Golgotha, trois jours et trois nuits. En définitive, la figure du prêtre sera vouée à l'oubli : « Le curé s'en alla. On ne lui dit pas au revoir. On l'oublia » (*PCT*, 199). L'oubli apparaît ainsi comme une seconde mort. La vraie mort du jeune prêtre est dans l'oubli.

A travers la figure du prêtre, le lecteur perçoit le regard critique de Duras sur l'Église catholique comme institution⁹⁶⁵. Le *Cahier Presses du XX^e siècle* sera lesté « des passages virulents à l'encontre de l'Église catholique »,

⁹⁶⁵ *cf. CG*, 154.206.250.

d'après les notes de l'éditeur (CG, 154). Si la figure du prêtre est ridiculisée, c'est avec la virulence de la satire qu'elle décrit la religieuse.

4.2. La figure de la religieuse

La religieuse évoquée par Duras appartient à l'Église catholique. L'écrivaine a une bonne connaissance des milieux de religieuses pour les avoir fréquentés. Le nom « religieuse » est employé notamment dans les *Cahiers de la guerre* (CG, 313) et *Outside* (Out, 343). L'écrivaine emploie le langage propre à l'époque pour désigner la hiérarchie : « Ma mère » (CG, 244), « La Supérieure » (CG, 243.244), « la Mère supérieure » (CG, 362.364.365). Elle parle des « sœurs » (CG, 244.361). A travers la figure de Dô, la gouvernante, la narratrice de *L'Amant* précise le type d'apostolat qu'exerçaient les religieuses : « Dô a été élevée chez les sœurs, elle brode et elle fait des plis, elle coud à la main comme on ne coud plus depuis des siècles, avec des aiguilles fines comme des cheveux » (Amt, 28-29).

Les religieuses, ce sont aussi les carmélites dont elle fait abondamment mention dans *Outside*⁹⁶⁶. Leur mode de vie sort de l'ordinaire et suscite la curiosité. En tant que femme de cinéma, Duras a l'envie de découvrir ce qui se passe derrière les murs des monastères. Elle éprouve une curiosité naturelle pour la vie religieuse, notamment la vie monastique. Cet intérêt correspond à une soif de rituel chez elle⁹⁶⁷. Dans *Yann Andrea Steiner*, elle parle d'une « solitude sévère quasi monacale » (YAS, 17). Dans *Ecrire*, elle emploie aussi les mots consacrés comme « cloître » et « religieux » : « on doit lire seul le livre qu'on a écrit, cloître dans le livre. Ça a évidemment un aspect religieux » (E, 44). Elle note les expressions désignant les espaces consacrés aux religieuses : « pensions religieuses » dans *L'Amant de la Chine du Nord* (ACN, 66) et « maison religieuse » dans les *Cahiers de la guerre* (CG, 364). Cette dernière

⁹⁶⁶ cf. Out, 198.200.202.203.206.208.

⁹⁶⁷ Aujourd'hui, les films et documentaires relatifs à la vie monastique, comme *Des hommes et des dieux*, de Xavier Beauvois ou *De silence et d'amour*, de Michael Whyte témoignent d'une « curiosité bien naturelle » des cinéastes. Ils expriment aussi chez les spectateurs une recherche de spiritualité.

est revendiquée par le personnage de « sœur Marguerite » pour qualifier le milieu dans lequel est installée la clinique qui accueille Duras.

La mort du premier-né de l'écrivaine dans un hôpital tenu par des religieuses a marqué la perception durassienne de la religieuse⁹⁶⁸. Dans *Les Parleuses*, Duras a pu dire au sujet de la naissance suivante : « Quand j'ai eu mon enfant, j'ai cru passer par une crise anticléricale parce que je chassais les bonnes sœurs qui s'approchaient de la poussette où était mon fils, à s'extasier : « Oh, le beau bébé ! » (P, 240). Certes le pas de l'anticléricisme n'a pas été franchi mais il y a comme une haine viscérale contre les religieuses accusées de n'avoir pas su maintenir en vie le nouveau-né dans leur institution. Le mode de désignation des religieuses dans ce contexte n'est pas des plus tendres. En effet, l'expression « bonnes sœurs » a un côté familial, voire péjoratif.

Les multiples incidents entre Duras et sœur Marguerite expliquent le regard acerbe de l'écrivaine sur la figure de la religieuse. Dans les *Cahiers de la guerre*, le portrait physique, voire moral, que l'écrivaine dresse de la religieuse n'est pas tendre : « Elle avait 70 ans, elle était desséchée par l'exercice quotidien d'organisatrice de clinique, elle était terrible, elle avait un ventre que j'imaginai noir et sec, plein de racines desséchées » (CG, 244). La religieuse ainsi décrite exhorte Duras à communier. Mais, selon Marie-Christine Jeannot, « Marguerite a beau avoir reçu un minimum de culture chrétienne de la part d'une mère issue d'une tribu profondément catholique, elle n'a pas la foi, et la communion qu'on lui propose ne signifie rien pour elle : elle refuse »⁹⁶⁹.

Après le refus délibéré d'obéir à l'exhortation de la religieuse, Duras poursuit son portrait virulent et satirique contre la prénommée sœur Marguerite : « Alors elle m'a regardée. Son visage était horrible, c'était celui de la méchanceté, celui du diable » (CG, 244). La comparaison avec le diable porte la satire à son paroxysme. Et l'écrivaine conclut dans une formule solennelle mise entre parenthèses contre toute attente : « (c'est un des trois ou quatre êtres que j'ai rencontrés que j'aurais voulu étripper. Etripper. Le mot est

⁹⁶⁸ cf. CG, 244.362.365.

⁹⁶⁹ JEANNIOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante*. p. 94.

vertigineux. Etriper, le mot a été fait pour elle, pour son ventre plein d'encre noire) » (CG, 244). Ces propos virulents s'expliquent par la douleur de la perte d'un enfant qu'elle attribue à la négligence de la communauté religieuse qui l'héberge pour son hospitalisation. La figure de la religieuse est ainsi dévalorisée. C'est à croire que toute religieuse est ainsi perçue dans l'œuvre durassienne, puisque c'est la seule figure qui se dessine concrètement.

Si elle appelle le prêtre l'« homme de Dieu », elle présente la religieuse selon l'expression consacrée « femmes de religion ». Dans une incise de *La Maladie de la mort*, elle emploie l'expression dans un contexte trivial : « [...] - cela afin que vous puissiez vous habituer peu à peu à cette forme qui épouserait la vôtre, qui serait à votre merci comme les femmes de religion le sont à Dieu - [...] » (MM, 10-11). Elle relève pourtant un côté charitable des religieuses qui offrent le « rôti des vieux du VI^e » dans les *Cahiers de la guerre* (cf. CG, 313).

A travers les ecclésiastiques et les religieux, c'est déjà la figure du chrétien - catholique - qui est visée, fût-elle marquée par la piété et la dévotion.

4.3. La figure du chrétien catholique dans sa piété et ses dévotions

Tantôt, c'est le chrétien en général qui est évoqué, tantôt, c'est le catholique, de façon précise.

Dans le premier cas de figure, l'écrivaine reconnaît les « chrétiens militants » (*Out*, 163) et « la chrétienté » (*Out*, 310), le pouvoir de la « religion » (*Out*, 356). Dans *Le Monde extérieur*, c'est par une image du monde chrétien qu'elle traduit une situation politique : « Etre de gauche, [...]. Curieusement c'est avoir moins perdu Dieu que la droite qui se réclame de la foi » (ME, 88).

Dans le second cas, elle mentionne les mots « catholique »⁹⁷⁰ et « catholicité » dans *Outside*⁹⁷¹. En répondant aux questions des *Cahiers du cinéma* dans *Les Yeux verts*, Duras aborde le problème de la douleur. Elle écrit : « Je déniais aux catholiques la même faculté de souffrir à partir de cette haine terrible qui n'était qu'à nous, les femmes » (YV, 238)⁹⁷². L'approche de la douleur est une réalité dont elle retire l'exclusivité aux catholiques. Plus loin, dans le même entretien, elle ajoute : « Je n'ai pas triché sur la douleur. Comment voulez-vous ? J'ai triché sur les catholiques » (YV, 239). En effet, d'après le contexte, Duras réagit en réponse aux professionnels de la littérature et de la critique qui l'accusent d'avoir triché alors qu'elle déclare avoir retrouvé dans une armoire le texte de *La Douleur* rédigé auparavant. Dans *Véra Baxter*, Michel Cayre dresse le portrait du personnage éponyme en ces termes : « Elle... au fond... une espèce de catholique... » (VB, 29). Or, l'expression familière « espèce de » suivie du nom « catholique » est connotée d'une valeur injurieuse pour Vera Baxter. En effet, cette femme aurait pu s'en aller après la triple ruine de son homme. Sa fidélité l'assimile donc à « une espèce de catholique ».

Chrétiens et catholiques associés constituent le modèle contre lequel l'écrivaine s'insurge en ces termes comme elle l'exprime dans *Les Parleuses* : « Ce n'était que l'expression du dégoût physique violent que m'ont toujours inspiré les chrétiens » (P, 240). Le mépris pour les chrétiens est viscéral et violent. Et comme pour ne rien arranger, elle précise : « Aucune *idée*, rien, ne peut corriger cette puanteur : l'odeur traverse tout » (P, 240).

Les personnages durassiens sont empreints d'une certaine dévotion marquée par leurs pratiques quotidiennes. L'une des expressions de la dévotion est celle du signe de la croix qui est par excellence celui des chrétiens. Ce signe accompli par la soprano américaine Léontine Pryce est pratiqué en guise d'action de grâce pour la santé de ses parents. En pensant à eux, « elle se signe

⁹⁷⁰ « La France est prise dans une tenaille catholique réactionnaire. [...] De Gaulle croit en la transsubstantiation. Il parle droit au cœur des catholiques » (CG, 205) ; « Les catholiques ont horreur du sang. De Gaulle, c'est un général catholique [...] » (CG, 206).

⁹⁷¹ « [...] les religieuses de la catholicité » (Out, 343).

⁹⁷² « Dans les jardins d'Israël il ne fait jamais nuit ». In *Cahiers du cinéma*, juillet-août 1985, p 238.

quand elle dit qu'ils sont en bonne santé et encore forts » (*Out*, 283). Léontine Pryce est une figure d'exception dans l'œuvre durassienne. Elle a une foi chevillée au corps aux dires de l'écrivaine : « La foi de Léontine Pryce lui vient du Sud, léguée par un père et une mère noirs. Elle est simple, absolue » (*Out*, 282). Dans *La Vie tranquille*, Francine, la narratrice, rapporte la mort de l'oncle Jérôme. Pendant que celui-ci est sur son lit de mort, il y a le rite de l'eau bénite et le signe de la croix (cf. *VT*, 40.41) qui sont des pratiques de l'Église catholique.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, après s'être caché le visage, « la mère [...] dit tout bas, elle se signe : il faut remercier Dieu et s'excuser d'une telle pensée » (*ACN*, 236). La mère se présente ici comme le modèle du chrétien dont la foi est rythmée par le fait de se signer constamment. Certes, le signe de la croix est l'un des rites les plus anciens, un des gestes les plus fondamentaux de la piété chrétienne. Mais la mère est ici la figure du chrétien qui s'en tient au minimum des pratiques et voit dans le signe de la croix un symbole de protection et de demande de pardon.

C'est également à travers les pratiques pieuses de la prière que se manifeste le chrétien selon Duras. Les occurrences de la prière sont fréquentes⁹⁷³. Duras elle-même dit dans *Le Nombre pur* : « Moi qui ne prie pas, je le dis, et certains soirs j'en pleure pour dépasser le présent obligatoire » (*NP*, 110). Si l'écrivaine avoue ne pas prier, elle en confie la pratique à ses personnages. Dans *La Mort du jeune aviateur anglais*, le personnage éponyme est dans une attitude de supplication : « La mort longue à venir et, la douleur du corps déchiré par l'acier de l'avion, lui, il suppliait Dieu de le faire vite mourir pour lui (sic) ne plus souffrir » (*MJAA*, 68). Le monde du *Marin de Gibraltar* est aussi empreint de piété : « Prier pour lui aurait pu lui être utile »

⁹⁷³ « Des vieilles sont venues dire les prières autour de la boîte en bois, durant deux nuits » (*VT*, 43) ; « Dieu soit béni, dit la source. Et le petit David. [...] Dans un charabia merveilleux la Source dit une prière. Les animaux répondent dans leur façon de dire et ça fait une cacophonie très inattendue » (*YAS*, 86) ; « Comme avant, dans le temps ancien, comme on l'aurait fait avant, ils l'ont veillé avec des bougies, des prières, des chants, des pleurs, des fleurs » (*MJAA*, 59) ; « Un vieil homme, anglais lui aussi. Il est venu là pour pleurer sur la tombe de cet enfant et prier » (*MJAA*, 60) ; « Sauf celle de la prière de tous les morts » (*MJAA*, 61) ; « Pour le jeune aviateur anglais, [...] les habitants du village avaient chanté et prié à genoux sur la pelouse autour de sa tombe » (*MJAA*, 62).

(MG, 206). Ainsi s'exprime, de façon condescendante, la femme qui court le monde à la recherche du marin, quand elle parle de l'homme qui croyait le plus en Dieu. Certes, c'est de l'ordre du souhait mais il reste que, dans *Le Marin de Gibraltar*, l'idée même d'une prière n'est pas absente, avec « les cartes postales [qui] représentaient [...] la grotte de Lourdes un jour de pèlerinage » (MG, 230). Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la prière, c'est aussi « l'oraison » funèbre qu'annoncent ces mots de la dernière lettre de la mère aux agents cadastraux de Kam : « Alors, moi, pour qu'enfin ces morts servent à quelque chose, on ne sait jamais, bien plus tard, en guise de sépulture, ou si vous voulez, d'oraison, je prononce ces paroles pour moi sacrées » (BCP, 296).

C'est aussi le fait de « réciter » comme dans ce récit d'*Aurélia Paris* tiré de *La Douleur*. Une nuit, dans un huis clos, une dame s'entretient avec la petite fille qu'elle a recueillie. Pendant ce temps, les escadrilles font pleuvoir des bombes sur les villes allemandes les plus proches entraînant la riposte des canons antiaériens. D'après le récit, non seulement « au loin, la dame du couloir récite la liste des villes du Palatinat », mais encore « elle demande à Dieu le massacre des populations allemandes » (D, 214). Sa prière est en somme un désir de mort de l'adversaire : « la dame prie, elle récite, à voix très haute, de folle, une prière apprise dans l'enfance » (D, 215). Dans cette version, la prière précède tout simplement l'apocalypse symbolisée par la noirceur de la forêt et la chute d'un avion en prélude à un spectacle atroce : « soudain, la fin du monde, le raclement énorme qui s'écrase, le fracas, la clameur et puis l'incendie, la lumière » (D, 215). Tous ces événements de guerres dans le ciel sont observés par la dame et l'enfant apeurés. La prière de la dame ne semble pas exaucée. Elle pleure sur le sort désastreux de l'aviateur anglais.

Le langage de la piété et de la dévotion propre à la figure du chrétien utilise aussi l'expression le « chemin de croix » dans *Les Parleuses* : Pour les forçats, « toute la route était comme un chemin de croix » (P, 138). Les forçats sont livrés à une rude épreuve. En effet, on entend par chemin de croix l'itinéraire parcouru par le Christ durant les heures douloureuses qui ont précédé sa mort. Sur les murs de nombreuses églises, des tableaux

représentent les stations ou arrêts marqués sur ce chemin des derniers moments de la vie de Jésus. Certains adverbes du champ lexical du sacré traduisent la piété des personnages, notamment de la mère. De celle-ci, la narratrice du *Barrage contre le Pacifique* affirme : « Elle avait dû aller à la réserve, déboucher une bouteille de vin blanc et en verser *religieusement*⁹⁷⁴ dans le ragoût » (*BCP*, 162). Dans sa lettre à l'agent cadastral, la mère certifie lui avoir remis une certaine somme : « Cet argent je vous l'ai porté un matin, il y a sept ans, dans une enveloppe, je vous l'ai porté *pieusement*⁹⁷⁵ » (*BCP*, 290). La mère concentre en elle toutes ces formes et gestes de piété. Sa fille vit dans une attitude similaire : « Suzanne ne saisissait pas toute la portée des paroles de Joseph mais elle les écoutait *religieusement*⁹⁷⁶ comme le chant même de la virilité et de la vérité » (*BCP*, 284). La même attitude caractérise l'homme chargé de surveiller la piste : « A cette heure-là, accroupi sur le terre-plein, le caporal jouissait du répit que lui laissait enfin la mère et attendait *religieusement*⁹⁷⁷ le deuxième passage du car » (*BCP*, 79). Par ailleurs, même si ce rite de *La Vie tranquille* n'est pas exclusivement chrétien, le fait de « porter des fleurs sur la tombe de Nicolas » est aussi une marque de piété (*VT*, 205). Cette démarche rituelle est accomplie un dimanche et témoigne de la foi chrétienne et du sentiment religieux de la famille envers le défunt.

Seule Madame Dodin, dans les *Cahiers de la guerre*, affiche son refus d'assister à la messe quand, à Noël, des religieuses lui apportent le « rôti des vieux du VI^e » : « J'irai pas à la messe pour autant, j'vous préviens, leur dit-elle, c'est mon habitude » (*CG*, 313). Elle représente ainsi la figure du chrétien qui conteste les institutions religieuses. Dans la même perspective et avec l'influence de l'âge apparaît madame Bousque, un personnage des *Pigeons volés* dans les *Cahiers de la guerre* :

Il faut dire aussi que la vieille Bousque, si vieille fût-elle, n'était pas devenue pieuse avec l'âge, chose extravagante à la campagne. A peine la voyait-on à la messe de

⁹⁷⁴ C'est nous qui soulignons.

⁹⁷⁵ *Idem.*

⁹⁷⁶ *Idem.*

⁹⁷⁷ *Idem.*

minuit, parce qu'elle aimait la nuit et aussi les fêtes, alors, quoiqu'on l'aimât beaucoup, on la blâmait un peu (CG, 384).

Le chrétien reproduit les propos de l'écrivaine devant la sœur Marguerite, dans les *Cahiers de la guerre* : « [...] je vous ai dit que je me foutais de vos prières » (CG, 364).

Ainsi présentées, ces figures du chrétien n'ont pratiquement rien qui puisse susciter une procédure de béatification ou de canonisation ! Par conséquent, il est opportun de s'interroger sur le sens des « figures de sainteté » dans l'œuvre durassienne.

4.4. Les « figures de sainteté » selon Duras

Selon la théologie biblique, « la sainteté appartient à Dieu seul. Elle désigne l'éclat de sa puissance, la perfection de son être »⁹⁷⁸. Les substantifs « saint » et « sainteté » n'abondent pas dans l'œuvre durassienne. Hormis les expressions où l'adjectif précède les noms propres comme « saint Jérôme » (CG, 378) ou « saint Benoît » pour désigner la rue de son appartement, une occurrence substantivée et explicite se présente dans *Les Yeux verts* : « Non, je dirais [...] Que le mot [Dieu] est là pour nous deux mais que c'est Ernesto qui s'en sert à part entière. Un Saint ? Non » (YV, 243). Certes, Duras récuse le titre de saint à Ernesto et pourtant il en a les caractéristiques : « Il ne ment pas, il ne cache pas », dit-elle à son sujet (YV, 243). Néanmoins, et dans une certaine mesure, ces critères font d'Ernesto une figure de sainteté, si l'on se fonde sur les paroles du Christ prononcées à l'endroit de Nathanaël, en qui l'Église catholique reconnaît saint Barthélémy dans l'*Évangile de Jean* : « Jésus regarde Nathanaël qui venait à lui et il dit à son propos : « Voici un véritable Israélite en qui il n'est point d'artifice » (Jn 1, 47). Comme Nathanaël, Ernesto est un homme qui ne sait pas mentir et en qui il n'y a pas de fraude. Mais, pour Duras, Ernesto cesse d'être une figure de sainteté, car son parcours est terni par sa mort sans espoir de résurrection ; elle l'exprime ainsi dans *Les Yeux*

⁹⁷⁸ LACOSTE Yves (dir). *Dictionnaire critique de théologie. op. cit.*, Article « Sainteté », p. 1269, colonne 2.

verts : « C'est un enfant : s'il détenait la nouvelle de la fin du monde, il la répandrait comme celle d'une fête. Je le sens très proche de la mort » (YV, 243). Le personnage est un « intercesseur » pour l'écrivaine. Ernesto se fait l'écho des préoccupations de Duras sur Dieu et la vanité de l'existence. En d'autres termes, c'est celui qui se sert du mot Dieu à l'instar d'Ernesto qui peut aspirer à la sainteté. En cela, Duras ne contredit pas la tradition chrétienne et l'enseignement de l'Eglise sur la sainteté. Les saints sont simplement des croyants qui participent à la sainteté de Dieu par la médiation du Christ. C'est la communion qui traduit les liens qu'ils ont entre eux.

Par ailleurs, dans un certain vocabulaire mystique, la sainteté se traduirait par des mots ou des expressions synonymes d'un état de béatitude. C'est le « ravissement »⁹⁷⁹ et l'extase. L'ébauche du *Barrage contre le Pacifique* dans les *Cahiers de la guerre* décrit l'attitude de la narratrice : « C'est vrai qu'on est fous (*sic*), dit Suzanne extatiquement » (CG, 149). Dans le roman lui-même, Joseph prend plaisir à nager avec les enfants et, dans ce bonheur, l'un d'eux s'accroche à son cou, « extasié » (BCP, 20). Dans le même livre, même un animal participe à cette extase. Le cheval de Joseph « était retourné à la contemplation extatique des jeunes semis de riz » (BCP, 15). C'est l'alerte sur la mort imminente de ce cheval. La description que fait l'écrivaine de la marche des deux femmes dans le parc de *Véra Baxter* laisse entrevoir deux figures de sainteté : « Elles marchent, face à la mer, comme nimbées de la lumière déjà brisée de la fin d'un après-midi d'hiver » (VB, 37). Certes depuis l'Antiquité égyptienne, il est question des nimbes. Mais dans nombre de représentations de la tradition chrétienne surtout, le Christ, les anges et les saints sont nimbés, ayant autour de la tête une auréole lumineuse symbolisant la lumière divine. De plus, on ne voit pas le visage de ces deux femmes. Cette précision fait penser aux textes bibliques de la rencontre de Moïse avec Dieu. Dans le livre de l'*Exode*, on ne voit pas la figure de Dieu, le Saint par excellence. A la demande de Moïse : « Fais-moi donc voir ta gloire ! » (Ex 33, 18), Dieu répond :

⁹⁷⁹ L'occurrence la plus évidente est dans le titre du roman : *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Dans les *Cahiers de la guerre*, il est écrit : « Dans ces soirs-là, je suis sûre que nous atteignons tous le ravissement le plus pur » (CG, 49).

Tu ne peux pas voir ma face, car l'homme ne saurait me voir et vivre » [...] « Voici un lieu près de moi. Tu te tiendras sur le rocher. Alors, quand passera ma gloire, je te mettrai dans le creux du rocher et, de ma main, je t'abriterai tant que je passerai. Puis, j'écarterai ma main et tu me verras de dos; mais ma face, on ne peut la voir (Ex 33, 21-23).

Ces deux femmes dans *Véra Baxter* auraient ainsi quelque chose de divin.

Pour l'écrivaine, le saint, c'est celui qui accomplit une action héroïque comme le laisse entendre ce détail biographique que rapporte Michèle Manceaux : « Elle dit que Bégin est un "saint" puisqu'il a serré la main de Nasser, que la judaïté est une royauté »⁹⁸⁰. De façon plus précise, au détour d'une conversation, c'est la mère de John Barner qui est inscrite dans l'hagiographie durassienne dans *Un barrage contre le Pacifique*⁹⁸¹. C'est à l'Hôtel Central que Suzanne fait la rencontre de ce représentant en fils d'une usine de Calcutta. La sainteté tient au témoignage de ce dernier : « Ma mère, dit Barner, n'aime pas les bijoux, elle est très simple » (BCP, 210). En effet, à propos d'elle, il affirme : « Il est vrai que ma mère, c'est une sainte ! » Et la narratrice poursuit : « La sainteté de sa mère faisait frémir » (BCP, 209).

Certes, au témoignage de Barner sur la sainteté de sa mère, Suzanne semble opposer celui de sa mère à elle : « La mienne non, dit Suzanne » (BCP, 210), pour justifier le comportement navrant de Joseph envers la mère. Cependant, d'autres témoignages militent en faveur de la sainteté de la mère de Suzanne. En effet, sa foi fait d'elle une figure de prophète selon les propos échangés entre la narratrice de *L'Amant* et le Chinois : « Je lui dis que ma mère crie ce qu'elle croit comme les envoyés de Dieu » (Amt, 57). Les prophètes sont des envoyés de Dieu⁹⁸². Le caractère impétueux et les vertus héroïques de la mère sont connus : elle ose braver les forces de la nature et la corruption qui gagne l'administration. On se trouverait dans le registre de ce que Laure Adler appelle la sainteté laïque, appliquée jadis à la figure de Robert Antelme vu

⁹⁸⁰ MANCEAUX Michèle. *L'Amie*. pp. 61-62. Menahem Volfovitz Bégin (1913-1992) est un homme politique israélien et Gamal Abdel Nasser (1918-1970) est un dirigeant égyptien, premier président d'Égypte.

⁹⁸¹ L'identité de cet homme est précisée par la mère dans *L'Eden Cinéma* : « Il s'appelle Barner. Il est représentant d'une usine de Calcutta. [...] Il est anglais » (EC, 111.112).

⁹⁸² Sur le rapport entre la mère et Dieu. cf. ADLER Laure. *op. cit.*, pp. 55-56.65.

comme un « saint laïque » par ses contemporains⁹⁸³. Déjà, Laure Adler parlait d'Henri Donnadiu en ces termes : « L'instituteur devient un missionnaire laïque »⁹⁸⁴.

Mais l'hagiographie de Duras est teintée d'ironie. En soulignant la différence entre de Gaulle et Hitler, elle écrit dans les *Cahiers de la guerre* : « Après sainte Geneviève, après Jeanne d'Arc, moi, saint de Gaulle » (CG, 205). C'est un commentaire ironique du discours du général De Gaulle, le 3 avril 1945⁹⁸⁵.

C'est toujours « l'amie » qui fait intervenir l'image de la sainteté dans la relation entre Gérard Jarlot et Marguerite Duras, qui écrit à celui-ci par l'intermédiaire d'Aurélia : « Il s'agissait d'un amour qui attendait la mort sans la provoquer, infiniment plus violent que s'il avait été vécu à travers le désir »⁹⁸⁶. Devant cet amour impossible qui redonne à Duras la force de vivre et d'écrire, l'amie déclare : « Comme les saints sont les intercesseurs de Dieu, l'amour est celui de l'écriture »⁹⁸⁷.

Comme on peut le noter, les figures de sainteté sont des figures parodiées de la sainteté telle que l'Eglise catholique la conçoit. Cette distance par rapport à l'enseignement catholique de la sainteté nous amène à nous interroger sur la spiritualité propre à l'œuvre durassienne.

⁹⁸³ ADLER Laure. *op. cit.*, p.123.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁸⁵ *cf. CG*, 204-205.

⁹⁸⁶ MANCEAUX Michèle. *L'Amie*. p. 100.

⁹⁸⁷ *Ibidem*.

Chapitre IV – LA SPIRITUALITE DURASSIENNE

La spiritualité se présente spontanément comme liée à la religion. C'est la relation de l'être humain avec un être supérieur, en l'occurrence Dieu, et de ce fait, elle en appelle au salut de l'âme. Mais la spiritualité, c'est aussi la quête de sens par l'être humain. Il arrive également que la spiritualité se dissocie de la foi en Dieu et, en ce sens, on parle d'une spiritualité sans Dieu dont des auteurs contemporains se font l'écho⁹⁸⁸. C'est dans cette dernière catégorie qu'on pourrait classer l'œuvre de Duras. Dans le registre de cette spiritualité, il y a d'abord la mystique durassienne.

I - LA MYSTIQUE DURASSIENNE

Des hommes et des femmes font l'expérience intérieure et fascinante du mystère de Dieu, à la limite de l'indicible. Ils témoignent ainsi que la mystique n'est pas étrangère à la modernité. Venant du grec *muo*, qui se traduit par se fermer, se taire, le mot « mystique » indique alors le secret, et par association d'idées, ce qui permet d'y accéder. Dans son introduction à l'histoire et à la problématique de la mystique chrétienne, Jean-Pierre Jossua s'est penché sur la question⁹⁸⁹. Il tient compte également du problème de la psychose et de l'hystérie, de même que de l'avenir de la mystique dans une situation culturelle marquée par le souci de l'épanouissement personnel⁹⁹⁰. L'histoire révèle qu'au III^{ème} siècle, dans l'Eglise, le mot s'est étendu aux « sacrements ». C'est beaucoup plus tard qu'il sert à désigner des personnes et à traduire une expérience décrite comme une union à Dieu. Cette union ni

⁹⁸⁸ cf. COMTE-SPONVILLE André. *L'Esprit de l'athéisme: introduction à une spiritualité sans Dieu*. Editions Albin Michel, Paris, 2006. SONIER Louis. *Une spiritualité sans Dieu*. Editions Maison De Vie, Paris, 2005. COSTA-LASCoux Jacqueline/ LOMBARD Paul / LEVAÏ Ivan / HOUZIAUX Alain. *Peut-il y avoir une spiritualité sans Dieu ?* Éditions de l'Atelier, Paris, 2006.

⁹⁸⁹ cf. JOSSUA Jean-Pierre. *Seul avec Dieu : l'aventure mystique*. Paris, Gallimard, 1996.

⁹⁹⁰ Le « myste » est ainsi celui que l'on initie au *mysterion* (mystère) qui désignait chez les Grecs les cultes secrets par lesquels on tentait d'accéder au salut. cf. JOSSUA Jean-Pierre. *Seul avec Dieu : l'aventure mystique*. Editions Gallimard, Paris, 1996.

complète ni durable suppose un dépouillement radical dans la prière et une ascèse rigoureuse.

Avec Thérèse d'Avila et Jean de la Croix au XVI^{ème} siècle, l'Espagne reprend le flambeau de la mystique avec ces deux figures qui vivent l'expérience mystique jusqu'à l'incandescence. Jean de la Croix joint la parole poétique et l'expérience mystique. Pour avoir su interpréter l'indicible et rendre perceptible l'invisible, il est perçu comme l'une des grandes voix mystiques. A son propos, Anvar Leili, enseignant chercheur, affirme : « Lire Jean de la Croix, c'est avant tout accepter d'entrer dans cette nuit et de faire l'expérience de l'aurore quand elle se lève à horizon du cœur »⁹⁹¹. Pour dire l'expérience du mystère de Dieu, les mots sont souvent inadéquats. Aussi les mystiques utilisent-ils des métaphores comme l'illumination pour exprimer le moment où ils éprouvent la sensation d'un arrachement à soi et d'un envahissement par la lumière divine. Trois étapes sont alors décrites pour dire la transformation de la personnalité : d'abord, la zone des facultés inférieures – sensibilité -, ensuite celle des facultés supérieures – esprit - et enfin celle du sommet de l'âme.

Le témoignage des mystiques prouve que la connaissance de Dieu et la connaissance de soi vont de pair comme l'insinuait déjà saint Augustin (354-430) dans ses *Soliloques* : « Dieu, toujours le même, fasse que je me connaisse et que je te connaisse ! Voilà ma prière »⁹⁹². C'est l'un des tout premiers textes du jeune Augustin, écrit vers 386, peu de temps après sa conversion au christianisme. Parlant avec lui-même dans un moment d'épreuve, Augustin exprime ainsi ce qui est, selon lui, la prière essentielle.

Le témoignage de Michèle Manceaux fait une part importante au rapport entre la douleur du corps et l'expérience mystique chez Duras. Parlant de son amie, elle écrit :

Si Marguerite ne s'effraie de rien, c'est parce qu'elle jouit de la douleur. D'où sa glorification de la passion, qui peut faire bien souffrir. Suprême instrument de

⁹⁹¹ ANVAR Leili. *Chansons de l'âme de Jean de la Croix*. In Magazine *Le Monde des religions*, novembre-décembre 2011, p. 44.

⁹⁹² « Deus semper idem, noverim me, noverim te. Oratum est ». SAINT AUGUSTIN. *Soliloques*. Livre II, 1. In *Les Confessions* précédées de *Dialogues philosophiques*. Œuvres I, Editions NRF /Gallimard, collection La Pléiade, Paris, 1998, p. 216.

torture. Quand elle va retrouver Jarlot, l'amant fidèle, elle dit : « je vais à l'échafaud ». Et elle l'adore. Comme une mystique, elle marche allègre sur le chemin de croix⁹⁹³.

La passion charnelle et amoureuse se décline comme un chemin vers la mystique. En mentionnant le cheminement vers l'échafaud, Duras s'approprie l'expérience de Jeanne d'Arc qui monte sur le bûcher pour accomplir son expérience mystique. Un parallèle se crée alors entre les deux personnages. Jeanne d'Arc monte sur le bûcher pour vivre sa passion pour Dieu tandis que Duras y accède pour assouvir sa passion charnelle avec son amant. C'est sa manière à elle de transcender la douleur, car le mystique supporte l'épreuve de la douleur à cause de Dieu. Certes, de façon métaphorique, les mystiques évoquent l'amour érotique pour traduire l'union de l'âme avec Dieu. Mais, pour Duras, l'érotisme décrit les relations amoureuses entre hommes et femmes. A ce titre, dans son ouvrage intitulé *Le Dieu des écrivains*, le philosophe et théoricien de la littérature, Bernard Sichère entrevoit une différence et une proximité entre l'expérience mystique et l'expérience littéraire. Il fait remarquer que « [...] la jouissance mystique comme jouissance extatique en Dieu n'a pas besoin de se dire, qu'elle est même par principe silencieuse, cependant que la jouissance de l'écrivain suppose d'être transmise sous la forme d'une *œuvre* »⁹⁹⁴. La production littéraire de Duras est en partie le fruit de son expérience mystique.

A l'heure de la méfiance vis-à-vis des fondamentalismes et des intégrismes qui ont l'air de tout savoir sur Dieu, l'œuvre de Duras s'inscrit plutôt dans une spiritualité sans Dieu et une mystique de l'immanence pour ne pas se voir soumise à quelque dogmatisme religieux. Pour Alain Vircondelet, l'auteur de *L'Amant* était un écrivain mystique⁹⁹⁵. L'écrivaine que Frédérique Lebelley qualifie de « Grande prêtresse du Refus »⁹⁹⁶, [...] « gardera la vocation

⁹⁹³ MANCEAUX Michèle. *L'Amie*. p. 99.

⁹⁹⁴ SICHERE Bernard. *Le Dieu des écrivains*. NRF. Gallimard, Paris, 1999, p. 16.

⁹⁹⁵ cf. VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Vérités et légendes, photographies inédites de la collection Jean Mascolo*. Editions du Chêne, Paris, 1996.

⁹⁹⁶ LABELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 216.

du refus »⁹⁹⁷ en se faisant ennemie du pouvoir de l'Église et en refusant l'institution qu'est l'Église. Dans son entretien avec le Chinois, la narratrice de *L'Amant* l'exprime à sa manière au sujet de la mère : « Elle crie qu'il ne faut rien attendre, jamais, ni d'une quelconque personne, ni d'un quelconque Etat, ni d'un quelconque Dieu » (*Amt*, 57). Pour cette femme révoltée nommée Donnadiou, c'est-à-dire « donnée à Dieu », ce nom prédestiné à la mystique était lourd à porter. Elle affiche des attitudes de refus et de rupture avec la loi, la famille et la société. Et pourtant la mystique est à l'œuvre dans son écriture. L'influence de l'écriture et de la pensée biblique font d'elle une mystique laïque, ou « une chrétienne sans Dieu » pour reprendre ses propres expressions sur Anne-Marie Stretter dans *India Song* (*IS*, 46) et *Les Parleuses* (*P*, 179).

La traversée de la nuit dans laquelle sombrent l'écrivaine et ses personnages la rapproche de Saint Jean de la Croix. En effet, des deux attributs de la foi - certitude et obscurité - qu'il note, Jean en souligne un seul, l'obscurité, posant ainsi la pierre angulaire de sa doctrine mystique. Pour lui, la foi est « obscure ténèbre » par excès de clarté. Bien avant Duras mais comme elle plus tard, il feuillette la *Bible* qui ne le quitte jamais et il se laisse fasciner par les premiers mots de la *Genèse* : « Dieu sépara les ténèbres » (*Gn* 1, 3-4). Pour lui, la marche dans la nuit, cet itinéraire nocturne, traduit cet univers de la foi. Son œuvre, *La Montée du Carmel*, insiste alors sur la part de l'homme - ou la nuit obscure - et sur la part secrète de Dieu. Cette traversée de la nuit est en lien avec l'écriture littéraire proprement dite, car selon Christophe Meurée, « l'écriture est aussi abstraction du réel et de l'expérience »⁹⁹⁸.

Pour les mystiques, les crises de la foi sont synonymes de nuit, d'absence, d'abandon. Les termes ne sont jamais assez durs quand la foi est en crise. Certains en arrivent à douter au cœur de la misère mais ne se détournent pas pour autant de Dieu. Cette épreuve de la nuit commence par la prise de conscience de l'impossibilité de comprendre absolument Dieu et de tout exprimer de lui.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁹⁸ MEUREE Christophe. « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme ». *op. cit.*, p. 147.

La traversée de la nuit plonge ses racines dans les années d'adolescence de l'écrivaine qui rapporte ce témoignage dans les *Cahiers de la guerre* : « J'avais ce jour-là passé une partie de l'après-midi dans la soupenette de la maison où on remisait les chasses de mon frère. [...] je m'y enfermais souvent à l'insu de ma mère » (CG, 96). Cet épisode de l'enfermement dans la soupenette se retrouve autrement exprimé dans *La Pluie d'été* avec Ernesto qui se réfugiait dans les appentis dans une nuit mystique conduisant à une connaissance mystique. En effet, le jeune Ernesto passait « des après-midi entiers dans l'appentis, enfermé avec le livre brûlé » (PE, 13).

Dans la chronique de sa vie littéraire et religieuse, des propos suggestifs de Julien Green, écrivain américain de langue française, sur le rapport entre les écrivains et la mystique s'appliquent à l'écriture de Duras. Il s'interroge en effet en ces termes :

Je me demande si l'on ne trouverait pas chez certains écrivains, les traces des dons mystiques qu'ils ont reçus et qui se sont transposés sur un plan inférieur qui est un plan littéraire. On ne peut expliquer autrement le don de vision intellectuelle qui est le don du contemplatif. Cela est vrai de beaucoup de poètes⁹⁹⁹.

Cette réflexion s'applique à Duras dont le regard intérieur se traduit dans son écriture, presque de visionnaire. *Emily L.* se présente comme illustration de cette écriture de visionnaire et de mystique. Il est question dans cette œuvre, entre « la femme et l'homme » d'un amour qui vient de très loin. Cet amour dont « elle » n'est même pas sûre qu'il ait existé. Cet amour dont l'autre dit qu'il n'a jamais existé. C'est tout un symbole avec en toile de fond la méchanceté des hommes. Dans son regard intérieur, cette femme a devant elle le regard de la mort, la mort de cette autre femme qui ne vit pas, de cette autre femme qui meurt à petit feu de la mort de sa petite fille. *Emily L.* insuffle une atmosphère poignante, voire crucifiante, de tristesse et de beauté, dans l'harmonie de la vie du port, des couleurs du ciel et de la mer. La plume cinématographique de Duras est mise en lumière, tant les scènes sont des superpositions de tableaux où la lumière et la pénombre révèlent tour à tour une part de l'âme de chaque personnage et une mystique de l'amour. Dans ce

⁹⁹⁹ GREEN Julien. *Le Revenant (1946-1950)*, Journal V. Plon. Paris, 1951. p. 729. Journal du 30 septembre 1946.

livre apparaissent de nouveau les « premières fois ». Il n'est pas surprenant que le lecteur retrouve ces mêmes mots : « au commencement », « toujours », le langage de l'amour ou à l'inverse « non, jamais, rien », le langage de ceux qui n'aiment pas. Le plus surprenant est cette transposition messianique que l'on peut faire à partir de l'écriture de Duras autour des mots « commencement » et « amour ». Si, comme il est écrit dans *l'Évangile de Jean*, « au commencement était le Verbe » (Jn 1, 1), de même au commencement était l'amour.

Par ailleurs, l'œuvre durassienne est celle d'une expérience mystique. Duras est à la recherche de l'écriture mystérieuse. Elle aime les mots et plus encore le secret des écritures qui ne se livrent jamais totalement. Une œuvre comme *Le Ravissement de Lol V. Stein* est aussi une piste pour explorer l'expérience mystique dans l'œuvre durassienne. Le titre même de l'œuvre suggère une dimension mystique et extatique. Du grec *ek-statis*, l'extase décrit simultanément l'action et l'état exceptionnel de se tenir hors de soi. Elle est caractérisée par une mise en veilleuse des différents sens, une perte de la relation à la réalité, sous l'influence du sentiment de la présence de Dieu. La personne vivant l'extase a le sentiment d'échapper à elle-même pour se perdre dans la contemplation amoureuse de Dieu. C'est alors le transport, le ravissement, le « vol mystique » surtout dans le cas où l'extase est soudaine.

Le titre du roman de Duras est assez évocateur de ce point de vue dans le rapprochement des synonymes « ravissement » et « mystique ». Brigitte Cassirame écrit : « quelques indices peuvent être décryptés sur le plan symbolique, indices qui feront sens par la suite quand ils seront repris systématiquement dans les œuvres où il sera question de ravissement »¹⁰⁰⁰. En effet, dans cette œuvre du *Ravissement de Lol V. Stein*, l'auteure mentionne un vocable imprononçable, seul indice pour traduire l'écriture de la folie et la passion de Lol V. Stein : « Ça aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés » (*RLVS*, 48)¹⁰⁰¹. Encore une fois, c'est le caractère oxymorique de l'écriture

¹⁰⁰⁰ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, p. 121.

¹⁰⁰¹ cf. LOIGNON Sylvie. *op. cit.*, p.134. Note 14.

durassienne qui est mise en lumière comme le déclare Sylvie Loignon à propos de ce « mot-trou » : « L'impossibilité d'un tel mot renvoie l'écriture durassienne à une impossibilité de fixer le sens. C'est donc encore l'oxymore qui semble être une figure déterminante dans l'écriture durassienne »¹⁰⁰². L'oxymore est à la fois figure et procédé stylistique décelé aussi bien dans l'écriture de Duras que dans celle d'écrivains mystiques comme Jean de la Croix et Thérèse d'Avila, tous deux marqués par ce refrain populaire issu d'une *Letrilla* : « je meurs de ne pas mourir »¹⁰⁰³. Dans son œuvre intitulée *Duras toujours*, Dominique Noguez parle de « l'oxymore sublime d'*Hiroshima mon amour* »¹⁰⁰⁴ tout en soulignant également la « débauche d'oxymores pour caractériser le style durassien »¹⁰⁰⁵. Alain Vircondelet insiste alors sur la répétition qui aboutit à l'oxymore voire au mystère dans l'œuvre durassienne : « Chez [...] Duras, répéter, c'est confirmer ce qu'on a entrevu, l'insaisissable, le mystère, c'est forcer la porte de l'inconnu »¹⁰⁰⁶.

Prenant alors appui sur l'abondance des oxymores et des allusions à l'indicible dans l'œuvre durassienne comme dans celle des mystiques, Danielle Bajomée met en lumière un courant mystique chez Duras. Elle rapproche cette abondance d'oxymores de l'écriture des mystiques comme Saint Jean de la Croix ou Sainte Thérèse d'Avila¹⁰⁰⁷. Sylvie Loignon écrit : « l'oxymore joue “comme transition in absentia”, entre un point de fuite et un point de rencontre comme impossible incarnation d'une réalité qui se dérobe »¹⁰⁰⁸.

Par ailleurs, la mystique durassienne connote l'immortalité. La conversation relatée a lieu la nuit. Le rapport entre la mystique et la nuit est courant dans l'écriture mystique. Après une longue période d'épreuve de santé dans les années 80, au cours de cette conversation dans la nuit avec son amie

¹⁰⁰² LOIGNON Sylvie. *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁰³ La *letrilla* est une composition poétique structurée en strophes symétriques et qui s'est développée à partir du XVI^{ème} siècle.

