



**HAL**  
open science

## Duras : exhiber la douleur pour la profaner

Stéphane Chaudier, Joël July

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier, Joël July. Duras : exhiber la douleur pour la profaner. Colloque “ La représentation de la douleur dans le discours ”, Ridha Bourkhis, Nov 2013, Sousse, Tunisie. p. 333-348. hal-01685427

**HAL Id: hal-01685427**

**<https://hal.science/hal-01685427v1>**

Submitted on 16 Jan 2018

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

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

Colloque « *La représentation de la douleur dans le discours* »  
Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Université de Sousse,  
les 27, 28, 29 et 30 novembre 2013.

## Duras : exhiber la douleur pour la profaner

Stéphane CHAUDIER  
PR, Université de Lille 3  
ALITHILA

Joël JULY  
MCF, Université d'Aix Marseille  
CIELAM, EA 4235

« Comment dire la vérité de la douleur, sinon en mettant en échec la [rhétorique apprêtée de la littérature], en la gauchissant, en la faisant grincer, en la rendant contrainte et boiteuse<sup>1</sup>. »

« Effacer la douleur de vivre, la remplacer par son spectacle » : c'est ainsi que Jean Arrouye<sup>2</sup> décrit le comportement et le programme du personnage écrivain, narratrice du roman *Emily L.* de Marguerite Duras. « Il me semble [, dit-elle] que c'est lorsque ce sera dans un livre que cela ne me fera plus souffrir... que ce ne sera plus rien. Que ce sera effacé.[...] Écrire, c'est ça aussi, sans doute, c'est effacer. Remplacer.<sup>3</sup> » Il n'en demeure pas moins que tout le roman met en questionnement et en échec la capacité des protagonistes à coucher sur le papier une représentation de la douleur, à l'y barricader dans un espace qui la domestiquerait ; peut-être parce que le risque d'une douleur affichée dans une ère post-romantique comme la nôtre, si elle n'est pas biaisée, si elle ne choisit pas des chemins détournés pour se manifester, c'est d'apparaître au lecteur fade, truquée, insincère, cucul-la-praline, « gnangnan », comme la décrit Albert Cohen dans *Le Livre de ma mère* en prenant justement pour cible la poésie d'Alfred de Musset et son alexandrin emblématique « Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur<sup>4</sup> ».

*Les poètes qui ont chanté la noble et enrichissante douleur ne l'ont jamais connue, âmes tièdes et petits cœurs, ne l'ont jamais connue, malgré qu'ils aillent à la ligne et qu'ils créent génialement des blancs saupoudrés de mots, petits feignants, impuissants qui font de nécessité vertu. Ils ont des sentiments courts et c'est pour ça qu'ils vont à la ligne. Faiseurs de chichis, prétentieux nains juchés sur de hauts talons et agitant le hochet de leurs rimes, si embêtants, faisant un sort à chaque mot excrété, si fiers d'avoir des tourments d'adjectifs, tout ravis dès qu'ils ont écrit quatorze lignes, vomissant devant leur table quelques mots où ils voient mille merveilles et qu'ils suçotent et vous forcent à suçoter avec eux, avisant les populations de leurs rares mots sortis, rembourrant de culot leurs maigres épaules, rusés managers de leur génie constipé, tout persuadés de l'importance de leur pouahsie. La douleur qui rabâche et qui transpire, la bouche entrouverte, ils n'en chanteraient pas la beauté s'ils l'avaient connue, et ils ne diraient pas que rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur, ces petits bourgeois qui n'ont jamais rien acheté à prix de sans. Je la connais, la douleur, et je sais qu'elle est ni noble ni enrichissante mais qu'elle te ratatine et réduit comme tête bouillie et rapetissée de guerrier péruvien, et je sais que les poètes qui souffrent tout en cherchant des rimes et qui chantent l'honneur de souffrir, distingués nabots sur leurs échasses n'ont jamais connu la douleur qui fait de toi un homme qui fut<sup>5</sup>.*

1 Julia KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, p. 233.

2 Jean ARROUYE, « L'étrangeté dans *Emily L.* », *Marguerite Duras, Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*, Najet LIMAM-TNANI (dir.), Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2012, p. 35.