¹⁰⁰⁴ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 9.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁰⁶ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras, « condamnée à écrire »*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras*. p. 282.

¹⁰⁰⁷ cf. BAJOMEÉ Danielle. *Duras ou la douleur*. De Boeck université, Bruxelles, 1999, pp. 91-99.

¹⁰⁰⁸ LOIGNON Sylvie. *op. cit.*, p. 135. Note 15.

Michèle Manceaux, « Duras dit : « Je m'appelle M. Je dis : "tout est fini" »¹⁰⁰⁹. Et Michèle entend Marguerite dire au milieu des larmes : « il existe des gens qui ne meurent pas, jamais »¹⁰¹⁰. L'allusion est à peine voilée car cette parole fait écho à celle d'une mystique du siècle précédent celui de Duras. En effet, sentant sa mort imminente, Sainte Thérèse de Lisieux dit à l'abbé Maurice Bellière : « Je ne meurs pas, j'entre dans la vie »¹⁰¹¹. Duras meurt quatorze ans après cette conversation nocturne, mais son amie affirme pouvoir prononcer les mêmes mots :

Il existe des gens qui ne meurent pas. Elle vit encore, bien remuante entre le papier et moi. Elle dit, malicieuse, même un peu roublarde dans sa solennité : « Morte, je peux encore écrire ». Veut-elle signifier qu'un écrivain écrit chaque fois qu'un lecteur le lit ?¹⁰¹²

La réponse est en partie donnée par Duras elle-même dans *Les Yeux verts* quand elle se prononce sur l'écriture et l'écrivain. De ce dernier, elle déclare :

Le seul fait de savoir qu'il y a ici et là, dans le monde, des gens qui pourront lire son livre, aura une influence sur lui, le transformera, l'aidera à prendre conscience de ce qu'est l'écriture (YV, 123).

Certes, l'expérience mystique de Duras s'exprime en termes de ravissement, mais elle la réconcilie avec la nature. L'écologie durassienne devient alors une médiation mystique avec le symbolisme du feu dans l'œuvre de l'écrivaine.

II - LA SYMBOLIQUE DU FEU ET LA RECURRENCE DE LA DESTRUCTION

Le feu est l'un des symboles bibliques les plus souvent repris dans l'œuvre durassienne. Une étude du symbolisme du feu dans la *Bible* s'avère donc nécessaire pour comprendre l'univers durassien.

¹⁰⁰⁹ MANCEAUX Michèle. *op. cit.*, p. 132.

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

¹⁰¹¹ Thérèse de Lisieux. Lettre (LT) 244 à l'abbé Maurice Bellière (1874-1907). Ce prêtre fut le premier frère spirituel de Thérèse qui a entretenu avec lui une correspondance consistante de onze lettres importantes. Il partira en mission au Nyassaland, aujourd'hui Malawi, avant son retour à Caen où il meurt âgé seulement de trente-trois ans.

¹⁰¹² MANCEAUX Michèle. *op. cit.*, p. 132..

2.1. Le symbolisme biblique du feu

Le feu dans la *Bible* est une réalité contradictoire et essentielle. Dans les livres de l'*Ancien Testament*, le feu est signe de la vie et de l'action divine. Il évoque la présence du mystère divin. Le Dieu de la *Bible* se révèle par le feu quand il montre sa puissance, sa gloire mais aussi sa colère : « Le mont Sinaï n'était que fumée, parce que le Seigneur y était descendu dans le feu » (*Ex* 19, 18). Il se révèle aussi par le feu qui conduit Israël au désert. C'est par le feu descendant du ciel que Dieu conclut une alliance avec son peuple. C'est donc le symbole, non de la présence en soi de Dieu, mais de sa présence agissant pour son peuple dans des circonstances particulières.

Le feu divin se manifeste déjà dans le livre de l'*Exode* qui relate la traversée du désert par le peuple d'Israël, surtout quand Moïse rencontre Dieu (*cf. Ex* 3, 3). Le feu signale la présence brûlante de Dieu (*cf. Gn* 15, 17). De ce fait, il ne consume pas le buisson qu'il enflamme au moment même où Moïse reçoit la mission de délivrer le peuple hébreu de l'esclavage égyptien (*cf. Ex* 3). C'est une lumière attirante qui éclaire la route (*cf. Ex* 13, 21), tout en restant redoutable car on ne peut s'en emparer ni s'en approcher de trop près. Le feu est aussi symbole de puissance divine quand le prophète Elie est enlevé auprès de Dieu dans un char de feu (*cf. 2 R* 2, 11).

Par la flamme destructrice, le feu apparaît comme un élément épurateur, dans la mesure où il détruit ce qui est impur. C'est par un ardent charbon de feu que, dans une vision, les lèvres du prophète Isaïe sont purifiées (*cf. Is* 6, 3-8). Dans cette optique, le feu devient également le symbole de la colère, de l'ardeur et de l'intransigeance divine, comme dans l'épisode de Sodome et Gomorrhe, car à l'instar de la paille, toute œuvre mauvaise est détruite par le feu (*cf. Gn* 19, 23-25). Mais, comme le feu débarrasse le métal de ses impuretés, ainsi sont purifiés et transformés ceux qui passent l'épreuve du feu. Les prophètes n'hésitent pas à se servir de l'image du feu pour annoncer le

jugement et la punition des nations, des royaumes d'Israël et de Juda pour leurs mauvaises actions (cf. *Am* 1, 3-2, 5).

Le *Nouveau Testament*, quant à lui, reprend les images familières précédemment évoquées dans l'*Ancien Testament* et insiste en particulier sur le feu du jugement en vue d'une purification¹⁰¹³.

Au-delà des deux Testaments, mais toujours dans leur optique, la tradition ultérieure reprend les images classiques du feu du jugement. Mais, elles ne sont plus perçues seulement comme des épreuves par le feu. Ainsi dispose-t-on, dans les traditions chrétiennes ultérieures, des feux de l'enfer et du purgatoire selon le degré d'éloignement de l'homme par rapport à Dieu. Il reste à savoir comment les différents symboles bibliques du feu se retrouvent d'une manière ou d'une autre sous la plume de Duras.

2.2. Le feu symbole de la destruction durassienne : *La Pluie d'été*

Le *topos* romanesque du livre manuscrit brûlé se retrouve ainsi dans l'œuvre de Marguerite Duras à travers la destruction des poèmes d'Emily L. dans le roman éponyme. Mais c'est surtout *La Pluie d'été* qui en porte toute la symbolique¹⁰¹⁴. L'épisode du manuscrit sauvé de la destruction ou de l'oubli connaît des similitudes et des transformations. Ainsi, la fiction dans *La Pluie d'été* correspond aux critères établis par Jacques Rancière :

Un jour, par hasard, le petit enfant a trouvé, sur un étalage de plein vent, sur une place ou un port où il passait pour tout autre chose, dans un grenier abandonné ou une maison où il avait dû se réfugier, un livre – toujours unique – ou plutôt, moins qu'un livre. Toujours en effet, dans ces récits, le volume est défraîchi et dépareillé. Sa couverture manque ou même la page de titre. Ou encore, en fait de livre, ce n'est qu'un papier ramassé dans la rue ou des emballages de produits alimentaires, qui deviennent pour l'enfant des fragments d'une encyclopédie merveilleuse¹⁰¹⁵.

¹⁰¹³ Il est aussi fréquemment associé à l'Esprit Saint (cf. *Lc* 3, 16 ; 12, 49 ; *Ac* 2, 3), au zèle dans le service (cf. *He* 12, 28-29), à la chaleur d'une présence (cf. *Lc* 24, 32).

¹⁰¹⁴ Le *topos* romanesque du livre brûlé remonte à *La Vie de Fibel* par Jean-Paul en 1809.

¹⁰¹⁵ RANCIERE Jacques. *La Parole muette*. Hachette Littératures, Paris, 1998, pp. 75-76.

Jacques Rancière souligne également les composantes fondamentales du *topos* du livre trouvé. Dans le cas d'Ernesto, la découverte s'opère dans un appartement où le jeune homme avait l'habitude de se réfugier. Il s'ensuit alors une rencontre à la fois mystérieuse et concrète avec l'écriture qui opère une profonde mutation dans la vie du héros romanesque. Plutôt que d'être entièrement détruit ou oublié à jamais dans la cachette, le livre brûlé émerge et revêt un statut particulier.

La destruction devient alors une donnée caractéristique de l'écriture durassienne. Elle s'opère différemment en fonction des contextes. Parmi tous les éléments destructeurs, le feu tient une place prépondérante, comme le révèle l'écrivaine dans *Les petits chevaux de Tarquinia* en décrivant un lieu symbolique : « Ici le feu, c'est un peu comme l'air, la mer, ça fait partie du monde » (*PCT*, 157). Pour la culture juive et biblique dont l'écrivaine est imprégnée, le feu est porteur de sens¹⁰¹⁶. Cette lecture juive se révèle dans *Abahn Sabana David* avec « la Judée brûlée » (*ASD*, 100). Du personnage du Juif, Sabana affirme : « Il a traîné dans les Judées brûlées, [...] dans les Judées gazées, avec ou sans Dieu » (*ASD*, 100). Dans *Le Nombre pur*, elle écrit : « le passé des Juifs, les Allemands l'ont brûlé » (*NP*, 111). Les occurrences du thème du feu sont nombreuses¹⁰¹⁷.

Avant ses personnages, Duras elle-même a utilisé le feu pour tout détruire et repartir à zéro, d'après son témoignage dans *La Vie matérielle* :

Je gardais les restes des tissus de couture, des restes des aliments, mais pas ça. Pendant dix ans, j'ai brûlé mes manuscrits. Puis un jour on m'a dit : « Garde-les pour ton enfant plus tard, on ne sait jamais (*VM*, 70).

Tous les lecteurs deviennent « enfants de Duras » du fait que, grâce à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), les manuscrits sont

¹⁰¹⁶ Il y a par exemple la « Lampe éternelle » qui brûle sans discontinuer dans les synagogues pour rappeler la présence de Dieu. Elle brûlait autrefois dans le temple de Jérusalem selon la prescription de l'*Exode* : « Tu ordonneras aussi aux fils d'Israël de te procurer pour le luminaire de l'huile d'olive, limpide et vierge, afin qu'une lampe soit allumée à perpétuité, dans la tente de la rencontre, devant le voile qui abrite la charte » (*Ex* 27, 20-21). Fonctionnant anciennement à l'huile d'olive, elle est aujourd'hui électrique.

¹⁰¹⁷ « Le feu. [...] Ça brûle souvent... Ça brûle toujours quelque part... [...] Le feu » (*NG*, 166-167) ; « ... notre mémoire est dehors, maintenant, répandue... brûlée... » (*NG*, 179) ; « [...] du feu de charbon de bois, le feu se transporte ici dans des paniers, il se vend dans les rues, [...] » (*Amt*, 53) ; « En présence de mon frère aîné il cesse d'être mon amant. Il ne cesse pas d'exister mais il ne m'est plus rien. Il devient un endroit brûlé » (*Amt*, 66). cf. aussi *DHD*, 61.86. ; *Out*, 8.81.177.330. ; *BCP*, 260-261. ; *PE*, 12-13.

disponibles et plus nombreux qu'on ne l'imagine. Tous ces manuscrits sauvés laissent entendre que, d'après sa déclaration dans *Outside*, Duras en a brûlé très peu : « Je croyais avoir brûlé le roman *Théodora*. Je l'ai retrouvé dans les armoires bleues, inachevé, inachevable » (*Out*, 367). L'entretien avec Jérôme Beaujour dans *La Vie matérielle* situe dans le temps et l'espace l'œuvre du feu dans la vie de l'auteure :

Pendant quinze ans, j'ai jeté mes manuscrits aussitôt que le livre était paru. [...] Pendant dix ans, j'ai brûlé mes manuscrits. [...] C'était dans la cheminée de la salle de Neauphle que ça se passait. Il s'agissait de la destruction capitale, celle par le feu (*VM*, 70).

Les manuscrits subissaient donc la peine capitale qui les supprimait de la mémoire de l'auteure et des potentiels lecteurs.

Les personnages durassiens sont donc marqués par la thématique du feu. Le récit de *La Mort du jeune aviateur anglais* fait mention des « arbres brûlés » (*MJAA*, 68.79) et des « martyrs du feu » (*MJAA*, 65). Des générations d'hommes et de femmes sont mortes martyres du feu depuis la *Bible* jusqu'à l'époque contemporaine avec les déportations et la *Shoah*. Il y a des enfants qu'on brûle parce qu'ils sont morts sans baptême comme ce fut le cas pour le premier-né de Duras. C'est ce qui résulte de l'échange verbal, à la clinique, quand, dans les *Cahiers de la guerre*, Duras exprime à sœur Marguerite son ardent désir de tenir entre ses mains son enfant, peu importe l'état dans lequel il se trouve. Dans les *Cahiers de la guerre*, l'écrivaine rapporte les paroles de la religieuse : « Voulez-vous vraiment ? Chez nous, on les BRÛLE. Maintenant, vous savez. Dormez » (*CG*, 363). Le verbe est mis en majuscules dans le texte original et témoigne ainsi de l'intensité du choc qu'il suggère.

Le feu a pour mission d'effacer les traces du passé pour qu'on puisse se refaire une virginité : « ...notre mémoire est dehors, maintenant, répandue... brûlée... », lit-on dans *Nathalie Granger* (*NG*, 179). Il s'agit de brûler le passé pour tout reprendre comme au commencement. Dans l'œuvre de Duras, les scènes de destruction par le feu abondent. L'écrit flambe. Dans *Le Monde*

extérieur, elle écrit au sujet de Barbara Molinard¹⁰¹⁸ : « Elle écrit depuis huit ans. [...] Le reste a été détruit. Barbara écrit. Et elle déchire. [...] Puis c'est le feu, je crois » (*ME*, 161). Dans *Emily L.*, « le Captain avait jeté la poésie dans le feu du poêle » (*EL*, 86)¹⁰¹⁹. Ce geste conduit à cette conclusion : « que le Captain avait assassiné de façon parfaite le poème sur la lumière d'hiver en le jetant dans le feu » (*EL*, 125). Et Duras commente dans *Le Monde extérieur* : « S'il s'agissait d'un poème écrit pour lui, le *Captain* n'aurait pas brûlé celui qu'il a trouvé » (*ME*, 218). En général, on voit « brûler des papiers » (*ASD*, 64.66.102). Ainsi, dans *Nathalie Granger*, « un à un Isabelle jette dans la cheminée les morceaux de papier. Elles [les femmes] regardent brûler le tout » (*NG*, 77). La même œuvre précise : « dans la masse de papiers, on distingue clairement le livret scolaire de Nathalie. Son nom flambe, disparaît » (*NG*, 78). Les journaux aussi connaissent l'épreuve du feu. Dans *Le Théâtre de l'amante anglaise*, Pierre rapporte à l'interrogateur que son épouse Claire « brûlait tous les journaux à la fois dans la cheminée » (*ThA*, 55). Les livres de Duras sont menacés de destruction par le feu ainsi que l'exprime l'auteure à Yann Andréa dans le livre éponyme : « Il vous arrive aussi d'avoir peur que je jette le livre dans la mer ou que je le brûle » (*YAS*, 63).

D'autres éléments sont détruits par le feu comme dans cette phase ultime du *Marin de Gibraltar* :

Pendant notre absence, en effet, le yacht brûla. Une imprudence de Bruno, qui, pendant qu'on faisait le plein de mazout, jeta un mégot allumé trop près de la citerne. Lorsque nous arrivâmes, le Gibraltar fumait encore. Le feu n'épargna que le bas et le pont supérieur (*MG*, 428).

La brûlure par le feu se fait métaphorique. Ainsi en est-il de la lecture dans *Yann Andrea Steiner* : « [...] la jeune fille a parlé à l'enfant d'une lecture récente, encore brûlante, dont elle ne pouvait pas encore se défaire » (*YAS*, 97). Mais il y a aussi la brûlure de l'amour renvoyant implicitement au

¹⁰¹⁸ Barbara Molinard écrivait et jetait ses textes à la poubelle. Ses écrits ont été récupérés, préfacés et publiés par Duras avec son autorisation sous le titre *Viens*, aux éditions Mercure de France en 1969.

¹⁰¹⁹ « Le Captain avait jeté la poésie dans le feu du poêle » (*EL*, 86) ; « [...] le Captain avait assassiné de façon parfaite le poème sur la lumière d'hiver en le jetant dans le feu » (*EL*, 125) ; « Emily L. avait dit de la brûler [la lettre], que c'était le moyen le plus sûr de la faire disparaître pour toujours » (*EL*, 134) ; « La lettre était toujours revenue. Il ne l'avait pas brûlée » (*EL*, 136) ; « Il [le notaire] ne l'avait pas jetée au feu comme elle avait demandé qu'il le fit au cas où il n'aurait pas retrouvé le jeune gardien » (*EL*, 146).

feu dévorant de l'amour dans la *Bible*. Aussi, dans *Le Vice-consul*, est-il question entre Anne-Marie Stretter et Charles Rosset de « la brûlure d'une relation nouvelle entrevue mais déjà forclosée » (VC, 189). Et dans *Agatha*, la femme précise : « Après, je ne me souviens plus que de ce regard qui creusait notre corps tout entier d'une blessure si grande, plus grande que lui, brûlante » (A, 55). Le narrateur du *Marin de Gibraltar* fait l'expérience du feu du soleil devant Jacqueline : « Tout ce qu'il m'était possible de faire pour elle, c'était de supporter encore et encore la brûlure du soleil » (MG, 103). Dans le même roman, la cosmogonie durassienne est marquée par le feu : « Le feu du ciel diminua d'un seul coup, balayé par une ombre légère » (MG, 157). Et plus loin, dans le récit, il est question d'« une ligne de feu au ras de l'horizon, qui séparait le ciel de la mer » (MG, 179).

De l'ensemble des éléments durassiens subissant le supplice du feu, se détache nettement le « livre brûlé » dans le roman *La Pluie d'été* et son rapport à Dieu. Frédérique Lebelley écrit à propos de l'écrivaine :

Elle même se voit sorte d'« écrire blanc » au cœur de la création. A l'image de son mystère aussi. Mot creusé en son centre d'un trou où tous les autres mots seraient enterrés. Livre brûlé écrit dans le vide de Dieu, dans la place vide de Dieu. En place de Dieu ? Il est bien trop tard pour rompre le charme¹⁰²⁰.

Le mystère du feu est davantage mentionné dans *La Pluie d'été*. Cette œuvre dialogue avec la *Bible* même si bien des lecteurs ne s'en aperçoivent pas à première vue. De ce fait, ce roman mérite une attention particulière car le décor n'introduit pas d'emblée dans l'univers de la *Bible*. C'est d'abord une histoire d'amour entre un frère et une sœur, des personnages assez fantomatiques du fait de leur âge indéfini et de leur passé nébuleux. A la différence d'autres œuvres dont l'intrigue se joue sur des lieux maritimes, l'histoire de *La Pluie d'été* se déploie au bord d'une autoroute, près d'un terrain vague. A Vitry-sur-Seine, une famille d'immigrés vit d'allocations. Il arrive que le père ramasse des livres près des poubelles ou dans les trains de banlieue. Le roman évoque alors des livres. Le père lui-même fait la lecture de *La Vie de Georges Pompidou*. Ernesto, le fils, découvre, à la suite de ses jeunes frères, un

¹⁰²⁰ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 326.

livre troué et brûlé par le feu. Pour le lecteur instruit des traditions juives et bibliques, la référence au livre brûlé produit du sens. Malgré un agnosticisme voire un athéisme revendiqué et déclaré, Duras reste proche des préoccupations des plus grands mystiques occidentaux et des grands prophètes de l'*Ancien Testament*. La *Bible* et le *Talmud* sont riches de toute une tradition du feu et du livre brûlé.

Le feu qui atteint, entre autres éléments, le livre « brûlé » contient en lui le mystère des paradoxes. Certes, le feu transforme et purifie la matière, mais il donne aussi la chaleur qui rassemble la famille ou la communauté. Le feu est l'un des quatre éléments fondamentaux sans lesquels la vie s'éteint mais il est aussi une force dévastatrice. Poussé et attisé par le vent, le feu brûle, tue, détruit et rase tout sur son passage. Il est donc simultanément transformation et destruction, bonté et colère, vie et mort.

Ainsi la référence au livre brûlé suscite différentes questions : le livre serait-il imparfait et toujours condamné à être effacé par le feu ? Ou, au contraire, serait-il le lieu où le mystère se dévoile pour révéler la véritable identité du lecteur, en l'occurrence Ernesto dans *La Pluie d'été* ? Nous interrogeons à ce propos les traditions du livre brûlé et le regard que porte Marguerite Duras sur elles, dans son œuvre.

2.3. *La Pluie d'été* entre écriture et réécriture : la tradition écrite

La thématique et la symbolique du feu dans la *Bible* permettent de dégager quelques aspects sous-jacents à *La Pluie d'été*. La réflexion de Jacques Rancière permet de mieux situer le livre brûlé dans l'œuvre de Duras. Il déclare :

La rencontre exceptionnelle de l'écriture, qui change une destinée, s'attache toujours à ce statut de transition entre deux univers : état de déshérence du livre tout près de quitter le circuit du sens pour être recyclé comme pure matière, bonne

à tout usage industriel ou domestique ; ou, à l'inverse, collection aléatoire des papiers d'emballage qui se transforme en recueil ¹⁰²¹.

Le livre que s'approprie Ernesto est brûlé par le feu : « C'était un livre [...] dont une partie avait été brûlée [...] Le trou de la brûlure était parfaitement rond (PE, 13). En restant « des après-midi entiers dans l'appentis, enfermé avec le livre brûlé » (PE, 13), Ernesto passe par une épreuve de purification par le feu qui lui permettra d'entrer dans l'intelligence du livre mystérieux. C'est alors un feu qui rassemble car Ernesto devient le prédicateur de feu qui réunit les *brothers and sisters* autour du livre brûlé. Ce feu sous-jacent témoigne de la chaleur d'une présence qui embrase tous ceux qui sont passionnés par la découverte du livre brûlé. Ernesto, le génie, devient la curiosité de la ville, des médias et de la France tout entière.

Le caractère convivial du feu est également mis en valeur. Des fêtes ont lieu autour d'un feu qui exprime la joie, ravive le chant et le sentiment d'être heureux avec d'autres personnes. Malgré leur pauvreté, leur solitude et leur marginalisation comme immigrés, ils connaissent des fous rires qui deviennent contagieux. Même l'instituteur et le journaliste ne s'en privent pas. Par ailleurs, c'est un livre aussi brûlant que l'amour qui consume Ernesto et Jeanne sa sœur. « Quand Jeanne était petite, tellement elle regardait le feu, tellement le feu la fascinait » (PE, 31). Puis, leur mère avait réuni dans une même peur « l'amour d'Ernesto et celui du feu chez la petite fille, [...] (PE, 32). Ainsi, plus tard, Ernesto saura que « derrière ses paupières, c'est lui que Jeanne voit à en être brûlée » (PE, 54). *La Pluie d'été* nous rapporte l'histoire d'un livre brûlé, inspiré de deux épisodes bibliques tout à fait singuliers tirés respectivement du premier livre des *Macchabées* (1 Mac 1, 10ss) et du livre de Jérémie (Jr 36, 1-32)¹⁰²².

La première source focalise l'attention sur Antiochos Epiphane et l'autodafé de la littérature hébraïque dans l'histoire, comme l'atteste Lucien Polastron :

¹⁰²¹ RANCIERE Jacques. *La Parole muette. op. cit.*, pp. 75-76.

¹⁰²² Le texte intégral de *Jérémie* se trouve en annexe numéro 4.

C'est le 6 décembre 167 avant l'ère chrétienne que le roi de Syrie Antiochos IV Epiphane s'en fait l'initiateur dans une tentative radicale d'hellénisation des juifs. « Jetés au feu après avoir été lacérés », la destruction des livres à Jérusalem et dans la Palestine est un événement si puissant qu'il provoque la révolte des Macchabées. Les autres exemples que nous en trouvons au fil des siècles forcent chaque fois davantage sur le sadisme ¹⁰²³.

Quant à la seconde source sur laquelle nous nous attardons, elle met en lumière le prophète Jérémie dont la parole, à l'instar de celle de ses prédécesseurs, brûle comme un feu. Dans cet épisode du chapitre trente-six, on voit l'écrivain biblique à l'œuvre.

Les faits se déroulent probablement en 605 avant Jésus-Christ sous le règne de Yoyaqîm, fils de Josias, roi à Jérusalem. Le prophète Jérémie reçoit un ordre de Dieu. Jérémie dicte alors à son secrétaire Baruch un rouleau qui comporte toute sa prédication (*cf. Jr 36, 2*). Désigné par son patronyme, Baruch apparaît comme le fil conducteur du récit (*cf. Jr 36, 4*). Il est aussi désigné par sa fonction de scribe (*cf. Jr 36, 26*). Pendant longtemps, on a fait de Baruch une sorte de scribe privé ou de secrétaire particulier de Jérémie¹⁰²⁴. Il est alors question de rouleau ou de livre que le texte hébreu assimile heureusement¹⁰²⁵.

La définition du prophète en fait fondamentalement l'homme de la parole. Et voici que paradoxalement l'homme de la parole se met à dicter ce qu'il avait jadis proclamé. En fait, c'est pour montrer que l'écrit est au service de la prédication (*cf. Jr 36, 3*) et donne du poids à ce qui avait déjà été proclamé. A cette explication, il faut ajouter que Jérémie se trouvait dans l'impossibilité de se rendre dans l'enceinte du Temple de Jérusalem (*cf. Jr 36, 5*). Cela lui était-il interdit ou en avait-il été empêché pour une autre raison ? On ne sait pas sinon que, par l'intermédiaire de Baruch lisant le texte dicté, Jérémie continue de parler de manière plus forte parce que sa prédication se fait par l'intermédiaire d'un livre, avec de l'encre (*cf. Jr 36, 18*). Il déjoue ainsi les plans de ses adversaires et contourne le silence auquel il était assigné.

¹⁰²³ POLASTRON Lucien. *Livres en feu. op. cit.*, p. 104.

¹⁰²⁴ Il ne faudrait cependant pas penser que Jérémie ne savait pas écrire car le texte de *Jr 32, 10* suppose que le prophète écrit de sa propre main alors que Baruch était présent.

¹⁰²⁵ Le terme *mequilla* en hébreu indique la forme extérieure traditionnelle du rouleau tandis que le second terme *sefer* désigne plutôt la fonction de ce rouleau comme « écrit ». On pourrait alors traduire par *rouleau pour écrire*.

Dans le Temple, le scribe Baruch dévoile le contenu du livre devant le peuple dans un premier temps (*cf. Jr 36, 9-10*) puis dans le palais, devant les fonctionnaires du roi (*cf. Jr 36, 11-18*). A la différence du roi, les auditeurs sont visiblement touchés. Sur ces entrefaites, les fonctionnaires recommandent à Baruch et à son maître de se cacher (*cf. Jr 36, 19-20*). Le roi, quant à lui, de manière obstinée et méthodique, détruit le livre : « Chaque fois que Yehoudi avait lu trois ou quatre colonnes, le roi les découpait avec un canif de scribe et les jetait au feu du brasero, si bien que tout le rouleau finit par disparaître dans le feu du brasero » (*Jr 36, 23*). Selon le texte, nous sommes au neuvième mois de la cinquième année du règne de Yoyaqîm (*cf. Jr 39, 9*). C'est le neuvième mois de l'année selon le calendrier qui débute au printemps avec la nouvelle lune avant la Pâque. On peut alors situer l'épisode en décembre 505 et janvier 504 avant Jésus-Christ. Cette précision chronologique justifie la présence du feu pour garder le roi au chaud. Non seulement le roi refuse d'écouter le message du livre mais, comme dans une sorte d'exorcisme, il l'anéantit par le feu pour lui ôter son pouvoir de nuisance.

De manière symbolique, cette destruction méthodique traduit l'anéantissement de la prédication du prophète. Ainsi ce dernier n'aurait jamais parlé. Quelques courageux parmi les dignitaires interviennent pour sauver le livre et faire porter l'entière responsabilité du refus sur le roi seul en écartant ainsi une partie des conseillers. Fort de son acte et malgré l'intervention de plusieurs fonctionnaires, le roi ordonne l'arrestation de Jérémie et de son secrétaire qui étaient tenus cachés par Dieu (*cf. Jr 36, 26*). L'attitude exceptionnelle du roi montre aussi que, non content de détruire la parole divine, il veut aussi porter atteinte au porte-parole lui-même afin de le réduire au silence. Si certains prophètes ne sont pas écoutés dans l'*Ancien Testament*¹⁰²⁶, ils ne sont pas souvent pris à parti physiquement. Or, le roi franchit le pas contrairement à l'entourage qui met Jérémie et son secrétaire Baruch à l'abri des poursuites. Ce dernier demande à Jérémie de dicter un

¹⁰²⁶ Le prophète Elie avec le roi Achab (1 R 18, 16 – 19, 8) ; le prophète Amos à Béthel (*cf. Am 7, 10-17*).

autre livre pour y consigner non seulement les paroles du livre brûlé par Yoyaqîm mais bien d'autres paroles encore (*cf. Jr 36, 27-32*).

Nous sommes donc en présence d'une réécriture après la destruction complète du livre précédent. On ne sait pas ce qu'est devenu ce deuxième rouleau ni comment le roi a réagi. Il est possible de rapprocher ce récit de la découverte du livre de la Loi sous le règne de Josias, père de Yoyaqîm (*cf. 2 R 22, 3-13*). Dans les deux cas, il s'agit d'un rouleau à la lecture duquel on assiste. Mais ici apparaissent des divergences. En entendant les paroles, Josias avait déchiré ses vêtements en signe de respect, à la différence de l'épisode avec le fils : « Ils ne furent pas pris de panique, ils ne déchirèrent pas leurs vêtements, ni le roi ni aucun de ses serviteurs qui entendaient toutes ces paroles » (*Jr 36, 24*).

Le fait manifeste de la réécriture dans le récit de Jérémie est bien plus qu'une reprise du travail détruit. L'intention est de montrer que la parole divine demeure et que son accomplissement ne peut être empêché par une quelconque démarche humaine. Dans son analyse de ce texte, Matthieu Rouillé d'Orfeuil, spécialiste de la littérature antique, écrit : « même si l'opresseur parvient à détruire le livre, la vérité écrite est garantie par le Seigneur lui-même. Et cette vérité écrite est parvenue jusqu'à nous »¹⁰²⁷. En reprenant l'expression écrite, Jérémie assure l'accomplissement des paroles divines malgré les manœuvres du roi. Certes, le texte réécrit ne nous est pas connu, mais nous pouvons juste admettre qu'il s'agit très probablement de menaces très dures envers Jérusalem (*cf. Jr 36, 29-32*)¹⁰²⁸.

A partir d'un premier écrit, constitué pour une circonstance précise, le recueil des paroles de Jérémie s'est accru encore de son vivant, mais aussi par la suite, de ses paroles et de souvenirs transmis par des témoins (*cf. Jr 36, 32*). Le récit pose la question de la place de l'écriture et de la réécriture dans la transmission de la parole divine.

¹⁰²⁷ ROUILLE D'ORFEUIL Matthieu. *La Littérature antique à la lumière de la Bible*. Editions Téqui, Paris, 2010, p. 25.

¹⁰²⁸ On ne sait pas non plus le contenu du livre retrouvé dans le Temple (*cf. 2 R 22*). On peut tout juste le deviner à partir des actes de Josias qui font suite à la découverte.

Cet épisode vétérotestamentaire du livre brûlé peut avoir inspiré *La Pluie d'été*. Comme Baruch, le secrétaire privé de Jérémie, Ernesto dévoile le contenu de son livre devant l'assemblée des *brothers et sisters* : « Ça avait été peu après ce jour-là qu'Ernesto avait lu aux brothers et aux sisters les passages du livre brûlé qui avaient trait aux occupations du fils de David, roi de Jérusalem » (*PE*, 53). Le jeune homme « lit à voix haute et lente, très claire, les passages restés intacts du livre brûlé » (*PE*, 109). Comme les auditeurs de Baruch touchés par la lecture, les *brothers et les sisters* sont eux aussi touchés et devant l'état du livre cruellement traité, ils pleurent (*cf. PE*, 13). Jadis, le conseil des ministres avait fait dire à Baruch d'apporter devant la foule le livre qu'il a lu :

Baruch, fils de Nériya, prit le rouleau et vint vers eux. Ils lui dirent : « Assieds-toi et fais-nous la lecture de ce rouleau ! » Baruch s'exécuta. En entendant toutes les paroles, ils furent pris d'une panique contagieuse (*Jr* 36, 15-16).

L'Ecclésiaste ou *Qohélet* s'adresse, comme l'indique l'étymologie¹⁰²⁹, à une assemblée ou une communauté. Selon Daniel Duigou, journaliste et auteur d'une œuvre sur *l'Ecclésiaste*, « dans la Bible, Qohélet, le titre du livre, désigne en même temps l'auteur, celui qui s'adresse au lecteur et l'interpelle »¹⁰³⁰. Ainsi la référence au livre de *Qohélet* est-elle largement suggérée par Marguerite Duras, qui en fait le symbole de la fonction essentielle de la prise de parole devant la communauté des lecteurs.

Par ailleurs, la lacération méthodique du livre par le roi était assurée par un canif de scribe, manifestant ainsi une certaine technique voire une recherche de perfection dans le geste, adroit et précis (*cf. Jr* 36, 23). Quant au livre brûlé dans *La Pluie d'été*, il contenait lui aussi un trou parfaitement rond, réalisé par un engin d'une puissance terrifiante, « genre chalumeau ou barre de fer rougie au feu » (*PE*, 13). Dans les deux cas, la perfection avant et après l'épreuve du feu est soulignée. Cependant si la destruction est totale dans le livre de Jérémie, elle n'est que partielle dans *La Pluie d'été*.

¹⁰²⁹ Le nom de *Qohélet* vient de l'hébreu *qâhal* signifiant « assembler, réunir des personnes ». Le substantif *qâhâl* qui en est dérivé désigne l'assemblée. Il correspond alors au grec *ecclesia* et au latin *ecclesiastes* qui donne alors l'autre nom de *Qohélet* : *L'Ecclésiaste*.

¹⁰³⁰ DUIGOU Daniel. *Vanités des vanités*. Editions Albin Michel, Paris, 2010, p. 33.

Quant à la réécriture, elle se révèle chez Duras dans la réappropriation par Ernesto de ce qui était encore lisible autour du trou de la brûlure car « on aurait dû arriver à lire cette partie des pages qui l'entourait » (*PE*, 13). Ainsi, quand l'instituteur se met à la porte de l'apprentis pour écouter Ernesto, la voix de ce dernier prononce plus lentement : « Moi, fils de David et roi de Jérusalem [...], j'ai vu tout ce qui se fait sous le soleil [...] J'ai vu que tout est Vanité et Poursuite du Vent » (*PE*, 111). Encore une fois, le livre brûlé de *La Pluie d'été* renvoie explicitement au livre de *L'Ecclésiaste* ou *Qohélet* dans la *Bible* hébraïque.

Qu'il soit méthodiquement lacéré avant d'être brûlé ou qu'il soit brûlé d'un bout à l'autre par un engin puissant qui fait un trou noir parfaitement rond, le livre brûlé revêt aussi une grande signification par son interprétation et son symbolisme dans la Tradition orale.

2.4. *La Pluie d'été* et la Tradition orale du *Talmud*

La *Bible* nous rapporte l'épisode du livre brûlé à travers le témoignage de Jérémie. A côté de la Loi écrite qu'est la *Bible*, il y a le *Talmud* ou la loi orale¹⁰³¹. C'est l'enseignement ininterrompu de la tradition juive, sa mémoire et les racines de sa culture. Si le livre brûlé de *La Pluie d'été* rappelle des épisodes bibliques, il fait aussi référence à la Loi orale¹⁰³², notamment par un ouvrage important du philosophe et rabbin, Marc-Alain Ouaknin¹⁰³³ : *Le Livre brûlé. Philosophie du Talmud*¹⁰³⁴. Cet ouvrage intègre et commente un autre ouvrage de référence : *Le Livre brûlé* de Rabbi Nahman de Braslav, un maître hassidique¹⁰³⁵.

¹⁰³¹ cf. ATTALI Jacques. *Dictionnaire amoureux du Judaïsme. op. cit.*, Avec érudition, l'auteur plonge aux racines de la *Torah* et des maîtres talmudiques.

¹⁰³² cf. BLOT-LABARRERE Christiane. « Le livre brûlé et les rois d'Israël ». In BURGELIN Claude / DE GAULMYN Pierre. *op. cit, ibidem*.

¹⁰³³ Marc-Alain Ouaknin est rabbin et philosophe, professeur associé à l'université de Tel-Aviv. On lui doit, entre autres, les œuvres suivantes publiées en 2008 : *Zeugma, mémoire biblique et déluges contemporains* publié aux Editions du Seuil et *Mystères de la Bible*, aux Editions Assouline.

¹⁰³⁴ OUAKNIN Marc-Alain. *Le Livre brûlé. Lire le Talmud*. Editions Lieu commun, Paris, 1986.

¹⁰³⁵ cf. OUAKNIN Marc-Alain. *op. cit.*, Troisième livre, p. 357.

Cet ouvrage se présente en trois livres. Le premier est une introduction systématique à l'univers talmudique avec ses méthodes, ses débats, sa logique et son histoire. Le deuxième est un commentaire de deux textes importants de la *Mishnah* et de la *Guemara*¹⁰³⁶ qui offre un modèle d'étude séculaire se confrontant aux réflexions philosophiques contemporaines. Le troisième livre, quant à lui, est le plus précieux pour nos recherches. C'est lui, en effet, qui donne son nom à l'ouvrage. Il interroge la figure puissante et énigmatique de Rabbi Nahman de Braslav qui, sentant sa mort venir, détruisit par le feu un de ses écrits. Ces trois livres en appellent d'autres et posent la même question fondamentale : ne faut-il pas détruire et brûler les livres pour donner naissance à la pensée, pour faire jaillir la connaissance et créer un renouvellement de sens ? Ainsi la fidélité ne se pétrifie pas dans l'écriture et la connaissance se renouvelle.

Fondateur de la dynastie hassidique, Rabbi Nahman est né en Ukraine le 4 avril 1772 et mort le 16 octobre 1810. Initiateur d'un nouveau souffle dans le judaïsme hassidique, il combine les secrets ésotériques du judaïsme avec une étude approfondie de la *Torah* qui est la Loi juive représentée par le *Pentateuque* ou les cinq premiers livres de la *Bible*. Selon Marc-Alain Ouaknin, Rabbi Nahman « a réussi à sortir du cadre étroit du hassidisme pour devenir une des figures de la littérature universelle »¹⁰³⁷. Il constitue son œuvre en trois temps correspondant à trois livres intitulés : *Le Livre visible*, *Le Livre brûlé* et *Le Livre caché*. Pour Marc-Alain Ouaknin, « si l'on veut recréer en imagination la bibliothèque de Rabbi Nahman, apparaît un meuble comportant trois étagères »¹⁰³⁸. Ce sont les trois compartiments d'une armoire mystique dans leur progression du bas vers le haut et du plus visible au plus secret, du plus exotérique au plus spirituel.

¹⁰³⁶ cf. OUAKNIN Marc-Alain. *op. cit.*, p. 349. La *Gémara* (mot signifiant « achèvement, perfection » en hébreu, ou « complément » en araméen) est un commentaire de la *Mishnah*. Signifiant en hébreu « répétition », la *Mishnah* est la première et la plus importante des sources rabbiniques obtenues par compilation écrite des lois orales juives.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 340.

¹⁰³⁸ cf. *Ibid.*, p. 342.

Le Livre brûlé, deuxième étagère de cette armoire mystique est donc le cœur de l'enseignement de Rabbi Nahman :

Sur la seconde étagère, un peu plus haut, se trouve la catégorie des livres intitulés « Livre II ». Ces livres ont un caractère ésotérique (*nistar* ou *razin*, « secret »). Ces livres ne sont pas des manuels, au sens étymologique de ce terme, car ils ne sont pas préhensibles par la main et pour cause... ils constituent l'ensemble du « Livre brûlé » (*Séfer Hanisraf*). L'étagère est donc vide¹⁰³⁹.

Ce livre qu'il écrivit, Rabbi Nahman le détruisit non par nihilisme mais dans une perspective spirituelle et symbolique. Pour lui, « il était nécessaire de brûler ce livre »¹⁰⁴⁰. Alors Marc-Alain Ouaknin déclare :

Le propos de ce *Livre brûlé* est de mettre en évidence à partir de l'œuvre générale de Rabbi Nahman, le concept de « livre brûlé » qui ne désigne pas seulement le livre de Rabbi Nahman qui porte ce nom, mais tous les objets ou les faits pouvant s'y rapporter [...] ¹⁰⁴¹.

Une première interprétation tendrait à montrer qu'en brûlant le livre, l'auteur brûle le monde qui y est contenu. Par le fait même, il impulse un renouvellement du monde qui appelle une nouvelle création. Une autre interprétation vise à montrer qu'en brûlant le livre, l'auteur expose à quel point le secret du livre lui-même est incandescent¹⁰⁴².

Lucien Polastron actualise ainsi le parcours de ce maître hassidique :

Nachman (*sic*) allait jusqu'à professer l'obligation de jeter au feu tous les livres sacrés puisque, au même titre que les livres hérétiques, ils rendent « impossible de s'approcher du Nom béni ». Cet homme est aujourd'hui considéré comme un saint ; des centaines de milliers de fidèles dans le monde, dont les ultras du judaïsme, lui vouent la plus insolite des dévotions sans aller toutefois jusqu'à saisir la boîte d'allumettes, pour autant que l'on sache. A l'extrême cap de sa pensée poétique, il avait, toujours selon son secrétaire [Nathan], qui a peut-être tout inventé, construit la plus belle théorie du *sefer ha-ganouz* : au-dessus du livre brûlé, le livre absolu est celui qui se dissimule. « Aucune main ne l'a touché, aucun œil ne l'a vu » ¹⁰⁴³.

Marc-Alain Ouaknin opère un rapprochement entre l'épisode du livre brûlé et le récit biblique sur Moïse brisant les Tables de la Loi en apprenant l'existence du *Veau d'or* (*cf.* Ex 32, 15-24). Ainsi le fait de brûler le livre est une mise en scène théâtrale du geste accompli par Moïse en brisant les deux Tables.

¹⁰³⁹ *cf. Ibid.*, p. 343.

¹⁰⁴⁰ *cf. Ibid.*, p. 345.

¹⁰⁴¹ *cf. Ibid.*, p. 340.

¹⁰⁴² Le livre est brûlant comme les séraphins. Les séraphins (en hébreu *Serafim*, mot dont l'étymologie est incertaine mais qui vient peut-être d'un mot signifiant « serpents » ou du verbe « brûler ») sont les célestes gardiens du trône de Dieu. On les appelle souvent « ceux qui brûlent ».

¹⁰⁴³ POLASTRON Lucien. *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*. Editions Denoël, Paris, 2004, p. 106.

Au lieu d'être perçu comme une destruction de la Loi, l'émiettement des Tables est plutôt le don de la loi sous forme de brisures.

Marguerite Duras aurait-elle lu *Le Livre brûlé* de Marc-Alain Ouaknin ? La question reste posée. Cependant, même si l'on en décèle des traces dans *La Pluie d'été*, quelques nuances sont à observer. Certes, Rabbi Nahman est reconnu comme l'auteur du livre brûlé pour avoir jeté au feu l'un de ses écrits, au moment où il allait mourir. Pour lui il est logiquement impossible que Dieu soit présent au monde mais cette absence n'est pas synonyme d'inexistence. Dieu s'est tout simplement retiré pour donner sa place au monde car ce dernier a été créé à partir de l'absence de Dieu. Or, dans *La Pluie d'été*, ce constat du vide hante et intrigue Ernesto qui fait l'expérience d'«une recherche pénible que Dieu a rendue possible à l'homme », car « ce qui manque ne peut pas être compté » (*PE*, 111). Ernesto n'hésitera pas à répliquer à sa sœur Jeanne qui veut en finir avec le doute : « C'est pas une question de : plus que ça ou de moins que ça ; ou de : comme si il existerait ou de : comme si il existerait pas, c'est une question, personne ne sait de quoi » (*PE*, 129). Dans le doute et l'incertitude sur l'absence de Dieu, devant ce retrait du monde prôné par Rabbi Nahman, Duras se place du côté de la famille Crespi, ces marginaux de Vitry-sur-Seine : « Tout ce que je leur mets dans la bouche, je le pense moi », affirme Duras¹⁰⁴⁴. Sa certitude à elle de l'absence totale de Dieu, l'auteure de *La Pluie d'été* l'affirme en prenant l'exemple de l'Arche de la Défense à Paris qu'elle reconnaît comme « le seul monument religieux, non seulement de la France, mais du monde entier. Ce vide blanc architecturé, c'est la place vide de Dieu »¹⁰⁴⁵. Rabbi Nahman, de son côté, tout en soutenant la vanité qui consiste à comprendre ce vide de Dieu, laisse aussi entendre qu'il faut réinstaurer le divin dans l'univers¹⁰⁴⁶. En cela, les distances sont soulignées entre Rabbi

¹⁰⁴⁴ In *Journal Libération*, 11 janvier 1990.

¹⁰⁴⁵ In *Les Inrockuptibles*. Entretien avec Renaud MONFOURNY, n° 21 février- mars 1990, p. 111.

¹⁰⁴⁶ cf. OUAKNIN Marc-Alain. *op. cit.*, pp. 375-378.

Nahman, l'inventeur du livre brûlé, et Duras qui invente aussi, selon son témoignage dans *La Pluie d'été* : « Le livre brûlé, je l'ai inventé » (*PE*, 150)¹⁰⁴⁷.

Une des caractéristiques traditionnelles du livre est d'être susceptible de brûler. On imagine ainsi une disparition totale de l'objet. Mais on peut s'interroger sur ce qui se passe lorsque le livre n'est brûlé que partiellement, comme, chez Duras, dans *La Pluie d'été*. Le livre est dans une certaine mesure dégradé par sa dématérialisation¹⁰⁴⁸. Le livre partiellement brûlé est une référence durassienne à la culture juive et à l'herméneutique que la tradition lui associe. L'influence de l'hassidisme est ainsi manifeste. L'écrivaine recourt au Rabbi Nahman qui en est l'un des fondateurs. Son écriture romanesque se trouve ainsi au carrefour de deux traditions.

2.5. Écriture, Parole et Feu : une synthèse de deux traditions

Tradition écrite et tradition orale s'associent pour mettre en relief le rapport entre la parole du livre écrit et le feu. Le point de départ d'une telle approche serait le chapitre 24 de l'*Évangile* de Luc que nous mettons en annexe¹⁰⁴⁹. Ce récit rapporte la rencontre de Jésus avec les deux disciples d'Emmaüs. Aux versets 6b et 7, l'évangéliste relate les propos de Jésus au moment où il n'était pas encore reconnu de ses deux compagnons de route : « Rappelez-vous comment il vous a parlé quand il était encore en Galilée ; il disait : "Il faut que le Fils de l'homme soit livré aux mains des hommes pécheurs, qu'il soit crucifié et que le troisième jour il ressuscite" ». Ensuite, après que les disciples ont reconnu Jésus, Luc écrit au verset 44 :

Puis il leur dit : « Voici les paroles que je vous ai adressées quand j'étais encore avec vous : il faut que s'accomplisse tout ce qui a été écrit de moi dans la Loi de Moïse, les Prophètes et les Psaumes ».

¹⁰⁴⁷ Cependant, selon Duras, « rien n'est inventé dans *L'Amant*, « pas même une virgule », mais rien n'est raconté. C'est un livre sans début ni fin ». In LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 304.

¹⁰⁴⁸ Déjà le *Talmud* s'est interrogé sur la question et y a apporté une réponse. Quand un incendie se déclare durant le Sabbat et que les livres brûlent, il est à la fois interdit d'éteindre l'incendie et de laisser brûler un livre saint.

¹⁰⁴⁹ cf. Annexe n° 5.

L'évangéliste s'adresse à des auditeurs venus du paganisme. Pour eux, est moins évidente toute référence aux *Écritures* réputées juives. Pour Luc, il est indispensable de se référer aux *Écritures* juives. En effet, les allusions des versets 27 et 44 se rapportent à la Loi de Moïse, aux Prophètes, aux *Écritures*, aux *Psaumes*. C'est donc tout naturellement vers la Tradition juive qu'il faut se tourner. Deux textes du *Talmud* que nous mettons en annexe permettent d'éclairer notre recherche¹⁰⁵⁰.

Le premier texte, extrait du *Talmud* de Jérusalem a été mis par écrit vers le cinquième siècle de notre ère mais la tradition qu'il nous livre est ancienne. Une référence capitale nous est donnée dans la relation du don du Décalogue, les dix paroles, dans le feu du mont Sinaï (*cf. Dt 4, 11*). Les maîtres en présence, Rabbi Eliézer et Rabbi Yehoshua, font l'expérience de la parole et du feu, comme Moïse recevant jadis les *Écritures*. C'est la présence du feu qui permet d'assimiler les deux épisodes et les deux expériences. On penserait ici volontiers à un épisode de l'Évangile de Luc : « Notre cœur ne brûlait-il pas en nous tandis qu'il nous parlait en chemin et nous ouvrait les Écritures ? » (*Lc 24, 32*).

Le second texte de la Tradition juive nous donne aussi des clefs d'interprétation¹⁰⁵¹. Ici également se dessine le rapport entre l'Écriture et le feu. C'est un texte de rédaction tardive qui ne voit pas le jour avant le VII^{ème} siècle de notre ère. Cependant, il nous apporte une précision importante sur Ben Azzaï qui est connu pour être un grand mystique. Lorsqu'ils voient un feu autour de lui, les disciples pensent aussitôt à une expérience hors du commun. C'est ce que confirme d'ailleurs la question de Rabbi Aqiba : « Peut-être avais-tu une vision mystique ? » Ces pistes d'interprétation nous poussent à envisager le livre brûlé de *La Pluie d'été* comme le fruit d'une double tradition, écrite et orale. Par sa parole de feu puisée dans son livre symboliquement brûlé par le feu, Ernesto concentre en lui de forts symboles bibliques et talmudiques.

¹⁰⁵⁰ *cf.* Annexe n° 6. *Talmud Yerushalami Hagigah II, 1, 77b.*

¹⁰⁵¹ *cf.* Annexe numéro 7. *Talmud Shir ha-shirim Rabbah I 10, 2.*

III - LE LIVRE BRÛLE DANS L'ÉCRITURE ET L'IMAGINAIRE DURASSIENS

Le symbolisme du feu, notamment à travers le livre brûlé, est indissociable de l'écriture et de l'imaginaire de Duras. Sa vie est entièrement brûlée par ce feu symbolique lié à sa culture judéo-chrétienne.

3.1. Du trou noir du livre brûlé à « la résurrection d'une superstar »

Tout comme un mystère est *a priori* inaccessible à la raison, ainsi le livre parfaitement brûlé par un trou noir demeure énigmatique, peut-être symbole du mystère où sont enfermés tous les autres mots. Frédérique Lebelley déclare :

Il existerait dans l'univers des astres appelés « trous noirs », capables de tout absorber autour d'eux ; des mondes clos totalement coupés du nôtre, ouvrant sur des puits sans fond où la matière environnante est inexorablement broyée. Il semble que Marguerite Duras soit tournée désormais vers cette obscurité [...] ¹⁰⁵².

C'est dans cette perspective qu'on peut comprendre les attributions et les caractéristiques du livre brûlé. Pour Duras alors, ce livre brûlé de *La Pluie d'été* est écrit dans la place vide de Dieu.

Les interprétations du livre brûlé sont d'autant plus intéressantes qu'elles sont en rapport avec des pages à la fois sombres et lumineuses de la vie de l'auteure. La maladie l'éloigne dès octobre 1988 où elle entre dans un coma profond. Sa nécrologie est déjà prête, de même que des textes et des hommages qui n'attendent que l'annonce de sa mort. Au terme de neuf mois de cure à l'hôpital, elle est libérée en juin 1989, d'après ce témoignage d'Alain Vircondelet : « Un jour enfin elle se réveille. Aucun médecin ne peut prévoir ce moment-là où la malade sortira de sa nuit profonde, accédera de nouveau à la

¹⁰⁵² LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 325.

vie, à la lumière du jour, reprendra la Route »¹⁰⁵³. Cette liberté qu'elle acquiert lui permet d'avoir une pensée spéciale pour les prisonniers longuement incarcérés et toutes les personnes privées de la précieuse liberté, « loin des forêts, des arbres, de l'air, de la nuit, du jour, des chemins, des fleuves, de la mer, des enfants, des rues, des gens : c'est inconcevable, c'est atroce », dit-elle¹⁰⁵⁴. Délivrée des angoisses de l'hôpital, elle retrouve le bonheur dans les promenades en automobile dans les banlieues en compagnie de Yann Lemée. Avant son coma, elle avait entrepris la rédaction de *La Pluie d'été*, à partir des dialogues des *Enfants* filmés cinq ans auparavant. Le manuscrit resté inachevé reprend vie sous ses doigts dont elle a retrouvé l'usage. En effet, elle avait auparavant de la peine à écrire quelques mots et tenait difficilement le stylo bille. Elle reste convaincue de n'avoir pas cessé d'écrire pendant son long coma. Aussi affirme-t-elle à propos du manuscrit : « Il est de moi, ce livre, de cet inconnu de moi-même, plus que les autres livres »¹⁰⁵⁵. Ce manuscrit était l'objet de tous les espoirs.

Ainsi, au mois de janvier 1990, la presse salue la sortie de Marguerite Duras comme « la résurrection d'une superstar ». Une vingtaine d'années plus tard, en novembre 2011, avec la publication de ses œuvres dans la collection de *La Pléiade*¹⁰⁵⁶, Marc Lambron, journaliste du magazine *Le Point* présente l'écrivaine comme « la pythonisse ressuscitée » : « On attendait la réapparition du fantôme. C'est Gallimard qui s'en est chargé »¹⁰⁵⁷. A quelques années de distance, ces deux témoignages font de Marguerite Duras une figure qui ne saurait constamment vivre dans l'ombre ou dans le noir. Malgré sa voix cassée, le visage de l'écrivaine rayonne de la splendeur même de *La Pluie d'été*, même si elle se défend d'avoir voulu donner une touche de sacré à cette œuvre. D'après Frédérique Lebelley, « *La Pluie d'été*, livre d'après la renaissance, est qualifiée

¹⁰⁵³ VIRCONDELET Alain. *Duras biographie*. p. 428.

¹⁰⁵⁴ DURAS Marguerite. In *Libération*, janvier 1990.

¹⁰⁵⁵ *Idem*.

¹⁰⁵⁶ DURAS Marguerite. *Œuvres complètes*. Tomes I (1696 p.) et II (1920 p.). Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, Paris, 2011.

¹⁰⁵⁷ LAMBRON Marc. *La Pythonisse ressuscitée*. In *Le Point*, n° 2042, 3 novembre 2011, p. 150.

aussitôt d'Évangile de l'écrivain »¹⁰⁵⁸. Cette dernière voit dans cette nouvelle publication « un texte d'une dimension spirituelle unique dans son œuvre, nourri de la Bible qu'elle lit beaucoup depuis deux ans »¹⁰⁵⁹. Dans cette nouvelle publication se rejoignent Duras, la femme brûlée de tant d'épreuves et Ernesto, l'enfant de douze ans au savoir immense qui sauve du désastre le livre brûlé. Cette imprégnation de la *Bible* quoique réalisée sur le tard permet de donner une nouvelle explication du livre brûlé, ce mystère qui révèle le secret d'un probable manque à combler.

3.2. Le livre brûlé ou la forme d'un manque insistant

La confrontation de *La Pluie d'été* avec l'ouvrage de Marc-Alain Ouaknin manifeste la judéité¹⁰⁶⁰ chez Duras sous la forme d'un manque insistant. L'intertextualité met simultanément en relief la présence et l'absence d'un livre illisible et pourtant déchiffré par Ernesto, l'enfant illettré, grâce à une science savamment maîtrisée.

Le livre brûlé par un trou rond traduit l'idée d'un vide synonyme de manque. Déjà, dans le roman *Emily L.*, « ces poèmes redoutables » d'Emily (*EL*, 101) sont jetés au feu par le Captain qui y a découvert « une vie clandestine, cachée, incompréhensible, honteuse peut-être, [...] » de sa femme, et son inexistence à lui (*EL*, 78). C'est une préfiguration du livre découvert par Ernesto sous les appentis avec un trou de brûlure « parfaitement rond » (*PE*, 13). L'inexistence du Captain aux yeux de sa femme légitime le geste de jeter le poème au feu. Il vit mal son inexistence et il s'emploie à rendre inexistante la vie clandestine de sa femme. C'est donc à une table rase du passé qu'on assisterait, préparant un renouvellement qu'indiquerait le livre d'Ernesto partiellement brûlé. Cette brûlure centrale du livre évoque ces propos de la

¹⁰⁵⁸ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 331.

¹⁰⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁶⁰ La judéité est l'ensemble des critères qui constituent l'identité juive. La judaïté est l'observance quotidienne des lois, coutumes et croyances du peuple juif.

narratrice de *L'Amant* : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne » (*Amt*, 14).

Le manque symbolisé par ce vide et par ce trou noir du livre traduit l'ignorance avérée d'Ernesto censé ne pas savoir lire. Et pourtant, « il avait cru comprendre que dans ce livre il s'agissait d'un roi qui avait régné dans un pays loin de la France, étranger lui aussi, il y avait très longtemps de cela » (*PE*, 16). Le livre brûlé raconte effectivement l'histoire d'un roi juif. Paradoxalement, Ernesto comble ce vide. Dans son décryptage authentique du livre brûlé, il comprend que « la lecture c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée » (*PE*, 16).

Avec cette connaissance originale, le livre n'est plus nécessaire car « Ernesto s'arrête de lire » (*PE*, 53). Son illumination et sa science symbolisent alors un renversement d'attitude vis-à-vis du livre. Contre toute tentative de le jeter, de le déchirer, de le laisser traîner ou fondre, Ernesto sauve le livre mutilé par d'autres. Il peut alors devenir sous la plume et dans la pensée de Duras un modèle et un pionnier : « Tous les chefs d'œuvre du monde devraient avoir été trouvés par les enfants dans les décharges publiques et lus en cachette à l'insu des parents et des maîtres » (*ME*, 139). Cette transformation sous la plume de Duras fait de *La Pluie d'été* une œuvre à la frontière de la tradition et de l'originalité.

3.3. *La Pluie d'été* entre tradition et originalité

Dans une sorte de postface qui conclut *La Pluie d'été*, Marguerite Duras apporte un éclairage sur les aspects réels et les côtés fictifs de sa narration. Si, étymologiquement, la fiction relève de l'invention, on est en bon droit de s'interroger sur la phrase ultime de l'écrivaine dans *La Pluie d'été* : « Le livre brûlé, je l'ai inventé » (*PE*, 150)¹⁰⁶¹. Même si le livre en question semble avoir été inventé, d'autres propos de l'écrivaine suscitent beaucoup d'intérêt sur

¹⁰⁶¹ Et pourtant, tout montre qu'elle s'inspire d'une tradition.

le même sujet. Aussi, dans le *Journal de Pandora*, revient-elle sur l'identification du livre brûlé :

Ce livre noir, le livre blessé [...], il est chez moi. Il est portugais [...]. Il est en cuir et il y a le derrière du livre qui est complètement calciné. On me l'a donné comme ça et depuis les gens me disent : mais enfin, je vais le jeter à la poubelle, ce truc-là. Mais moi, je ne veux pas¹⁰⁶².

Ce livre en cuir, noir, blessé, calciné et presque bon pour la poubelle, renvoie au livre inventé dans *La Pluie d'été* :

C'était un livre épais recouvert de cuir noir dont une partie avait été brûlée de part et d'autre de son épaisseur par on ne sait quel engin mais qui devait être d'une puissance terrifiante, genre chalumeau ou barre de fer rougie au feu (*PE*, 13).

Et la description se poursuit de manière plus précise et plus explicite : « Le trou de la brûlure était parfaitement rond. Autour de lui, le livre était resté comme avant d'être brûlé et on aurait dû arriver à lire cette partie des pages qui l'entourait » (*PE*, 13).

La description que fait Duras est suggestive. A première vue, ce livre n'a pas de quoi séduire mais il intrigue le lecteur par son caractère mystérieux. Tant de particularités appellent une interprétation : l'épaisseur du livre, le cuir noir, la puissance terrifiante de l'engin, la perfection du trou de la brûlure. Ce livre aux multiples sens cachés devient le livre brûlé sous la plume brûlante de Duras. Substantiellement, elle y grave une écriture de feu. Nous notons au passage une progression du simple livre au livre brûlé, signe que la découverte est graduellement connotée dans sa portée symbolique :

Les plus petits des brothers avaient trouvé le **livre**. Ils l'avaient rapporté à Ernesto qui l'avait longuement regardé. Puis dans les jours qui avaient suivi la découverte du **livre brûlé** Ernesto était entré dans une phase de silence. Il était resté des après-midi entiers dans l'appentis, enfermé avec le **livre brûlé** (*PE*, 13)¹⁰⁶³.

La découverte de ce livre est si originale que c'est autour de lui que s'organise la trame de *La Pluie d'été*. L'originalité du livre brûlé s'exprime par la concomitance et la simultanéité entre son contenu et l'histoire du héros Ernesto qui, en fait, n'est pas le premier à découvrir le livre. Ce sont plutôt les plus petits des *brothers* qui en font la découverte sous des gravats, dans une

¹⁰⁶² *Le Journal de Pandora*, Théâtre de la Commune Pandora-Aubervilliers, n° 6, 1993. cf. BLOT-LABARRERE Christiane. *Le livre brûlé et les rois d'Israël dans La Pluie d'été*. *op. cit.*, pp. 289-290.

¹⁰⁶³ C'est nous qui soulignons en gras pour marquer la progression du mot « livre » à l'expression « livre brûlé ».

galerie que traversaient les tuyaux de chauffage central (cf. *PE*, 13). Ernesto apparaît en deuxième instance. Après les pleurs des jeunes brothers et sisters devant l'état cruel du livre, il rentre « dans une phase de silence » (*PE*, 13), prélude et genèse de ce qui va désormais constituer sa feuille de route et sa vie (cf. *PE*, 55).

Il se déclare roi d'Israël, « fils de David, roi et de Jérusalem » (*PE*, 53). L'allusion est à peine voilée à la *Bible*. Aussitôt qu'il déchiffre le contenu mystérieux du livre brûlé, il fait des siens les auditeurs publics de son message et de sa nouvelle vision du monde. Il devient ainsi l'homme de la parole en pleine assemblée, car il récite quelques passages du livre de *L'Ecclésiaste* dont l'étymologie est, en l'occurrence, significative et suggestive¹⁰⁶⁴. Mais, avant de déchiffrer le contenu qui lui révèle l'histoire d'un roi juif auquel il s'assimile, le héros du roman a, dès le départ, comparé le livre à un arbre : « [...] brusquement Ernesto avait dû se souvenir de l'arbre » (*PE*, 13). Il semblait « rassembler le martyr du livre et celui de la solitude de l'arbre dans une même destinée » (*PE*, 15). Pour la narratrice, l'arbre ressemble à un roi d'Israël. Comme le livre qui a subi le martyr du feu, les rois d'Israël sont passés par le feu, « gazés », « brûlés », au dire d'Ernesto. Duras a aimé ce jeune Juif dont elle se souvient et qui lui lisait des pages de la *Bible*, de l'*Ancien Testament* d'où émergent les rois d'Israël et de Jérusalem. La souffrance juive de la *Shoah* émerge ainsi et constitue un élément majeur de l'écriture durassienne. A la suite de Christiane Blot-Labarrère, nous reconnaissons que le livre brûlé structure l'architecture de *La Pluie d'été* : « Il [le livre brûlé] est bien issu de l'inspiration, de la conscience passionnée, de la sensibilité créatrice qui caractérisent Marguerite Duras »¹⁰⁶⁵. Aussi paradoxal que cela puisse paraître à la fin d'une œuvre romanesque, les propos de Marguerite Duras, « le livre brûlé, je l'ai inventé » (*PE*, 150), suscitent des questions qui invitent le lecteur à un retour en arrière sur la symbolique du livre brûlé en général, dans le contexte particulier de l'œuvre romanesque de Duras.

¹⁰⁶⁴ En latin, le mot *Ecclesia* désigne une « assemblée convoquée ». *L'Ecclésiaste* s'adresse donc à une assemblée.

¹⁰⁶⁵ BLOT-LABARRERE Christiane. *op. cit.*, p. 292.

Le livre brûlé évoque le feu dont nous avons considéré la valeur symbolique dans la tradition biblique. Nous avons ensuite interrogé cette dernière sur la symbolique du livre brûlé dont elle nous fournit un exemple éminent dans le livre de *Jérémie*. Munis de cette appréciation sur la tradition écrite, nous avons orienté nos recherches vers la tradition orale, le *Talmud* dont Rabbi Nahman de Braslav est l'un des grands interprètes. Ces traces d'une intertextualité religieuse nous permettent de dégager la valeur symbolique du livre brûlé, découvert dans les apprentis et devenu la clef de voûte de *La Pluie d'été*. Si Duras affirme l'avoir inventé, elle n'est pas sans s'inspirer des traditions antérieures. Entre tradition et originalité, le livre brûlé fait d'Ernesto le messager de Marguerite Duras au monde entier. A la suite du feu comme élément de la création, l'écologie est un thème clé de la spiritualité durassienne.

IV - DU THEME DE LA CREATION A L'ECOLOGIE DURASSIENNE : « Pour une économie de la création » (ME, 149)

D'un bout à l'autre de son déploiement, la *Bible* présente la nature comme l'œuvre de Dieu. Il en est ainsi depuis la création dans la *Genèse*, en passant par les psaumes de louange, sans oublier tous les récits évangéliques, pour finir par le paradis verdoyant de l'*Apocalypse*. La seconde alliance que Dieu noue avec Noé (*cf. Gn 9, 1-17*) est comme une mise en garde contre le pouvoir destructeur de l'homme appelé plutôt à devenir jardinier et gérant de la terre.

Un certain nombre d'écologistes estiment que le divorce entre l'homme et la nature se fonde sur les premières pages de la *Genèse* : « remplissez la terre et dominez-la. Soumettez les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur la terre ! » (*Gn 1, 28*). Un autre verset du même livre affirme : « Vous serez craints et redoutés de toutes les bêtes de la terre et de tous les oiseaux du ciel. Tout ce qui remue sur le sol et tous les poissons de la mer sont livrés entre vos mains » (*Gn 9, 2*).

L'interprétation de ces versets conduit à certains abus. L'homme créé « à l'image comme à la ressemblance de Dieu » (*Gn* 1, 26) se place au centre du monde comme un maître tyrannique afin de mettre la planète à sac. La crise écologique est aussi spirituelle dans la mesure où l'homme a perdu le sens de sa relation au Créateur comme à sa création.

Des titres comme *Un barrage contre le Pacifique* et *La Pluie d'été* sont par eux-mêmes un point d'ancrage pour l'écologie dans l'œuvre durassienne. La force de la couleur verte, notamment dans *Les Yeux verts* et le thème de la création largement dominant dans les œuvres de Duras permettent d'envisager une relation entre ce thème et l'écologie durassienne. Dans *Le Monde extérieur*, elle milite en effet « pour une nouvelle économie de la création » (*ME*, 149)¹⁰⁶⁶. Certes, il s'agit essentiellement de la création littéraire mais le principe demeure quand il est question de la création en général. L'économie, au sens étymologique de « loi de la maison », suggère l'idée de l'organisation rationnelle du monde créé. Si l'économie de la création en appelle une nouvelle, on entre alors dans le processus d'une recréation fondée sur l'écologie ou le respect de la création.

Les témoignages sur Duras ne manquent pas et offrent un exemple de son souci de l'écologie. Les déclarations de Michèle Manceaux lors de ses sorties avec son amie en témoignent :

Elle nous emmène dans ses promenades favorites au-dessus de l'estuaire de la Seine ou sur les docks près du Havre contempler les longs troncs couchés des arbres exotiques, les « cadavres des forêts ». « J'ai grandi entre ces arbres-là. » Elle les caresse, elle s'emporte contre leur massacre. Elle se fâche contre mon indifférence¹⁰⁶⁷.

La destruction de la forêt déclenche l'irritation de l'écrivaine qui s'étonne de l'indifférence de son amie devant la situation. Duras écrit encore dans *Le Camion* : « La terre massacrée ça me fait aussi mal que le prolétariat massacré » (*C*, 134). Sa position est ainsi nettement affirmée.

¹⁰⁶⁶ Duras donne ce titre à la préface qu'elle a rédigée sur le livre suivant : CHOUKROUN Henri. *Pour une nouvelle économie de la création*. Editions Henri Choukroun, Paris, 1985. Le même texte est repris par Duras dans *Le Monde extérieur*, pp. 149-156.

¹⁰⁶⁷ MANCEAUX Michèle. *L'Amie*. p. 141.

Les propos de Frédérique Lebelley viennent confirmer l'intérêt de Duras pour l'écologie : « Tous les combats de protection de la nature reçoivent son plus vif soutien, exclusivement verbal : elle ne donne pas d'argent. Bravo à Bardot. Bravo aux écolos »¹⁰⁶⁸. Puis la biographe met en lumière la sensibilité profonde de la femme de Neauphle-le-château pour la création :

Le massacre de la planète lui fait presque aussi mal qu'un génocide. Le jour où elle a découvert qu'on avait brutalement coupé quatre hectares de vieux chênes, près de Neauphle, elle en était paralysée d'horreur. L'incendie de la ville ne l'aurait pas ébranlée davantage¹⁰⁶⁹.

Ces témoignages attestent que Duras avait un amour profond pour la nature à travers les arbres et les forêts.

Dans ses œuvres se dessinent également ses prises de position en faveur de l'écologie. Dans *Le Camion*, elle fait une synthèse de sa vision de la création en élargissant le champ : « La façon dont j'aime les animaux par exemple, le respect que j'ai des animaux. Je ne crois pas que j'en ai plus pour l'homme, voyez, pour des êtres humains, je crois que j'ai un égal respect, mais aussi pour les arbres... » (C, 133). Aussi affirme-t-elle, encore dans *Le Camion* : « Moi, mes poules de Cayenne, c'est comme des oiseaux de paradis pour moi... je les adore » (C, 135). Le lien avec le paradis originel est ainsi fait au point même d'adorer des éléments de la création. A la question d'un éventuel transfert de ses sentiments sur les animaux, elle répond : « Ce n'est pas un report que je fais sur les animaux, les animaux et le reste, c'est pareil. C'est ça qui remplace Dieu, cet amour-là. La fin de la religion, sans préférence, sans hiérarchie » (C, 134). En d'autres termes, la spiritualité durassienne a un côté écologique. Tous ces témoignages traduisent une certaine participation spirituelle à la création justifiant les interactions entre l'homme et son milieu naturel ou surnaturel, entre la vie du corps et la vie intérieure. Duras ne reproche pas aux humains de n'être ni dieux, ni anges. L'homme est l'espèce animale la plus extraordinaire, la plus intelligente et la plus inventive. Mais il est également égoïste, prédateur et destructeur. L'écrivaine démontre aussi que

¹⁰⁶⁸ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 273.

¹⁰⁶⁹ *Idem.*

l'homme est la seule espèce qui se soucie d'écologie, des droits de l'homme, voire des droits des animaux.

Dans un article au titre évocateur, et en s'inspirant de l'écriture de *Moderato cantabile*, Fabienne Brugère professeure de philosophie actualise la spiritualité durassienne de l'écologie :

Prendre soin de son environnement, faire pression pour une augmentation des espaces publics dans les villes, lutter contre la pauvreté, mettre le savoir et l'art au centre de nos vies, relèvent d'un mode de vie moderato, tranquillement déterminé – fondamentalement intranquille (*sic*)¹⁰⁷⁰.

L'écologie chez Duras est une forme d'attention et de délicatesse envers la nature. Les figures de l'œuvre durassienne témoignent également de la solidarité et de la charité.

V - D'UNE RELIGION DU DESESPOIR A LA FOI EN L'HOMME : Charité et solidarité

Au commencement était l'hospitalité dans la mesure où il n'est pas possible de faire l'économie de l'hospitalité sacrée qui fonde les sociétés occidentales. Le principe fondamental de la solidarité est d'une grande valeur et d'une grande actualité. La solidarité est une forme de spiritualité et d'objectif visé par celui qui la pratique. Elle est attention à l'autre, à la personne humaine. Elle peut être motivée par des raisons spirituelles comme la foi en Dieu ou tout au contraire par une foi en l'homme. Dans l'œuvre durassienne, le sens de la solidarité est une vertu qui appartient aussi bien à l'écrivaine qu'à sa mère. Dans les deux cas de figure, il est opportun de s'interroger sur leurs motivations. Sans en prendre conscience peut-être, ces femmes ont mis en pratique cette exhortation de la *lettre aux Hébreux* : « N'oubliez pas l'hospitalité, car, grâce à elle, certains, sans le savoir, ont accueilli des anges » (*Hb* 13, 2). Duras, la pourfendeuse de bigots, de bourgeois et de curés, a écrit sur la solidarité, le partage, l'hospitalité.

¹⁰⁷⁰ BRUGERE Fabienne. « Une forme moderne de l'engagement ». In *La Croix*, 6 août 2010, p. 23.

5.1. L'hospitalité et la solidarité de la mère : Une « Mère Teresa » avant l'heure

L'œuvre durassienne constitue un témoignage sur le sens de l'hospitalité et de la solidarité de la mère. Certes, pour Joseph, dans *L'Eden Cinéma*, « elle était dure, la mère. Terrible. Invivable » (EC, 16). Mais, pour Suzanne, cette figure paradoxale en fait à la fois une mère et une maîtresse : « Pleine d'amour. Mère de tous. Mère de tout. Criante. Hurlante. Dure. Terrible. Invivable. » (EC, 17). Dans *Le Monde extérieur*, Duras dresse le portrait physique de sa mère : « Elle était belle, ma mère, elle avait beaucoup de charme » (ME, 198). A la beauté physique de la mère se joint son héroïsme¹⁰⁷¹. La mère s'apparente à la femme prévoyante du livre des *Proverbes* : « Une femme de valeur, qui la trouvera ? [...] Elle fait venir de loin sa subsistance. Elle se lève quand il fait encore nuit pour préparer la nourriture de sa maisonnée [...]. Elle ouvre sa main au misérable et la tend au pauvre » (Pr 31, 10.14-15.20). En effet, dans *La Vie matérielle*, Duras écrit : « La première école, c'était ma mère elle-même. [...] Je crois que jusqu'à la fin de sa vie, elle a fait des confitures pour la troisième guerre qui allait venir. Elle a empilé le sucre, les nouilles » (VM, 60-61). Comme la femme du livre des *Proverbes*, la mère prévoyante tenait sa demeure comme une vraie maîtresse de maison. Certains critiques se sont inspirés d'exemples bibliques pour qualifier la famille entretenue par madame Donnadieu. Alain Vircondelet parle d'une « vie nazaréenne »¹⁰⁷² tandis que Frédérique Lebelley parle de « la Sainte Famille »¹⁰⁷³. C'est la femme qui se bat contre vents et marées pour la survie de sa famille, ainsi que le souligne Sylvie Loignon à propos de la pièce de théâtre *L'Eden cinéma* mettant en scène cette corruption dont la mère est victime :

La pièce met l'accent sur la violence subie par la mère, qui se transforme en incitation au meurtre à l'égard des agents du cadastre : la mère est présente sur

¹⁰⁷¹ cf. ADLER Laure. *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁷² VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 16.

¹⁰⁷³ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 331.

scène mais elle n'a à aucun moment la parole. Elle est devenue le symbole même de l'injustice¹⁰⁷⁴.

Elle se livre en pâture pour défendre ses biens et sa famille. Et Duras elle-même y voit les traits mêmes de la maternité qu'on ne trouverait pas dans la paternité. Dans *La Vie matérielle*, elle se fonde sur les liens entre les enfants et la mère : « ils la mangent, ils tapent dessus, ils dorment dessus et elle se laisse dévorer et elle dort parfois tandis qu'ils sont sur son corps. Rien de pareil ne se produira dans la paternité » (*VM*, 69). Dans ces propos, il y a comme une image sous-jacente et un souvenir de la spiritualité chrétienne du doux pélican. Les premiers chrétiens ont représenté le Christ sous la forme du pélican en pensant à son sacrifice sur la croix. En effet, le pélican nourrit ses petits en régurgitant les poissons amassés dans une bourse extensible qu'il vide en pressant son bec contre sa poitrine. Au Moyen Age, on pensait qu'il transperçait son flanc pour alimenter ses petits de sa propre chair et de son sang. En 1264, le pape Urbain IV a demandé au théologien saint Thomas d'Aquin de composer une hymne pour l'adoration eucharistique et la Fête-Dieu. Ce texte reprend alors l'image du pélican : « Jésus, doux pélican », pour mieux traduire le sacrifice de sa vie. La dévotion catholique s'imprègne alors davantage de cette image du Christ qui, par sa mort, a offert sa vie pour l'humanité.

La femme idéale et la maternité idéale sont donc marquées par l'offrande de la vie jusqu'au désintéressement. Le sacrifice de la mère reproduit de façon détournée le modèle christique du don de soi par amour. Prolongeant l'imagerie du pélican, la mère assume à la fois la maternité et la paternité selon les propos de Duras dans *Le Monde extérieur* : « Ma mère est alors devenue aussi le père, celle qui gagne la vie, celle qui protège, contre la mort, contre la maladie – à l'époque, c'était la peur du choléra » (*ME*, 199)¹⁰⁷⁵. C'est cette image qui permet à Marie-Christine Jeannot de souligner les rapports entre Duras et

¹⁰⁷⁴ LOIGNON Sylvie. *op.cit.*, p. 97.

¹⁰⁷⁵ Dans *L'Eden Cinéma*, Suzanne confirme l'idée de la nourricière : « La mère a pris des sandwiches que Carmen avait préparés pour le voyage. On a mangé. Tandis qu'on mangeait elle est enfin devenue tranquille. Je crois qu'elle avait eu peur, la mère, de n'avoir même plus à nous nourrir. Même plus ça » (*EC*, 125).

sa mère dans les années 35 où l'écrivaine se trouvait en Métropole : « Les affaires de la pension Donnadiou sont alors suffisamment prospères pour permettre à sa mère-pélican d'envoyer davantage de fonds à l'exilée »¹⁰⁷⁶. Grâce au soutien de la mère, l'étudiante en économie pouvait à l'époque s'offrir le luxe d'une voiture et des sorties à moindre coût en compagnie d'autres étudiants.

Mais tout ne s'arrête pas au simple cadre familial qui est désormais élargi au monde extérieur. Dans *L'Eden Cinéma*, Joseph évoque la figure de la mère sensible au sort des indigents :

Elle ne savait pas la mère. Rien.

Elle était sortie de la nuit de l'Eden ignorante de tout.

Du grand vampirisme colonial.

De l'injustice fondamentale qui règne sur les pauvres du monde (*EC*, 21).

Elle était proche du peuple selon le témoignage de la fille rapporté par Michelle Porte dans *Les Lieux* : « Marguerite, vous me disiez un jour que votre mère était plus près de n'importe quelle paysanne vietnamienne que les femmes de la société blanche » (*L*, 56). Le témoignage de Duras est probant dans *La Vie matérielle* : « Je veux dire que ma mère, c'était plus que ma mère, c'était comme une institution. Les indigènes venaient la voir pour être soignés par elle » (*VM*, 62). La maison devient un lieu où l'on prodigue des soins aux indigènes en mal de vivre, faisant ainsi de la mère une figure lointaine de la charité comme Mère Teresa de Calcutta (1910-1997), modèle de bonté et d'altruisme. Le monde de Mère Teresa a des éléments communs avec celui de madame Donnadiou dans sa relation avec les orphelins, les pauvres, les mendiants, les lépreux qu'elle prend en charge. Les témoignages abondent dans les *Cahiers de la guerre* : « Un jour, en rentrant de Ramé, la mère avait dit à Suzanne : j'ai rencontré une mendicante qui a voulu me donner sa petite fille » (*CG*, 135). Duras écrit par ailleurs : « La mère avait toujours eu quelques-uns de ces enfants au bungalow. Elle en avait pris en charge un grand nombre. Généralement, c'était des enfants qu'on lui avait donnés, ou qui étaient orphelins » (*CG*, 238)¹⁰⁷⁷. Sa fille témoigne

¹⁰⁷⁶ JEANNIOT Marie-Christine. *op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁰⁷⁷ Annick COJEAN affirme : « Depuis son prix Nobel, la religieuse, à laquelle l'Inde avait réservé des funérailles nationales avec les honneurs militaires, incarne aux yeux du monde entier les notions de dévouement, de désintéressement, de charité parfaite ». In « L'héritage Mère Teresa ». *Le Monde magazine*, du 27 novembre 2010, pp. 23-28.

de son attention aux défavorisés : « la pureté d'âme de ma mère n'avait d'égal que son désintéressement » (CG, 38). Aussi ose-t-elle déclarer comme une profession de foi : « Je croyais en ma mère à l'égal de Dieu » (CG, 52). Dans le même ordre d'idées, elle affirme : « Je revois ces mains de ma mère agrippées sur son sac comme à sa destinée. Les mains de Dieu ne me semblent pas plus belles » (CG, 60). Dans son élan de solidarité, la mère a quelque chose de divin.

Le lecteur se croirait dans les rues de Calcutta avec la narratrice de *L'Amant* :

J'ai peuplé toute la ville de cette mendiante de l'avenue. Toutes les mendiants des villes, des rizières, celles des pistes qui bordaient le Siam, celles des rives du Mékong, je l'en ai peuplée elle qui m'avait fait peur. Elle est venue de partout. Elle est toujours arrivée à Calcutta, d'où qu'elle soit venue. Elle a toujours dormi à l'ombre des pommiers canneliers de la cour de récréation. Toujours ma mère a été là près d'elle, à lui soigner son pied rongé par les vers, plein de mouches » (*Amt*, 106).

On comprend que l'écrivaine puisse faire allusion aux établissements de bienfaisance. Durant une séance de cinéma rapportée dans *Un barrage contre le Pacifique*, au moment où le piano a commencé à se faire entendre et que la lumière s'est éteinte, la narratrice trouve cette salle obscure, « plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et que toutes les églises » (*BCP*, 188). Même si c'est à titre comparatif, il n'en demeure pas moins vrai que les institutions de charité retiennent l'attention de la narratrice qui révèle ainsi au lecteur le rôle joué par ces institutions philanthropiques. Leur mission consiste à venir en aide aux plus défavorisés comme la mendiante. Cette charité en dehors du cadre familial s'est exercée, notamment à travers la figure récurrente de la mendiante, confortant l'idée d'une figure lointaine de la charité comme Mère Teresa. Comme celle-ci, la mère se montre fascinante de chaleur, de générosité spontanée auprès de ces naufragés de la vie. Cette libéralité est une vertu qui s'oppose à la mesquinerie et à l'étroitesse. Elle implique le don de soi sans compter et sans rien espérer en retour. Dans *Le Vice-consul*, Duras écrit : « La dame est devant le portail. Elle l'ouvre, garde la main sur la poignée, se retourne, regarde sa propre enfant, longuement, pèse le pour et le contre, regarde seulement le regard de son

enfant. Et cède » (VC, 56-57). Le cœur de la mère est sensible à la misère environnante et elle ne peut laisser perdurer une telle situation. Aussi prend-elle les devants dans une attitude charitable qui cherche à délivrer les êtres de la misère. En prenant fait et cause pour les mendiants, la mère rejoint la grande histoire de l'humanitaire. En offrant l'hospitalité à la mendicante, elle devient héraut de la « charité chrétienne » pour paraphraser les propos de Robert Antelme rapportés par Duras dans *La Douleur* (D, 68)¹⁰⁷⁸. Et l'amour est le fondement de cette charité chrétienne. D'après la narratrice de *L'Amant*, la mère prend position dans sa révolte contre les institutions : « Elle crie qu'il ne faut rien attendre, jamais, ni d'une quelconque personne, ni d'un quelconque Etat, ni d'un quelconque Dieu » (Amt, 57). C'est ainsi que, dans *L'Eden Cinéma*, Suzanne lui dénie toute foi :

Sans Dieu, la mère.

Sans maître

Sans mesure. Sans limites, aussi bien dans la douleur qu'elle ramassait partout, que dans l'amour du monde (EC, 17).

Même si Duras affirme ne pas croire en Dieu, elle croit en la force de l'amour comme elle le souligne dans *La Vie matérielle* : « La pire des choses c'est de ne pas aimer, je crois que ça n'existe pas » (VM, 167). A ce prix, il est possible de comprendre, dans son vrai sens, « le cri de la fraternité » qu'elle évoque dans les *Cahiers de la guerre* (CG, 306). La mère est donc une figure du chrétien des temps modernes, non seulement dans le regard de sa fille mais aussi selon les principes de la charité chrétienne en général, compte-tenu de l'éducation judéo-chrétienne de la mère. Le personnage d'Anne-Marie Stretter prolonge cette vision de la charité et de la solidarité.

5.2. La charité d'Anne-Marie Stretter : une « chrétienne sans Dieu »

Une autre figure de la charité et de la solidarité est Anne-Marie Stretter, marquée par le monde de la faim et des mendiants. La faim est de

¹⁰⁷⁸ « Quand on me parlera de charité chrétienne, je dirai Dachau ». Ainsi s'exprime Robert L. dans *La Douleur* après avoir entendu quelques périodes du père Piquet sur la charité (D, 68).

toute évidence l'un des pôles essentiels autour desquels se manifeste la charité comme le confirme la Dame du *Camion* : « Ma fille pense que la poésie est la chose la plus partagée au monde. Avec l'amour. Et la faim » (C, 54). Deux œuvres de l'écrivaine montrent ce trait de la charité chez Anne-Marie Stretter. Dans *India song*, l'une des femmes qui parlent bas s'étonne : « Ah c'est ça... le jardin est plein de mendiants... derrière les cuisines, ça grouille... ». L'autre lui répond : « Ordre est donné aux sentinelles de les laisser entrer » (IS, 95). Les lieux se peuplent de mendiants comme dans ces institutions caritatives tenues par les missionnaires de la charité, non seulement à Calcutta en Inde mais aussi dans bien d'autres pays du monde où sévissent la misère et la maladie.

Dans *Le Vice-consul*, la distribution des reliefs de repas est évoquée : « Les autres fous de Calcutta [...] dorment les uns à côté des autres devant la petite grille en attendant la distribution des restes qui se fait après l'enlèvement des plateaux, tard » (VC, 105).

D'après *Le Vice-consul*, Madame Stretter appartient à la famille de « celles qui ont l'air de dormir dans les eaux de la bonté sans discrimination... celles vers qui vont toutes les vagues de toutes les douleurs, ces femmes accueillantes » (VC, 120)¹⁰⁷⁹. C'est à dessein que le mot « charitable » lui est appliqué. La générosité, c'est ce qui la différencie des autres. Duras voit en Anne-Marie Stretter, une femme « irréprochable » au point qu'on peut considérer cet adjectif comme synonyme de « charitable » dans les propos des femmes qui parlent dans *India song* : « - Parlez-moi de Madame Stretter. - Irréprochable. Passez derrière les cuisines, vous verrez des grands récipients d'eau fraîche pour les mendiants... C'est elle qui... » (IS, 70). La phrase inachevée laisse le soin au lecteur d'imaginer la suite logique rapportée dans *Le Vice-consul* où la conversation se focalise ponctuellement sur le portrait moral d'Anne-Marie Stretter :

Irréprochable, et bonne, bien entendu vous en trouverez toujours pour dire... Et charitable. Elle a même des gestes que les autres, avant elle, n'avaient pas. Passez

¹⁰⁷⁹ Dans une formule saisissante, Christiane Blot-Labarrère décrit madame Stretter : « Sainte ? Qui sait ? Sainte de l'abîme, la plus chère, la plus admirable, [...] ». BLOT-LABARRERE Christiane. *Anne-Marie Stretter, sainte de l'abîme*. In *Magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011, p. 63.

derrière les cuisines de l'ambassade, vous verrez l'eau fraîche pour les mendiants, elle n'oublie pas, elle y pense, elle, chaque jour avant le tennis (VC, 100).