3 Marguerite DURAS, *Emily L.*, Paris, Les éditions de Minuit [1987], collection de poche, 2008, p. 23.

4 Alfred de MUSSET, « La Nuit de mai », 1835.

5 Albert COHEN, *Le Livre de ma mère*, Paris, Gallimard [1954], coll. « Folio plus » 1995, p. 114-5.

A côté d'une expression apprivoisée de la douleur, post-traumatique et donc inefficace, calculée, conventionnelle et stéréotypée, ridicule de « pouahsie<sup>6</sup> », il n'y aurait pour Cohen pas d'autre choix que le chaos du langage, agrammaticalité et insignifiance, le flux des infections, le flot des affects, sans distance, sans parure, sans retenue. Bien sûr, on ne peut s'empêcher de trouver pieux et artificiel le vœu de Cohen : parce qu' « écrire sa douleur », c'est toujours « écrire sur sa douleur », donc la décrire, donc la regarder, la peser, la médiatiser et transformer cet intérieur du corps et de l'âme en extérieur, de l'intime à l'extime<sup>7</sup>. Ou alors, cette douleur, on se la garde bien au chaud, bien au cuisant de l'intime et on ne cherche pas à la communiquer à un lecteur par le truchement littéraire. De fait, Marguerite Duras, pour le récit douloureux de son attente de Robert Antelme, prisonnier d'un camp de concentration, en 1945, ce récit qu'elle intitule *La Douleur* et fait publier chez POL en 1985, elle rédige cette préface célèbre où elle valorise un style spontané<sup>8</sup> et où, en creux, en quelque sorte, elle dénie à la littérature (surécriture, littérarité, vacuité des Belles-Lettres) la faculté de rendre compte avec scrupule du sentiment de douleur, lui opposant ce témoignage bouleversant, recensement au plus près d'une vision subjective des événements :

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

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

*Je sais ce que j'ai fait, que c'est moi qui l'ai écrit, je reconnais mon écriture et le détail de ce que je raconte, je revois l'endroit, la gare d'Orsay, les trajets, mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien.<sup>9</sup>*

Duras, qui a si souvent parasité ses textes fictionnels de la modalité épistémique du doute<sup>10</sup>, qui a refusé le « semblant » en affichant le procédé hypothétique, donne absolument pour vrai l'épisode du retour des camps de la mort de son mari Robert Antelme. Inutile ici pour l'auteur de récuser la fiction trompeuse et d'instaurer un pacte de sincérité puisqu'il y a pour avérer les faits, la proximité chronologique par rapport à la rédaction des événements, l'impudeur éprouvante de ce qui est narré. Effectivement Duras donne raison à sa narratrice d'*Emily L.* ; une fois l'événement douloureux transformé en diégèse littéraire, il paraîtrait pouvoir être éliminé de la mémoire, si l'on en croit les questions éperdues qu'elle se pose dans le préambule et l'oubli prétendu dont il fut l'objet. Or ce livre abandonné, archive délaissée, « écriture sans écriture » seulement réservée à des armoires de chambre intime, antithèses d'une bibliothèque<sup>11</sup>, est pourtant un produit destiné à la consommation des lecteurs, adressé à eux en quelque sorte, voué au partage, confié à Paul Otchakovsky-Laurens pour leur rendre accessible. Malgré ce que dira Duras sur son authenticité (entendons par là le fait que Duras, devenue auteure à succès après le prix Goncourt de *L'Amant*, ne

6 Superbe néologisme, fabriqué par dérivation suffixale à partir de l'interjection de dégoût *pouah* et rencontrant par paronomase et esprit parodique le substantif *poésie*.

7 Ce concept d'extimité oblige à distinguer dans l'intimité, on l'aura compris, deux aspects qui étaient traditionnellement confondus : l'intime, ce qui est donc non partageable parce que trop peu clair à soi-même (c'est ce qu'on appelle aussi « l'intériorité ») ; et l'intimité, qui a suffisamment pris forme en chacun d'entre nous pour qu'il soit possible de la proposer à autrui dans une démarche d'extimité. Cette possibilité d'extériorisation, qui peut devenir désir d'extraversion, va faire passer l'intimité vers la sphère privée (le cercle des proches), puis vers la sphère publique ; ou bien court-circuiter la sphère privée en investissant d'emblée la sphère publique. Cf. Serge TISSERON, *L'Intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001 (rééd. Hachette, 2003).