Le simple fait d'apporter de l'eau fraîche aux mendiants est un acte de charité qui trouve des échos dans la *Bible*, notamment dans l'*Évangile de Matthieu* : « Quiconque donnera à boire, ne serait-ce qu'un verre d'eau fraîche, à l'un de ces petits en sa qualité de disciple, en vérité, je vous le déclare, il ne perdra pas sa récompense » (Mt 10, 42). Dans le même *Évangile*, l'épisode annonçant le jugement dernier va plus loin :

Alors le roi dira à ceux qui seront à sa droite : « Venez, les bénis de mon Père, recevez en partage le Royaume qui a été préparé pour vous depuis la fondation du monde ». Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger ; j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire (Mt 25, 34-35).

Anne-Marie Stretter fait preuve de sentiments chrétiens. Elle est chrétienne et, paradoxalement, Duras affirme dans *India song* : « Oui, chrétienne sans Dieu. Splendeur » (IS, 46). *A priori*, elle laisse entendre qu'on n'a pas besoin de croire en Dieu pour comprendre que l'amour est meilleur que la rancune, que la bonté vaut mieux que l'indifférence, la compassion que l'inhumanité. Dans *Le Monde extérieur*, Duras l'assimile à la dame du *Camion* : « elle en est, au jour le jour, dans la joie d'être sans Dieu, sans projet, sans référent aucun, toujours heureuse de voir, de voir le jour, le soir, de rencontrer camionneurs et sales mecs du PCF ou de la CGT » (ME, 190-191). Le bonheur de ce personnage, c'est de ne pas être freiné dans sa joie de vivre par un Être suprême qui lui imposerait une loi morale. Elle peut ainsi donner libre cours aux rencontres avec les hommes.

Logiquement, il n'est pas possible d'être chrétien sans Dieu car le chrétien est celui qui croit en Dieu. Brigitte Cassirame résout la question en parlant de madame Stretter comme « une chrétienne que Dieu n'aide pas »¹⁰⁸⁰. Elle est chrétienne par la pratique de la charité mais son horizon se referme bel et bien. Brigitte Cassirame écrit à ce sujet :

Le personnage d'Anne-Marie Stretter, chrétienne sans Dieu et privée de transcendance, réunit l'Ancien et le Nouveau Testament [Reine de Saba et nouvelle Marie (comme Marie-Madeleine qui pêche par excès d'amour)]. De la même manière,

¹⁰⁸⁰ CASSIRAME Brigitte. *Marguerite Duras : les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique* p. 33.

elle opère une jonction entre l'Orient d'où vient la mendicante sans nom et l'Occident des colonisateurs dont les patronymes sont au contraire amplifiés (Michael Richardson, Georges Crawn, Peter Morgan, Charles Rosset)¹⁰⁸¹.

Duras semble dissocier ici les actes et la foi. Or, pour l'enseignement chrétien se fondant sur la lettre de l'apôtre Jacques, « de même que, sans souffle, le corps est mort, de même aussi, sans œuvres, la foi est morte » (Jc 2, 26). Madame Stretter a les œuvres mais elle n'a pas la foi, selon les propos de Duras à Xavière Gauthier dans *Les Parleuses* : « Non, mais c'est... religieux, c'est pas la religion. "Chrétienne sans Dieu" il y a, tu vois, dans le livre, à propos d'elle » (P, 179). Expression la plus commune de la morale dans sa dimension relationnelle et universelle, la solidarité est ici cantonnée au versant laïc de la charité chrétienne. Madame Stretter est « chrétienne sans Dieu » certes mais elle reste pour autant chrétienne par sa pratique de la charité. Duras fait d'Anne-Marie Stretter une figure de la charité tout comme elle-même est l'héritière de la générosité pratiquée par sa propre mère.

5.3. La solidarité selon Duras : « Le sens religieux du communisme »

Partons du témoignage de l'acteur Michael Lonsdale révélant l'objet de ses conversations avec Marguerite Duras. A la question posée par le journaliste et écrivain Etienne de Montéty « Parlez-vous de Dieu avec elle ? », il répond :

Non jamais. Elle disait : « Dieu, je n'y crois pas, mais j'en parle tout le temps ». Je sais qu'elle lisait la *Bible*. Dans son œuvre, j'aime à trouver beaucoup de personnages, comme dans Beckett, des pauvres, des malheureux, qui sont des signes de la présence de Dieu¹⁰⁸².

Nombreux sont, en effet, les témoignages qui montrent l'exercice de la solidarité et de la charité dans la vie et les œuvres de Marguerite Duras, même si, à première vue, ce n'est pas le cas quand elle décrit, par exemple, Madame Dodin indifférente à la charité que les religieuses exercent à son égard aux fêtes

¹⁰⁸¹ CASSIRAME Brigitte. *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁰⁸² LONSDALE Michael. *Duras et moi*. In *Le Figaro littéraire*. Jeudi 27 octobre 2011, n° 20-912, cahier n° 4, p. 2. Propos recueillis par Etienne de Montéty. cf. également dans les pages annexes au numéro 3 l'interview que Michael Lonsdale nous a accordée.

de Noël. Duras semble apprécier cette insensibilité entachée d'ironie : « La grande noblesse de Mme D. c'est ça, c'est qu'elle est imperméable à la charité » (CG, 313). Mais, dans une lettre qu'il adresse à l'écrivaine, Dominique Noguez écrit : « J'ai toujours entendu dire du mal de vous »¹⁰⁸³. Et pourtant, son témoignage est l'un des plus élogieux sur l'écrivaine. Les souffrances éprouvées ont rendu l'écrivaine solidaire de tous ceux qui s'unissent pour transformer le monde. Pour Alain Vircondelet, Duras est une femme acharnée au travail, « sachant s'effacer au profit de causes humanitaires, se réduisant à presque rien, pauvre, solitaire, désespérée, rebelle à tous les pouvoirs »¹⁰⁸⁴. Le biographe met l'accent sur sa générosité car, malgré son esprit de révolte, « elle nourrit beaucoup de ses amis, et on la voit aux terrasses des brasseries à la mode »¹⁰⁸⁵. En ce sens, Duras n'a pas manqué à la solidarité la plus élémentaire. Sans oser parler d'une vocation à aider les autres, il faut reconnaître que l'exemple de la mère a eu une influence certaine sur la fille. Celle-ci a compris qu'il était normal de donner un peu de son temps à ceux qui sont dans le besoin, isolés ou dans la détresse. Alain Vircondelet note aussi la vie monacale menée à Neauphle où « elle écrit, des romans, des pièces de théâtre, s'intéresse déjà au cinéma, lutte contre toutes les inégalités »¹⁰⁸⁶. Dès les premières pages des *Parleuses*, Xavière Gauthier se dit « captivée par la générosité, l'ouverture de Marguerite Duras » (P, 10). Dans sa lettre à l'écrivaine, Dominique Noguez trouve en elle une mère attentive pour tous :

On ne peut être une amie ou une mère pour tout le monde. Une mère surtout. Quand je t'ai connue, c'est ce que, *velis nolis*, tu étais pour moi et pour quelques autres. Et quand j'y pense, ce que tu donnais là, même si c'était, pour chacun, trop peu, c'était beaucoup¹⁰⁸⁷.

Le biographe Jean Vallier déclare : « [...] il y a toujours eu, du fait de son enfance indochinoise au contact de l'immense misère des populations locales, de profonds élans de compassion et de solidarité envers les plus

¹⁰⁸³ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 133.

¹⁰⁸⁴ VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras, « condamnée à écrire »*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. p. 273.

¹⁰⁸⁵ cf. VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. p. 130.

¹⁰⁸⁶ VIRCONDELET Alain. *Sur les pas de Marguerite Duras*. p. 54.

¹⁰⁸⁷ NOGUEZ Dominique. *op. cit.*, p. 137.

démunis [...]»¹⁰⁸⁸. Pour empêcher l'homme d'être assiégé par la détresse, Duras introduit le ciment de la solidarité qui passe par un surcroît de communion et de fraternité. Dans la Résistance et au Parti communiste, elle a cultivé le goût de la fraternité. Ainsi, d'autres expressions et témoignages caractérisent la charité durassienne : « Solidarité »¹⁰⁸⁹, « fraternité »¹⁰⁹⁰, « fraternité universelle »¹⁰⁹¹ ; « fraternité nouvelle »¹⁰⁹². Pour Dominique Noguez, « plus que quiconque, Duras trouve dans le militantisme politique, les répétitions de théâtre, le tournage des films, les soirs de première, les festivals, une occasion de relations conviviales et fraternelles »¹⁰⁹³. Frédérique Lebelley souligne l'« esprit de fraternité » et l'« humanisme » de Duras¹⁰⁹⁴. La charité durassienne trouve ses fondements dans la formation judéo-chrétienne reçue. Duras consacre une partie de ses années à des organismes humanitaires et des œuvres charitables comme l'Armée du salut.

A ce sujet, Jean Vallier s'interroge sur l'influence possible de l'expérience « mystique » avec le jeune Juif de Neuilly et celle de la lecture des textes saints¹⁰⁹⁵. Il s'interroge également sur d'autres influences possibles :

Est-ce à cause d'une période de désarroi, qu'elle aurait décidé de militer pendant six mois à l'Armée du Salut ? C'est du moins ce qu'elle laissera entendre beaucoup plus tard, dans une interview à la radio au cours de laquelle elle fait allusion à cet interlude mystérieux¹⁰⁹⁶.

A priori, l'éducation judéo-chrétienne que Duras avait reçue n'était pas nécessairement en rapport avec la profession de foi et les rites de l'Armée du Salut. Jean Vallier revient sur le choix de Duras d'exercer la charité dans ce milieu :

Sans doute, l'organisme charitable auprès duquel elle a fort bien pu se dévouer pendant plusieurs mois entre les cours, était-il proche d'une œuvre d'obédience

¹⁰⁸⁸ VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras*, tome 1. p. 484.

¹⁰⁸⁹ VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 219.

¹⁰⁹⁰ cf. ADLER Laure. *Marguerite Duras*. pp. 118.162.252.275. VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. p. 110.

¹⁰⁹¹ cf. VIRCONDELET Alain. *Duras Biographie*. pp. 128.213.217.234.

¹⁰⁹² VIRCONDELET Alain. *Ibid.*, p. 294.

¹⁰⁹³ NOGUEZ Dominique. *Duras toujours*. p. 49.

¹⁰⁹⁴ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, pp. 203.317.

¹⁰⁹⁵ cf. VALLIER Jean. Tome 1. *op.cit.*, p. 484.

¹⁰⁹⁶ Transcription partielle d'un entretien pour la radio (sans date). IMEC. cf. VALLIER Jean. Tome 1. *op.cit.*, pp. 484-485.

catholique, tel Le Sillon de Marc Sangnier qui canalisait alors les bonnes volontés étudiantes, dans le cadre d'un mouvement d'entraide sociale¹⁰⁹⁷.

« Pourquoi [l'Armée du Salut] ? Je ne sais pas. L'atmosphère était irrespirable », aurait-elle déclaré au cours d'une conversation conservée à l'IMEC¹⁰⁹⁸. En réalité, d'après Marie-Christine Jeanniot, rien ne semble prouver qu'elle soit allée comme bénévole s'occuper des pauvres à l'Armée de Salut. Elle émet plutôt l'hypothèse que l'écrivaine s'y est fait héberger¹⁰⁹⁹.

En monnayant une chambre contre un service quelconque : distribution de la soupe, visite à des personnes âgées isolées, aide à l'instruction ? L'énergie qu'elle mit plus tard dans son activité de militante communiste reflétera le même besoin d'activité salvatrice. Tous les responsables des postes auxquels elle aurait pu s'adresser ont aujourd'hui disparu¹¹⁰⁰.

Les témoignages de Duras dans *Les Parleuses* illustrent son sens de la charité : « On m'a dit que j'avais la religion..., on m'a dit que j'avais le sens religieux du communisme » (*P*, 178). Puis, dans le même ordre d'idées, elle explicite ses propos en stigmatisant « un sens de l'homme et non pas un concept » (*P*, 178). L'amour du prochain fondant la charité est aussi exprimé par l'écrivaine dans *Vera Baxter* : « Aimer un enfant, ou aimer tous les enfants, en vie, ou morts, se rejoint quelque part. Aimer un escroc, de bas étage mais humble, ou bien un homme honnête qui se croit tel, se rejoint aussi » (*VB*, 119). Ce n'est donc pas un amour exclusif mais un amour universel qui inclut petits et grands, morts et vivants, pauvres et riches.

Dans l'œuvre durassienne, la solidarité est un test qui fait tourner l'homme vers son semblable, petit, pauvre, absent. Durant la discussion ardue sur les origines de l'humanité et les sauriens, un principe de charité chrétienne apparaît, dans *Le Marin de Gibraltar*, lorsque Legrand dit à Anna : « Vaut mieux ça que de dire du mal de son voisin » (*MG*, 390). En effet, c'est là un des fondements de la charité chrétienne comme le confirme la *lettre de Jacques* :

¹⁰⁹⁷ VALLIER Jean. *op.cit.*, tome 1. pp. 485. Dans la note 36 de ce texte, Jean Vallier écrit : « Lucie Aubrac, qui préparait l'agrégation d'histoire dans les mêmes années, a évoqué devant moi ce mouvement qui possédait une propriété dans les environs de Paris (Entretien téléphonique avec Lucie Aubrac le 29 novembre 1999). *op. cit.*, p. 502.

¹⁰⁹⁸ JEANNIOT Marie-Christine. *op. cit.*, p. 36.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 36.

Ne médisez pas les uns des autres, frères. Celui qui médit d'un frère ou juge son frère médit d'une loi et juge une loi ; mais si tu juges une loi, tu agis en juge et non en réalisateur de la loi. Or un seul est législateur et juge : celui qui peut sauver et perdre. Qui es-tu, toi, pour juger le prochain ? (*Jc* 4, 11-12).

La charité chrétienne appelle à la bienveillance envers l'autre. En s'adressant à Dionys, Duras parle de son environnement comme d'« un lieu où l'on pratique la religion de l'amitié »¹¹⁰¹. L'écrivaine croit alors en cette religion qui fonde en partie la charité et la solidarité. Elle pourrait bien s'appliquer les propos du narrateur du *Marin de Gibraltar* : « plus que jamais je crois dans ma vie, à quelque chose, peut-être même jusque-là, à quelqu'un » (*MG*, 65). Comme Anne-Marie Stretter, Duras est une chrétienne sans Dieu. Elle ne croit pas à un Dieu mais, dans *Le Monde extérieur*, elle fait une profession de foi en l'homme : « Un seul moment reste identique, pour tous les hommes, dans tous les temps, celui de la mort. Ce que je dis là, ce n'est pas le pessimisme, c'est la foi en l'homme, c'est l'optimisme absolu » (*ME*, 103). Pour elle, l'homme est perfectible. D'après *Les Yeux verts*, même le malfaiteur peut se libérer de son épreuve : « Le criminel lui-même collabore à sa propre délivrance du mal, de ce mal qui se trouve-là, en lui comme ailleurs » (*YV*, 100). Duras croit en l'existence de l'homme dans la mesure où celui-ci se donne à connaître. C'est un humanisme vrai, qui n'est pas une religion mais une morale. Certes, les hommes ne se valent pas tous, mais ils sont tous humains, et de ce fait, ils méritent le respect de l'écrivaine. Pour elle, les hommes sont égaux non en fait et en valeur mais en droits et en dignité.

« Que le monde aille à sa perte ». Cette phrase récurrente extraite du film *Le Camion* et de l'ouvrage qui en est issu est comme une profession de foi de l'écrivaine. Elle traduit son sens de la solidarité et son humanisme¹¹⁰². Dans *La Couleur des mots*, « c'est le mot de la colère... », « et c'est aussi le mot de la bonté » (*CM*, 148). C'est la sentence qui pousse à rejoindre l'horreur, la misère, la faim dans le monde. Il faut donc un scénario catastrophe pour tout niveler

¹¹⁰¹ ADLER Laure. *op. cit.*, p. 242.

¹¹⁰² En cela, Duras semble s'inscrire dans la perspective de l'enseignement du christianisme primitif qui avait une parole identique et tout aussi lapidaire : « que la grâce vienne et que ce monde passe ». cf. Anonyme. *Didachè ou doctrine du Seigneur enseignée aux nations par les Douze apôtres* 10, 6. Traduction par Hippolyte Hemmer, Gabriel Oger et A. Laurent. Librairie Alphonse Picard et fils, Paris, 1907.

afin de ramener le monde à l'égalité. Duras milite ainsi pour une action qui se veut solidaire du monde des défavorisés comme elle le laisse entendre dans *La Couleur des mots* : « La seule façon de rejoindre le monde, de rejoindre la misère, de sortir de cette honte dans laquelle nous sommes, c'est de la rejoindre » (CM, 148). C'est un désir manifeste de changement. Pour l'écrivaine, la perte du monde n'est pas synonyme du malheur ou de la mort du monde : « Non. La perte n'est pas la mort. C'est un brassement de population. C'est un même magma, c'est retourner à l'origine des choses » (CM, 149). L'œuvre durassienne est fortement marquée par ce recours aux origines comme à une innocence première. A travers l'interview, Dominique Noguez offre l'occasion à l'écrivaine de préciser les sens de son affirmation. Ainsi dans une déclaration solennelle, elle laisse entendre clairement le sens de la perte du monde : « Non. La perte du monde, c'est que le monde se répande, c'est que l'égalité se répande, que le sort commun devienne vraiment commun. Qu'il n'y ait plus cette tentative d'économie sordide de l'oligarchie financière mondiale » (CM, 149). Ce n'est donc pas une destruction à proprement parler mais l'inauguration d'un monde nouveau où règnent la justice et l'équité.

Il y a cependant un dilemme durassien. Avec la perte du monde certes, le progrès s'annonce avec une réduction de l'injustice mais, d'après *La Couleur des mots*, l'écrivaine croit totalement que « la malfaisance de l'homme est incurable. Elle est là, elle sera toujours là » (CM, 151).

La solidarité durassienne se manifeste également dans la dédicace des *Mains négatives*. L'humanité à laquelle ce film est dédié, ce sont les Noirs qui nettoient les trottoirs, les rues et les caniveaux. Ce sont les femmes de ménage portugaises qui achèvent au petit matin leurs travaux de nettoyage dans les banques et les cafés : « [...] ce film est donné, offert à cette humanité-là, qui peuple les grandes cités de l'Occident, le matin » (CM, 178). Puis de façon courageuse et déterminée, elle se manifeste comme particulièrement solidaire des Noirs et appelle les spectateurs et les lecteurs à cette forme de solidarité : « Et je crois que ces gens, ces Noirs, appellent autant à être aimés, à être reconnus comme des êtres vivants qu'au commencement du monde » (CM, 179).

La solidarité que vise Duras est synonyme de cette fraternité originelle où dans un cri proféré devant Dieu dans la *Genèse*, l'homme s'écrie en voyant la femme : « Voici cette fois l'os de mes os et la chair de ma chair, celle-ci, on l'appellera femme car c'est de l'homme qu'elle a été prise » (*Gn* 2, 23). S'inspirant de cet épisode biblique et appelant à la solidarité à travers son œuvre, elle déclare dans *La Couleur des mots* :

C'est à ce stade-là que ce que j'appelle l'amour se dit dans un regard, une parole, peut-être aussi dans une caméra. Je crois que ce hurlement, ce hurlement de désir, est le même, il est le même que celui qui était proféré devant Dieu (*CM*, 179).

Si, à l'origine, l'homme et la femme ne font qu'un, toute l'humanité est appelée à retourner à cette origine pour que l'amour se vive sans distinction de race, de culture, de niveau de vie.

Ces trois personnages, Marie Donnadiou et Marguerite Duras dans la réalité, Anne-Marie Stretter, dans la fiction montrent que la solidarité est un souci porté par chacune dans des domaines aussi variés que fragilisés : la famille, les amis, le monde quotidien avec son cortège de lépreux et de mendiants. Ces femmes ont poussé loin le langage de la révolution et de la libération. Elles apprennent à croire, non pas en Dieu d'abord, mais en la beauté et la bonté des êtres.

Ces exemples de générosité et de solidarité sont confrontés à des figures inaptes à entrer dans l'échange calculé. Les pauvres, en l'occurrence les mendiants et les lépreux, n'ont rien à donner en échange avec ce qu'on leur offre. Ces femmes généreuses se risquent sans rien recevoir en retour, en termes de biens, d'image ou de reconnaissance. Elles s'adressent à ceux qui n'ont rien à leur rendre et connaissent aussi le déclin : épreuve et chute de la mère ou vanité d'Anne-Marie Stretter. La solidarité est une vertu qui, bien pratiquée, se dispense de manifestations ostensibles, de discours et de banderoles. Elle permet de franchir les barrières au point d'envisager, en temps de guerre par exemple, l'inattendu qu'est l'amour de l'adversaire. Du fait qu'il prend quelque chose sans rien donner en retour, la figure de l'ennemi évoque le même risque et conduit à sortir de la logique du calcul.

5.4. L'amour durassien des ennemis

Tout en manifestant un intérêt particulier pour la solidarité, une question demeure avec la figure de l'ennemi dans l'œuvre durassienne. C'est l'envers du décor. La haine de l'ennemi est manifeste chez certains personnages, comme il apparaît dans les *Cahiers de la guerre* : « Au loin, la dame du couloir récite la liste des villes du Palatinat, elle demande à Dieu le massacre des populations allemandes » (CG, 214). Le contexte dramatique de la Seconde Guerre Mondiale explique de telles attitudes.

Dans la défense des faibles et l'invitation à la révolte, Duras s'en prend à tous les bourreaux du monde. Aussi, dans *Outside*, affronte-t-elle les assassins de Imre Nagy, communiste hongrois, exécuté en 1958 à Budapest. Elle s'adresse alors aux *Assassins de Budapest* dans le texte éponyme :

Il y a longtemps que nous sommes ressuscités de nos cendres. N'espérez plus rien. Vous n'êtes plus que les porte-parole de votre propre histoire, courte, celle-ci, et funèbre désormais. Vos voies sont pénétrables. Votre histoire se referme sur elle-même. Regardez-vous les uns les autres. Vous jouez à être vivants, mais votre agonie a commencé (*Out*, 103-104).

En ces tortionnaires et assassins du monde se dessine la figure de l'ennemi à combattre.

Un témoignage de Michèle Manceaux livre un autre aspect de la figure de l'ennemi dans l'œuvre durassienne :

Dans la banlieue parisienne, à Gennevilliers, je participe aux luttes pour le droit à l'avortement, mais je ne considère pas les hommes comme des ennemis. Marguerite me met en garde : « parce qu'ils te font la cour, tu les crois inoffensifs »¹¹⁰³.

L'homme est un ennemi potentiel car, dans le présent, il est inoffensif. La figure antipathique de l'ennemi en temps de guerre se découvre dans *Hiroshima mon amour*. En parlant d'un soldat allemand, Riva déclare : « J'ai embrassé mon ennemi » (*HMA*, 127). En précisant qu'à une autre occasion, elle s'est encore occupée de l'ennemi à la demande de son père, elle affirme : « L'ennemi remercia » (*HMA*, 145). Ces propos des personnages appellent une réflexion sur l'amour de l'ennemi dont on trouve des traits fondamentaux dans

¹¹⁰³ MANCEAUX Michèle. *op. cit.*, p. 60.

la *Bible* : « aimez vos ennemis, priez pour ceux qui vous pourchassent » dit Jésus dans l'Évangile de Matthieu (*Mt* 5, 44 ; cf. *Lv* 19, 18). Ce précepte se présente comme l'un des plus hauts sommets de l'enseignement chrétien. Certes la solidarité durassienne fait ses preuves à l'égard de ceux qui sont proches mais ceux qui sont encore éloignés ne sont pas pour autant l'objet d'une haine. Le fait que Riva embrasse son ennemi est à première vue une preuve de l'amour du prochain. Car cet amour de l'ennemi consiste à secourir le nécessiteux voire l'ennemi, c'est-à-dire celui que la vengeance pousse justement à laisser dans le besoin. L'amour de l'ennemi se présente comme l'expérience blessante d'une folle rencontre entre Riva et son ennemi. Personne ne sort indemne de cette rencontre, ni ceux qui sont mal aimés et qui ressassent leurs ressentiments, ni ceux qui aiment mal et qui se nourrissent abondamment de la haine. Deux camps s'affrontent comme le montrent ces propos rapportés de Lénine dans *Le Monde extérieur* : « si on n'est pas pour lui on est contre lui » (*ME*, 84). Ces lignes ne sont pas sans rappeler l'*Évangile de Matthieu* sur le combat contre l'ennemi :

Comment quelqu'un pourrait-il entrer dans la maison de l'homme fort et s'emparer de ses biens, s'il n'a d'abord ligoté l'homme fort ? Alors il pillera sa maison. Qui n'est pas avec moi est contre moi, et qui ne rassemble pas avec moi disperse (*Mt* 12, 29-30).

Cependant l'amour de l'ennemi n'est pas une évidence pour Duras au regard de sa douloureuse confrontation au sacrifice de la *Shoah* et à l'holocauste des Juifs. La forte influence juive sur Duras fait qu'elle est hantée par la *Shoah*. Frédérique Lebelley déclare au sujet de l'écrivaine : « Tout au long de sa vie, elle verra ces premières images de la découverte des charniers, des supplices ingénieux, des inventions inédites de la barbarie. Elle a vu les Juifs au sens où Jacob dit à Esaü : “Je te vois comme on voit Dieu” » (*Gn* 33, 10)¹¹⁰⁴.

L'existence de l'ennemi remonte aux origines de l'histoire humaine avec l'épisode du meurtre d'Abel par Caïn. L'un a pris l'autre pour son ennemi en déclenchant une lutte fratricide. Ainsi s'est insinuée dans le monde une relation marquée par des conflits violents, allant parfois jusqu'au meurtre.

¹¹⁰⁴ LEBELLEY Frédérique. *op. cit.*, p. 136.

L'histoire de Caïn et Abel nous enseigne que tuer, c'est toujours tuer son frère¹¹⁰⁵. Il s'agit de voir comment Duras invite les ennemis au face-à-face, les Abel et Caïn des temps modernes à la table de la fraternité par-delà le crime et le châtement. En dehors de la Loi du *Talion*, la *Bible* ne prescrit pas la haine de l'ennemi. L'amour du prochain est déjà préconisé dans le livre du *Lévitique* : « ne te venge pas, et ne sois pas rancunier à l'égard des fils de ton peuple : c'est ainsi que tu aimeras ton prochain comme toi-même. C'est moi, le Seigneur » (*Lv* 19, 18). C'est l'anticipation lointaine de l'enseignement du Christ dans l'*Évangile de Marc* : « Tu aimeras ton prochain comme toi-même » (*Mc* 12, 31). L'amour de l'ennemi n'est pas si simple pour un témoin ou un rescapé de génocides par exemple. Les uns et les autres ont vu leur prochain se retourner contre eux, ce qui engendre un sentiment d'horreur incrusté à tout jamais dans l'homme torturé. L'homme est aux prises avec l'inimitié, la discorde et la mort. Il n'est pas évident de sortir de ce sentiment pour découvrir l'horizon d'un monde du pardon.

¹¹⁰⁵ cf. ZWILLING Anne-Laure. *Frères et sœurs dans la Bible : les relations fraternelles dans l'Ancien et le Nouveau Testament*. Paris, Cerf, 2010. A partir d'une thèse de doctorat, l'auteur publie un ouvrage où elle étudie huit séquences concernant des frères et des sœurs biologiques.

L'œuvre de Marguerite Duras s'impose comme celle d'une écrivaine majeure du XX^{ème} siècle. L'objectif de cette troisième partie est de mettre en lumière des aspects importants de cette œuvre considérable : la théologie et la spiritualité. Nous avons souligné la culture chrétienne de Duras au sens de la présence sous sa plume d'un certain nombre de références, de connaissances et de valeurs d'origine chrétienne sans prétention à l'exhaustivité, en nous tenant simplement aux grandes lignes. Nous avons cherché à mettre en évidence les enjeux du sacré et du religieux dans l'œuvre durassienne en examinant, au fil des chapitres, les résurgences et les parodies du sacré. Ce parcours nous a conduit à l'ultime examen de la foi en l'homme dans la pensée de Duras.

Un premier chapitre a d'abord montré que l'expérience du sacré se vit nécessairement dans un contexte particulier, à la fois individuel et collectif. De plus, le sacré connaît des mutations aussi bien dans les sociétés de plus en plus sécularisées que dans l'intimité de la personne. Marguerite Duras ne se déclare pas chrétienne au sens strict du terme. Elle est même allergique à l'Eglise catholique. Les parodies du sacré et les blasphèmes liés aux doutes sur l'existence de Dieu en sont la preuve. Avec Duras, l'inspiration biblique passe de l'apologie et du respect, à la critique et au détournement. Dans le langage ordinaire, on adore aussi bien sa voiture, son cheval, ses enfants que Dieu lui-même. C'est le signe que s'impose une réflexion sur la notion d'adoration. Chez Duras, le registre de l'adoration ne se confond pas avec l'ouverture et la crainte devant ce qui dépasse indéfiniment l'être humain et qu'il faut se concilier pour vivre en paix. Sans la présence de Dieu, l'adoration devient fascination et sacralisation de la nature et de l'homme. Or, pour Duras, adorer est un mot équivoque. Il est employé plutôt pour sacraliser l'autre à la mesure de ce qu'il possède ou de ce que l'écrivaine veut de lui, à la limite du piège de l'idolâtrie. En décrivant les passions humaines, les textes durassiens mettent au jour les forces qui habitent l'âme humaine. Loin d'être un culte intérieur dans une attitude de recueillement, l'adoration durassienne consiste plutôt à aimer d'une

affection passionnée, voire désordonnée, jusqu'à idolâtrer de façon excessive. Entre adoration divine et passion humaine, se pose alors la question de Dieu.

Dans un deuxième chapitre, nous nous sommes interrogé sur ce qu'il est convenu d'appeler la théologie durassienne. Dans l'œuvre durassienne, Dieu garde une place considérable et c'est par la voie de la théologie négative qu'il importe de chercher le sens de la présence de Dieu sous la plume de Duras. Marguerite Duras se révèle un écrivain qui se désespère de ne pas trouver Dieu tout en ne cessant pas de le chercher. Même si, pour elle, les hommes ont inventé l'idée de Dieu, celui-ci demeure pourtant le signe suprême de l'indicible. Son expérience de la quête de Dieu la fait plonger dans le trou noir du vide, de l'absence et du désespoir. Elle tue en elle ce Dieu responsable du mal. Sa douleur et celle des autres nourrit son écriture. Elle combat Dieu pour arriver au rien. Mais elle ne trouve pas le tout dans ce rien, s'inscrivant ainsi dans la logique d'une théologie négative.

Un autre chapitre porte ensuite sur la lecture de l'enseignement de l'Eglise et de la liturgie dans l'œuvre de Duras. Y foisonnent de multiples échos au magistère de l'Eglise et à la liturgie qui lui est liée. L'inspiration biblique se manifeste dans les œuvres nourries d'idées chrétiennes, depuis les croyances populaires jusqu'aux débats sur les sujets théologiques aussi divers que le péché originel, la Trinité, la Transsubstantiation et les dogmes mariaux. L'écrivaine nous offre ainsi la possibilité de comprendre toute une part de l'art, de la littérature, des pratiques et des représentations religieuses et sociales. En effet, l'étude des textes littéraires est en lien avec la notion d'imaginaire entendue comme les différentes empreintes poétiques, bibliques ou religieuses contenues dans un texte. Il s'agit de chercher pourquoi telle image s'impose à la conscience de l'écrivaine et quelles significations sont sollicitées dans le contexte. On y voit parfois ridiculisée la piété catholique. L'interprétation symbolique de la *Bible* permet de comprendre la liturgie et la complexité des visions du monde et de l'homme, dans l'œuvre de Duras. Or, c'est bien l'enjeu de toute étude de texte littéraire. C'est aussi la question de l'impact d'une formation culturelle au fait religieux.

Un dernier chapitre aborde la spiritualité durassienne. L'écrivaine ne se situe jamais en retrait de la société à laquelle elle appartient. Ceci explique sa foi en l'homme. De ce fait, elle s'attache à dépeindre des réalités auxquelles le lecteur n'est jamais étranger. Aussi bien envers l'homme qu'envers la vie du monde et toute la création, Duras exprime une solidarité qui se manifeste à travers ses personnages, son entourage familial et professionnel. C'est simultanément le souci écologique et une certaine vision de la fraternité cosmique. Par ailleurs, la foi de Duras n'est pas une foi au sens chrétien à proprement parler, mais une croyance en l'homme. Ce n'est pas pour autant qu'elle ignore tout de la religion ou de la Bible. Si sa foi n'envisage pas la résurrection et la rédemption, elle entretient la solidarité envers ceux qui sont dans le besoin. L'actualité de Duras est celle d'une compassion envers l'homme. Au-delà des considérations religieuses, c'est d'abord l'homme qui a de la valeur. Sa souffrance a du prix. Duras se fait le héraut d'un humanisme bienfaisant qu'il faut relire à la lumière du XX^{ème} siècle.

CONCLUSION GENERALE

Lire l'œuvre de Marguerite Duras à la lumière de la *Bible* a pu paraître une approche aventureuse dans un premier temps. En effet, pourquoi cette incroyante aurait-elle eu recours à la *Bible* ? Notre objectif a été de nous interroger sur ce que la *Bible* apporte à l'œuvre, inscrite dans un autre temps et un autre espace, de cette écrivaine du XX^{ème} siècle. Nous avons voulu mieux la comprendre à la lumière de ses lectures bibliques. Pour attester une certaine influence biblique dans l'œuvre durassienne, nous avons eu recours à différents moyens : nous assurer des sources de sa culture, dégager les rémanences, les réseaux de convergences d'éléments, les potentialités interprétatives cohérentes, le substrat culturel, l'imagerie du quotidien ; interroger la *Bible* elle-même et le lexique du christianisme. Nos recherches sur les œuvres de Marguerite Duras nous ont permis de suivre le cheminement souterrain de l'inspiration biblique et de la réflexion durassienne sur l'*Ecriture* dans son œuvre romanesque et théâtrale.

Mine intarissable pour les écrivains, la *Bible* a nourri l'imaginaire et la pensée de nombre d'auteurs du monde occidental. Elle s'impose dans le patrimoine culturel universel. Jacques Poirier déclare : « Quand un texte ancien continue d'interroger, c'est qu'il dispose d'un pouvoir de séduction. Reste cependant à l'approcher sans chercher à le vaincre, et à écouter sa parole sans en démembrer le corps »¹¹⁰⁶. Mais le *Livre des Livres* semble encore perçu exclusivement comme le livre des chrétiens. Cette imprégnation de la *Bible* montre que, malgré une certaine forme de laïcisation généralisée, le côté religieux de l'homme ne disparaît pas pour autant. Comme en témoigne Mircea Eliade, « l'homme areligieux à l'état pur est un phénomène plutôt rare, même dans la plus désacralisée des sociétés modernes. La majorité des "sans-religion" se comportent encore religieusement, à leur insu »¹¹⁰⁷. Malgré la sécularisation qui a marqué son siècle, Marguerite Duras a été inspirée par la *Bible*. Sa création littéraire est très imprégnée par les *Ecritures*, mais de façon plus implicite. Découvrir des traces de la *Bible* dans l'œuvre littéraire d'une écrivaine

¹¹⁰⁶ POIRIER Jacques. *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française. op. cit.*, p. 19.

¹¹⁰⁷ ELIADE Mircea. *Le Sacré et le profane. op. cit.*, p. 173.

incroyante a pu paraître paradoxal. Pourtant, les textes durassiens s'inscrivent dans un tissu intertextuel. Il importe alors d'y déceler les allusions bibliques, explicites ou implicites, volontaires ou inconscientes. Sans que les lecteurs s'en aperçoivent *a priori*, les textes de Duras conversent en effet avec la *Bible*.

En nous fondant sur la lecture des œuvres de Duras et sur les témoignages certifiant sa fréquentation de la *Bible*, nous avons circonscrit le corpus. Ce sont quatre livres dans l'*Ancien Testament* : la *Genèse*, l'*Exode*, l'*Ecclésiaste* et le *Cantique des cantiques*, dans le *Nouveau Testament*, les *Evangeliles*. Cette recension nous a permis de nous appuyer sur les œuvres de Duras où l'inspiration biblique se manifeste le plus.

Qu'est-ce que l'inspiration biblique apporte à l'œuvre de Duras, alors que l'écrivaine prétend avoir tout désappris avec la *Bible* (cf. *ME*, 187) ? Les motivations d'une écrivaine incroyante qui a recours à la *Bible* doivent être dégagées. Duras trouve dans la *Bible* sa source d'inspiration dans la mesure où celle-ci est considérée comme une littérature relevant du patrimoine de l'humanité. Les textes bibliques sont à l'origine de diverses productions culturelles qui n'appartiennent pas au seul domaine de la religion. Des œuvres s'inspirant de la *Bible* peuvent traiter de sujets qui ne sont pas seulement religieux. Certes, parmi les grandes lignes qui les définissent, il y a la marque du religieux, mais ce n'est pas ce qui les caractérise essentiellement. Comme tous les textes fondateurs de la culture occidentale, la *Bible* se lit dans la pluralité des points de vue. L'écrivaine incroyante s'inspire de cette source culturelle, la *Bible* se présentant comme un grand texte lu et exploré.

Etudier l'imprégnation biblique a apporté un éclairage nouveau sur la personne et les œuvres de Duras. Cette inspiration a permis également de connaître sa lecture personnelle de la *Bible* et de l'enseignement de l'Eglise dans la mesure où celle-ci se fonde essentiellement sur les textes bibliques.

Dans un premier temps, cette approche a semblé mener à une impasse : comment associer cette écriture sulfureuse à une œuvre majeure qui relève du patrimoine sacré de l'humanité ? Mais le caractère sacré de la littérature est désormais acquis. Comme l'écrivent Francine Figuière et Yannick

Haenel, « si la littérature, aujourd’hui, n’est pas tout à fait absorbée dans la simple langue de communication, c’est que quelque chose en elle résiste ; et cette chose a à voir avec du « sacré » »¹¹⁰⁸. Marguerite Duras n’est pas pour autant devenue chrétienne mais, à sa manière, elle interprète le message chrétien dans la transmission des valeurs que sont la solidarité et l’hospitalité. En témoigne cet extrait de l’interview que Michael Lonsdale nous a accordée sur l’écrivaine qu’il a connue :

Je crois que tous les grands artistes qui ont vraiment quelque chose à dire et qui ont un sentiment profond et fort de quelque chose, même s’ils n’ont pas déclaré Dieu, ils le connaissent. [...] Les artistes disent qu’ils ne croient pas en Dieu mais ils font les choses de Dieu. Ils ont dans le cœur un besoin impératif, une nécessité forte d’agir, [...]¹¹⁰⁹.

Dans ses œuvres, l’écrivaine incroyante exprime des critiques violentes qui entraînent une réflexion sur l’enseignement de l’Eglise. Dans la contestation de l’Eglise comme puissance temporelle et de la hiérarchie ecclésiastique, Duras a des positions nettement anticléricales. Son esprit de révolte et son goût pour la fraternité se forment dans la Résistance et au Parti communiste. Cette écrivaine sceptique se révèle une lectrice assidue des textes sacrés. Mais la découverte de son anticléricalisme nous a conduit, au-delà de l’inspiration biblique, à aborder la relecture de l’enseignement de l’Eglise dans son œuvre avec un accent particulier sur les dogmes et la liturgie. Cette relecture par Duras des principes de l’Eglise se présente alors comme un approfondissement de l’intertextualité biblique.

La figure et la personnalité de Marguerite Duras ont été bien souvent perçues à partir de son roman *L’Amant*. L’écrivaine semble réduite à travers ce prisme restrictif et on voit alors en elle une femme à l’écriture provocante. Au-delà de ce roman, c’est par le film qui en est tiré que l’auteure est connue du grand public, ainsi que par le « look Duras » avec les bottines, le pull au col roulé et les lunettes épaisses. Une quinzaine d’années après la mort de cette grande figure de la littérature française, il convient de remettre en cause la

¹¹⁰⁸ *La Littérature contemporaine et le sacré*. Rencontres organisées par la BPI [Bibliothèque Publique d’Information] le 17 mai 2008. *op. cit.*, Avant-propos de Francine FIGUIERE et Yannick HAENEL, p. 7.

¹¹⁰⁹ Cette interview se trouve dans les pages annexes au numéro 3.

vision réductrice à laquelle elle reste encore soumise. Avec la publication récente de ses œuvres dans la collection *La Pléiade*, le défi est également relevé. Les écrits qui viennent d'être publiés couvrent la période qui s'étend de la première publication, *Les Impudents*, en 1943, jusqu'à *India song* en 1973. C'est le fruit d'une trentaine d'années d'écriture. La publication des œuvres de la seconde période (1974-1996) ne fera que rehausser la personnalité moins bien connue de Duras. Ces productions de *La Pléiade* contribuent à souligner l'actualité de l'écriture durassienne. Elles fondent et laissent présager l'exaltation et la gloire de l'écrivaine. Que pouvons-nous penser aujourd'hui d'une écrivaine qui, dans *Le Monde extérieur*, déclare : « C'est avec la *Bible* que j'ai tout désappris » (*ME*, 387) et qui invite le lecteur à lire ses œuvres comme sacrées ? Car, contre toute attente, les résurgences du sacré biblique marquent ses œuvres. Si certains écrivent avec la *Bible*, d'autres au contraire la rejettent ou prennent leurs distances. Marguerite Duras adopte une position intermédiaire qui s'inspire de la *Bible* tout en prenant ses distances en termes de quête spirituelle. De ce fait, le lecteur se sent autorisé à mener des recherches sur la présence de la *Bible* dans l'œuvre de Duras.

Si l'intertextualité biblique dans les œuvres contemporaines n'est pas toujours évidente, c'est à cause de l'ignorance dans laquelle est tenue la *Bible* dans la culture ordinaire depuis une trentaine d'années. Jean-Claude Eslin et Chantal Labre en donnent la raison par rapport au fondement biblique lui-même :

Autrefois, certes, on ignorait grandement la *Bible* dans les pays catholiques, mais ses fondations étaient implicitement connues ou reconnues. Aujourd'hui le langage commun, qu'il se présente comme neutre ou passionné, cache plus souvent un doute ou une hostilité à l'égard du vieux fond biblique de notre civilisation¹¹¹⁰.

Certes, en matière de « littérature chrétienne ou catholique », les œuvres de Duras ne figureraient pas en première ligne. L'histoire littéraire de la France au XX^{ème} siècle est marquée dans sa dimension chrétienne par les noms de Georges Bernanos, Charles Péguy, Paul Claudel et François Mauriac. Leurs œuvres demeurent intrinsèquement liées à la culture et à la tradition

¹¹¹⁰ ESLIN Jean-Claude / LABRE Chantal. *op. cit.*, pp. 188-189.

chrétienne qui n'inspirent plus systématiquement les auteurs contemporains. En effet, comme l'écrit Jean Richard, professeur d'Université, « il reste que la littérature s'est depuis longtemps émancipée de la Bible, qu'elle a depuis longtemps conquis son autonomie »¹¹¹¹. Pour autant, l'inspiration biblique voire chrétienne n'a pas déserté la création littéraire.

Nous avons voulu nous concentrer sur les enjeux de l'intertextualité biblique et de la relecture de l'enseignement de l'Église dans les œuvres de Marguerite Duras. Pour ce faire, il a fallu dans un premier temps établir la connaissance de la *Bible* chez l'écrivaine. De souche chrétienne, la jeune Marguerite fait la lecture de la *Bible* en diverses périodes de sa vie. Dans les dernières années de sa vie, la *Bible* reste présente, comme pendant ce séjour à l'hôpital où l'écrivaine déclare la lire. De cette fréquentation, elle tire son roman, *La Pluie d'été*, l'une de ses œuvres les plus inspirées du point de vue biblique.

Dans notre première partie, nous avons ainsi enquêté sur les voies d'accès de Duras à la *Bible*. Il convenait de mettre en lumière la place prépondérante de la *Bible* dans l'imaginaire durassien. Les documents d'archives, les entretiens et surtout les biographies ont été pour nous des intermédiaires non négligeables permettant d'authentifier l'accès de Duras à la *Bible*, et de dégager le fonds de culture chrétienne de la famille Donnadiou avec la personnalité de la mère et des deux frères de Marguerite. Mais rien ne remplace le témoignage personnel de l'écrivaine qui affirme en diverses circonstances qu'elle a lu la *Bible*. Des récits bibliques ont enchanté son enfance. A l'adolescence, elle a l'opportunité de lire la *Bible*. C'est également la lecture d'œuvres littéraires et artistiques qui a nourri son imaginaire biblique et chrétien.

L'accès à la *Bible* se présente diversement par la médiation du milieu familial, la fréquentation de cercles juifs ou chrétiens, la lecture d'œuvres

¹¹¹¹ RICHARD Jean. *Discours religieux, discours théologique et discours littéraire*. In BEAUDE Pierre-Marie / FANTINO Jacques (dir.). *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature. Actes du colloque international de Metz (juin 1999)*. Editions du Cerf, Paris, 2001, p. 118.

érudites de mystiques chrétiens auxquels elle fait allusion, la contemplation d'œuvres d'art dont elle est pétrie. C'est par ces différents intermédiaires culturels, intellectuels et spirituels qu'elle transmet au lecteur sa connaissance du monde de la *Bible*. Si les textes bibliques comme bien commun parmi les textes constitutifs sont ignorés, l'accès à la littérature, à la peinture, à la musique et à l'architecture reste limité. Les références à ces textes sont évidentes et très présentes dans ces domaines artistiques. Ils sont ainsi constitutifs de multiples œuvres. Il n'est pas possible de les méconnaître sans porter gravement atteinte à la culture occidentale.

Nous avons également insisté sur l'influence de la culture juive sur Duras. Son amant de jeunesse, qu'elle nomme affectueusement « le Juif de Neuilly », lui fait découvrir le livre de *l'Ecclésiaste*.

La *Bible* devient alors une des références privilégiées à considérer dans ses rapports avec l'œuvre littéraire de Duras. Ainsi se dégage le rôle primordial des intertextes bibliques dans son écriture. L'histoire sainte est revisitée, réinterprétée et actualisée par Duras qui invite à un dialogue avec la *Bible*. Ainsi la *Bible* devient-elle un « outil » pour comprendre son œuvre littéraire. La recherche pluridisciplinaire associant littérature et exégèse biblique passe par l'exploitation des intertextes bibliques dans l'œuvre de Marguerite Duras.

Notre deuxième partie sur les occurrences bibliques et leur réécriture par Duras nous a permis de souligner l'inspiration biblique dans les œuvres de l'écrivaine. L'abondance d'allusions aux sources bibliques par le biais des indices intertextuels appropriés nous ont permis, au niveau des thèmes mais aussi de l'écriture, de repérer les livres bibliques les plus présents dans son œuvre. Les biographes et les critiques littéraires nous ont aidé à détecter ces motifs et ces sujets bibliques¹¹¹².

La *Genèse*, premier livre de la *Bible*, a fourni une abondance d'intertextes à l'œuvre durassienne, car c'est le livre des origines de l'humanité

¹¹¹² Les biographes Alain Vircondelet, Frédérique Lebelley, Jean Vallier et Laure Adler, Marie-Christine Jeannot ou encore les critiques littéraires comme Sylvie Loignon et Brigitte Cassirame.

et de ses rapports avec le Créateur. Duras confirme l'avoir lu et son œuvre est marquée par les récits et les mythes des commencements : la création, l'arbre de la connaissance du bien et du mal, la chute originelle et ses conséquences sur l'histoire de l'humanité. L'inspiration du livre de la *Genèse* se manifeste dans les œuvres suivantes de Duras : *Les Parleuses*, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Été 80*, *Le Marin de Gibraltar*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Boa* dans *Les Journées entières dans les arbres*, *Le Vice-consul* et *India song*.

Après la *Genèse*, c'est le livre de l'*Exode* qui a marqué la pensée et l'écriture de Duras. La figure de Moïse et celle du peuple hébreu à travers le désert sont mises en lumière dans les *Cahiers de la guerre*, *La Douleur*, *Outside*, *L'Amante anglaise*, *Le Théâtre de l'amante anglaise*, *Aurélia Steiner dite Vancouver*. Ce personnage biblique se confond avec le récit qui parle de lui. Moïse et l'*Exode* sont tous deux l'expression même de la douleur et c'est sous cet angle que Duras les perçoit. Duras relit l'histoire contemporaine à la lumière de ce livre et de ce personnage de l'*Ancien Testament*.

Après les premiers livres de la *Bible*, nos investigations se sont portées vers les œuvres communément appelées dans le langage de la recherche biblique : « les livres prophétiques et les écrits ». Comme de nombreux écrivains s'interrogeant sur la destinée humaine, Duras est imprégnée par le livre de l'*Ecclésiaste* et sa formule célèbre : « Vanité des vanités, dit Qohéleth, vanité des vanités, tout est vanité. » (*Ec* 1, 2). Ce livre nourrit la pensée et l'écriture contemporaines. Et, comme le laisse entendre Christian Chelebourg, « la récurrence doit être cherchée dans la forme de l'œuvre, dans ses structures, dans tous les lieux du texte qui participent de sa singularité, qui distinguent son style »¹¹¹³. Cette affirmation à portée universelle vaut en particulier pour le cas du livre de l'*Ecclésiaste* et de sa répercussion dans la pensée durassienne. En effet, la particularité de ce livre biblique et celle de son usage par Duras sont perçues à travers le caractère solennel de la

¹¹¹³ CHELEBOURG Christian. *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet. op cit.*, p. 112.

formule biblique qui sert conjointement de leitmotiv. La sensibilité de Duras, sa littérature et son écriture sont rythmées par ce livre qui se présente alors comme un concentré des questionnements humains, existentiels et métaphysiques à travers les œuvres suivantes : *La Pluie d'été*, *C'est tout*, les *Cahiers de la guerre*, *Les Yeux verts*, *La Douleur*, *Les Parleuses*, *Le Vice-consul*. Le style et la pensée durassienne s'en font l'écho. Comme dans ce livre, l'écrivaine procède par énumération et le thème de la vanité et de ses corollaires : le vide, l'absence, le manque, le trou, revient constamment dans son œuvre.

L'œuvre de Duras nous confronte à la souffrance de l'homme et à la vanité de l'existence. De ce fait, l'issue fatale, la mort, est un thème abondamment présent chez Duras et elle l'associe à l'amour. L'œuvre durassienne de même que le *Cantique des cantiques* évoque un « amour fort comme la mort », même si ce n'est pas toujours évident de certifier que l'écrivaine s'inspire de ce livre de la *Bible*. Cette conception durassienne de l'amour se manifeste dans les œuvres suivantes : *C'est tout*, *Yann Andrea Steiner*, *L'Amant*, *Le Marin de Gibraltar*, *L'Amante anglaise*, *Le Théâtre de l'amante anglaise*, *India song*. Sans le dire explicitement, Duras s'inspire de ce livre pour traiter le thème de l'amour comme connoté par l'idée de la mort.

En somme, la *Genèse*, l'*Exode*, l'*Ecclésiaste*, le *Cantique des cantiques* constituent les sources principales des intertextes bibliques dans l'œuvre de Marguerite Duras. Ce sont quatre livres de l'*Ancien Testament* correspondant à une partie de la *Bible* hébraïque. Ils ont forgé et nourri l'imagerie durassienne. Mais, dès l'adolescence, l'écrivaine a lu aussi le *Nouveau Testament*, notamment les *Evangiles* dont on retrouve les intertextes et les figures comme celles du Christ, de la Vierge Marie et des femmes de Samarie dans les œuvres suivantes : *Le Nombre pur* et *Roma* dans *Ecrire*, les *Cahiers de la guerre*, *La Pluie d'été*, *Le Monde extérieur*, *Les Parleuses*, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *Yes, peut-être*.

La réécriture par Duras de certains personnages bibliques empruntés aussi bien à l'*Ancien* qu'au *Nouveau Testament* constitue une étape importante

dans nos recherches. Contrairement aux contes de fées où les personnages sont délibérément élaborés avec le bon et le méchant héros, les personnages de la *Bible* incarnent toute la complexité de l'humanité. L'écrivaine exploite ces modèles bibliques pour leur donner une nouvelle existence. Certains personnages de l'*Ancien Testament* sont explicitement repérables par le lecteur parce que leurs noms restent inchangés dans le texte durassien. Ce sont : Adam, Eve, Noé, Abraham, Moïse. D'autres, au contraire, ne sont perçus par le lecteur que s'il possède au préalable une culture biblique. Nous pensons à Rachel, Judith, David, Salomon, Jonas, Suzanne.

C'est autour d'un héros mystérieux et hors pair que se construit le récit de *La Pluie d'été*. Ernesto est un personnage exceptionnel qui évoque le mythe de la création, dans la *Genèse*, avec toutes les interrogations de l'homme sur l'arbre de la connaissance, le paradis perdu, la Tour de Babel. Ernesto est aussi l'expression de la vanité de la connaissance, l'actualisation des rois d'Israël et de Jérusalem évoqués par le livre de l'*Ecclésiaste*. Et au-delà de la *Bible* hébraïque, Ernesto apparaît telle une figure christique inspirée du *Nouveau Testament*.

Dans le *Nouveau Testament*, la figure majeure et explicite est, sans conteste, celle du Christ. Elle concentre l'attention de l'écrivaine et du lecteur potentiel comme dans *La Pluie d'été*. L'autre personnage explicitement mentionné dans l'écriture durassienne, c'est Marie, la mère du Christ. Elle est évoquée soit explicitement dans *Les Parleuses* et *Le Nombre pur*, soit allusivement dans *Les Cahiers de la guerre*. Ces deux figures dominent nettement la réécriture néotestamentaire des personnages par Duras, notamment dans *Les Parleuses*. En la personne d'Ernesto, Duras comme témoin annonciateur a contribué pour sa part à préparer une nouvelle image littéraire du Christ. De manière particulière, la lecture durassienne des *Évangiles* se concentre sur deux des quatre évangélistes ainsi présentés dans l'ordre des livres bibliques : *Matthieu*, *Marc*, *Luc* et *Jean*. En suivant la disposition proposée par l'écrivaine, nous avons respectivement *Luc* et *Matthieu*. La caractéristique de ces deux évangélistes, c'est de se faire les témoins d'un

Christ solidement implanté dans son peuple. La sensibilité juive de Matthieu dans la transmission du message évangélique est plus prononcée que chez Marc et Jean.

Fruit d'un long et patient travail de l'écrivaine, la nouvelle existence des personnages vient au jour à travers les différents genres littéraires où Duras les fait figurer. Entre le personnage biblique et sa nouvelle existence littéraire, l'écart et la distance sont assez prononcés. Ainsi, dans le cas d'Ernesto, par exemple, Duras n'élève pas le personnage au rang d'un Dieu. Si nous nous en tenons aux textes évangéliques, Ernesto ne connaît pas comme le Christ la passion au sens physique de souffrance, encore moins la résurrection qui ne fait pas partie des préoccupations majeures de Duras.

La liberté d'interprétation donne toute latitude à l'écrivaine dont le travail de remodelage est le signe d'une écriture propre et d'une culture personnelle.

C'est dans la ligne même d'une nouvelle vie donnée aux personnages que nous avons envisagé une autre forme de réécriture : la résurgence dans l'œuvre durassienne des symboles bibliques des nombres, du temps et du feu. Leur interprétation et leur réécriture ont en effet été nourries par la formation judéo-chrétienne de l'auteure et de la culture singulière qu'elle s'est forgée au fil des ans. Ainsi, en inventant le livre brûlé dans une sorte d'*explicit* à la fin du roman (*cf. PE*, 150), Duras se fait l'écho de toute une tradition juive et d'une tradition biblique pour lesquelles l'évocation du livre brûlé produit du sens. Il ne s'agit pas simplement de rapporter une histoire de livre brûlé mais, à travers la trame romanesque, le *topos* du livre brûlé retrouve sa profondeur. C'est le récit de la rencontre d'Ernesto avec le monde de l'écriture. Les commentaires de la *Bible* et des extraits du *Talmud* rendent explicite le sens du livre brûlé dans la fiction durassienne. Les circonstances du local abandonné et de la dégradation du livre ne sont pas des obstacles mais des points essentiels pour l'entrée d'Ernesto dans une vie nouvelle. Il se découvre une identité authentique : roi d'Israël, « fils de David, roi et de Jérusalem » (*PE*, 53). Il découvre le contenu énigmatique du livre brûlé et il fait part à ses auditeurs

de son message et de sa vision du monde. C'est l'homme de la parole en pleine assemblée qui récite quelques passages du livre de *L'Ecclésiaste*.

Toutes ces données militeraient en faveur d'un approfondissement de la spiritualité durassienne. Mais les occurrences et les résurgences bibliques ne témoignent pas forcément d'une foi chrétienne proprement dite et fortement enracinée chez Duras. Sa vie et son œuvre littéraire sont plutôt en rapport avec la foi perdue et impossible à retrouver. L'écrivaine ne croyait pas en Dieu. Elle croyait plutôt dans les hommes qui avaient foi en Dieu. Bien qu'elle ait été une lectrice assidue de la *Bible*, son œuvre semble à première vue envisager la destruction de Dieu. Elle en arrive à une certaine théologie négative qui cherche à dire tout ce que Dieu n'est pas. Cette attitude de négation de Dieu se veut plutôt un désir d'expérimenter de près l'existence de Dieu. C'est une manière de maintenir la possibilité que Dieu advienne. Ces questions existentielles et théologiques font l'objet d'une nouvelle partie dans notre travail d'écriture.

Mettre en valeur les enjeux de l'inspiration biblique et de la relecture de l'enseignement de l'Eglise chez Marguerite Duras revient à rendre explicites des aspects importants de l'œuvre de cette écrivaine majeure du XX^{ème} siècle. L'étude de la théologie et de la spiritualité durassienne fait l'objet de cette troisième partie.

Au XX^{ème} siècle, la voix de l'écrivain laïc se fait entendre. Certes, l'un des trésors de ce siècle réside dans la manière dont la littérature s'est imprégnée du catholicisme. Tout est catholique dans ce qu'écrivent Paul Claudel, Graham Greene, Charles Péguy. Mais il ne faut pas perdre de vue la dimension de la relecture du message chrétien par une écrivaine incroyante comme Marguerite Duras. A sa manière propre, elle est capable de véhiculer l'universel. Sans verser dans la dogmatique, elle touche à quelque chose qui est plus proche de la spiritualité et de la mystique.

La formation judéo-chrétienne de Duras se manifeste dans son œuvre à travers un certain nombre de références à des connaissances, des valeurs et des pratiques chrétiennes. Dans ce contexte, nous nous sommes interrogés sur

les positions de l'écrivaine à l'égard des dogmes chrétiens pour définir quelle est la foi de Duras en dépit de son anticléricalisme.

Dans un premier temps, nous avons noté que, vu son intransigeance face au christianisme ou face à l'Eglise catholique et à ses dogmes, Duras ne s'affirme pas comme une chrétienne au sens strict du mot. Elle prend ses distances par rapport à l'Eglise et s'autorise des parodies du sacré, des blasphèmes, des jurons nourris de ses doutes sur l'existence de Dieu. Ainsi, l'inspiration biblique change de cap. Elle passe de l'apologie et du respect au détournement voire à l'attaque ciblée comme l'illustre le regard porté sur l'adoration qui vaut aussi bien pour les personnes humaines que pour les éléments matériels. Elle écrit dans *La Mort du jeune aviateur anglais* : « L'enfant mort a été pris en charge par tout le village. Et le village l'a adoré » (MJAA, 65). Pour qualifier la forêt monumentale, « adorable est le mot », écrit-elle (MJAA, 81).

Chez l'écrivaine, le registre de l'adoration ne s'applique pas à Dieu, seul digne de vénération. Dans le langage durassien, « adorer » est un mot équivoque qui s'assimile à l'idolâtrie, dans la mesure où il tend à sacraliser l'homme et ses biens matériels. Ainsi se manifestent les passions humaines, à l'opposé du culte intérieur et de l'attitude de contemplation qu'implique l'adoration dans son sens premier. La question de la frontière entre l'adoration divine et la passion humaine conduit à s'interroger sur une éventuelle mémoire de Dieu dans l'écriture durassienne.

C'est ainsi qu'on pourrait parler de la théologie durassienne. Le nom de Dieu est très fréquent dans l'œuvre de Duras. Agnostique, elle se pose des questions sur Dieu, sur son existence ou plutôt sur son absence dans le monde. Elle s'inscrit dans la ligne de ce qu'il est convenu d'appeler la « théologie négative ». Comme ses prédécesseurs, elle se désespère de ne pas trouver Dieu tout en ne cessant pas de le chercher. Bien que, selon elle, les hommes aient inventé l'idée de Dieu, celui-ci reste néanmoins le signe absolu de l'innommable. Elle interroge Dieu. Son absence et son silence apparent engendrent en elle les sentiments du trou noir, du vide, voire du désespoir.

Pour elle, un seul est responsable de ses expériences pénibles, de sa douleur et de celle des autres. C'est ce Dieu qu'elle combat et qu'elle veut détruire pour aboutir au vide. Elle n'y trouve pas Dieu. Cette expérience confirme la logique d'une théologie négative. Certes, Dieu est absent pour l'écrivaine, mais pour le lecteur qui parcourt son œuvre, l'écriture durassienne est marquée par les traces du divin et du sacré. C'est ce que laisse entrevoir la lecture durassienne de l'enseignement de l'Église et de la liturgie.

Les débats théologiques sont évoqués dans son œuvre, qu'il s'agisse du péché originel, de la Trinité, de la Transsubstantiation et du dogme marial de l'Immaculée Conception. L'imagerie chrétienne, les pratiques, les représentations sociales et religieuses y sont présentes également. Il convient alors de s'interroger sur la résurgence d'une image donnée, de sa signification et des associations qu'elle sollicite dans la pensée de Duras. Très souvent, on constate que la piété catholique est ridiculisée. Ces prises de distances par l'écrivaine amènent à s'interroger sur la spiritualité durassienne.

A travers ces recherches sur Marguerite Duras et ses œuvres, nous avons pu observer l'incroyance de notre temps. Nous avons recensé ce que Duras a exprimé ou a voulu dire pour en arriver à retenir ce qu'elle nous dit aujourd'hui. Ainsi, l'évocation du langage religieux et sacré chez Marguerite Duras s'est précisée au long de notre étude. Son incroyance liée à l'absence de Dieu ouvre sur le néant comme une issue offerte au lecteur. Ainsi, Pierre Gibert affirme :

L'écrivain rejoint nécessairement, un jour ou l'autre, le langage religieux, y compris dans l'éros, en disant au lecteur un "au-delà" de son propre langage, en ouvrant de ce fait sur Dieu ou ... le néant. [...] L'écrivain ouvre sur cet au-delà de ce que l'homme peut saisir par la seule raison ou la seule connaissance ; c'est précisément en quoi il y a projet religieux, aussi inconscient ou spontané soit-il¹¹⁴.

Dans un premier temps, l'usage durassien du lexique chrétien semblait relever de la profanation, mais d'après Giorgio Agamben, « profaner », c'est restituer au libre usage des hommes ce qui appartient à la sphère des dieux. Ainsi, ce verbe s'oppose à « consacrer » qui consiste plutôt à sortir « des

¹¹⁴ GIBERT Pierre. *Ecriture et écritures, l'acte d'écrire*. In DESCOULEURS Bernard / NOUAILHAT René (dir.). *Enseignement, littérature et religion. op. cit.*, p. 45.

choses de la sphère du droit humain » pour les mettre sous la juridiction des dieux. La restitution se fait donc par la profanation. En somme, il ne s'agit pas de prendre le mot « profanation » dans le sens courant mais dans son acception première. Ainsi, dans la théologie et la spiritualité durassienne, l'écrivaine procède par profanation dans la mesure où elle restitue au commun des lecteurs ce qui semblait appartenir strictement à l'univers des dieux.

Rien n'échappe à Duras qui s'est voulue présente aux divers problèmes du monde. Sa « foi en l'Homme » et sa solidarité se manifestent à travers les gestes de générosité de ses personnages, sans oublier ses propres actions rapportées par ses biographes. Elle a le respect de l'environnement et met en pratique la fraternité universelle. Certes, l'écrivaine ne partage par la foi chrétienne, mais sa « foi en l'Homme » témoigne qu'elle est nourrie des enseignements de la *Bible* et qu'elle reste imprégnée de la morale chrétienne reçue de sa mère et des cours de catéchisme. Sa foi ne va pas jusqu'à croire en la Résurrection et la Rédemption *stricto sensu*. Mais elle marque sa solidarité envers ceux qui sont dans le besoin, montrant ainsi que son œuvre est l'expression de sa compassion envers l'homme. Au-delà des considérations socioreligieuses, la personne humaine, avec ses joies et ses peines, est au centre de ses préoccupations humanistes.

Il nous appartient maintenant de dégager des **fondamentaux** qui nous ont permis de comprendre les enjeux de l'intertextualité biblique et de la relecture de l'enseignement de l'Eglise dans l'œuvre de Marguerite Duras¹¹¹⁵.

Le premier concerne notre plan. Il nous a paru opportun de fonder le plan de notre thèse sur le sommaire de la Bible. Nos recherches nous conduisent à lire la *Bible* sous les trois registres critique, littéraire et religieux dans la relation au sacré. Pour mettre en évidence les récurrences abondantes

¹¹¹⁵ Le terme « fondamental » est de plus en plus employé comme substantif pour désigner des principes de base et des règles essentielles comme dans les ouvrages suivants qui nous ont inspiré son emploi : CHEVALIER, Jean-Marie. *Internet et nos fondamentaux*. P.U.F., Paris 2000 ; AUMAILLE, Benjamin. *Les Fondamentaux de la programmation Java*. Editions Eni, Paris, 2002 ; BONNET, Yannick. *Les neuf fondamentaux de l'éducation*. Presses de la renaissance, Paris, 2002 ; CIATTONI, Annette. / VEYRET, Yvette. *Fondamentaux de la géographie*. Editions Armand Colin, Paris, 2003 ; CORBEL, Jean-Claude. *Management de projet : fondamentaux, méthode, outils*. Editions de l'organisation, Paris, 2003.

de motifs et d'intertextes bibliques, nous avons suivi l'ordre des livres bibliques. Ceci nous a permis de rendre manifeste la présence de l'écriture biblique dans l'œuvre durassienne. En adoptant un « plan scripturaire », nous remettons ainsi en cause les clichés classiques, c'est-à-dire les premiers réflexes qui mettent en doute la place prépondérante de la *Bible* dans l'œuvre de Marguerite Duras, aussi paradoxal que cela puisse paraître. S'interroger sur l'inspiration biblique dans les œuvres de Duras permet de mettre en lumière les livres les plus utilisés qui deviennent alors des portes d'entrée dans l'œuvre durassienne.

Dans la même perspective et en élargissant le champ de vision, nous avons opté pour un plan évoquant aussi les thèmes de l'enseignement de l'Eglise en nous fondant sur les sujets essentiels du Magistère de l'Eglise, c'est-à-dire son enseignement officiel. Il s'agissait de souligner la réinterprétation durassienne des dogmes chrétiens. C'est encore le paradoxe qui émerge dans un tel contexte. En effet, l'écriture sulfureuse de l'écrivaine ne la fait pas classer parmi les écrivains chrétiens ou catholiques. Et pourtant, son œuvre est riche des thèmes chrétiens qu'elle réinterprète à sa manière. Dans le même ordre d'idées, nous n'avons pas hésité à asseoir une partie de notre plan sur les concepts aussi forts que théologie et spiritualité, aussi improbable que cela puisse sembler de prime abord, pour nous interroger sur la personnalité et l'œuvre de Duras.

Le deuxième fondamental met en évidence une forte imprégnation biblique. Dans la perspective des enjeux de l'intertextualité biblique et du sacré chez Duras, nous avons souligné qu'un texte n'est jamais réellement achevé. Il s'insère dans un processus d'écriture et de réécriture. De ce fait, il prolonge le mouvement sans pour autant l'achever. Son existence est liée aux discours précédents et aux discours qu'il suscite et qui sont à venir. Nous avons voulu prendre en considération ce qui précède le texte. Cette démarche a permis de repérer le rôle fondateur des récits bibliques chez Duras et les interprétations qui en dérivent. La question de l'inspiration biblique chez Duras reste un champ d'investigation dont nous percevons, certes, l'infinie

richesse mais aussi les limites. En effet, ce n'est pas parce qu'il y a ressemblance qu'il y a influence ou intertextualité.

La *Bible* a nourri l'imaginaire de Duras. Une lecture analytique des œuvres de Duras nous a permis de repérer des traces de la *Bible* comme un « livre-source » qui fonctionne la plupart du temps comme un hypotexte, c'est-à-dire un texte préliminaire et antérieur à l'écrivaine.

Le troisième fondamental met en évidence une intertextualité largement implicite. Si l'inspiration biblique dans l'œuvre de Duras témoigne d'une connaissance certaine de la *Bible*, l'intertextualité biblique précise n'est presque jamais explicite. L'une des rares occurrences explicites ne semble pas évidente. En effet, qui lit « vanité des vanités », ce refrain de *La Pluie d'été*, devrait *a priori* penser au livre de l'*Ecclésiaste*, ce qui suppose une actualisation de sa culture biblique. Or, la même expression pourrait figurer dans les pages roses d'un *Dictionnaire Larousse* dans le répertoire des proverbes. La difficulté se ressent donc dans cette lecture entre les lignes pour percevoir l'intertextualité biblique sous-jacente dans les œuvres de Duras. En somme, il y a des intertextes bibliques liés aux réminiscences et à la culture de l'écrivaine. Sa liberté d'écriture et d'expression l'a fait se servir de la *Bible* comme de tout ouvrage littéraire sans donner la priorité à une connotation religieuse et spirituelle. La *Bible* se présente alors comme une référence culturelle fondamentale. On aboutit alors à ce que Jean-Bernard Vray appelle une « carnavalisation flagrante par mésalliance : du haut et du bas, du sacré et du profane, du corporel (sexuel) et du spirituel »¹¹¹⁶. C'est un genre de divertissement proposé au lecteur dans une sorte de jeu de brouillage des pistes bibliques originelles. Jean-Bernard Vray renchérit : « La perversion n'est pas le seul fait du personnage d'Ernesto, mais de tout le récit qui retire une violence cumulative de l'entrecroisement proliférant de la carnavalisation de

¹¹¹⁶ VRAY Jean-Bernard. *Le livre, les livres dans La Pluie d'été*. In BURGELIN Claude / DE GAULMYN Pierre (dir.). *Lire Duras. op. cit.*, p. 308. Ainsi en est-il du livre brûlé associé à la mention de la brûlure de l'amour incestueux car le feu est un attribut divin (cf. *PE*, 54).

l'Écriture »¹¹¹⁷. A ce titre, le lecteur de Duras est tenté de l'accuser de profaner la *Bible*. Mais la réflexion générale de Giorgio Agamben sur le jeu comme organe de profanation s'applique au cas particulier de Duras :

En fait, le passage du sacré au profane peut aussi correspondre à un usage (ou plutôt à une réutilisation) parfaitement incongru du sacré. Il s'agit du jeu. On sait que la sphère du sacré et celle du jeu entretiennent des relations très étroites. La plus grande partie des jeux que nous connaissons dérivent d'anciennes cérémonies sacrées, de rituels et de pratiques divinatoires qui appartenaient autrefois à la sphère religieuse au sens large¹¹¹⁸.

Ainsi, Duras « joue » au sens de « jeux de mots », l'écriture et la littérature ayant une fonction ludique. Elle passe ainsi du « jeu d'action » au « jeu de mots » qui entraîne l'hilarité du lecteur. Une incroyante s'empare avec souffle des mots fondateurs des croyants. Ainsi se dévoile la fonction ludique de l'écriture durassienne¹¹¹⁹.

Le quatrième fondamental concerne la liberté d'expression et ses limites d'interprétation.

La liberté d'expression devant le texte biblique est une entreprise délicate, d'après Jean-Claude Eslin et Catherine Cornu : « [...] la lecture culturelle connaît des limites, car chacun sait que fondamentalement la lecture de la *Bible* est orientée vers un message religieux »¹¹²⁰. Mais cette liberté d'interprétation aide à rendre intelligibles les intertextes bibliques et les signes religieux présents dans les œuvres de Marguerite Duras. L'universitaire et romancier italien Umberto Eco affirme de même : « la lecture des œuvres littéraires nous oblige à un exercice de fidélité et de respect dans la liberté de l'interprétation »¹¹²¹. Mais, si, dans la mesure du possible, nous avons respecté « l'intention du texte », nous prenons conscience de nos limites d'interprétation. En effet, les modalités de l'intertextualité se situent à un double niveau : d'une part du point de vue de Duras sous forme de réminiscences ; d'autre part du

¹¹¹⁷ VRAY Jean-Bernard. *op. cit.*, p. 311.

¹¹¹⁸ AGAMBEN Giorgio. *Profanations. op. cit.*, p. 94.

¹¹¹⁹ Par association d'idées, nous faisons référence à la fonction cathartique de l'écriture telle que l'exprime Arlette Bouloumié dans *Ecriture et maladie*. « *Du bon usage des maladies* ». Editions Imago, Paris, 2003 : « L'écriture [...] peut servir d'exorcisme puisque décrire c'est déjà maîtriser, prendre ses distances, dominer le mal en contribuant à le débusquer, ce qui expliquerait l'importance des journaux de maladie » (p. 12)

¹¹²⁰ ESLIN Jean-Claude / CORNU Catherine (dir.). *op. cit.*, p. 268.

¹¹²¹ ECO Umberto. « Sur quelques fonctions de la littérature ». In *Magazine littéraire*, novembre 2000, p. 58.

côté du lecteur en fonction d'une culture personnelle¹¹²². La lecture par Marguerite Duras de la *Bible* est marquée par la question du martyr juif, des camps de concentration et du drame de la Shoah. Elle estime et juge que la main de Dieu est cruellement absente de tels événements. Elle croit « dans les rois d'Israël [...], dans David, dans les rois de Jérusalem »¹¹²³. Elle a pris la mesure du mal et de l'horreur à la lumière des événements du XX^{ème} siècle, notamment la Deuxième Guerre Mondiale. Son œuvre aide aujourd'hui à reconnaître le judaïsme dans la culture et le monde chrétien. Dans *La Pluie d'été*, le livre brûlé comporte une transcription de divers fragments empruntés à la *Bible* hébraïque dans laquelle Duras a entrevu une « judaïté merveilleuse » (cf. YV 129.157)¹¹²⁴. La sensibilité à la souffrance des Juifs en appelle à l'actualité de la question. Dans la mesure du possible, nous avons respecté l'intention de Marguerite Duras de rendre le lecteur sensible à la cause des Juifs. Bien qu'il ne soit pas toujours évident de pousser plus loin que nécessaire l'art de l'interprétation, l'évocation par Duras du silence de Dieu appelle une actualisation.

Un autre point à souligner, celui de la complexité de la syntaxe durassienne, génère également des limites d'interprétation. La lecture et le déchiffrement des textes durassiens n'est pas toujours évidente de ce point de vue. Laure Adler résume ainsi le style de Duras :

Cette petite fille sauvage et maigre que les bourgeoises de Saïgon montraient envieusement à leurs enfants, tant elle brillait en orthographe et en grammaire, n'a pas cessé ensuite, progressivement, de malmener notre langue, d'en perturber les règles, inventant par là un univers où les mots et leur place dans la phrase conduisent le plus vite, et apparemment le plus simplement du monde, à la pureté du sens¹¹²⁵.

La syntaxe durassienne n'est pas toujours facile à cerner comme l'illustre l'*incipit* de *L'Amour* : « Un homme. Il est debout, il regarde : la plage, la

¹¹²² cf. BERGEZ Daniel / GERAUD Violaine / ROBRIEUX Jean-Jacques. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Editions Dunod, Paris, 1994, p. 124.

¹¹²³ DURAS Marguerite. « Des années entières dans les livres ». In *Les Inrockuptibles*, 1990, p. 111.

¹¹²⁴ Marguerite DURAS. *Œuvres cinématographiques*. Edition vidéographique critique, Bureau d'animation culturelle du Ministère des Relations Extérieures, direction Pascal-Emmanuel Gallet, livret, 1984, pp. 23-25. cf. également DURAS Marguerite. *Les Yeux verts*, nouvelle édition, Paris, Cahiers du cinéma, 1987, pp. 129.157.

¹¹²⁵ ADLER Laure. *Marguerite Duras. op. cit.*, p. 11.

mer. La mer est basse, calme, la saison est indéfinie, le temps, lent » (*Amr*, 7). » Par endroits, nous avons signalé cette forme d'écriture par l'abréviation (*sic*). Comme Marguerite Duras l'a dit dans *Ecrire*, c'est « une écriture brève sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien. Egarés. Là, écrits. Et quittés aussitôt » (*E*, 71). Mais, au-delà des mots, il y a l'essentiel du contenu.

Le cinquième fondamental met en évidence la foi de Duras.

L'attitude de Marguerite Duras se révèle à travers ce constat de Marcel Neusch :

Si, jusqu'à une époque récente, on se battait, parfois farouchement, sur la question de savoir si Dieu existe ou n'existe pas, nous entrons actuellement dans une ère post-athéiste, comme on l'a dit, c'est-à-dire dans une ère où l'on a pris son parti de l'absence de Dieu et où l'on organise sa vie par soi-même, grave ou frivole, mais sans référence à Dieu. Il s'agit donc d'une situation nouvelle, où l'athéisme cède le pas à l'incroyance, la négation explicite de Dieu à l'agnosticisme, la lutte déclarée à la neutralité indifférente¹¹²⁶.

Il nous a semblé opportun de considérer la réflexion de figures marquantes comme celle de Friedrich Nietzsche (1844-1900) qui ont précédé Marguerite Duras sur le chemin de l'athéisme et de l'incroyance. Pendant près d'un siècle, l'idée de Dieu a été durement éprouvée par l'athéisme. En proclamant que « Dieu est mort », Nietzsche confirme de façon lapidaire une opinion qui se répand de plus en plus dans la masse. Dieu cesse de faire partie des préoccupations habituelles des hommes. On s'y réfère de moins en moins pour ponctuer les journées ou prendre une décision.

La foi en l'homme se définit en lien avec l'absence de Dieu qui a perdu son procès selon l'athée ou l'incroyant. Avec Marguerite Duras et l'absence de Dieu, la religion survit comme un vestige des temps révolus. Cette conviction a fait son chemin à travers sa vie et ses œuvres. Quand Dieu est absent, il ne reste plus que l'homme. Exalté et enthousiaste à l'idée de se savoir enfin seul responsable de l'avenir, l'homme engage toutes ses capacités dans la construction d'un monde plus humain. Il estime que c'est ce qui fait sa grandeur. Comme l'écrit Marcel Neusch, « Dieu écarté, l'homme reste seul

¹¹²⁶ NEUSCH Marcel. *Aux sources de l'athéisme contemporain. Cent ans de débats sur Dieu. op. cit.*, p. 8.

responsable du destin de l'humanité. Dans bien des cas, c'est la redécouverte de l'homme qui est à l'origine de la négation de Dieu »¹¹²⁷. C'est l'expérience que fait Duras. En tant qu'incroyante, elle s'engage pour une cause dont l'homme est l'enjeu essentiel.

Sonder l'univers durassien conduit à s'interroger sur Dieu, la foi, la position et les sentiments de l'écrivaine face à la religion. Le Dieu qu'elle a interpellé a été souvent remplacé et confondu avec l'amour du fait de cette douleur que provoque son absence. C'est dans la contestation qu'elle puise sa force pour exprimer sa défiance à l'égard du christianisme en général et du catholicisme en particulier. Nos recherches sur l'inspiration biblique et la relecture durassienne de l'enseignement de l'Eglise nous confrontent à la foi de Duras. Ce n'est pas, à proprement parler, une foi au sens chrétien, mais une « foi en l'Homme ». Ce n'est pas pour autant que Duras ignore tout de la religion ou de la *Bible*. L'intertextualité biblique atteste dans son œuvre une connaissance certaine de la *Bible*. Si la foi de Duras n'envisage pas la Résurrection et la Rédemption, elle entretient la solidarité avec les vieillards, les orphelins. L'actualité de Duras est celle d'une attention à l'homme. Au-delà des considérations religieuses, c'est d'abord l'homme qui a de la valeur. Sa souffrance a du prix. Duras se fait l'interprète d'un humanisme bienfaisant qu'il faut relire à la lumière de son siècle. Elle prêche des béatitudes sans espérance en proclamant bienheureux les déshérités, les pauvres, à l'exception de la mendicante dans *Le Vice-consul*. Il nous paraît utile de noter que dans le contexte religieux du XX^{ème} siècle, devant les horreurs des deux Guerres Mondiales, la religion est devenue plus difficile à assimiler par différentes couches sociales. Les écrivains cherchent à s'en défaire et à en libérer le peuple. L'anticonformisme répond alors à l'aspiration à la liberté. Dans ce sens, l'affirmation de Jean-Claude Eslin et Catherine Cornu contribue à souligner cet aspect : « De façon étonnante, la génération qui éprouve que le visage de

¹¹²⁷ NEUSCH Marcel. *op. cit.*, p. 10.

l'homme est défiguré est peut-être celle qui trouve dans la *Bible* des raisons de défendre l'humain et des figures qui la confortent »¹¹²⁸.

Dans *Les Parleuses*, Xavière Gauthier déclarait au sujet de Duras : « La lecture de ses livres produisait en moi un trouble aigu, merveilleux jusqu'à l'angoisse, jusqu'à la douleur, me déplaçait vers un autre espace, corporel, qui me semblait, enfin, être un espace de femme » (*P*, 9-10). Devant le fracas et les turbulences des sociétés contemporaines, l'humanité se dit aussi confrontée non seulement à la douleur, mais surtout à une absence ou à une indifférence de Dieu. Les conflits, les massacres, les actes de barbarie à l'égard des plus faibles se dévoilent encore à la face du monde. Aujourd'hui, il semble bien que Dieu se soit retiré de la science, de la politique, de la littérature, de l'éducation et du monde de la santé. Comme au temps de Duras, l'homme contemporain s'interroge. Pour certains, face à ce constat, l'absence est synonyme de son inexistence. Croire en l'homme malgré les crimes innombrables dont l'histoire témoigne unanimement : tel est l'objet de la foi des incroyants.

Quand on a fini de lire un ouvrage, on le range dans la bibliothèque. Nous nous demandons où ranger les œuvres littéraires de Marguerite Duras, tant sa personnalité s'impose à l'homme contemporain. Son acharnement au travail fait d'elle une écrivaine engagée. Laure Adler déclare :

Duras reste omniprésente, je la relis tout le temps et découvre chaque fois de nouvelles sédimentations à travers un même texte. Elle n'est jamais univoque, chaque lecture peut sembler différente selon le moment, l'âge ou l'état d'esprit. C'est un peu comme un fruit que l'on pèle, chaque nouvelle peau est à redécouvrir »¹¹²⁹.

Faut-il disposer ses œuvres en compagnie des poètes Villon et Baudelaire ou à côté des romans de Zola ou Sagan ? A côté de quelques tableaux de Pablo Picasso comme « Guernica » ou encore « la femme qui pleure » ? S'il était donné de peindre l'auteure, ce serait cette petite fille de quatre ans, perdue au milieu d'une jungle, avec toutes les senteurs de vie et de mort, cette petite fille qui lève les yeux mais ne peut voir le ciel à cause de l'obscurité des grands arbres et des lianes géantes qui se resserrent sur elle

¹¹²⁸ ESLIN Jean-Claude / CORNU Catherine (dir.). *La Bible. 2000 ans de lectures. op. cit.*, p. 315.

¹¹²⁹ Avec Christine FERNIOT. *Nuit blanche Marguerite Duras*. In Supplément du magazine *Lire*, n° 400, 2012, p. 2.

dans une odeur sauvage. Duras serait-elle parmi les écrivains chrétiens ? L'absence de toute référence à la Résurrection n'encourage pas une telle entreprise et elle a même répondu négativement. Faut-il la classer parmi les écrivains juifs ? Elle n'est pas juive comme elle aurait aimé l'être. En somme, Duras serait inclassable au bon sens du terme du fait de l'authenticité de son écriture et de l'originalité de sa personne, aussi paradoxale soit-elle.

ANNEXES

ANNEXE 1 : APERÇU BIOGRAPHIQUE

Marguerite Germaine Donnadiou dite Marguerite Duras¹¹³⁰

1914 (4 avril) : naissance en Indochine de Marguerite Germaine Donnadiou, troisième enfant d'Henri Donnadiou et Marie Legrand.

1920-1923 : départ du père pour le Cambodge, suivi de la mère et des enfants en janvier 1921. Décès du père le 4 décembre 1921.

1924 : retour de la famille à Phnom Penh. Envoi du fils aîné en Métropole, les deux autres enfants demeurant avec la mère.

1925-1928 : à Vinh Long, rencontre de Marguerite avec une mendiante qui l'inspirera dans son écriture.

1929-1930 : rencontre avec un jeune homme de Sadec qui devient la figure de l'amant chinois dans ses œuvres.

1931-1932 : voyage en Métropole ; séjour à Pardaillan puis à Vanves.

1933-1937 : études de droit, licence et Diplôme d'Etudes Supérieures en droit public et en économie politique.

1937 (juin) : fonctionnaire au service d'information du ministère des colonies.

1939 : publication d'une œuvre à deux voix : *L'Empire français* par Philippe Roques et Marguerite Donnadiou.

1939 (23 septembre) : mariage avec Robert Antelme.

1940-1941 : publication en collaboration avec Philippe Roques en mai 1940 chez Gallimard de *L'Empire français* signé sous le nom de Marguerite Donnadiou. Publication en 1941 de *Heures chaudes*, achevé le 25 juillet 1939.

1942 (mai) : décès de son premier enfant à la naissance.

1942 (octobre) : emménagement rue saint Benoît jusqu'à la fin de sa vie ; liaison avec Dionys Mascolo.

1942 (décembre) : nouvelle du décès de son frère Paul à Saïgon.

¹¹³⁰ D'après Alain Vallier dans *Le Magazine littéraire*, n° 513, de novembre 2011, pp. 51-56.

1943 : publication de son premier roman, *Les Impudents* sous le pseudonyme de Marguerite Duras.

1943-1944 : entrée en Résistance.

1945 (13 mai) : retour de déportation de Robert Antelme ; inscription de Marguerite au Parti Communiste.

1947 : divorce avec Robert Antelme et naissance de Jean Mascolo.

1956 : mort de Marie Donnadiou à Onzain ; installation à Neauphle-Le-Château ; rupture avec Dionys Mascolo ; rencontre et longue liaison avec Gérard Jarlot.

1966 : premier essai derrière une caméra avec Delphine Seyrig et Robert Hossein.

1968 : participation aux premières barricades. Membre active du Comité d'action étudiants-écrivains aux côtés de Maurice Blanchot, Jean Schuster, Robert Antelme et Dionys Mascolo.

1971 : signature du « Manifeste des 343 salopes » contre la loi de 1920 s'opposant à l'avortement et à l'accès aux contraceptifs.

1975 : première rencontre avec Yann Lemée, alors étudiant.

1978 : voyage en Israël et visite des ruines de Césarée.

1982 : cure de désintoxication à l'hôpital américain de Neuilly.

1984 : invitée de Bernard Pivot autour de la publication de *L'Amant* ; prix Goncourt pour *L'Amant*.

1985 : scandale médiatique avec l'affaire « Grégory » ; entretien avec le président Mitterrand.

1986 : deuxième et troisième entretiens avec le président Mitterrand ; Prix Ritz-Paris-Hemingway pour *L'Amant*.

1987 : refus de comparaître comme témoin au procès de Klaus Barbie à Lyon.

1988 : hospitalisation à l'hôpital Laennec pour crises d'emphysème ; trachéotomie et coma de cinq mois.

1996 (3 mars) : mort dans l'appartement de la rue saint Benoît à Paris.

1996 (7 mars) : inhumation au cimetière Montparnasse.

2011 : entrée dans la bibliothèque de La Pléiade.

ANNEXE 2 : RESUME DES ŒUVRES DE MARGUERITE DURAS

Les Impudents (1943)

Initialement intitulé *La famille Taneran*, avec une première version probable en 1937, ce premier roman de Marguerite Duras situe l'intrigue dans la région de la propriété paternelle en Lot-et-Garonne où vit une famille de trois enfants, deux garçons et une fille. Jacques, l'aîné, est autoritaire et charmeur. Henri, le cadet, est plutôt désœuvré et discret. C'est sur Maud la benjamine que se focalise le récit.