8 « L'écriture durassienne accorde stylistiquement une grande importance à l'immédiateté de l'expression, au premier jet de la phrase telle qu'elle apparaît sur la page ; revendiquant la spontanéité propre au cri, elle refuse de se transformer en un écrit travaillé et repensé. » (Pascal MICHELUCCI, 2003, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La Douleur* », *Études françaises*, 39(2), 95–107. doi:10.7202/007039ar, p. 102.)

9 Marguerite DURAS, *La Douleur*, Paris, POL [1985], coll. « Folio », 1993, p. 12 (désormais abrégé *D*).

10 Lire à ce sujet Joël JULY, « L'interrogation comme ressort essentiel de l'intrigue dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* », B. BLANCKEMAN (dir.) collection DIDACT, PUR, Rennes, 1985.

11 Lire à ce sujet Johan FAERBER, « L'archive pour rien ou la démocratie du sens dans l'écriture de l'archive », *Les Archives de Marguerite Duras*, Sylvie LOIGNON (dir.), Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2012, p. 232 et sq.

l'aurait pas remanié<sup>12</sup>, n'en aurait pas altéré ce qui pourrait en attester la sincérité, c'est-à-dire la proximité chronologique), *La Douleur* tel qu'il fut publié et notamment le passage que nous voulons observer de près est la reprise d'un texte de cinq pages intitulé « Pas mort en déportation » que d'une part l'écrivaine a déjà publié dès 1976<sup>13</sup> et qui trouve d'autre part un premier jet fragmentaire (mais unifié) de sept pages, sans titre, qui commence par la phrase « Fallait voir comment il mangeait » et que l'on peut lire dans *Les Cahiers de la guerre et autres textes*<sup>14</sup>, recueil des différents carnets manuscrits, que l'IMEC éditera seulement en 2006. Nous retiendrons donc ce passage comme l'un des plus exténuants du journal *La Douleur* : celui du moment (dix-sept jours) où Robert L, rentré des camps, reste entre la vie et la mort, fiévreux, et que sa seule activité vitale est de manger de la bouillie et de l'éliminer par la selle<sup>15</sup>. Encore d'une crudité et d'une impudeur frappante dans l'œuvre publiée (celle du texte court et isolé de la revue féministe *Sorcières* comme celle du texte inséré de *La Douleur*), cette séquence contient pourtant de flagrantes édulcorations par rapport à la variante initiale, rédigée dans le prolongement des événements eux-mêmes mais publiée de manière posthume. Nous confronterons quelques brefs extraits de ce premier jet durassien, écrit, il faut le présumer, quasi à chaud, avec les réécritures successives dont il fit l'objet :

« Une fois assis sur son seau, il lâchait sa merde d'un seul coup, dans un glouglou énorme, inattendu, démesuré. » (C, p. 285)

➤ « Une fois assis sur son seau, il faisait d'un seul coup, dans un glouglou énorme, inattendu, démesuré. » *Outside*<sup>16</sup> (p. 363), *La Douleur*<sup>17</sup> (p. 72)

« Il faisait donc sa merde. C'était une merde gluante, vert sombre et qui bouillonnait. Comme personne n'en avait jamais encore vu. » (C, p. 286)

➤ « Il faisait donc cette chose gluante vert sombre qui bouillonnait, merde que personne n'avait encore vue. » *Outside* (p. 364), *La Douleur* (p. 73)

« Avez-vous déjà vu de la merde qui bouillonne ? Celle-là bouillonnait. » (C, p. 287)

➤ Formule absente de la version *Outside* et de *La Douleur*.