La Vie tranquille (1944)

Ce roman met en avant Francine qui parle, à la première personne, de sa vie et de sa famille dans la ville de Bugues. Tous les sujets familiaux sont convoqués : les frères qui s'affrontent, les amours qui naissent, la mort souvent tragique, les parents qui sombrent dans la folie, la solitude, les énigmes de la vie. Pourtant, tout laisse croire que Francine elle-même est à l'origine de tous ces faits hors du commun.

Un barrage contre le Pacifique (1950)

Ce roman essentiellement autobiographique est dédié à Robert Antelme, le premier mari de Marguerite Duras. Il décrit l'expérience d'une famille de trois enfants qui se ruine dans la construction de digues comme remparts contre l'océan redoutable. C'est le combat désespéré d'une mère pour sauver une concession inexploitable car menacée par les eaux et les promoteurs immobiliers en Indochine. La mère lutte à mains nues contre le Pacifique pour tirer profit d'une terre ingrate. Elle doit aussi affronter le pouvoir maléfique de Joseph, son fils, et le désir de sa fille Suzanne pour un riche propriétaire. Il y a aussi le « petit frère ». Tout au long de l'intrigue, ils rencontreront d'autres personnages tous différents les uns des autres.

Le Marin de Gibraltar (1952)

Ce quatrième roman de Duras présente un narrateur, un homme qui sent que tout va mal pour lui. Par conséquent, il veut changer sa vie par une rupture radicale avec le passé. Il s'engage alors sur un bateau. Il tombe amoureux d'une femme nommée Anna, elle-même en quête d'un autre amour perdu et désigné comme « Le marin de Gibraltar ». Elle a aimé ce marin maintenant disparu. Sans se poser de questions,

l'homme et la femme vont se mettre ensemble à sa recherche. La traversée maritime les conduit de Sète à Tanger, de Tanger à Abidjan, d'Abidjan à Cotonou, de Cotonou à Léopoldville. Si ce couple étrange découvre le marin disparu, ce sera la fin de leur amour.

Les petits chevaux de Tarquinia (1953)

L'intrigue se noue autour d'un groupe de cinq vacanciers qui sont des amis français : deux couples dont l'un a un enfant. Celui-ci pourrait bien être le centre du roman. En séjour en Italie, dans un village entre la montagne et la mer, ils retrouvent des amis italiens, une épicerie, un hôtel restaurant, un terrain de boules, une aire de bal, l'estuaire d'un fleuve, la mer, un paysage menacé par le feu d'un incendie de saison. Le lieu ne leur convient pas, mais ils sont tous venus là, comme tous les ans, pour suivre Ludi, l'homme le plus populaire du groupe. Seule Sara semble se trouver à son aise grâce à l'affection dont elle entoure son enfant. En dépit des vacances, la bonne aux amours faciles et sans histoire est restée prise par la relation sociale avec ses employeurs. Le narrateur évoque aussi l'histoire d'un couple italien âgé, dont le fils a été tué par une bombe lors d'un déminage. Le couple retrouve son corps, mais il ne veut pas rentrer chez lui, pour ne pas avoir à accepter cette mort. Ce roman marqué par le temps du vide intérieur et de la solitude fait partie du cycle italien qui met en exergue la décomposition du couple. L'action est quasi inexistante pour ces vacanciers marqués par l'ennui, la solitude à plusieurs et le conflit latent. A la fin, tout semble s'éclaircir à la lumière de peintures frémissantes dénommées « les petits chevaux de Tarquinia ».

Des journées entières dans les arbres - Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers (1954)

Dans le roman ***Des journées entières dans les arbres***, une femme d'un âge certain rentre des colonies après y avoir séjourné longtemps. Elle a l'intention de retrouver son fils quinquagénaire qu'elle n'a pas vu depuis cinq ans. Elle voudrait ramener avec elle ce fils qui est l'objet de son amour exclusif. Mais la situation ne s'arrange pas avec cet homme qui s'est lié avec une femme aux mœurs légères. Il n'y a donc rien à espérer de ce fils qui autrefois passait des journées entières dans les arbres à dénicher les oiseaux.

Le récit intitulé **Le Boa** met en lumière les effets produits par deux spectacles successifs sur une petite fille contrainte d'y assister tous les dimanches. Il s'agit d'une part de la dévoration d'un poulet par un boa, et d'autre part de la nudité d'une septuagénaire, directrice de la pension où résidait l'enfant.

Dans **Madame Dodin**, le personnage éponyme est une concierge ayant pour ami et complice Gaston, un balayeur de la Ville de Paris. Tous deux s'amuse beaucoup ensemble malgré l'horreur de leurs emplois qu'ils prennent avec humour et philosophie, au détriment des locataires et du reste de l'humanité.

Le récit intitulé **Les Chantiers** raconte la rencontre d'un homme et d'une femme, en vacances au bord d'un lac. C'est l'histoire du premier commencement de l'amour.

Le Square (1955)

A travers des dialogues abondants, un homme et une femme font connaissance dans un square, prélude éventuel à la naissance d'un amour. Les moments partagés et les silences échangés les mènent à une forme de communion profonde. « Le seul souci de ces gens c'était leur survie : ne pas mourir de faim, essayer chaque soir de dormir sous un toit. C'était aussi de temps en temps, au hasard d'une rencontre, PARLER. Parler du malheur qui leur était commun et de leurs difficultés personnelles », écrivait Marguerite Duras, durant l'hiver 1989.

Moderato cantabile (1958)

Dans une ville au bord de la mer, par un après-midi de printemps, le récit se déroule à travers des dialogues intermittents entre deux personnages de conditions sociales différentes, autour d'un mystérieux crime passionnel : Anne Desbarèdes, une jeune mère bourgeoise et Chauvin, l'ancien ouvrier de l'usine gérée par le mari de son interlocutrice. Anne, l'épouse du directeur des Fonderies, emmène son fils tous les vendredis prendre des leçons de piano chez Mlle Giraud. L'enfant ne réussit pas à retenir le sens de l'expression musicale *Moderato Cantabile* et, de ce fait, il contrarie son professeur. Le cours de musique est soudain interrompu par un cri générant une rumeur aux alentours. Dans la rue, Anne apprend qu'un meurtre est commis sur une femme par son amant qui étreint toujours le corps de sa victime, tout en étant inconscient des mouvements de la foule autour de lui. Ce crime passionnel rapproche la bourgeoise et l'ouvrier pour un impossible lien.

Dix heures et demie du soir en été (1960).

C'est le roman du vide intérieur et de la solitude qui rappellent une Inde encore coloniale. Il s'agit plus de saisir un moment que de raconter une histoire. En vacances en Espagne, Pierre et Maria, Judith leur fille de quatre ans et Claire une amie, apprennent qu'un meurtre a été commis dans une ville proche de Madrid où ils se sont arrêtés, contraints par l'orage. Rodrigo Paestra aurait tué sa jeune femme âgée de dix-neuf ans et son amant après les avoir surpris dans une étreinte. Maria sait que Pierre et Claire s'aiment et elle semble les pousser l'un vers l'autre. Elle est fascinée par Rodrigo Paestra. Du balcon de l'hôtel, elle aperçoit sur le toit le meurtrier présumé qui tente d'échapper ainsi à la police. Elle lui porte secours en l'emmenant dans sa Rover, lui permet ainsi de se réfugier dans un champ de blé et promet de revenir lui rendre visite. Au retour, à midi, elle constate sa mort. La Rover repart vers Madrid.

Hiroshima mon amour (1960)

Ce titre étrange et poétique fait référence aux atrocités de la guerre. C'est le récit de la passion entre deux êtres dont les noms ne sont jamais mentionnés. Une brève liaison amoureuse est le sujet de ce scénario de film, écrit sur la demande d'Alain Resnais. Une actrice choisit Hiroshima comme ville symbolique pour le tournage d'un film sur la paix. Elle y fait la rencontre charnelle d'un Japonais, architecte de métier, survivant du bombardement nucléaire, et qui devient à la fois son amant et son confident. Elle lui raconte alors les souvenirs de ses amours interdites à Nevers avec un soldat allemand pendant la Deuxième Guerre Mondiale. L'homme refuse d'admettre que les atrocités d'Hiroshima ont eu lieu. Pour Jean Vallier, « le dialogue entre Emmanuelle Riva et Eiji Okada dans *Hiroshima mon amour* (1959) a résonné encore dans bien des mémoires, en mars 2011, au moment du désastre nucléaire de Fukushima »¹¹³¹.

L'Après-midi de Monsieur Andesmas (1962)

Le nom « Andesmas » serait la fusion de noms de trois personnes proches de Marguerite Duras : Robert **Ant**elme, Louis-René **Des** Forêts et Dionys **Mas**colo. C'est le roman de l'attente et de l'ennui. Dans un jeu de lumière plutôt qu'un jeu de formes, se déroule l'histoire de Monsieur Andesmas, un vieil homme assez riche. Pour sa fille Valérie, il acquiert une maison et souhaite y bâtir une terrasse. Dans son fauteuil, il

¹¹³¹ Biographie de Duras par Jean Vallier. In *Le Magazine littéraire*, novembre 2011, p. 56.

attend l'arrivée de l'entrepreneur, Michel Arc, qui met du temps à venir. Cette attente est meublée par la femme de Monsieur Andesmas qui vient lui faire des révélations qu'il ignorait jusque-là sur sa propre fille. Cet homme va mourir loin de l'affection de sa fille, le dernier être qu'il aime.

Le Ravissement de Lol V. Stein (1964)

C'est le roman du vide et de la transparence de Lol V. Stein, une femme qu'aime Jacques Hold, le narrateur et dont il raconte l'histoire. Un soir, Lol se rend au bal du Casino de T. Beach. Son fiancé, Michael Richardson y danse longuement avec Anne-Marie Stretter, avant de s'en aller le lendemain avec cette dernière. Alors, Lol perd connaissance. Par la suite, elle épouse un homme sans caractère particulier. Dix ans après l'histoire du bal, dans une rue, elle se met à suivre un homme. Celui-ci emmène dans un hôtel, Tatiana Karl, sa maîtresse, qui est aussi une amie d'enfance de Lol. Celle-ci renoue alors avec Tatiana. Lol devient la maîtresse de son amant Jacques Hold. Elle réussit à les conduire tous les deux au Casino de T. Beach pour remettre en scène la trahison subie autrefois.

Les Eaux et forêts (1965)

Sur un passage clouté, un homme est mordu par Zigou le petit chien d'une femme qu'il a croisée. Hors de lui-même, il s'en prend à la propriétaire qui le trouve vulgaire dans ses propos. Arrive une autre femme qui déclenche l'altercation rythmée par les aboiements de Zigou. Ce fait isolé prend une allure universelle car les trois protagonistes imaginent toute la ville de Paris atteinte par la rage. Ce dialogue absurde et loufoque révèle également leur vie conjugale et leur ennui. La fin prouve que tous ont menti sur leurs situations respectives.

Le Vice-consul (1966)

Un narrateur anonyme et un écrivain du nom de Peter Morgan racontent l'histoire de la mendicante de Calcutta qui émerge des souvenirs réels de Duras. Durant son enfance, la jeune Marguerite assiste à une scène où une mendicante vend son enfant. Dans ce roman de la description de l'extrême misère de l'Inde, on voit des lépreux et des chiens de Lahore se réfugier dans les jardins de Shalimar.

L'Amante anglaise (1967)

Cette œuvre s'inspire d'un fait divers : un couple de retraités commet un meurtre incompréhensible, un assassinat gratuit. Le 8 avril 1949, un wagon de marchandises est découvert avec un morceau de corps humain. Les jours suivants, on découvre d'autres morceaux de ce corps dans des trains de marchandises. Seule la tête ne sera jamais retrouvée. Le recoupement ferroviaire a permis de conclure que tous les trains concernés passaient tous par un point commun : le pont de la montagne pavée, à Viorne, dans la circonscription de Corbeil. La criminelle Claire Lannes, âgée de cinquante-et-un ans, a assassiné à coups de hachette Pierre Lannes qu'elle a épousé vingt ans auparavant. Dans l'œuvre de Duras, Claire Lannes commet aussi un meurtre sur Marie-Thérèse Bousquet, sa cousine germaine, sourde et muette. Elle n'a jamais réussi à expliquer ce crime.

Le Shaga (1968)

Cette pièce de théâtre présente une femme qui, du jour au lendemain, se met à parler une langue étrange et inconnue : le *shaga*, une langue inventée par Marguerite Duras en s'inspirant de mots cambodgiens, siamois et malais. Dans la cour d'un asile d'aliénés, une femme et un homme qui parlent en vieux français arrivent pourtant à converser avec elle. Malgré les obstacles, le dialogue dure. Il se fonde sur les mots quotidiens et les expressions les plus courantes. L'humour corrosif y fait bon ménage avec le non-sens et l'absurde.

Yes, peut-être (1968)

Cette pièce de théâtre est un condensé de mots inventés et inconnus avec des onomatopées, une absence flagrante de syllabes, de pronoms et une distorsion de la syntaxe. Une rencontre s'opère entre deux femmes, survivantes du grand bouleversement d'un monde antérieur. Les deux femmes se parlent mais dans leur mémoire déficiente, il ne leur reste que le souvenir des mots.

Détruire, dit-elle (1969)

Duras dédie ce roman à son fils Jean Mascolo. A travers des phrases énigmatiques, cette œuvre développe le thème durassien du rêve d'amour à plusieurs. A l'orée d'une forêt se situe un hôtel pour convalescents où sont décrits trois clients, solitaires et

silencieux : Elisabeth Alione, une femme alcoolique, Max Thor qui la regarde, et Stein qui regarde ce dernier. Ensuite arrivent d'autres personnages : Alissa Thor et Bernard Alione. A Alissa qui l'interroge sur sa tristesse, Elisabeth Alione dévoile les motifs de son séjour dans ce lieu : un accouchement qui s'est mal passé car le nouveau-né, une petite fille, est morte à la naissance.

Abahn Sabana David (1970)

Ce roman est adapté au cinéma en 1971 sous le titre *Jaune le soleil*. Son titre est composé de trois prénoms juifs : *Abahn, Sabana, David*. Ce roman politique dévoile l'histoire d'un petit groupe de Juifs, anciens communistes. Abahn est le gèneur anticonformiste. Sabana et le manœuvre David se chargent de le garder jusqu'au matin où Gringo doit venir tuer Abahn. Tous vivent dans l'attente avant la fuite vers la grande forêt.

L'Amour (1971)

Cette œuvre extrêmement concise et énigmatique raconte l'histoire de deux hommes et d'une femme enceinte, à la figure incertaine. Ils se retrouvent sur une plage illuminée par les flammes de la ville proche nommée S. Thala.

Nathalie Granger (1973)

L'intrigue se noue dans une maison située au fond d'un parc dans les Yvelines, pendant une journée de printemps humide. Isabelle Granger s'y retrouve seule avec son amie, après le départ de son mari et de ses enfants. La conversation porte sur la violence dont fait preuve à l'école Nathalie Granger, la fille d'Isabelle. Et pourtant, la mère ne supporte pas l'idée d'envoyer sa fille vivre dans un pensionnat.

La Femme du Gange (1973)

Ce scénario dévoile l'histoire d'un homme de retour sur les lieux ayant jadis abrité sa grande et passionnante histoire d'amour avec une femme désormais décédée. Ce qu'il ressent après ce retour aux sources est si fort qu'il imagine cette femme toujours vivante et tente d'organiser sa vie comme si de rien n'était.

India song (1973)

Le thème et les personnages du roman *Le Vice-consul* sont repris dans cette pièce de théâtre. Le récit se déroule dans les Indes coloniales des années 30. Chacune détenant partiellement la vérité, quatre voix différentes narrent une simple histoire d'amour.

Les Parleuses. Entretien avec Xavière GAUTHIER (1974)

Ce texte en partie féministe et autobiographique est le résultat de l'entretien de Marguerite Duras avec Xavière Gauthier. Cette série de conversations est entrecoupée de longs silences où les protagonistes cherchent leurs mots. Le texte est livré sans correction ni relecture, avec ses redites, ses blancs. Duras revient sur son parcours littéraire et ses films.

Le Camion, suivi d'entretiens avec Michelle PORTE (1977)

Cet ouvrage comporte deux textes littéraires complémentaires : *Le Camion* proprement dit, suivi d'un entretien de Marguerite Duras avec Michelle Porte sur le film éponyme. Dans le scénario, une femme monte dans un camion après avoir fait du stop. Elle s'adresse au chauffeur qui ne lui prête pas attention. Dans l'entretien, Duras parle de sa conception du cinéma et aborde le thème récurrent de la folie salvatrice.

Les Lieux de Marguerite Duras. Entretien avec Michelle PORTE (1977)

Cette série d'entretiens de Marguerite Duras avec Michelle Porte se présente comme un album qui sert d'introduction aux œuvres de l'écrivaine. Michelle Porte a adopté une démarche concrète consistant à suggérer les différents lieux des œuvres littéraires de Marguerite Duras comme la maison et la forêt de Neauphle-Le-Château, le parc, la plage avec l'hôtel de Trouville. Les photos présentées par Duras sont comme un prolongement du texte.

L'Eden cinéma (1977)

Cette pièce de théâtre se situe dans la thématique autobiographique du roman *Un barrage contre le Pacifique*. Elle présente la mère, énigmatique et silencieuse, et autour d'elle quatre personnages : les enfants, Joseph et Suzanne, le caporal et M. Jo. Tous décrivent cette mère. Cependant, elle-même ne dit rien cependant sur sa vie antérieure

d'enseignante en Indochine, sur sa vie de pianiste à l'*Eden cinéma* et sur les épisodes qui ont suivi.

Le Navire-night (1979)

Pour converser la nuit, des centaines d'hommes et de femmes se réfugient dans l'anonymat des lignes téléphoniques non attribuées. Ainsi, atteinte de leucémie, l'épouse d'un chirurgien passe des nuits complètes à parler avec un homme dont elle ne connaît pas l'identité. Il est vrai qu'ils s'aiment tous les deux mais, jamais, ils ne parviennent à se rencontrer.

L'Eté 80 (1980)

La grande conscience politique de Duras s'explique dans cette « chronique régulière » de dix articles rédigés entre juin et août 1980 pour le journal *Libération*. Cette œuvre est dédiée à son compagnon Yann Lemée dont elle relate la rencontre.

L'Homme assis dans le couloir (1980)

Dans une nature édénique, ce récit présente un homme assis dans l'ombre d'un couloir et, un peu plus loin, une femme allongée dans un jardin. Par la suite, la narratrice les observe en train de faire l'amour.

Agatha (1981)

Cette pièce de théâtre est celle de l'amour voué à la clandestinité entre un frère et une sœur qui se retrouvent avant le départ définitif de cette dernière. Une fois retournés dans la maison de leur enfance, ils évoquent les souvenirs complices d'un passé familial. Ardents et douloureux, ces souvenirs ont généré leur amour incestueux. Cette conversation entre un frère et une sœur fait l'éloge de l'interdit.

L'Homme atlantique (1982)

Sur la côte normande, une jeune femme se retrouve seule, abandonnée par l'homme qu'elle aime. L'occasion est propice pour évoquer sa douleur de vivre cette situation.

La Maladie de la mort (1982)

Devant son incapacité à aimer, un homme engage une femme. Il la paye et l'invite dans une chambre en face de la mer pour qu'elle s'allonge nue dans son lit, pendant plusieurs jours en lui promettant de ne pas la toucher. Il essaie d'aimer, la regarde dormir, la touche, dort et pleure contre elle. A ses questions, elle ne répond que brièvement. Cependant, elle lui révèle qu'elle avait compris dès le début qu'il était atteint de la maladie de la mort. Il pleure et elle l'exhorte à ne pas pleurer. Elle le maîtrise progressivement jusqu'au jour où elle cesse de venir. Ce récit met en lumière la relation complexe et tumultueuse de Marguerite Duras avec Yann Lemée, homosexuel, son cadet d'une quarantaine d'années. C'est le récit des impossibilités auxquelles se heurte le désir dans l'intimité des chambres.

L'Amant (1984)

Ce roman d'amour éperdu est une nouvelle version de l'adolescence indochinoise de Marguerite Duras. A quinze ans, elle est mise en pension à Saïgon. A travers son habillement et sa tenue, signes d'une certaine excentricité, elle fait preuve d'une maturité sensuelle. C'est le récit de la rencontre entre la narratrice âgée d'une quinzaine d'années et un Chinois, jeune et riche. Malgré les différences qui les séparent, ils deviennent amants. Banquier autoritaire, le père de l'amant avait déjà arrangé le mariage de son fils avec une jeune Chinoise. La mère de la narratrice, quant à elle, veut profiter de la générosité de l'amant de sa fille. Cette dernière doit repartir pour la Métropole. Au moment d'embarquer, elle reste sur le pont du navire pour mieux voir son amant demeuré sur le quai. Bien des années plus tard, il lui téléphone pour lui déclarer son amour pour elle jusqu'à la mort.

Outside : Papier d'un jour (1984)

Cette série d'articles écrits pour le journal *France-Observateur* en 1981 témoigne de la grande conscience politique de Marguerite Duras, qui, de ce fait, écrivait des articles de journaux « pour le dehors », « Outside ».

Les Yeux verts (1985)

C'est la nouvelle édition en livre du numéro de juin 1980 des *Cahiers du cinéma*, entièrement conçue, écrite et mise en pages par Marguerite Duras, avec la

collaboration de Serge Daney et le concours de Pascal Bonitzer, Michèle Manceaux, François Régnauld et Charles Tesson.

La Douleur (1985)

A partir des *Cahiers de la guerre*, Duras fait une poignante évocation du retour de la déportation et des camps de concentration de Robert Antelme, son premier mari.

La Vie matérielle. Entretien avec Jérôme BEAUJOUR (1985)

Cette série d'entretiens avec Jérôme Beaujour est constituée de textes sur des sujets aussi variés que le théâtre, les animaux, la maison, la mode, la nourriture, les livres. Sur ce livre, Duras déclare : « ce livre n'en est pas un. Il n'est pas un journal, il n'est pas du journalisme, il est dégagé de l'événement quotidien. Disons qu'il est un livre de lecture ».

Les Yeux bleus cheveux noirs (1986)

Cette œuvre est une adaptation théâtrale de *La Maladie de la mort*. Dans le hall d'un hôtel, un homme « élégant, mince et grand » aperçoit un jeune étranger au « teint blanc des amants. Les cheveux noirs ». Ce dernier rejoint une femme qui, comme lui, a des cheveux noirs. Tous deux disparaissent du regard de l'observateur en pleurs « comme les gens désespérés dans le cinéma triste ». Plus tard, dans la soirée, dans un café de station balnéaire, l'homme retrouve la même jeune femme mais il ne la reconnaît pas. Il l'invite à dormir à ses côtés dans sa chambre en face de la mer, mais sans la toucher. Il promet de la payer. Elle accepte sa demande et l'accomplit dans un rituel quotidien. Tous deux pleurent le même homme qui est à la fois celui qu'elle a aimé un moment et celui qu'il a aimé lui aussi.

La Pute de la côte normande (1986)

Dans ce texte très court dédié à Yann Andréa, Duras explique les motifs qui l'ont conduit à écrire durant l'été à Trouville et en compagnie de Yann Lemée l'œuvre intitulée *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Devant les difficultés rencontrées à écrire l'adaptation théâtrale qui lui a été demandée sur *La Maladie de la mort*, Duras, prise d'une frénésie d'écriture, produit une œuvre ponctuée par les cris et les débats avec Yann, son amant et son assistant.

Emily L. (1987)

A Quillebeuf, dans un petit port sur la Seine, face aux raffineries du Havre, la narratrice se trouve avec son ami. Elle observe un couple anglais au Café de la Marine. L'homme nommé Le Captain s'adresse sporadiquement à la patronne du bar mais sa femme reste très effacée. Par la suite, la narratrice en apprend davantage sur l'histoire de ce couple notamment au sujet des poèmes écrits par la femme du Captain quand elle avait vingt-quatre ans. Ces poèmes ont fait souffrir le Captain. Elle avait alors cessé d'écrire. Plus tard, elle embrasse un jeune gardien qui s'est épris d'elle et qui en est resté amoureux pendant des années, en dépit des voyages qui les séparent. La narratrice fait part à son compagnon de divers sujets : ses peurs, leur vie de couple, son incapacité à écrire. Elle a l'impression d'être seule à aimer, dans un amour inégal.

La Pluie d'été (1990)

C'est l'histoire d'une famille nombreuse et pauvre arrivée nouvellement dans une banlieue parisienne. Malgré des parents immigrés et chômeurs, le héros Ernesto se révèle un génie. Tout commence par une histoire de livres ramassés par le père dans les poubelles et rapportés à la maison. Puis, c'est la découverte hautement symbolique par Ernesto du « livre brûlé » sous l'appentis. La complicité entre sa sœur Jeanne et lui les conduit progressivement à l'inceste. Après la pluie d'été qui marque le terme de l'envoûtement, ils se sépareront.

L'Amant de la Chine du Nord (1991)

Ce roman autobiographique met en scène la rencontre entre la jeune Marguerite Duras et un rentier chinois de Saïgon dans l'Indochine coloniale de l'entre-deux-guerres. L'essentiel de la peinture des sentiments amoureux est perçu à la lumière de la relation amoureuse dans cette histoire d'amour improbable entre une jeune bachelière et un homme déjà mûr. La rencontre sur le bac qui traverse le Mékong est marquée par l'attirance physique et relation passionnée entre ces deux amants.

Yann Andréa Steiner (1992).

Le souvenir dominant de cette œuvre est celui de Yann Lemée, de trente-sept ans moins âgé que Duras au moment où il noue une relation singulière avec elle. Admirateur de Duras, il lui adresse de nombreuses lettres avant de la rencontrer

personnellement. Une simple visite se transforme en un amour d'une durée indéterminée. Yann Lemée était tout pour elle : amant, infirmier, souffre-douleur. Elle était tout pour lui jusque dans l'écriture. Duras le rebaptise et en fait le personnage éponyme de son œuvre. Cette œuvre met en lumière les aspects diversifiés et les thèmes variés des relations entre Marguerite Duras et Yann Lemée : Trouville, Les Roches Noires et les pétroliers d'Antifer, Théodora Kats, la monitrice et l'enfant aux yeux gris de l'été 80, l'Indochine, l'alcool, l'amour, le martyr juif, l'enfance.

Ecrire (1993)

Dans ce petit ouvrage, Marguerite Duras livre ses impressions sur l'écriture malgré les malaises que cela peut engendrer, car en prenant la plume, l'auteure sort d'une certaine pudeur et réserve. Elle révèle les épreuves à franchir quand on livre son œuvre en pâture à l'éditeur ou au lecteur, quel qu'il soit. Cette œuvre témoigne aussi d'une certaine solitude de l'écriture et de l'auteur.

La Mort du jeune aviateur anglais (1993)

Publié dans *Ecrire*, ce récit raconte l'histoire d'un jeune aviateur britannique âgé d'une vingtaine d'années. Duras a découvert sa sépulture dans un petit village à proximité de Deauville. Elle livre sa version des faits tout en présentant ce village normand, son église, son cimetière et la tombe du jeune aviateur.

Le Monde extérieur - Outside 2 (1993)

C'est le deuxième volume d'*Outside*. Ces fragments échappés à l'œuvre de Duras sont composés d'articles de journaux, de préfaces, de lettres et de textes rédigés entre 1962 et 1993. Les sources sont aussi variées que les événements politiques et sociaux, les peintures, les films, les rencontres. Comme dans le premier volume et dans une perspective complémentaire, Duras écrit pour le « dehors, pour sortir au-dehors ».

La Mer écrite (1996)

L'été de l'année 1980 a été l'occasion pour la reporter photographe Hélène Bamberger de rencontrer Marguerite Duras à Trouville. Pendant une quinzaine d'années (1980-1994), elles se retrouvent chaque été pour se promener. Les photos prises par Hélène Bamberger sont finalement commentées par Duras en 1994. Ce livre se présente alors

comme l'évocation écrite et photographique de lieux chers à Marguerite Duras : le balcon de son appartement de Trouville, le cimetière d'un jeune aviateur anglais, la beauté et l'étendue de la mer.

C'est tout (1999)

C'est un petit livre bien étrange et hétérogène, d'une cinquantaine de pages, contenant des fragments, des phrases dites ou écrites, des mots, de courtes lettres. C'est le journal de l'amour vital, de la mort qui rôde, des vagues de découragement, de la panique de l'imminence du néant. Ce sont des appels à l'amant adoré, réel et fictif.

La Couleur des mots. Entretien avec Dominique NOGUEZ (2001)

En 1983, un coffret de cinq cassettes contenait les films de Duras et ses entretiens avec Dominique Noguez : huit films dont quatre courts-métrages suivis de cinq postfaces où Duras commente son œuvre. Dans cette série d'entretiens avec Dominique Noguez, Marguerite Duras revient sur l'origine et l'histoire de ses films. Elle aborde également ses conceptions littéraires et cinématographiques. Dominique Noguez reprend le texte de ces entretiens introuvables et en publie l'intégralité.

Cahiers de la guerre et autres textes (2006)

C'est le journal rédigé par Duras pendant la guerre et récupéré dans l'une des célèbres « armoires bleues » de sa maison de Neauphle-le-Château. L'édition posthume date de 2006. On y lit la matrice de deux œuvres principales : *Un barrage contre le Pacifique* et *La Douleur*.

ANNEXE 3 : INTERVIEW ACCORDEE PAR MICHAEL LONSDALE

Cette interview m'a été accordée par M. Michael Lonsdale, le dimanche 4 mars 2012 au Café Le Vauban à Paris de 16h30 à 17h30. Je la publie avec l'aimable autorisation de l'acteur qui a accepté de revoir la version imprimée.

1. Quand avez-vous rencontré Marguerite Duras pour la première fois et quelles ont été vos premières impressions ?

La première fois, c'était en 1968 chez une amie dans le milieu du cinéma. Ce jour-là, il y avait plein de monde du cinéma. Marguerite m'a été présentée. Je lui ai serré la main, mais nous ne nous sommes pas parlé. Après, je l'ai rencontrée lors d'un projet sur *L'Amante anglaise*. Nous avons donc décidé de nous réunir pour relire et rencontrer une comédienne [qui s'appelait...]. C'était en 1968, dans l'immeuble où j'habite, Place Vauban. J'y ai accueilli de même que Claude Regy, le metteur en scène qui a beaucoup monté les pièces de Marguerite [dont *L'Amante anglaise* en 1968 puis 1971]. Nous avons donc lu ce qu'elle avait fait de *L'Amante anglaise*. C'était une curieuse histoire parce qu'elle voulait faire une double distribution [de rôles]. Il y aurait eu un couple plus âgé qu'auraient joué Madeleine Renaud et un comédien plus âgé, Loleh Bellon [de son vrai nom Marie-Laure Bellon]. Puis, un couple plus jeune. Et le troisième personnage était l'interrogateur. Moi, dans la version « plus jeune », je ne trouvais pas l'idée très bonne parce que Madeleine Renaud était une vedette du théâtre. Je veux dire ceci : dès qu'elle est là, toute la salle se remplit ! J'ai dit à Loleh que je ne pense pas que ce soit une bonne idée. Après avoir lu le scénario, Claude et Marguerite ont finalement décidé que Loleh n'était pas le bon choix pour ce personnage. Il fallait donc trouver quelqu'un d'autre. De plus, j'annonçais simultanément que le rôle du mari ne m'intéressait pas. Je devais incarner un homme de 65 ans et à la retraite, bref un homme un peu âgé. De plus, je ne trouvais pas ce personnage sympathique.

J'ai dit que je serais beaucoup plus intéressé par le personnage de l'interrogateur. Ils ont répondu : « oui, pourquoi pas, finalement ? ». Alors, nous avons cherché un autre mari. Nous avons retenu un comédien très apprécié, Claude Dauphin [de son vrai nom Claude Marie Eugène Legrand].

J'ai aussi connu Marguerite dans le travail à la salle Gémier, à Chaillot. C'était l'époque de l'institution théâtrale de Jean Vilar, le Théâtre National Populaire (TNP) composé d'une grande salle et d'une salle plus petite, du nom de Gémier, comédien français, très connu, au début des années 1900. Il a été le premier à lancer le théâtre populaire. Il invitait les ouvriers à venir au théâtre. Il était très démocratique.

Nous avons donc commencé à répéter à la salle Gémier. En scène, trois personnages seulement : le mari, que j'ai interrogé pendant une heure puis la femme meurtrière, pendant une heure également. Enfin, je les ai interrogés tous les deux. Evidement le travail était très passionnant, parce que Claude Régy était formidable. J'étais surtout très touché de jouer avec Madeleine Renaud, une actrice incroyable, une dame déjà âgée, mais formidable ! Marguerite restait là et elle ne parlait jamais de la mise en scène. Mais elle changeait souvent les mots. Elle voulait qu'on déplace telle ou telle chose. Elle le faisait toujours un peu plus, jusqu'au jour où, dix jours avant la représentation, j'ai dit : « Ecoute, Marguerite, maintenant il faut arrêter, moi je ne sais plus où elle est la phrase ! » Elle changeait tout le temps. Ce n'était plus possible. Nous avons besoin d'un texte précis. Elle était ennuyée de ma réaction parce qu'elle aimait bien changer. Elle a finalement accepté. On ne peut pas jouer, on ne peut pas travailler si on hésite entre deux phrases. Elle a compris mais, en fait, elle ne pouvait s'empêcher de modifier encore ceci ou cela dès que nous recommencions. Voilà comment nous nous sommes connus et nous avons beaucoup sympathisé.

2. Aviez-vous lu ses œuvres ? Lesquelles ? Quel ressenti avez-vous eu de ces lectures ?

Je n'avais pas tout lu mais j'aimais bien ce que j'avais lu d'elle : *Les petits chevaux de Tarquinia*, par exemple. J'avais été très impressionné par le film *Hiroshima mon amour*. C'était d'un culot incroyable de dire *Hiroshima mon amour*. C'est l'un des films qui ont reçu le plus d'hommages dans le monde. Ce film a obtenu d'ailleurs soixante-dix prix. C'était une nouveauté absolue d'oser parler comme cela.

3. Comment dirigeait-elle ses acteurs et quels souvenirs vous ont marqué ?

Elle ne dirigeait pas ses acteurs, parce que, de toutes les pièces que j'ai jouées d'elle, comme *l'Eden cinéma*, elle ne se mêlait plus de la mise en scène. Il y avait aussi les pièces qu'elle avait adaptées en français comme *Home* de David Storey, [*Les Papiers d'Aspern* et *La Bête dans la jungle* d'après Henri James]. Tout cela, elle ne s'en mêlait pas jusqu'au moment où elle a commencé à faire du cinéma. Elle avait produit un premier film avec Gérard Jarlot, je crois, [*La Bête dans la jungle* en 1962] où elle participait à la mise en scène mais elle n'avait pas signé le film. Son premier film s'appelait *Détruire dit-elle*. Elle cherchait désespérément quelqu'un pour jouer le rôle de Stein. Mais elle ne trouvait personne. Très gênée alors, elle m'a dit : « reste avec moi, on va auditionner plein de comédiens ». J'ai vu défiler des acteurs comme Michel Bouquet, Michel Piccoli, Roger Blin, Roland Dubillard. C'est de la petite histoire tout cela. Personnellement, j'étais très gêné : généralement ce n'est pas à un acteur de juger du rôle des autres acteurs ! Elle n'était pas contente. Chaque fois, elle disait, « ce n'est pas ça ». Comme on approchait du tournage, je lui ai dit : « Moi je veux bien faire si tu ne trouves personne ». Alors, elle m'a regardé et elle m'a dit : « mais oui, que je suis bête, bien sûr, c'est toi Stein ! ».

4. Quel portrait pourriez-vous me faire d'elle après les différentes rencontres, celle-ci en particulier ?

Là, c'est un peu différent, car c'est elle qui dirigeait le film. Or, elle ne savait pas très bien où mettre la caméra. Alors, quelquefois, on discutait. Elle disait : « Je ne sais pas ». Elle ne savait rien du cinéma. Après, on a fait encore beaucoup d'autres choses. Elle parlait bien, Marguerite.

J'ai gardé de Marguerite le souvenir d'une femme profondément animée par ce qui est très beau et puis, elle avait un tel don d'écriture. Elle parlait d'une façon très personnelle mais avec beaucoup de profondeur. Elle avait beaucoup d'humour. Elle disait : « Il y a deux grands écrivains : c'est Simenon et moi ». Souvent, elle avouait : « c'est génial ce que j'ai écrit ! » Eh oui, il manque des êtres comme cela.

5. Avez-vous abordé avec elle des questions touchant la *Bible* et les religions? Et, d'après vous, quelle pourrait être la version de la *Bible* qu'elle a lue ?

Je n'en parlais pas beaucoup avec elle. A l'époque, j'étais timide et je sentais que cela ne l'intéressait pas vraiment. On n'a jamais fait de débat à proprement parler sur le sujet. Les discussions avec Marguerite étaient plutôt politiques ou féministes. Un jour, elle m'a dit : « Tout est politique ». Je lui ai répondu : « non, non, Marguerite, tout est artistique ». Alors, au cours de ces discussions, moi je m'en allais toujours. J'allais dans la chambre à côté.

Mais elle a souvent parlé de Dieu et elle disait : « Dieu, je n'y crois pas mais j'en parle tout le temps ». Elle avait eu des phrases très dures. Dans un texte, elle avait dit : « Dieu ce truc » [« après seulement, elle entendra le bruit, vous savez ... ? de Dieu ?... ce truc ... ? (*L'Amour*, p. 143)]. C'est curieux ! Cependant, elle acceptait d'être marraine dans une église comme saint Séverin [où je vais tout à l'heure]. Il y avait un prêtre nommé Schneider qui n'était pas le curé. Ce prêtre de la paroisse avait baptisé un enfant dont Marguerite était la

marraine. C'était dans les habitudes. Je ne peux jamais mettre un tampon sur ce que font les gens. C'est tellement variable. Ce qui compte, c'est ce qui se passe là [dans la tête] et là [dans le cœur]. On en vient à la grande phrase de Pascal : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas ».

Après le baptême, ils ont déjeuné ensemble pour fêter l'événement. Ils ont parlé de Dieu et Marguerite lui a dit : « Depuis Auschwitz, je ne peux pas croire en Dieu ». Le père Schneider ne savait trop que dire. C'était gênant pour lui car, en tant que prêtre, il aurait dû trouver quelque chose à répondre.

Marguerite lisait beaucoup la *Bible*. Je pense qu'elle a tout lu, probablement *La Bible de Jérusalem*. Je sais qu'elle était passionnée par les prophètes Ezéchiel et Isaïe.

Elle a toujours été attirée par une sorte de folie mystique. Elle aimait bien un révolutionnaire qui avait fait de la prison. Elle venait lui parler. Elle était très attachée à l'histoire de *L'Amante anglaise*. Avant cette version, il y a eu le scénario dont le titre est : *Les Viaducs de Seine-et-Oise* et que Claude Regy avait monté [en 1964]. Elle a trouvé que ce n'était pas assez, alors elle a écrit *L'Amante anglaise*. La folie de cette femme l'a passionnée complètement. Dans un passage de *L'Amante anglaise*, il est question d'Alfonso, l'ouvrier portugais qui venait travailler. Alors, elle le regardait pendant des heures sans rien lui dire. Et, un jour, elle se livre : « C'était Dieu pour moi ».

Je crois que tous les grands artistes qui ont vraiment quelque chose à dire et qui ont un sentiment profond et fort de quelque chose, même s'ils n'ont pas déclaré Dieu, ils le connaissent. Même Nietzsche.

Claude Regy est aussi « anti-croyance ». Les artistes disent qu'ils ne croient pas en Dieu mais ils font les choses de Dieu. Ils ont dans le cœur un besoin impératif, une nécessité forte d'agir, mais souvent à l'encontre de ce qui se fait. Alors, ils dépassent les bornes, cassent la baraque. Le jour où Rembrandt et Le Caravage ont décidé de peindre le Christ d'après un être humain, ce fut une révolution ! L'art ne peut être enfermé.

6. Que diriez-vous spirituellement de Marguerite Duras, même si elle se défend d'avoir voulu donner une touche de sacré à *La Pluie d'été* par exemple avec le leitmotiv « Vanités des vanités » ?

Elle ne voulait pas le qualifier comme cela. Beaucoup de grands écrivains qui ne se sont pas intéressés à Dieu en parlent pourtant, même de façon floue car il n'y a rien au monde de plus fort que l'histoire de l'*Ancien Testament*. Dieu sait si j'émets des réserves sur ce Dieu « pas encore au point » : il est violent et jaloux. Heureusement le Christ arrive [avec le *Nouveau Testament*]. Dans l'*Ancien Testament*, il y a des livres fabuleux : *Le Cantique des cantiques*, les prophètes, l'histoire de Tobie et de Sara que j'aime beaucoup.

« Vanité des vanités » ! Moi, je ne suis pas d'accord avec cette traduction car la vanité devient un péché. C'est accusateur. D'autres versions traduisent plutôt : « brume, vapeur », c'est-à-dire une chose qui monte et se dissout dans l'air. Donc, tout est brume et vapeur. Ce n'est pas un sentiment. J'ai lu ce texte en public un soir à Marseille. Mais il laisse une impression triste et dépressive. A la fin de la lecture publique, un homme est venu me voir et m'a dit : « il n'y a plus qu'à se flinguer ». C'est vrai, cela me gêne. On se sent dans un monde où rien n'a de valeur. Je ne sais pas ce qui a frappé Marguerite au point d'en faire un leitmotiv. Si Marguerite avait connu une autre traduction, elle aurait peut-être eu une vision différente et une lecture positive.

7. Si, à son égard, j'emploie le qualificatif « Destructrice », est-ce que je vous surprerais ?

Non, *Détruire dit-elle*, c'est détruire un certain ordre du monde qui est faux, qui est falsifié. Elle souffrait de ce qui n'était pas juste. Ce sont un peu les pensées de Mai 68. Elle était très excitée en Mai 68. Moi, je ne la connaissais pas encore. Je ne l'ai connue qu'à la fin de 68. Mais elle parlait des événements avec son fils [Jean Mascolo] qui était jeune. Elle écoutait religieusement ce que lui disait son fils très excité. Mais la grande question de Marguerite est celle de

l'amour presque trop fort, de l'amour passionnel. C'est le thème d'*India song*. Les propos du vice-consul sont très surprenants : « nous sommes faits pour l'un et pour l'autre et quoi que vous fassiez ici, tous les hommes que vous aurez tout ça n'existe pas... » Nous sommes faits pour être ensemble dans ... quelque chose qu'elle ne peut nommer, le paradis. Elle pense à un lieu comme celui-là qu'elle recherchait pour sa vie, dans le désir d'amour absolu.

Quand Marguerite touche les gens, c'est très profond. Des gens m'ont dit : « j'ai vu le film [*India song*], six ou sept fois, je le revois tout le temps ». Puis, il y a d'autres gens qu'elle agace et qui ne la supportaient pas. Cependant, ils reconnaissent qu'elle est un grand écrivain.

J'étais très impressionné de jouer *Le Vice-consul* parce que j'étais très malheureux à l'époque où on m'avait demandé de jouer. Et dans les cris, les hurlements du consul, je me suis investi. J'ai pris sur moi d'assumer mes épreuves. J'ai hurlé tout cela. Le jeu est un exutoire.

A l'époque, en 68, il fallait tout casser, il fallait tout changer. Curieusement, j'en garde un souvenir plutôt sympathique parce que tout le monde s'est mis à parler dans la rue. Les gens se rassemblaient, ils disaient des choses incroyables avec bon sens. C'était bien, cette révolution. C'est un grand mot, car il n'y a pas eu de morts, mais il y a des gens qui ont été tabassés. Il fallait que cela éclate. Beaucoup de gens d'Eglise condamnent sévèrement Mai 68. Je ne pense pas comme eux surtout face à trop d'injustice. Cela va arriver un de ces jours ici, si les gens n'ont plus de quoi manger. C'est toujours ainsi que la révolte se déclenche. C'est comme cela que la Révolution a commencé.

8. Tout en vous remerciant pour le temps que vous m'avez consacré, acceptez-vous que cette interview soit publiée dans les pages annexes de cette thèse de doctorat sur l'inspiration biblique et l'écriture du sacré dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras ?

Oui, si vous voulez. Si cela peut apporter quelque chose, je veux bien.

ANNEXE 4 : LE LIVRE BRULÉ (JEREMIE 36, 1-32)

Jr 36,1 En la quatrième année de Yoyaqim, fils de Josias, roi de Juda, la parole que voici s'adressa à Jérémie de la part du SEIGNEUR : 2 « Procure-toi un rouleau, et écris dedans toutes les paroles que je t'ai adressées au sujet d'Israël, de Juda et de toutes les nations, depuis que j'ai commencé à te parler au temps de Josias jusqu'à ce jour. 3 Peut-être les gens de Juda seront-ils attentifs à tous les maux que je pense leur infliger, en sorte que, chacun se convertissant de sa mauvaise conduite, je puisse pardonner leurs crimes et leurs fautes. »

4 Jérémie fit appel à Baruch, fils de Nériya, et celui-ci écrivit dans le rouleau, sous la dictée de Jérémie, toutes les paroles que le SEIGNEUR lui avait adressées. 5 Puis Jérémie demanda à Baruch : « J'ai un empêchement, je ne peux pas aller au Temple, 6 vas-y donc toi-même en un jour de jeûne et, dans le Temple, face à la foule, fais lecture du rouleau où tu as écrit, sous ma dictée, les paroles du SEIGNEUR ; fais-en lecture à tous les Judéens qui seront venus de leurs différentes villes. 7 Il se pourrait alors que leur supplication jaillisse devant le SEIGNEUR et que chacun se convertisse de sa mauvaise conduite, car terrible est la colère, la fureur que le SEIGNEUR manifeste à l'égard de ce peuple. » 8 Baruch, fils de Nériya, accomplit fidèlement ce que le prophète Jérémie lui avait demandé ; il lut, au Temple, dans le livre, les paroles du SEIGNEUR. 9 En la cinquième année de Yoyaqim, fils de Josias, roi de Juda, au neuvième mois, on convoqua pour un jeûne devant le SEIGNEUR tous les gens de Jérusalem, et tous les gens des villes de Juda qui venaient à Jérusalem. 10 Alors Baruch lut, dans le livre, les paroles de Jérémie, au Temple, dans la salle de Guemaryahou, fils de Shafân, le secrétaire, dans le parvis supérieur, à l'entrée de la porte Neuve du Temple ; il en fit lecture à toute la foule.

11 Or Mikayehou, fils de Guemaryahou, fils de Shafân, entendit toutes les paroles du SEIGNEUR telles qu'elles étaient écrites dans le livre. 12 Il descendit au palais, entra dans la salle du secrétaire ; là étaient réunis en séance tous les ministres : le secrétaire Elishama, Delayahou, fils de Shemayahou, Elnatân, fils de Akbor, Guemaryahou, fils de Shafân, Sédécias, fils de Hananyahou, et les autres ministres. 13 Mikayehou leur communiqua toutes les paroles qu'il avait entendues quand Baruch, fils de Nériya, faisait lecture du livre à la foule. 14 Alors le conseil des ministres envoya Yehoudi, fils de Netanyahou, fils de Shèlèmyahou, fils de Koushi, auprès de Baruch pour lui dire : « Apporte-nous le rouleau que tu as lu devant la foule. » Baruch, fils de Nériya, prit le rouleau et vint vers eux. 15 Ils lui dirent : « Assieds-toi et fais-nous la lecture de ce rouleau ! » Baruch s'exécuta. 16 En entendant toutes les paroles, ils furent pris d'une

panique contagieuse. Finalement ils dirent à Baruch : « Nous ne manquerons pas de communiquer au roi toutes ces paroles. » 17 Et ils lui demandèrent : « Raconte-nous comment tu as écrit toutes ces paroles sous sa dictée. » 18 Baruch leur répondit : « Il m'a dicté personnellement toutes ces paroles, tandis que moi, je les écrivais avec de l'encre dans le livre. » 19 Les ministres dirent à Baruch. « Va-t'en, cache-toi, et Jérémie aussi ; que personne ne sache où vous êtes ! » 20 Ayant déposé le rouleau dans la salle du secrétaire Elishama, ils entrèrent chez le roi, dans ses appartements privés, et ils racontèrent au roi tout ce qui s'était passé. 21 Alors le roi envoya Yehoudi chercher le rouleau ; celui-ci alla le prendre dans la salle du secrétaire Elishama et en fit lecture au roi et à tous les ministres qui, debout, entouraient le roi. 22 Le roi, lui, était assis au salon d'hiver - c'était le neuvième mois -, et le feu d'un brasero brûlait devant lui. 23 Chaque fois que Yehoudi avait lu trois ou quatre colonnes, le roi les découpait avec un canif de scribe et les jetait au feu du brasero, si bien que tout le rouleau finit par disparaître dans le feu du brasero. 24 Ils ne furent pas pris de panique, ils ne déchirèrent pas leurs vêtements, ni le roi ni aucun de ses serviteurs qui entendaient toutes ces paroles. 25 Même quand Elnatân, Delayahou et Guemaryahou intervenaient auprès du roi pour l'empêcher de brûler le rouleau, celui-ci ne les écoutait pas, 26 et il donna l'ordre à Yerahméel, prince du sang, à Serayahou, fils de Azriel, et à Shèlèmyahou, fils de Avdéel, d'arrêter le secrétaire Baruch et le prophète Jérémie ; mais le SEIGNEUR les tenait cachés.

27 Après que le roi eut brûlé le rouleau qui contenait les paroles écrites par Baruch sous la dictée de Jérémie, la parole du SEIGNEUR s'adressa à Jérémie : 28 « Procure-toi un autre rouleau et écris dedans toutes les paroles primitives qui se trouvaient dans le premier rouleau brûlé par Yoyaqim, roi de Juda. 29 Et à Yoyaqim, roi de Juda, tu diras : Ainsi parle le SEIGNEUR : Tu as brûlé ce rouleau en me reprochant d'y avoir écrit que le roi de Babylone viendrait certainement ravager ce pays et en faire disparaître hommes et bêtes. 30 Eh bien ! Ainsi parle le SEIGNEUR au sujet de Yoyaqim, roi de Juda : Il n'aura personne pour lui succéder sur le trône de David ; son cadavre sera exposé à la chaleur du jour et au froid de la nuit ; 31 je sévirai contre lui, sa descendance, ses serviteurs, à cause de leurs crimes ; et je ferai venir sur eux, sur les habitants de Jérusalem et les hommes de Juda, tous les grands malheurs dont je leur ai parlé sans qu'ils m'écoutent. » 32 Jérémie se procura donc un autre rouleau et le remit au secrétaire Baruch, fils de Nériya ; celui-ci y écrivit, sous la dictée de Jérémie, toutes les paroles du livre brûlé par Yoyaqim, roi de Juda. Et beaucoup d'autres paroles semblables y furent ajoutées.

ANNEXE 5 : RESURRECTION ET DISCIPLES D'EMMAUS (LC 24)

24 ¹ Et, le premier jour de la semaine, de grand matin, elles vinrent à la tombe en portant les aromates qu'elles avaient préparés. ² Elles trouvèrent la pierre roulée de devant le tombeau. ³ Étant entrées, elles ne trouvèrent pas le corps du Seigneur Jésus. ⁴ Or, comme elles en étaient déconcertées, voici que deux hommes se présentèrent à elles en vêtements éblouissants. ⁵ Saisies de crainte, elles baissaient le visage vers la terre quand ils leur dirent: " Pourquoi cherchez-vous le vivant parmi les morts ? ⁶ Il n'est pas ici, mais il est ressuscité. Rappelez-vous comment il vous a parlé quand il était encore en Galilée; ⁷ "il disait: "Il faut que le Fils de l'homme soit livré aux mains des hommes pécheurs, qu'il soit crucifié et que le troisième jour il ressuscite. " ⁸ Alors, elles se rappelèrent ses paroles; ⁹ elles revinrent du tombeau et rapportèrent tout cela aux Onze et à tous les autres. ¹⁰ C'étaient Marie de Magdala et Jeanne et Mère de Jacques; leurs autres compagnes le disaient aussi aux apôtres. ¹¹ Aux yeux de ceux-ci ces paroles semblèrent un délire et ils ne croyaient pas ces femmes. ¹² Pierre cependant partit et courut au tombeau; en se penchant, il ne vit que les bandelettes, et il s'en alla de son côté en s'étonnant de ce qui était arrivé. ¹³ Et voici que, ce même jour, deux d'entre eux se rendaient à un village du nom d'Emmaüs, à deux heures de marche de Jérusalem. ¹⁴ Ils parlaient entre eux de tous ces événements. ¹⁵ Or, comme ils parlaient et discutaient ensemble, Jésus lui-même les rejoignit et fit route avec eux; ¹⁶ mais leurs yeux étaient empêchés de le reconnaître. ¹⁷ Il leur dit: " Quels sont ces propos que vous échangez en marchant ? " Alors ils s'arrêtèrent, l'air sombre.

¹⁸ L'un d'eux, nommé Cléopas, lui répondit: " Tu es bien le seul à séjourner à Jérusalem qui n'ait pas appris ce qui s'y est passé ces jours-ci! " - ¹⁹ " Quoi donc ? " leur dit-il. Ils lui répondirent: " Ce qui concerne Jésus de Nazareth, qui fut un prophète puissant en action et en parole devant Dieu et devant tout le peuple: ²⁰ comment nos grands prêtres et nos chefs l'ont livré pour être condamné à mort et l'ont crucifié; ²¹ et nous, nous espérions qu'il était celui qui allait délivrer Israël. Mais, en plus de tout cela, voici le troisième jour que ces faits se sont passés. ²² Toutefois, quelques femmes qui sont des nôtres nous ont bouleversés: s'étant rendues de grand matin au tombeau ²³ et n'ayant pas trouvé son corps, elles sont venues dire qu'elles ont même eu la vision d'anges qui le déclarent vivant. ²⁴ Quelques-uns de nos compagnons sont allés au

tombeau et ce qu'ils ont trouvé était conforme à ce que les femmes avaient dit; mais lui, ils ne l'ont pas vu. " ²⁵ Et lui leur dit: " Esprits sans intelligence, cœurs lents à croire tout ce qu'ont déclaré les prophètes! ²⁶ Ne fallait-il pas que le Christ souffrît cela et qu'il entrât dans sa gloire ? " ²⁷ Et, commençant par Moïse et par tous les prophètes, il leur expliqua dans toutes les Écritures ce qui le concernait. ²⁸ Ils approchèrent du village où ils se rendaient, et lui fit mine d'aller plus loin. ²⁹ Ils le pressèrent en disant: " Reste avec nous car le soir vient et la journée déjà est avancée. " Et il entra pour rester avec eux. ³⁰ Or, quand il se fut mis à table avec eux, il prit le pain, prononça la bénédiction, le rompit et le leur donna. ³¹ Alors leurs yeux furent ouverts et ils le reconnurent, puis il leur devint invisible. ³² Et ils se dirent l'un à l'autre: " Notre cœur ne brûlait-il pas en nous tandis qu'il nous parlait en chemin et nous ouvrait les Écritures ? " ³³ A l'instant même, ils partirent et retournèrent à Jérusalem; ils trouvèrent réunis les Onze et leurs compagnons, ³⁴ qui leur dirent: " C'est bien vrai! Le Seigneur est ressuscité, et il est apparu à Simon. " ³⁵ Et eux racontèrent ce qui s'était passé sur la route et comment ils l'avaient reconnu à la fraction du pain. ³⁶ Comme ils parlaient ainsi, Jésus fut présent au milieu d'eux et il leur dit: " La paix soit avec vous. " ³⁷ Effrayés et remplis de crainte, ils pensaient voir un esprit. ³⁸ Et il leur dit: " Quel est ce trouble et pourquoi ces objections s'élèvent-elles dans vos coeurs ? ³⁹ Regardez mes mains et mes pieds: c'est bien moi. Touchez-moi, regardez; un esprit n'a ni chair, ni os, comme vous voyez que j'en ai. " ⁴⁰ A ces mots, il leur montra ses mains et ses pieds. ⁴¹ Comme, sous l'effet de la joie, ils restaient encore incrédules et comme ils s'étonnaient, il leur dit: " Avez-vous ici de quoi manger ? " ⁴² Ils lui offrirent un morceau de poisson grillé. ⁴³ Il le prit et mangea sous leurs yeux. ⁴⁴ Puis il leur dit: " Voici les paroles que je vous ai adressées quand j'étais encore avec vous: il faut que s'accomplisse tout ce qui a été écrit de moi dans la Loi de Moïse, les Prophètes et les Psaumes. " ⁴⁵ Alors il leur ouvrit l'intelligence pour comprendre les Écritures, ⁴⁶ et il leur dit: " C'est comme il a été écrit: le Christ souffrira et ressuscitera des morts le troisième jour, ⁴⁷ et on prêchera en son nom la conversion et le pardon des péchés à toutes les nations, à commencer par Jérusalem. ⁴⁸ C'est vous qui en êtes les témoins. ⁴⁹ Et moi, je vais envoyer sur vous ce que mon Père a promis. Pour vous, demeurez dans la ville jusqu'à ce que vous soyez, d'en haut, revêtus de puissance.

ANNEXE 6: TALMUD YERUSHALMI HAGIGAH II, 1, 77B

Mon père Abuyah était un des grands personnages de Jérusalem. Au jour de ma circoncision, il invita au festin tous les grands personnages de la ville, les installa dans une maison et en établit une autre à part pour Rabbi Eliezer et Rabbi Yehoshua. Lorsque les invités eurent fini de manger et de boire, ils se mirent à battre des mains et à danser. Rabbi Eliezer dit à Rabbi Yehoshua : « Pendant que ceux-ci passent leur temps à leur façon, occupons-nous de notre manière ». Ils se mirent donc à étudier les paroles de la Torah, passant de la Torah aux Prophètes et des Prophètes aux Hagiographes. Un feu descendit du ciel et les entoura. Alors, mon père Abuyah leur dit : « Mes maîtres, êtes-vous venus pour mettre le feu à ma maison ? Ils répondirent : Dieu nous en garde ! Mais nous étions assis et nous faisons un collier avec les paroles de la Torah. Nous passions de la Torah aux Prophètes et des Prophètes aux Hagiographes et voici que les paroles sont devenues joyeuses comme elles l'étaient quand elles furent données au Sinaï et le feu s'est mis à les lécher comme il les léchait au Sinaï. En effet, quand ces paroles furent la première fois données au Sinaï elles furent données dans le feu comme il est dit » (Dt 4, 11) : « La montagne était embrasée dans le feu jusqu'au cœur du ciel ». Alors mon père Abuyah leur dit : « Mes maîtres, puisque telle est la force de la Torah, si ce fils reste en vie je le consacrerai à l'étude de la Torah ».

ANNEXE 7 : TALMUD SHIR HA SHIRIM RABBAH I 10, 2.

Ben Azzai était assis et expliquait l'Écriture et le feu était autour de lui. On alla prévenir Rabbi Aqiba et on lui dit ce qui se passait. Rabbi Aqiba alla chez Ben Azzai et lui dit : « J'ai entendu dire que tu expliquais l'Écriture et qu'un feu brûlait autour de toi ». Ben Azzai lui répondit : « Oui ». Rabbi Aqiba lui demande alors : Peut-être avais-tu une vision mystique ? Ben Azzai lui répondit : « Non, j'étais assis et je faisais un collier avec les paroles de la Torah, passant de la Torah aux Prophètes et des Prophètes aux Hagiographes et les paroles étaient joyeuses et délectables comme elles l'étaient quand elles furent données la première fois au Sinaï dans le feu, comme il est dit » (Dt 4, 11) : « Et la montagne... »

Rabbi Abbahu (début du 4^e siècle) était assis et expliquait l'Écriture et voici qu'un feu s'alluma autour de lui. Il se demanda : « Est-ce que je vais faire un collier avec les paroles de la Torah de manière incorrecte ? » En effet, Rabbi Lévi (fin du 3^e siècle) a dit : « Il y a des gens qui savent faire un collier mais ils ne savent pas percer correctement les perles et il y en a qui savent percer les perles mais ne savent pas les assembler en un collier. Moi, je sais à la fois assembler et percer ».

ANNEXE 8 : LIVRE DE *L'ECCLÉSIASTE* (PROLOGUE)

1 ¹ « Paroles de Qohéleth, fils de David, roi à Jérusalem. ² Vanité des vanités, dit Qohéleth, vanité des vanités, tout est vanité. ³ Quel profit y a-t-il pour l'homme de tout le travail qu'il fait sous le soleil ? ⁴ Un âge s'en va, un autre vient, et la terre subsiste toujours. ⁵ Le soleil se lève et le soleil se couche, il aspire à ce lieu d'où il se lève. ⁶ Le vent va vers le midi et tourne vers le nord, le vent tourne, tourne et s'en va, et le vent reprend ses tours. ⁷ Tous les torrents vont vers la mer, et la mer n'est pas remplie; vers le lieu où vont les torrents, là-bas, ils s'en vont de nouveau. ⁸ Tous les mots sont usés, on ne peut plus les dire, l'œil ne se contente pas de ce qu'il voit, et l'oreille ne se remplit pas de ce qu'elle entend. ⁹ Ce qui a été, c'est ce qui sera, ce qui s'est fait, c'est ce qui se fera: rien de nouveau sous le soleil! ¹⁰ S'il est une chose dont on puisse dire: " Voyez, c'est nouveau, cela! " --cela existe déjà depuis les siècles qui nous ont précédés. ¹¹ Il n'y a aucun souvenir des temps anciens; quant aux suivants qui viendront, il ne restera d'eux aucun souvenir chez ceux qui viendront après ».

ANNEXE 8 : AVE MARIA

Je vous salue, Marie, pleine de grâce,
 Le Seigneur est avec vous ;
 Vous êtes bénie entre toutes les femmes
Et Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni¹¹³².
 Sainte Marie, Mère de Dieu,
 Priez pour nous, pauvres pécheurs,
 Maintenant et à l'heure de notre mort.
 Amen.

¹¹³² C'est nous qui soulignons en gras au regard de l'usage que Marguerite Duras en fait.

ANNEXE 10 : LES DIX COMMANDEMENTS DE DIEU

Premier commandement :

Un seul Dieu tu adoreras
Et tu aimeras parfaitement.

Deuxième commandement :

Dieu en vain tu ne jureras
Ni autre chose pareillement.

Troisième commandement :

Les dimanches tu garderas
En servant Dieu dévotement.

Quatrième commandement :

Tes père et mère honoreras
Afin de vivre longuement.

Cinquième commandement :

Homicide point ne seras
De fait ni volontairement.

Sixième commandement :

Luxurieux point ne seras
De corps ni de consentement.

Septième commandement :

Le bien d'autrui tu ne prendras
Ni retiendras à ton escient.

Huitième commandement :

Faux témoignage tu ne diras
Ni mentiras aucunement.

Neuvième commandement :

L'œuvre de chair ne désireras
Qu'en mariage seulement.

Dixième commandement :

Biens d'autrui ne convoiteras
Pour les avoir injustement.

ANNEXE 11 : LES FINS DERNIERES : LES SEPT CIEUX



Source : <http://www.gallican.org/cieux.htm>

INDEX THEMATIQUE

A

Abel, 33, 115, 116, 150, 261, 262, 263, 313, 525
 absence
 absence de Dieu, 382, 385, 387, 388, 389, 390,
 391, 399, 400, *Voir* Dieu
 Adam, 33, 50, 95, 116, 144, 166, 183, 186, 187,
 194, 199, 200, 204, 215, 216, 219, 229, 256,
 257, 258, 259, 261, 264, 269, 313, 324, 325,
 351, 361, 386, 393, 394, 395, 414, 423, 539
 adorables *Voir* adorables
 adoration, 87, 100, 336, 338, 339, 340, 341,
 363, 401, 447, 511, 527, 542
 amour de l'ennemi, 524, 525, 526
Ancien Testament, 10, 21, 24, 33, 34, 93, 97,
 112, 114, 116, 123, 125, 140, 145, 153, 231,
 255, 272, 277, 279, 281, 291, 307, 310, 329,
 349, 375, 377, 432, 482, 483, 488, 491, 505,
 532, 537, 538, 539, 575
 ange, 28, 89, 151, 306, 405, 408, 409, 410, 428,
 433, 434, 435, 451, 460
 angéologie, 408, 409, 411
Annonciation, 89, 90, 283, 316, 393, 408, 409,
 410, 440
 anonymat, 92, 288, 351, 352, 353, 354, 355,
 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 369, 456,
 564, *Voir* nom
Apocalypse, 3, 145, 179, 209, 213, 242, 309,
 322, 431, 432, 433, 434, 435, 506
 Armée du Salut, 449, 519, 520

B

blasphématoires *Voir* blasphèmes
 blasphème, 28, 143, 146, 147, 148, 335, 343,
 344, 345, 346

C

Caïn, 33, 115, 116, 150, 187, 261, 262, 263,
 313, 525
Cantique des cantiques, 3, 24, 33, 34, 86, 123,
 124, 153, 212, 251, 252, 253, 254, 329, 425,
 532, 538, 575
 carême, 441, 442
 catéchisme, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 69, 70,
 132, 214, 333, 429, 544
 cathédrale, 49
 charité, 267, 509, 512, 513, 514, 516, 517, 519,
 520, 521
 Christ, 10, 11, 34, 41, 53, 55, 74, 82, 87, 90, 93,
 97, 101, 126, 132, 133, 134, 135, 139, 145,

146, 150, 179, 183, 266, 291, 292, 293, 294,
 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303,
 304, 305, 310, 311, 312, 313, 317, 329, 345,
 380, 393, 394, 399, 400, 401, 404, 415, 419,
 428, 439, 442, 443, 444, 447, 450, 459, 468,
 471, 490, 491, 511, 526, 538, 539, 540, 574,
 575, 580
 chute originelle, 33, 199, 212, 213, 219, 224,
 260, 261, 328, 537
 ciel, 345, 375, 396, 404, 410, 424, 427, 428,
 429, 433, 478, 506
 connaissance, 20, 33, 38, 47, 57, 60, 65, 73, 83,
 94, 100, 103, 110, 111, 116, 121, 131, 136,
 143, 146, 178, 181, 184, 185, 186, 187, 188,
 189, 190, 192, 196, 197, 199, 201, 213, 218,
 229, 250, 251, 258, 268, 269, 293, 303, 304,
 307, 328, 332, 337, 342, 348, 362, 368, 377,
 394, 411, 420, 422, 423, 430, 463, 475, 478,
 495, 503, 535, 536, 537, 539, 543, 546, 550,
 558, 560
 connaissance de Dieu, 342, 475
 création, 10, 12, 21, 30, 33, 48, 54, 81, 82, 114,
 115, 116, 117, 131, 132, 139, 154, 155, 156,
 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 167,
 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177,
 178, 179, 180, 181, 185, 193, 199, 204, 213,
 219, 251, 256, 257, 259, 260, 302, 309, 322,
 323, 324, 325, 326, 328, 332, 336, 349, 357,
 366, 377, 383, 385, 387, 394, 414, 421, 427,
 431, 435, 438, 487, 496, 506, 507, 508, 529,
 535, 537, 539, 599, 602
 écologie, 531

D

David, 5, 13, 23, 106, 113, 117, 120, 122, 124,
 137, 163, 196, 227, 230, 231, 248, 249, 274,
 277, 278, 279, 281, 282, 318, 325, 352, 355,
 356, 359, 405, 420, 467, 484, 493, 494, 505,
 539, 540, 548, 562, 572, 578, 582, 593, 596,
 598
 Dieu, 9, 11, 12, 15, 16, 17, 22, 23, 24, 25, 28,
 34, 36, 41, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 55,
 56, 62, 67, 72, 73, 74, 80, 81, 84, 86, 87, 91,
 92, 93, 94, 96, 104, 115, 116, 118, 119, 128,
 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 140,
 141, 143, 145, 147, 148, 150, 151, 153, 155,
 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166,
 167, 168, 169, 170, 172, 174, 175, 178, 179,
 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190,
 193, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 204, 206,
 207, 209, 210, 212, 213, 215, 216, 217, 219,
 220, 222, 223, 226, 228, 229, 231, 233, 250,

253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 274, 275, 277, 280, 281, 282, 284, 285, 287, 292, 297, 300, 303, 304, 305, 307, 313, 314, 317, 319, 320, 322, 325, 330, 332, 334, 336, 338, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 355, 357, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 398, 399, 400, 403, 404, 405, 406, 408, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 423, 427, 428, 430, 432, 437, 438, 440, 443, 448, 456, 458, 460, 462, 465, 467, 468, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 479, 482, 483, 484, 487, 490, 491, 496, 497, 500, 506, 507, 508, 509, 511, 513, 514, 516, 517, 521, 523, 524, 525, 527, 528, 533, 540, 541, 542, 543, 548, 549, 550, 551, 573, 574, 575, 579, 581, 582, 583, 603, 605, 606, 607

doctrine, 393, 398, 400, 401, 412, 415, 423, 477, 521

dogme, 386, 391, 392, 393, 396, 397, 401

E

Ecclésiaste, 3, 20, 22, 23, 24, 33, 34, 97, 109, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 131, 141, 153, 210, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 257, 295, 321, 322, 328, 422, 424, 451, 452, 493, 494, 505, 532, 536, 537, 538, 539, 541, 546, 602, 604

ecclésiastiques, 455, 465

écologie, 481, 507, 508, 509

économie de la création *Voir* Ecologie

église, 41, 42, 55, 61, 64, 65, 74, 75, 76, 77, 78, 83, 86, 130, 183, 336, 404, 428, 446, 447, 453, 454, 461, 568, 573

enfer, 14, 67, 147, 427, 429, 430, 431, 483, 608

eschatologie, 411, 421, 423, 424, 427, 432

éternité, 338, 360, 404, 416, 417, 418, 421, 423, 424

eucharistie, 62, 294, 295, 398, 399, 400, 402, 446

Évangiles, 24, 33, 34, 57, 62, 87, 89, 95, 99, 108, 125, 126, 127, 132, 135, 295, 296, 306, 410, 532, 538, 539, 607

Eve, 33, 50, 95, 116, 144, 149, 166, 183, 186, 190, 194, 199, 200, 204, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 313, 324, 325, 351, 386, 393, 394, 414, 423, 539

Exode, 3, 22, 30, 33, 34, 81, 153, 222, 226, 227, 228, 256, 266, 267, 269, 328, 345, 349, 471, 482, 484, 532, 537, 538

expérience du sacré *Sacré*

F

figure de la religieuse, 463, 464, 465

figure du chrétien catholique, 465

figures d'ecclésiastiques, 455

figures de sainteté, 470, 471

fins dernières *Voir* Eschatologie

foi en l'homme, 333, 509, 521, 527, 529, 549

G

Genèse, 3, 21, 22, 33, 50, 109, 115, 116, 130, 147, 153, 154, 155, 158, 160, 162, 163, 165, 170, 171, 173, 175, 179, 181, 182, 187, 190, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 204, 206, 207, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 222, 226, 229, 231, 250, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 268, 309, 313, 314, 318, 319, 320, 324, 325, 326, 328, 349, 351, 383, 385, 386, 393, 394, 395, 414, 422, 428, 438, 477, 506, 523, 532, 536, 537, 538, 539, 601, 602, 604

H

héros durassien, 278

héros durassiens, 340

hospitalité, 509, 510, 514

I

imaginaire durassien, 25, 72, 333, 535

Immaculée Conception, 307, 393, 404, 405, 406, 412, 543

inceste, 197, 198, 199, 434, 567, 599

inspiration biblique, 20, 33, 35, 38, 39, 44, 75, 86, 87, 89, 114, 144, 328, 527, 528, 531, 532, 533, 535, 536, 541, 542, 545, 546, 550, 576

institutions de charité *Voir* Charité

intertextualité biblique, 19, 25, 27, 29, 33, 35, 136, 153, 280, 533, 534, 535, 544, 545, 546, 550

J

Jérémie, 3, 272, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 506, 577, 578
Jésus, 53, 55, 57, 58, 62, 80, 82, 85, 89, 91, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 125, 126, 127, 132, 133, 135, 179, 222, 258, 265, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 313, 315, 327, 340, 383, 393, 396, 398, 399, 401, 405, 406, 410, 415, 419, 430, 438, 441, 442, 443, 444, 450, 451, 461, 462, 469, 470, 490, 491, 498, 511, 525, 579, 582, 603
Job, 3, 200, 358, 379, 385, 389, 391, 602
Jonas, 3, 145, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 310, 312, 385, 410, 426, 539
Judith, 3, 149, 270, 273, 274, 275, 276, 277, 288, 539, 559
 jurons, 343, 345, 542

L

la Trinité *Voir* Dogme
 langage liturgique *Voir* Liturgie
 liturgie, 41, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 73, 74, 84, 333, 334, 379, 391, 392, 400, 430, 436, 437, 438, 440, 442, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 458, 459, 528, 533, 543

M

Marie, 19, 20, 27, 28, 32, 33, 34, 41, 45, 47, 49, 50, 52, 54, 55, 57, 61, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 87, 89, 91, 94, 100, 109, 117, 125, 141, 144, 145, 163, 174, 177, 178, 183, 213, 216, 217, 225, 232, 233, 254, 258, 280, 281, 291, 294, 295, 296, 304, 305, 306, 307, 324, 328, 339, 353, 361, 387, 388, 393, 396, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 440, 444, 447, 451, 461, 462, 464, 477, 487, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 520, 521, 523, 535, 536, 538, 539, 544, 554, 555, 560, 561, 570, 579, 582, 596, 597, 601, 602, 603, 605, 606, 608
 messe, 47, 49, 50, 54, 55, 60, 62, 63, 64, 69, 86, 379, 399, 401, 403, 404, 438, 439, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 459, 469, 605, 608, *Voir* Liturgie
 MEUREE Christophe, 352, 353, 356, 357, 386, 422, 423, 436, 477
 Moïse, 22, 34, 53, 147, 150, 167, 222, 227, 228, 266, 268, 269, 270, 293, 315, 319, 328, 349, 382, 471, 482, 496, 498, 499, 537, 539, 580

mystique, 24, 26, 28, 36, 51, 55, 71, 80, 82, 93, 94, 95, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 110, 112, 113, 188, 373, 381, 471, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 495, 496, 499, 519, 541, 574, 581, 603, 605
 mystique durassienne, 474, 480
 mystiques, 332, 475, 476, 477, 478, 480

N

Noé, 172, 207, 264, 270, 271, 506, 539
 Noël, 41, 54, 57, 58, 110, 439, 449, 469, 518
 nom de Dieu, 128, 343, 345, 348, 349, 357, 362, 363, 373
Nouveau Testament, 24, 33, 34, 85, 125, 126, 140, 153, 183, 213, 255, 256, 272, 291, 295, 310, 329, 408, 432, 433, 483, 516, 526, 532, 538, 539, 575, 602, 604

O**P**

Pâques, 41, 59, 80, 103, 294, 438, 439, 440, 441, 442
 parodie, 28, 30, 60, 127, 209, 295, 300, 307, 311, 317, 333, 335, 376, 400, 402, 410, 432, 442, 443, 446, 452, 455, 459, 535, 600, 601, 603
 péché originel, 146, 186, 220, 258, 393, 394, 395, 412, 415, 528, 543, 600, 605, *Voir* Dogme
 poussière, 119, 121, 159, 161, 178, 200, 204, 209, 210, 211, 212, 220, 229, 236, 257, 259, 395
 prédestination, 412, 415, 416, 462
 prêtres, 64, 67, 70, 71, 145, 445, 446, 455, 457, 459, 460, 579

Q

Qohélet, 3, 117, 120, 230, 238, 248, 250, 251, 493, 494

R

Rachel, 272, 273, 539
 Rama, 272, 273
 Reine de Saba, 279, 280, 281, 291, 516

religion, 19, 27, 28, 32, 33, 43, 46, 47, 48, 83, 94, 98, 102, 106, 130, 136, 143, 148, 150, 213, 233, 254, 297, 329, 343, 345, 368, 369, 389, 394, 429, 436, 437, 441, 462, 465, 474, 508, 517, 520, 521, 529, 531, 532, 543, 549, 550, 601, 602

rire, 101, 104, 163, 191, 214, 222, 223, 224, 225, 242, 435, 455, 597, 607, 608

Rois, 375, 426

S

sacré, 74, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 346, 349, 357, 369, 402, 403, 416, 425, 435, 439, 442, 445, 446, 447, 457, 459, 469, 527

sacrilège, 177, 335, 336

Sainte Vierge, 54, 305, 405, 462

sainteté, 101, 116, 221, 470, 471, 472, 473

Salomon, 163, 230, 251, 279, 280, 281, 290, 539, 604

salut, 29, 65, 75, 83, 134, 146, 228, 408, 412, 413, 414, 415, 416, 449, 461, 474, 519

serpent, 107, 161, 163, 190, 192, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 258, 351, 383, 394, 395, 402, 423

solidarité, 58, 257, 509, 510, 513, 514, 517, 518, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 529, 533, 544, 550

sotériologie, 412, *Voir* Doctrine

spiritualité durassienne, 334, 508, 509, 529

Suzanne, 12, 56, 129, 141, 149, 158, 166, 167, 174, 179, 192, 201, 203, 204, 205, 211, 232, 245, 253, 257, 288, 289, 290, 291, 310, 311,

320, 345, 384, 469, 471, 472, 510, 511, 512, 514, 539, 556, 563, 594, 597

T

théologie, 332, 333, 347, 348, 362, 368, 372, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 393, 396, 408, 411, 414, 423, 527, 528

théologie durassienne, 323, 542

théologie négative, 330, 368, 377, 380, 528, 541, 542

transsubstantiation, 379, 398, 400, 401, 402, 445, 459, 466

Trinité, 393, 396, 397, 528, 543

V

vanité, 23, 24, 34, 40, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 246, 248, 249, 250, 280, 312, 328, 419, 422, 431, 471, 497, 523, 537, 538, 539, 546, 575, 582, 601, 602, 603, 604

Vanités des vanités, 493

Veau d'or, 340

vierge *Voir* Immaculée Conception

ville, 45, 49, 57, 59, 64, 75, 78, 80, 81, 82, 99, 126, 175, 183, 188, 199, 201, 205, 206, 207, 208, 209, 228, 242, 265, 271, 272, 277, 282, 283, 310, 342, 354, 375, 405, 489, 508, 513, 556, 558, 559, 560, 562, 580, 581

virginité, 168, 307, 404, 406, 407, 485, *Voir* Immaculée Conception

BIBLIOGRAPHIE

I - BIBLES

Bible TOB. Traduction Œcuménique de la Bible (TOB). Editions du Cerf / Les bergers et les mages, Paris, 1975. Bible utilisée pour la thèse.

Bible de Jérusalem. Traduction sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem. Editions du Cerf, Paris, 1955. Bible lue par Marguerite Duras.

II – ŒUVRES DE MARGUERITE DURAS

L'essentiel des œuvres de Marguerite Duras est publié par trois éditeurs : Minuit, Gallimard et P.O.L. Elles sont éditées en poche dans la collection Folio et en recueil dans la collection Quarto/Gallimard, puis dans la prestigieuse collection de La Pléiade. Sur les quatre volumes prévus, deux sont parus en octobre 2001.

DURAS Marguerite. *Œuvres complètes.* Tomes I (1696 p.) et II (1920 p.). Bibliothèque de la Pléiade. Editions Gallimard, Paris, 2011 (préface de Gilles Philippe, éditeur des œuvres complètes et cinéaste).

2.1. Textes de fiction : Romans, récits, pièce de théâtre

Les Impudents. Editions Plon, Paris, 1943, Paris, Gallimard, coll. « Folio » n° 2325, 1992, rééd. 1994.

La Vie tranquille. Editions Gallimard, Paris, 1944, 1972, coll. « Folio » n° 1341, 1996.

Un Barrage contre le Pacifique. Editions Gallimard, Paris, 1950, coll. « Folio » n° 882, 2000.

Le Marin de Gibraltar. Editions Gallimard, Paris, 1952, coll. « Folio » n° 943, 2001.

Les petits chevaux de Tarquinia. Editions Gallimard, Paris, 1953, coll. « Folio » n° 187, 1996.

Des journées entières dans les arbres - Le Boa, Madame Dodin, Les Chantiers. Editions Gallimard, Paris, 1954, 1982, coll. « Folio » n° 2993, 1999.

Le Square. Editions Gallimard, Paris, 1955, 1983, coll. « Folio » n° 2136, 1996.

Moderato cantabile. Editions de Minuit, Paris, coll. « Double », 1958, rééd. 1998.

Dix heures et demie du soir en été. Editions Gallimard, Paris, 1960, coll. « Folio » n° 1699, 2000.

Hiroshima mon amour. Editions Gallimard, Paris, 1960, coll. « Folio » n° 9, 1997.

L'Après-midi de Monsieur Andesmas. Editions Gallimard, Paris, 1962, coll. « L'Imaginaire » n° 49, 2000.

Le Ravissement de Lol V. Stein. Editions Gallimard, Paris, 1964, coll. « Folio » n° 810, 1993.

Théâtre I : Les Eaux et forêts ; Le Square ; La Musica. Editions Gallimard, Paris, 1965.

Le Vice-consul. Editions Gallimard, Paris, 1966, coll. « L'Imaginaire » n° 12, 2000.

L'Amante anglaise. Editions Gallimard, Paris, 1967, coll. « L'Imaginaire » n° 168, 1994.

Théâtre II : Suzanna Andler, Des Journées entières dans les arbres, Yes, peut-être, Le Shaga, Un homme est venu me voir. Editions Gallimard, Paris, 1968.

Détruire, dit-elle. Editions de Minuit, Paris, 1969. Rééd. 1987.

Abahn Sabana David. Editions Gallimard, Paris, 1970, coll. « L'Imaginaire » n° 418, 2000.

L'Amour. Editions Gallimard, Paris, 1971, coll. « Folio » n° 2418, 2000.

India song. Editions Gallimard, Paris, 1973, coll. « L'Imaginaire » n° 263, 2000.

Nathalie Granger, suivi de *La Femme du Gange.* Editions Gallimard, Paris, 1973, rééd. 1984.

L'Eden Cinéma. Editions Mercure de France, Paris, 1977, coll. « Folio » n° 2051, 1986.

Le Navire Night, suivi de *Césarée, Les Mains négatives, Aurélia Steiner.* Editions Mercure de France, Paris, 1979, 1986, coll. « Folio » n° 2009, 1994.

L'Eté 80. Editions de Minuit, Paris, 1980. Rééd. 1992.

Les Yeux verts. Editions Les Cahiers du Cinéma, Paris, 1987. Paru préalablement dans Les Cahiers du cinéma n° 312-313 de juin 1980.

Agatha. Editions de Minuit, Paris, 1981. Rééd. 2002.

Outside : Papier d'un jour. Editions P.O.L., Paris, 1984, Gallimard, Paris, coll. « Folio » n° 2755, 1996.

L'Homme assis dans le couloir. Editions de Minuit, Paris, 1980.

L'Homme atlantique. Editions de Minuit, Paris, 1982. Rééd. 1992.

La Maladie de la mort. Editions de Minuit, Paris, 1982. Rééd. 1997.

L'Amant. Editions de Minuit, Paris, 1984.

La Douleur. Editions P.O.L., Paris, 1985, Gallimard, Paris, coll. « Folio » n° 2469, 1997.

Les Yeux bleus, cheveux noirs. Editions de Minuit, Paris, 1986.

La Vie matérielle. Editions P.O.L., Paris, 1985, Gallimard, Paris, coll. « Folio » n° 2623, 1999.

Emily L. Editions de Minuit, Paris, 1987.

La Pluie d'été. Editions P.O.L., Paris, 1990, Gallimard, Paris, coll. « Folio » n° 2568, 1998.

L'Amant de la Chine du Nord. Editions Gallimard, Paris, 1991, coll. « Folio » n° 2509, 1996.

Yann Andréa Steiner. Editions P.O.L., Paris, 1992, Gallimard, Paris, coll. « Folio » n° 3503, 2002.

Ecrire [La Mort du jeune aviateur anglais; Roma; Le Nombre pur; L'Exposition de la peinture]. Editions Gallimard, Paris, 1993, coll. « Folio » n° 2754, 2003.

Le Monde extérieur - Outside 2. Editions P.O.L., Paris, 1993.

La Mer écrite. Editions Marval, Paris, 1996.

C'est tout. Editions P.O.L., Paris, 1999, 2002.

Cahiers de la guerre et autres textes. Editions établie par Olivier CORPET et Sophie BOGAERT, POL/IMEC, 2006.

2.2. Entretiens et interviews avec Marguerite Duras

DURAS Marguerite. Entretien radiophonique, 28 décembre 1969. In Journal « Libération », 14 mars 1996.

Les Parleuses. Entretien avec Xavière GAUTHIER, Editions de Minuit, Paris, 1974. Rééd. 1985.

Le Camion, suivi d'entretiens avec Michelle Porte. Editions de Minuit, Paris, 1977.

Les Lieux de Marguerite Duras. Entretien avec Michelle PORTE. Editions de Minuit, Paris, 1977. Rééd. 1987.

Marguerite Duras à Montréal. Textes et entretiens réunis par Suzanne LAMY et André ROY, Montréal, Spirales, 1981.

Marguerite DURAS : ce qui arrive tous les jours n'arrive qu'une seule fois. Entretien avec Gilles COSTAZ. In « Le matin », 28 septembre 1984.

DURAS Marguerite. « L'autre journal », n° 5, mai 1985.

Dans les jardins d'Israël, il ne faisait jamais nuit. Interview de Marguerite Duras par Serge Toubiana. In *Les yeux verts.* Nouvelle édition. *Cahiers du cinéma.* N° 374, Juillet-août 1985, pp. 229-248.

La Vie matérielle. Entretien avec Jérôme BEAUJOUR. Editions P.O.L. Paris, 1987.

Les Nuits magnétiques. Production France-Culture, réalisation Alain Veinstein, 1990.

La Vie Duras. Entretien avec Marianne ALPHANT. In *Libération*, 11 janvier 1990, pp. 19-21.

DURAS Marguerite. « Duras parle du nouveau Duras ». Entretien avec Pierrette Rosset. In *Elle*, n° 2297, 15 janvier 1990, pp. 38-39.

DURAS Marguerite. « Des années entières dans les livres ». In « Les Inrockuptibles », entretien avec Renaud MONFOURNY, n° 21, février- mars 1990, pp. 110-115.

Du jour au lendemain. Entretien avec Alain VEINSTEIN, France-Culture, 16 mars 1990.

DURAS Marguerite. « Marguerite retrouvée ». Entretien avec Frédérique Lebelley. In *Le Nouvel observateur*, 24-30 mai 1990, pp. 129-133.

DURAS Marguerite. In « Le Journal de Pandora », Théâtre de la Commune Pandora-Aubervilliers, n°6, 1993.

Les Yeux verts. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma. Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1996.

Marguerite Duras (1914-1996), Le Ravissement de la parole. Entretien. In TURINE Jean-Marc. 4 CD, INA / Radio-France, 1997.

La Couleur des mots. Entretien avec Dominique NOGUEZ. Editions Benoît Jacob, 2001.

DURAS Marguerite / MITTERRAND François. *Le Bureau de poste de la rue Dupin et autres entretiens*. Editions Gallimard, Paris, 2006

III - BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

3.1. Colloques, publications collectives et monographies consacrées à Duras

Colloques

SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Actes du colloque international Duras et l'intertexte, La Tourette / Evreux, 6 et 7 décembre 2003. Presses universitaires de Lyon, 2005.

VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994.

Publications collectives

BURGELIN Claude / DE GAULMYN Pierre (dir.). *Lire Duras*. Presses universitaires de Lyon, 2000.

DEWEZ Nausicaa / MARTENS David (dir.). *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », mai 2009.

HARVEY Stella / INCE Kate (dir.). *Duras, femme du siècle*. Editions Rodopi, Amsterdam – New York, 2001.

Le Magazine littéraire. N° 513, novembre 2011. Dossier Duras.

MEUREE Christophe / PIRET Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*. Editions P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2009.

Œuvres critiques sur Duras

ADLER Laure. *Marguerite Duras*. Editions Gallimard, Paris, 1998.

ARMEL Aliette. *La Force magique de l'ombre interne*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994.

ARMEL Aliette. *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Editions Le castor astral, Bègles, 1991.

BAJOMEÉ Danielle. *Duras ou la douleur*. Editions Duculot, Paris, Bruxelles, 1989.

BLOT-LABARRERE Christiane. *Anne-Marie Stretter, sainte de l'abîme*. In *Magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011.

BLOT-LABARRERE Christiane. « Le livre brûlé et les rois d'Israël dans *La Pluie d'été* ». In BURGELIN Claude / DE GAULMYN Pierre (dir.). *Lire Duras*. Presses universitaires de Lyon, 2000, pp. 289-298.

BLOT-LABARRERE Christiane. «Le Vice-consul aux jardins d'Israël». Paris, *Europe*, n° 921-922, janvier-février 2006.

BLOT-LABARRERE Christiane. De Césarée à « Roma », Marguerite Duras dans les forêts de Racine. In SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Presses Universitaires de Lyon, 2005.

BLOT-LABARRERE Christiane. *Marguerite Duras*. Editions du Seuil, Paris, 1992.

BORGOMANO Madeleine. *Lire, dit-elle, ou les lectures de l'oubli*. In HARVEY Stella / INCE Kate (dir.). *Duras, femme du siècle*. Amsterdam – New-York, 2001, pp. 21-36.

BOQUEL Anne / KERN Etienne. *Une histoire de parents d'écrivains : De Balzac à Marguerite Duras*. Editions Flammarion, Paris, 2010.

CARLAT Dominique. *Marguerite Duras, la recherche du texte perdu*. In SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Actes du colloque international Duras et l'intertexte, La Tourette / Evreux, 6 et 7 décembre 2003. Presses universitaires de Lyon, 2005.

CASSIRAME Brigitte. *Marguerite Duras : Les lieux du ravissement. Le cycle romanesque asiatique. Représentation de l'espace*. Editions L'Harmattan, Paris, 2004.

CHARPENTIER Françoise. *Une appropriation de l'écriture : Territoires du féminin avec Marguerite Duras de Marcelle Marini* ». In *Littérature*, n° 31, octobre 1978, pp. 117-125.

COUSSEAU Anne. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*. Editions Droz, Genève, 1999.

DAUSSAINT-DONEUX Isabelle. « Le dialogue romanesque dans *La Pluie d'été* ». In HARVEY Stella / INCE Kate (dir.). *Duras, femme du siècle*. Amsterdam – New-York, 2001, pp. 195-212.

DELUCCA Claire. *A propos du Shaga et de Yes, peut-être*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994.

DUMUR Guy. In *Le Nouvel Observateur*, 27 mai 1965.

FONSECA Christiane. *L'Amour dans le Cantique des Cantiques et L'Amant*. In *Cahiers jungiens de la psychanalyse. Amour – désamour*. n° 109, 2004.

GASQUET (de) Dominique. *L'Ombre de Nô en Durasie*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994.

GOULET Alain. *La Mort dans l'Amant*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994.

HANANIA Cécile. « Ce qui reste quand on a tout oublié ». Souvenirs d'amnésiques chez Marguerite Duras. In MEUREE Christophe / PIRET Pierre (dir.). *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*. Editions P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2009.

HARVEY Robert. *La Communauté par le rire*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994.

JEANNIOT Marie-Christine. *Marguerite Duras à 20 ans. L'amante*. Editions Au diable vauvert, La Laune, 2011.

LAMY Suzanne / ROY André (dir.). *Marguerite Duras à Montréal*. Montréal, Spirale, 1981.

- LEBELLEY Frédérique. *Duras ou le poids d'une plume*. Editions Grasset, Paris, 1996.
- LOIGNON Sylvie. *Marguerite Duras*. Editions L'Harmattan, Paris 2003.
- LONSDALE Michael. « Le film *Des hommes et des dieux* révèle le meilleur de l'homme ». In Magazine *Pèlerin*, n° 6682-6683, du 23 au 30 décembre 2010, p. 24-25. Propos recueillis par Joséphine LEBARD.
- LONSDALE Mickael. *Duras et moi*. In *Le Figaro littéraire*. Jeudi 27 octobre 2011, n° 20-912, cahier n°4. pp. 2-3. Propos recueillis par Etienne de Montety.
- LONSDALE Michael. *Visites*. Editions Pauvert, Paris, 2003.
- MANCEAUX Michèle. *L'Amie*. Editions Albin Michel, Paris, 1997.
- MASCOLO Dionys. *Autour d'un effort de mémoire*. Editions Maurice Nadeau, Paris, 1987.
- MEUREE Christophe « Lis tes ratures. Duras au miroir du messianisme ». In DEWEZ Nausicaa / MARTENS David (dir.). *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », mai 2009, pp. 141-158.
- MIYAZAKI Kaiko. *Duras et le génocide juif*. In SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Actes du colloque international Duras et l'intertexte, La Tourette / Evreux, 6 et 7 décembre 2003. Presses universitaires de Lyon, 2005.
- MURASHI Asako. *La Bible parodiée dans Le marin de Gibraltar de Marguerite Duras*. *Cahiers d'études françaises*. Université Keio – Japon (Vol.13/2008.), pp.48-63.
- NOGUEZ Dominique. *Duras Marguerite*. Editions Flammarion, Paris, 2001.
- NOGUEZ Dominique. *Duras, toujours*. Editions Actes Sud, Paris, 2009.
- OGAWA Midori. *La Musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*. Editions L'Harmattan, Paris, 2002.
- PATRICE Stéphane. « Le mépris ou la raison ? ». In SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Presses Universitaires de Lyon, 2005, pp. 147-160.
- PATRICE Stéphane. *Marguerite Duras et l'Histoire*. Presses universitaire de France. Paris, 2003.
- PICON Gaétan. « Moderato cantabile » dans l'œuvre de Marguerite Duras. In *Mercure de France*, juin 1958. Etude reprise dans DURAS Marguerite. *Moderato cantabile*. Editions de Minuit, Paris, 1958, pp. 153-165.

- PIERROT Jean. « La Marginalité dans *La Pluie d'été* ». In BURGELIN Claude / DE GAULMYN Pierre (dir.). *Lire Duras*. Presses universitaires de Lyon, 2000, pp. 319-330.
- RABOSSEAU Sandrine. « Duras démiurge ou la création d'une mythologie familiale ». In SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Presses Universitaires de Lyon, 2005, pp. 243-250.
- RABOSSEAU Sandrine. *Marguerite Duras : La Douleur d'écrire le crime de guerre*. In CHEVILLOT Frédérique / NORIS Anna (dir.). *Des femmes écrivent la guerre*. Editions Complicités, Paris, 2007.
- SAEMMER Alexandra. *Duras et Musil. Drôle de couple ? Drôle d'inceste?* Editions Rodopi B.V., Amsterdam / New-York, 2002
- SNAUWAERT Maïté. « Histoire de livres et livre d'histoires : *La Pluie d'été* ». In SAEMMER Alexandra / PATRICE Stéphane (dir.). *Les Lectures de Marguerite Duras*. Presses Universitaires de Lyon, 2005 pp. 251-261.
- TALPIN Jean-Marc. *La Fonction psychique du lecteur dans la poétique durassienne*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994.
- VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras*, tome 1. Editions Fayard, Paris, 2006.
- VALLIER Jean. *C'était Marguerite Duras*, tome 2. Editions Fayard, Paris, 2010.
- VALLIER Jean. *Marguerite Duras, La vie comme un roman*. Editions Textuel, Paris, 2006.
- VALLIER Jean. *Les Liens de sang*. In *Magazine littéraire*, n° 513, novembre 2011, pp. 64-65.
- VIRCONDELET Alain. *Duras. Biographie*. Editions François Bourin, Paris 1991.
- VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras « condamnée à écrire »*. In VIRCONDELET Alain (dir.). *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*. Editions Ecriture, Paris, 1994.
- VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras*, Editions Le Chêne, Collection Vérité et légendes, Paris, 1996.
- VIRCONDELET Alain. *Marguerite Duras. Une autre enfance*. Editions Le bord de l'eau, Paris, 2009.
- VIRCONDELET Alain / STEINLEIN Anne. *Sur les pas de Marguerite Duras*. Presses de la renaissance, Paris, 2006.
- VRAY Jean-Bernard. *Les Livres, le Livre dans La Pluie d'été*. In BURGELIN Claude / DE GAULMYN Pierre (dir.). *Lire Duras*. Presses universitaires de Lyon, 2000.

3.2. Thèses sur Marguerite Duras

MURAISHI Asako. *Marguerite Duras et la Bible : réécriture et relecture selon « l'incroyante »*. Sous la direction de Luc FRAISSE. Université de Strasbourg, 2010.

FRANTZ DE SPOT Anaïs. *La Pudeur au secret de la littérature. Pour une autre lecture du péché originel : Marguerite Duras / Violette Leduc*. Sous la direction de Mireille CALLE-GRUBER. Université de la Sorbonne, Paris 3, 2010.

3.3. Ouvrages et articles sur l'intertextualité, la parodie et la poétique

BLANCHOT Maurice. *L'Entretien infini*. Editions Gallimard, Paris, 1968, réédition 1995.

BOUILLAGUET Annick. *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*. Editions Nathan Université, Paris, 1996.

CHELEBOURG Christian. *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*. Editions Nathan université, Paris, 2000.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

DESSON Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*. Editions Bordas, Paris, 1991.

ECO Umberto. « Sur quelques fonctions de la littérature ». In *Magazine littéraire*, novembre 2000, pp. 18-62.

ECO Umberto. *Les Limites de l'interprétation*. Editions Grasset et Fasquelle, Paris 1982.

GENETTE Gérard. *Figures I*. Editions du Seuil, Paris, 1966.

GENETTE Gérard. *Figures III*. Editions du Seuil, Paris, 1972.

GENETTE Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Editions du Seuil, Paris, 1982.

GENGEMBRE Gérard. *Les grands courants de la critique littéraire*. Editions du Seuil, Paris, 1996.

KRISTEVA Julia. *Histoires d'amour*. Editions Gallimard, Paris, 1983.

KRISTEVA Julia. *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Editions du Cerf, Paris, 1969.

LEJEUNE Philippe. *Le pacte autobiographique*. Editions du Seuil, collection Points Essais, Paris, 1996.

MAUREL Anne. *La Critique*. Hachette, Paris 1994.

NICOLE Eugène. « L'Onomastique littéraire », *Poétique* 54, avril, 1983, pp. 233-253.

PIEGAY-GROS Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Dunod, Paris, 1996.

PROVOST-CHAUVEAU Geneviève. Problèmes théoriques et méthodologiques en analyse du discours. In *Langue française*. Vol. 9 N°1. 1971. Linguistique et société. pp. 6-21.

RIFFATERRE Michael. « La trace de l'intertexte », *La pensée*, n° 215, 1980, pp. 4-18.

RIFFATERRE Michael. *La Production du texte*. Editions du Seuil, Paris 1979.

RUFF Marcel. *L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*. Editions Armand Colin, Paris, 1955.

SAMOYAUULT Typhaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Editions Nathan, Paris, 2001.

SCHNEIDER Michel. *Voleurs de mots*. Editions Gallimard, Paris, 1985.

IV - ETUDES SUR LA BIBLE ET LA LITTERATURE

Publications collectives

BEAUDE Pierre-Marie (dir.). *La Bible en littérature : Actes du Colloque international de Metz*. Editions du Cerf, Paris, 1997.

BEAUDE Pierre-Marie / FANTINO Jacques (dir.). *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature. Actes du colloque international de Metz (juin 1999)*. Editions du Cerf, Paris, 2001.

BERCOT Martine / MAYAUX Catherine / MARION Denis (dir.). *La Genèse dans la littérature. Exégèses et réécritures*. Editions Universitaires de Dijon, 2005.

CAZENAVE Michel. (dir.). *Bible et religion*. Radio France, Paris, 2002.

DARMON Jean-Charles (dir.). *Littérature et vanité*. PUF, Paris, 2011.

DAVIET-TAYLOR Françoise / GOURMELEN Laurent (dir.). *La Personne et son nom*. Presses de l'université d'Angers, 2008.

ESLIN Jean-Claude / CORNU Catherine (dir.). *La Bible. 2000 ans de lectures*. Hachette Littérature. Desclée de Brouwer, 2003.

Critiques

- ASSOULINE Pierre. *Vies de Job*. Editions Gallimard, Paris, 2011.
- BEAUDE Pierre-Marie. *Bible, littérature et intertextualité*. In DESCOULEURS Bernard / NOUAILHAT René (dir.). *Enseignement, littérature et religion*. Editions Desclée de Brouwer, Paris, 2000.
- BELLEMIN-NOEL Jean. *Interlignes. Essais de textanalyse - « Textanalyse et psychanalyse »*. Presses universitaires de Lille, 1988.
- BOGAERT Pierre-Maurice. *Les Bibles en français. Histoire illustrée du Moyen Age à nos jours*. Editions Brepols / Turnhout. 1991.
- BOLOGNE Jean-Claude. *Les Allusions bibliques*. Editions Larousse, Paris, 1991.
- CAZIER Pierre. *La Bible et la création littéraire : de la théorie patristique à la théorie profane*. In *Uranie, Mythe et création*. N° 1, 1991, pp. 57.
- COMTE Fernand. *Les grandes figures de la Bible*. Editions Bordas, Paris 1992.
- COMTE-SPONTVILLE André. Singularité de *L'Ecclésiaste*. In DARMON Jean-Charles (dir.). *Littérature et vanité*. PUF, Paris, 2011. pp. 209-215.
- COUFFIGNAL Robert. *Le Drame de l'Eden (Le récit de la Genèse et sa fortune littéraire)*, Toulouse, Association des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- DARMON Jean-Charles. « Rien de nouveau sous le soleil » ? « Ombres errantes » de *L'Ecclésiaste*. In DARMON Jean-Charles (dir.). *Littérature et vanité*. PUF, Paris, 2011. pp. 1-5.
- DESCOULEURS Bernard / NOUAILHAT René (dir.). *Enseignement, littérature et religion*. Editions Desclée de Brouwer, Paris, 2000.
- EDWARDS Michael. *L'Ecclésiaste en perspectives*. In DARMON Jean-Charles (dir.). *Littérature et vanité*. PUF, Paris, 2011. pp. 191-207.
- ESLIN Jean-Claude / LABRE Chantal. *L'Empreinte culturelle de la Bible*. Armand Colin, Paris, 2010.
- FLIPO Claude. *Hommes et femmes du Nouveau Testament. Cinquante portraits bibliques*. Editions du Seuil, Paris, 2006.
- FRYE Northrop. *La Parole Souveraine (La Bible et la littérature II)*. Editions du Seuil, Paris, 1984, pp. 25-83 ; 118-156.
- FRYE Northrop. *Le Grand Code (La Bible et la littérature I)*. Editions du Seuil, Paris, 1984.

- GIRARD René. *La Violence et le sacré*. Editions Grasset, Paris, 1979.
- HADJADJ Fabrice. *La Profondeur des sexes. Pour une mystique de la chair*. Editions du Seuil, Paris, 2008.
- HADJADJ Fabrice. *Le Paradis à la porte. Essai sur une joie qui dérange*. Editions du Seuil, Paris, 2011.
- JOSSUA Jean-Pierre. *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*. Editions Beauchesne, Paris, 2000.
- JOSSUA Jean-Pierre. *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire. Tome 3, Dieu aux XIX^e et XX^e siècle*. Editions Beauchesne, Paris, 1994.
- LE BOULICAULT Yannick. *Onomastique biblique : des richesses de la Bible hébraïque aux usages en langues modernes*. Editions UCO, Université Catholique de l'Ouest, Angers, 1990, pp. 217-218.
- LE GUILLOU Philippe. *Jésus*. Editions Pygmalion / Gérard Watelet, Paris, 2002.
- OUAKNIN Marc-Alain. *Le Livre brûlé. Lire le Talmud*. Editions Lieu commun, Paris, 1986.
- OUAKNIN Marc-Alain. *Tsimtsoum : introduction à la méditation hébraïque*. Editions Albin Michel, Paris, 1992.
- PASSELECQ Georges / POSWICK Réginald-Ferdinand. *Table pastorale de la Bible. Index analytique et analogique*. Editions Lethielleux, Paris, 1974.
- PAUL André. *La Bible, textes et interprétations*. Editions Nathan, Paris, 1995.
- PELLETIER Anne-Marie. *Pour que la Bible reste un livre dangereux. Etudes*, n° 3974, Octobre 2002.
- POIRIER Jacques. *Judith. Echos d'un mythe biblique dans la littérature française*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2004.
- RENAN Ernest. *Vie de Jésus*. Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, Paris, 1863.
- RICHARD Jean. Discours religieux, discours théologique et discours littéraire. In BEAUDE Pierre-Marie / FANTINO Jacques (dir.). *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature. Actes du colloque international de Metz (juin 1999)*. Editions du Cerf, Paris, 2001, pp. 111-122.
- ROUBAUD Jacques. In DARMON Jean-Charles. Entretien avec Jacques ROUBAUD : « Vanité des vanités », expression trompeuse ? In DARMON Jean-Charles (dir.). *Littérature et vanité*. PUF, Paris, 2011. pp. 245-260.

ROUILLE D'ORFEUIL Matthieu. *La littérature antique à la lumière de la Bible*. Editions Téqui, Paris, 2010.

SANGSUE Daniel. *La Parodie*. Editions Hachette, Paris, 1994.

SARRAZIN Bernard. *La Bible parodiée : paraphrases et parodies*. Editions du Cerf, Paris, 1993.

SELLIER Philippe. *Salomon de Tultie : l'ombre portée de L'Ecclésiaste dans les Pensées*. In DARMON Jean-Charles (dir.). *Littérature et vanité*. PUF, Paris, 2011. pp. 29-44.

STERNBERG Meir. *La grande chronologie : temps et espace dans le récit biblique de l'histoire*. Editions Lessius, Bruxelles, 2008.

VERNADAKIS Emmanuel. *De la poétique du nom propre dans la Genèse*. In DAVIET-TAYLOR Françoise / GOURMELEN Laurent (dir.). *La Personne et son nom*. Presses de l'université d'Angers, 2008.

ZWILLING Anne-Laure, *Frères et sœurs dans la Bible : les relations fraternelles dans l'Ancien et le Nouveau Testament*. Editions du Cerf, Paris, 2010.

V - OUVRAGES SUR RELIGIONS, LA SPIRITUALITE ET LA MYSTIQUE

Actes de colloques

La Littérature contemporaine et le sacré. Rencontres organisées par la BPI [Bibliothèque Publique d'Informations] le 17 mai 2008, dans la Grande Salle du Centre Pompidou. Paris, BPI, 2009.

Critiques

AGAMBEN Giorgio. *Profanations*. Editions Payot et Rivages, Paris, 2005.

ANVAR Leili. *Chansons de l'âme de Jean de la Croix*. In *Le Monde des religions*, novembre-décembre 2011.

BASSET Lytta. *Aimer sans dévorer*. Editions Albin Michel, Paris, 2010.

BELLI Gioconda. *L'Infini dans la paume de la main*. Editions Jacqueline Chambon, Paris, 2009.

BOULOUMIE Arlette (dir.). *Ecriture et maladie. « Du bon usage des maladies »*. Editions Imago, Paris, 2003.

BRAGUE Rémi. *Le bon plaisir*. In *Le Monde des religions*, mars-avril 2011, p. 17

BRASILLACH Robert. *Le Procès de Jeanne d'Arc*. [Sélection de textes], 1932. Editions de Paris, 1998.

COMTE-SPONVILLE André. *L'Esprit de l'athéisme: introduction à une spiritualité sans Dieu*, Editions Albin Michel, Paris, 2006.

COSTA-LASCOUX Jacqueline/ LOMBARD Paul / LEVAÏ Ivan / HOUZIAUX Alain. *Peut-il y avoir une spiritualité sans Dieu ?* Éditions de l'Atelier, Paris, 2006.

DEBRAY Régis. *Jeunesse du sacré*. Editions Gallimard, Paris, 2012.

DUIGOU Daniel. *Vanité des vanités... Méditations au désert*. Editions Albin Michel, Paris, 2010.

DUPUY Jean-Pierre. *La Marque du sacré*. Editions Carnets nord, Paris, 2009.

ELIADE Mircea. *Le Sacré et le profane*, 1957, traduction française, 1965, réédition Gallimard, collection « Folio essais », 1987.

GODELIER Maurice. *Au fondement des sociétés humaines*. Editions Albin Michel, Paris, 2007.

GREEN Julien. *Le Revenant (1946-1950), Journal V*. Editions Plon. Paris 1951.

Jean De La Croix. *La Montée du Carmel*. Tome 1, Editions du Cerf, Paris, 1982.

JOSSUA Jean-Pierre. *Seul avec Dieu : l'aventure mystique*. Editions Gallimard, Paris, 1996.

JULIET Charles. *Lumière d'automne. Journal VI. 1993-1996*. Editions P.O.L., Paris, 2010.

LEBEL Paul. *Les Noms des Personnes*, PUF, 1974.

LEVINAS Emmanuel. *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*. Editions Albin Michel, Paris, 1963.

MARTIN Philippe. *Le Théâtre divin : une histoire de la messe du XVIe au XXe siècle*. CNRS, Paris, 2010.

MERGNAC Marie-Odile. *Communions d'hier et de toujours*. Archives et culture, Paris, 2008.

MESLIN Michel. *L'Homme et le religieux. Essai d'anthropologie*. Editions Honoré Champion, Paris, 2010.

NAUTIN Pierre / VANNESTE Alfred. *Le Dogme du péché originel*. In *Revue de l'histoire des religions*, 1975, vol. 187, n° 2, pp. 234-235

PEDROT Philippe. *Les Seuils de la vie*. Editions Odile Jacob, Paris, 2010.

POLASTRON Lucien. *Livres en feu*. Editions Denoël, Paris, 2004.

RABATE Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Editions José Corti, Paris, 1991.

RANCIERE Jacques. *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Editions Hachette Littératures, Paris, 1998.

Saint AUGUSTIN. *Les Confessions précédées de Dialogues philosophiques*. Œuvres I. Editions NRF /Gallimard, collection La Pléiade, Paris, 1998.

SICHERE Bernard. *Le Dieu des écrivains*. NRF. Gallimard, Paris, 1999.

SONIER Louis. *Une spiritualité sans Dieu*. Editions Maison De Vie, Paris, 2005.

VI - OUVRAGES GENERAUX, DICTIONNAIRES

Méthodologie

FONDANECHÉ Daniel. *Guide pratique pour rédiger un mémoire de maîtrise, de DEA ou une thèse*. Guides Vuibert, Paris, 1999.

CONSTANT Anne-Sophie / LEVY Aldo. *Réussir mémoires et thèses*. Editions Lextenso, Paris, 2010.

Dictionnaires

ATTALI Jacques. *Dictionnaire amoureux du judaïsme*. Editions Plon / Fayard, Paris 2009.

BRUNEL Pierre (dir). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Editions du Rocher, Monaco, 1988.

CHEVALIER Jean / GHEERBRANDT Alain. *Dictionnaire des symboles*. Editions Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982.

DECOIN Didier. *Dictionnaire amoureux de la Bible*. Editions Plon, Paris, 2009.

FOUILLOUX Danielle / LANGLOIS Anne / LE MOIGNE Alice / SPIESS Françoise / THIBAUT Madeleine / TREBUCHON Renée. *Dictionnaire culturel de la Bible*. Editions Perrin, Paris, 2010.

GERARD André-Marie. *Dictionnaire de la Bible*. Editions Laffont, Paris 1989.

LACOSTE Jean-Yves (dir.). *Dictionnaire critique de théologie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

Ouvrages de réflexion sur la Shoah

ANTELME Robert. *L'Espèce humaine*. La cité universelle, Paris, 1947. Réédition Gallimard, Tel, 1957, 1999.

GERMAIN Sylvie. *Les Echos du silence*. Editions Desclée de Brouwer, Paris, 1996.

GERMAIN Sylvie. *Rendez-vous nomades*. Editions Albin Michel, Paris, 2012.

HECHT Didier. *De la déportation à l'apaisement*. Editions Parole et silence, Paris, 2011.

JONAS Hans. *Le Concept de Dieu après Auschwitz. Une voix juive*. Editions Payot et Rivages, Paris, 1994.

WIESEL Elie. *Cœur ouvert*. Editions Flammarion, Paris, 2011.

WIESEL Elie. *La Nuit*. Les Editions de Minuit, Paris, 1958.

Divers

ALBOUY Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Editions Armand Colin, Paris, 1969.

BAUDELAIRE Charles. « De l'essence du rire ». Œuvres complètes. Editions Gallimard, coll. La Pléiade, 1961.

BATAILLE Georges. *Romans et récits*. Œuvres complètes. Editions NRF. Gallimard, Collection La Pléiade, Paris, 2004

BENJAMIN Walter. *Mythe et Violence*. Editions Denoël, Paris, 1971.

BUBER Martin. *Les Récits hassidiques*. Editions Plon, Paris, 1963.

CHEVILLOT Frédérique / NORIS Anna (dir.). *Des femmes écrivent la guerre*. Editions Complicités, Paris, 2007.

DESCARTES René. *Discours de la méthode plus La Dioptrique, les météores et la géométrie*. Editions Fayard, Paris, 1986.

DESCARTES René. *Méditations métaphysiques*. Editions Nathan, Paris, 2007.

ELIADE Mircea. *Le Mythe de l'éternel retour*. Editions Gallimard, Paris, 1989.

Évangiles apocryphes. Textes réunis et présentés par France Quéré. Editions du Seuil, Paris, 1983.

GUSDORF Georges. *Le Romantisme, le savoir romantique, tome 1*. Editions Payot et rivages, Paris, 1993.

LEVINAS Emmanuel. *Difficile liberté*. Editions Albin Michel, Paris, 1963.

LITTELL Jonathan. *Les Bienveillantes*. Editions Gallimard, Paris, 2006.

MINOIS Georges. *Histoire du rire et de la dérision*. Editions Fayard, Paris, 2000.
 NIETZCSHE Friedrich. Œuvres. *Le Gai savoir*. Editions Flammarion, Paris 1997.
 RIMBAUD Arthur. *Une saison en enfer*. Bruxelles, Alliance typographique, 1873.
 VALMONT Frédéric/ DUREAU Christian. *Marilyn Monroe. L'Enfer de la gloire*. Editions Carpentier Didier, Paris, 2009.

VII – SITES INTERNET CONSULTÉS

Sites sur Duras

<http://www.margueriteduras.org>
<http://histoireduroussillon.free.fr/Duras/Sommaire.php>
<http://marguerite-duras.com/>
<http://www.alalettre.com/duras.php>
<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Marguerite-Duras/>
http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/FRANCE/LETTRES/DURAS/duras.html
http://www.annuaire-celebrite.com/celebrite/513/duras/marguerite_duras.php
<http://www.les-experts.com/article-3129-biographie-et-oeuvres-de-marguerite-duras.html>
http://www.fabula.org/actualites/societe-marguerite-duras_1205.php
 Cécile Brochard, "Marguerite Duras : l'héritage décrié de la philosophie ?", *Acta Fabula*,
 Essais critiques, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5802.p>
<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Pluie-d-ete-5109/ensavoirplus/>
 (mise en scène Emmanuel Daumas)
<http://narratologie.revues.org/317>

Autres sites

<http://www.cairn.info/revue-etudes-2002-10-page-335.htm> (Anne-Marie Pelletier,
Pour que la Bible reste un livre dangereux)
www.la-croix.com/Archives/2010-05-27/La-messe-conciliaire-messe-de-toujours.-Un-theatre-qui-ne-l-est-pas-_NP_-2010-05-27-371603

Sur les fins dernières

<http://www.gallican.org/cieux.htm>

TABLE DES MATIERES

| | |
|---|------------|
| DEDICACE | 2 |
| REMERCIEMENTS | 2 |
| Avertissement au lecteur concernant les références bibliques | 3 |
| Méthode globale de lecture | 3 |
| Abréviations et ordre « alphabétique » des livres bibliques | 3 |
| Avertissement au lecteur concernant les abréviations usuelles et les sigles | 4 |
| Conventions et éditions citées | 5 |
| INTRODUCTION GENERALE | 8 |
| PREMIERE PARTIE | 37 |
| DE L'ACCES AUX SOURCES BIBLIQUES A PARTIR DES DONNEES BIOGRAPHIQUES | 37 |
| Chapitre I – LES VESTIGES D'UNE EDUCATION JUDEO-CHRETIENNE | 44 |
| I - Le contexte familial en général..... | 44 |
| II - Les leçons de catéchisme dispensées par la mère..... | 48 |
| III – Les ressources de la liturgie chrétienne..... | 52 |
| IV - La fréquentation des milieux chrétiens..... | 65 |
| V - Les lieux sacrés comme voies d'accès à la <i>Bible</i> | 73 |
| VI - Des arts plastiques à la <i>Bible</i> | 84 |
| Chapitre II – LES SOURCES DES AUTEURS SPIRITUELS CHRETIENS OU MYSTIQUES : LES LECTURES SPIRITUELLES DE DURAS | 93 |
| I - René Descartes : l'exception..... | 94 |
| II - L'admiration pour Blaise Pascal | 95 |
| III - L'influence prépondérante d'Ernest Renan | 98 |
| IV - Une « fascination sublime » pour Jeanne d'Arc | 100 |
| V - La tradition mystique | 102 |
| VI - L'amour inconditionnel d'une adolescente pour Thérèse de Lisieux | 103 |
| Chapitre III – LA MENTION EXPLICITE DES LECTURES DE LA BIBLE, « LIVRE DE CHEVET » | 106 |
| I - L'accessibilité à la <i>Bible</i> dans l'histoire..... | 106 |
| II - L'influence éminente du « Juif de Neuilly »..... | 109 |
| III - <i>L'Ancien Testament</i> : croisement entre la biographie et le « Texte des textes » selon Duras..... | 114 |
| 3.1. La <i>Genèse</i> | 115 |
| 3.2. L' <i>Ecclésiaste</i> | 117 |
| 3.3. Le <i>Cantique des cantiques</i> | 123 |

| | |
|---|------------|
| IV - Les lectures néotestamentaires de Duras | 125 |
| Chapitre IV – DES ELEMENTS BIOGRAPHIQUES A LA QUESTION DU DIEU DE LA BIBLE | 128 |
| I - Dieu dans une vie mouvementée | 128 |
| II- Le Christ au regard de la biographie durassienne..... | 132 |
| DEUXIEME PARTIE | 138 |
| LA RELECTURE LITTERAIRE DES MOTIFS BIBLIQUES | 138 |
| Chapitre I - BREVE APPROCHE DE L'IMPREGNATION BIBLIQUE DANS LA LITTERATURE FRANÇAISE | 143 |
| I - LES LECTURES ORTHODOXES DES EPISODES BIBLIQUES | 144 |
| 1.1. L'imprégnation du sens littéral et historique | 144 |
| 1.2. La portée de l'allégorie biblique..... | 145 |
| II - LA CONTESTATION DU MESSAGE CHRETIEN | 146 |
| 2.1. La remise en cause des interprétations..... | 146 |
| 2.2. Le blasphème comme variante du refus du message chrétien | 147 |
| III - LE CARACTERE SYNCRETIQUE DES INTERPRETATIONS..... | 149 |
| 3.1. La banalisation de l'usage des thèmes bibliques | 149 |
| 3.2. Pour une interprétation symbolique de la <i>Bible</i> | 150 |
| Chapitre II - INTERTEXTES ET OCCURRENCES THEMATIQUES DES SOURCES BIBLIQUES | 153 |
| I - LA LECTURE DURASSIENNE DE LA <i>GENESE</i> | 153 |
| 1.1. Autour des récits et mythes de la création | 154 |
| 1.1.1. Un renvoi aux mystères des origines et le pouvoir de la parole initiale | 154 |
| 1.1.2. Le thème fondamental de la création..... | 162 |
| 1.1.3. La création manquée ou l'œuvre ratée de Dieu..... | 170 |
| 1.1.4. De la création imparfaite à la destruction de la création..... | 171 |
| 1.1.5. Duras entre création et invention | 179 |
| 1.2. La question de la connaissance | 181 |
| 1.2.1. La forêt et les interdits | 182 |
| 1.2.2. L'arbre et la connaissance du bien et du mal | 186 |
| 1.2.3. La connaissance, l'intelligence diabolique et le mensonge..... | 190 |
| 1.2.4. La nudité, la honte et la peur originelles..... | 193 |
| 1.2.5. Le thème originel de l'inceste | 197 |
| 1.3. La chute originelle et la malédiction | 199 |
| 1.3.1. Le serpent et la ville | 199 |

| | | |
|-----------------------|---|------------|
| 1.3.2. | La poussière et la malédiction | 210 |
| 1.3.3. | Le Paradis, la chute originelle et la séparation | 212 |
| 1.3.4. | Le travail et la malédiction | 219 |
| 1.3.5. | Le rire biblique et le rire durassien | 222 |
| II - | L'EXODE OU L'AVENTURE DOULOUREUSE DES JUIFS | 226 |
| III - | L'ECCLÉSIASTE : LES QUESTIONS EXISTENTIELLES ET METAPHYSIQUES DE DURAS | 229 |
| 3.1. | L'Ecclésiaste et la permanence durassienne de la vacuité | 230 |
| 3.1.1. | Vanité biblique et vanité durassienne | 231 |
| 3.1.2. | Vanité et vent : célébration durassienne de l'éphémère | 235 |
| 3.1.3. | Vanité et vide durassien : le leitmotiv du dérisoire | 238 |
| 3.1.4. | Le trou durassien dans la perspective du vide | 240 |
| 3.2. | L'énumération du « temps pour chaque chose » | 241 |
| 3.3. | Duras entre le « nouveau » et « rien » | 243 |
| 3.3.1. | Le discours durassien sur « rien » ou l'inconsistance | 243 |
| 3.3.2. | Le bilan désabusé de L'Ecclésiaste et le scepticisme durassien | 245 |
| 3.3.3. | L'obsession durassienne du nouveau | 246 |
| 3.4. | Le nouvel Ecclésiaste selon Duras | 248 |
| IV – | LE CANTIQUÉ DES CANTIQUES OU « L'AMOUR FORT COMME LA MORT » | 252 |
| Chapitre III - | DE L'EXPLOITATION DES MODELES BIBLIQUES A LEUR SECONDE EXISTENCE | 256 |
| I - | LES OCCURRENCES VETEROTESTAMENTAIRES | 256 |
| | Les personnages durassien à la lumière des livres de la Loi | 256 |
| 1.1.1. | Adam et Eve : homme et femme | 257 |
| 1.1.2. | Caïn et Abel ou le mythe inexpiable | 261 |
| 1.1.3. | Abraham ou le saut dans l'inconnu | 264 |
| 1.1.4. | Moïse : la douleur et la révélation | 266 |
| 1.1.5. | Noé : l'ivresse à l'état pur et la malédiction durassienne | 270 |
| 1.2. | Les livres prophétiques | 272 |
| 1.2.1. | Rama et Rachel : Jérémie et le sort des innocents | 272 |
| 1.2.2. | Judith : la beauté et la séduction | 273 |
| 1.2.3. | David ou l'onomastique juive | 277 |
| 1.2.4. | Salomon et la Reine de Saba | 279 |
| 1.2.5. | Jonas ou le gouffre de la mer durassienne | 281 |

| | |
|--|------------|
| 1.3. <i>Les Ecrits</i> : Suzanne et le bain engendrant la concupiscence | 288 |
| II – LES OCCURRENCES NEOTESTAMENTAIRES : LES ÉVANGILES..... | 291 |
| 2.1. Le Christ et son entourage immédiat..... | 292 |
| 2.2. Ernesto : une réécriture de la figure du Christ..... | 302 |
| 2.3. Marie : « La sainte Vierge » | 304 |
| Chapitre IV - LA RESURGENCE DES SYMBOLES BIBLIQUES | 309 |
| I - LA PORTEE SYMBOLIQUE DES CHIFFRES ET DES NOMBRES | 309 |
| 1.1. La symbolique du chiffre trois : entre l'amour et la mort..... | 310 |
| 1.2. La symbolique du chiffre sept | 314 |
| 1.3. Douze : nombre biblique et christique | 315 |
| 1.4. Mille et ses multiples : la symbolique juive | 317 |
| II - LE TEMPS BIBLIQUE ET LA CHRONOLOGIE DURASSIENNE | 318 |
| TROISIEME PARTIE | 331 |
| THEOLOGIE ET SPIRITUALITE | 331 |
| DANS L'OEUVRE DE DURAS | 331 |
| Chapitre I – LA PARODIE DES LEXIQUES BIBLIQUE ET CHRETIEN ET LE BLASPHEME | 335 |
| I - L'adoration et le sacré dans le champ littéraire durassien | 336 |
| II - Du doute sur l'existence de Dieu aux jurons : | 343 |
| le blasphème durassien..... | 343 |
| Chapitre II – LA THEOLOGIE DURASSIENNE | 348 |
| I – DU NOM DE DIEU ET DU NOM DE L'HOMME..... | 348 |
| 1.1. Les noms de Dieu et les noms de l'homme..... | 349 |
| 1.2. L'anonymat dans l'œuvre durassienne..... | 351 |
| 1.3. De l'anonymat à la nomination/désignation..... | 359 |
| 1.4. De Donnadieu à Duras | 362 |
| II – LA THEOLOGIE NEGATIVE | 368 |
| 2.1. De l'usage durassien des mots « Foi » et « croire » | 368 |
| 2.2. Le Dieu de Duras | 372 |
| 2.3. La théologie revisitée ou la théologie négative de l'amour sans nom | 377 |
| 2.4. La souffrance de l'écrivaine, l'absence et la séparation de Dieu : Les substituts ou les ersatz durassiens..... | 382 |

Chapitre III – REGARD DURASSIEN SUR LE MAGISTERE DE L’EGLISE, LA LITURGIE ET LES PERSONNAGES RELIGIEUX392

| | |
|---|-----|
| I - L’INTERPRETATION DURASSIENNE DES DOGMES ET DES DOCTRINES DE L’EGLISE | 392 |
| 1.1. Le dogme du péché originel | 393 |
| 1.2. Le dogme de la Trinité | 396 |
| 1.3. La doctrine de la transsubstantiation et de la communion eucharistique | 398 |
| 1.4. Le dogme de l’Immaculée Conception : la virginité chrétienne ironisée | 404 |
| 1.5. L’Annonciation et l’angéologie durassienne | 408 |
| II – LES FINS DERNIERES OU L’ESCHATOLOGIE DURASSIENNE | 411 |
| 2.1. La sotériologie : le salut et la prédestination | 412 |
| 2.2. Le lexique de l’éternité | 416 |
| 2.3. L’eschatologie durassienne : les fins dernières et l’immortalité..... | 423 |
| 2.4. L’Apocalypse durassienne..... | 431 |
| III – LES RITES LITURGIQUES SELON DURAS | 436 |
| 3.1. Le langage liturgique et les jours symboliques de la liturgie chrétienne | 436 |
| 3.1.1. Le langage liturgique..... | 437 |
| 3.1.2. Le dimanche durassien et les fêtes chrétiennes | 438 |
| 3.1.3. Le carême et la semaine avant Pâques vus par Duras..... | 441 |
| 3.2. La cristallisation autour de la messe : Théâtre et messe..... | 444 |
| 3.3. Le rythme quasi-biblique et liturgique des lectures..... | 450 |
| 3.4. Les lieux de culte et la liturgie : églises, cathédrales, temple | 453 |
| IV - LES PERSONNAGES RELIGIEUX VUS PAR DURAS..... | 455 |
| 4.1. Les figures d’ecclésiastiques | 455 |
| 4.2. La figure de la religieuse | 463 |
| 4.3. La figure du chrétien catholique dans sa piété et ses dévotions | 465 |
| 4.4. Les « figures de sainteté » selon Duras | 470 |

Chapitre IV – LA SPIRITUALITE DURASSIENNE474

| | |
|---|-----|
| I - LA MYSTIQUE DURASSIENNE..... | 474 |
| II – LA SYMBOLIQUE DU FEU ET LA RECURRENCE DE LA DESTRUCTION..... | 481 |
| 2.1. Le symbolisme biblique du feu | 482 |
| 2.2. Le feu symbole de la destruction durassienne : <i>La Pluie d’été</i> | 483 |
| 2.3. <i>La Pluie d’été</i> entre écriture et réécriture : la tradition écrite | 488 |

| | |
|--|------------|
| 2.4. <i>La Pluie d'été</i> et la Tradition orale du <i>Talmud</i> | 494 |
| 2.5. Ecriture, Parole et Feu : une synthèse de deux traditions..... | 498 |
| III - LE LIVRE BRÛLE DANS L'ECRITURE ET L'IMAGINAIRE DURASSIENS | 500 |
| 3.1. Du trou noir du livre brûlé à « la résurrection d'une superstar » | 500 |
| 3.2. Le livre brûlé ou la forme d'un manque insistant | 502 |
| 3.3. <i>La Pluie d'été</i> entre tradition et originalité..... | 503 |
| IV - DU THEME DE LA CREATION A L'ECOLOGIE DURASSIENNE : « Pour une économie de la création » (<i>ME</i> , 149) | 506 |
| V - D'UNE RELIGION DU DESESPoir A LA FOI EN L'HOMME : Charité et solidarité | 509 |
| 5.1. L'hospitalité et la solidarité de la mère : Une « Mère Teresa » avant l'heure..... | 510 |
| 5.2. La charité d'Anne-Marie Stretter : Une « chrétienne sans Dieu » | 514 |
| 5.3. La solidarité selon Duras : « Le sens religieux du communisme » | 517 |
| 5.4. L'amour durassien des ennemis..... | 524 |
| CONCLUSION GENERALE | 530 |
| ANNEXES | 553 |
| ANNEXE 1 : APERÇU BIOGRAPHIQUE..... | 554 |
| ANNEXE 2 : RESUME DES ŒUVRES DE MARGUERITE DURAS | 556 |
| ANNEXE 3 : INTERVIEW ACCORDEE PAR MICHAEL LONSDALE | 570 |
| ANNEXE 4 : LE LIVRE BRULE (JEREMIE 36, 1-32) | 577 |
| ANNEXE 5 : RESURRECTION ET DISCIPLES D'EMMAUS (LC 24)..... | 579 |
| ANNEXE 6: <i>TALMUD</i> YERUSHALMI HAGIGAH II, 1, 77B..... | 581 |
| ANNEXE 7 : <i>TALMUD</i> SHIR HA SHIRIM RABBAH I 10, 2. | 581 |
| ANNEXE 8 : LIVRE DE <i>L'ECCLESIASTE</i> (PROLOGUE) | 582 |
| ANNEXE 8 : AVE MARIA | 582 |
| ANNEXE 10 : LES DIX COMMANDEMENTS DE DIEU | 583 |
| ANNEXE 11 : LES FINS DERNIERES : LES SEPT CIEUX | 584 |
| INDEX THEMATIQUE | 585 |
| BIBLIOGRAPHIE | 590 |
| TABLE DES MATIERES | 608 |

RESUME

Marguerite Duras et la *Bible* : *A priori*, ce rapprochement paraît surprenant. Pourquoi recourir à la *Bible* quand on se déclare incroyant ? Il semble alors paradoxal de découvrir ses traces dans les œuvres d'une incroyante. Mais, en réalité, bien que la *Bible* soit souvent perçue comme le livre des chrétiens, elle est un ouvrage qui appartient au patrimoine culturel mondial. Elle est, de fait, une source inépuisable pour les écrivains. Les textes de Marguerite Duras s'inscrivent dans le contexte de la Deuxième Guerre Mondiale, de la Shoah et de la crise spirituelle qui a suivi. Il est possible de déceler dans ses écrits des allusions à la *Bible*, qu'elles soient explicites ou implicites, volontaires ou inconscientes qui répondent à ses interrogations. Sans que les lecteurs s'en aperçoivent à première vue, les œuvres de Duras dialoguent avec la *Bible*. Elles mettent en évidence la culture chrétienne de l'écrivaine par un certain nombre de références, connaissances et valeurs d'origine chrétienne. Par ailleurs, malgré des critiques sévères de l'enseignement de l'Eglise, on remarque une sensibilité à la souffrance de l'autre qui permettrait de parler chez elle d'une théologie négative. Duras est un auteur qui conteste l'Eglise comme puissance temporelle, mais qui s'intéresse aux mystiques. Nos recherches ont ainsi traité de l'inspiration biblique de l'écrivaine et de sa relecture de l'enseignement de l'Eglise pour dégager cette foi en l'homme qui naît du constat de l'absence de Dieu.