« (Je m'appuyais aux persiennes et la rue, sous mes yeux, se passait. Et comme ils ne savaient pas ce qui se passait dans la chambre, j'avais envie de leur dire que dans cette chambre au-dessus d'eux un homme chiait de la sorte, une merde si différente de celle qu'ils connaissaient, qu'ils en resteraient changés.) » (C, p. 287)

➤ « (Je m'appuyais aux persiennes, la rue sous mes yeux passait, et comme ils ne savaient pas ce qui arrivait dans la chambre, j'avais envie de leur dire que dans cette chambre au-dessus d'eux, un homme était revenu des camps allemands, vivant.) » *Outside* (p. 364), *La Douleur* (p. 74)

---

12 Ce que prouve désormais l'existence des carnets de Duras écrits pendant la guerre et dont certaines pages sont les brouillons du texte publié. « Pour autant, ce texte n'est pas la transcription de ces carnets de guerre. Une première version a bien été écrite en 1945. Une autre, retravaillée, fut rédigée en 1975. Une dernière version fut « recourcée ». Ajouts, reprises, surfilages abondent comme en couture. Paul Otchalovsky-Laurens confirme que Duras a travaillé et repris le texte jusqu'au moment de sa mise en fabrication. L'état des épreuves avec leur multitude de corrections témoigne [...] d'une recomposition littéraire. » (Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, 1998, p. 187)

13 Dans le premier numéro de la revue féministe *Sorcières*, 1976, parution anonyme ; puis *Outside*, Paris, POL [1984], « Folio », 1996, p. 361 à 366. Première édition Albin Michel, 1981 pour le texte « Pas mort en déportation ». Duras présente ainsi ce texte déjà remanié : « Je l'ai retrouvé dans un cahier, une sorte de journal intemporel que je tenais pendant la fin de la guerre. Ce n'est pas un texte politique, c'est un texte. Sans qualification. Je crois que je l'ai écrit pour ne pas oublier. Ce qu'un homme peut devenir, ce qu'on peut lui faire subir. Et la permanence de l'amour qu'on peut lui porter. » (p. 361) Elle donne ainsi une valeur testimoniale au texte, comme le montre cet avertissement.

14 Marguerite DURAS, *Cahiers de la guerre et autres textes*, POL / IMEC, 2006 (désormais abrégé C). Plusieurs parties du journal *La Douleur* s'appuient sur ces rédactions anciennes (entre 1943 et 1949) sur des cahiers intitulés par commodité « Cahier Presses du XXe siècle », « Cahier de cent pages », « Cahier beige ».

15 Aux pages 69 à 76 de l'édition de *La Douleur*, aux pages 283 à 288 des *Cahiers de la guerre*.

16 Marguerite DURAS, *Outside*, Paris, POL [1984], coll. « Folio », 1996, p. 361 à 366.

17 Marguerite DURAS, *La Douleur*, Paris, POL [1985], coll. « Folio », 1993, p. 71 à 75.

## Analyse génétique d'une scène de douleur : récrire la douleur

Certes l'apparition à treize reprises du mot *merde* contre les emplois restreints du même vocable (quatre occurrences) dans les versions intermédiaire et finale pourrait servir d'emblème à l'idée d'une censure que l'auteur pratique *a posteriori* et d'une liberté que le brouillon s'autorise<sup>18</sup> ; Duras évite lors de la réécriture le mot vulgaire grâce à des substituts pronominaux « elle ne bouillonne plus » et des hyperonymes imprécis « l'aspect de cette chose » ou elle le sous-entend par l'emploi absolu du verbe *faire* « il faisait d'un seul coup ». De fait, la redondance de ce terme scatologique entre pour beaucoup dans la violence que produit le texte, de la même manière qu'il a pu choquer dans le texte radiodiffusé de la même époque, celui d'Antonin Artaud, *La recherche de la fécalité*<sup>19</sup> ; mais, pour rendre justice à la densité du texte de Duras, il faudrait davantage s'arrêter sur le remembrement des phrases, sorte de mise au propre, d'autant plus étonnante que l'auteure s'ingénie à gommer quelques-unes des bavures de son brouillon de 1945 pour une publication qui se fera 30 et 40 plus tard quand le seuil de tolérance du lectorat à l'égard des solécismes littéraires s'est élargi, et surtout quand le style durassien lui-même a évolué au point d'habituer ses adeptes à des déviances très appréciées :

« Puis la lutte a commencé. Avec la mort. » (C, p. 284)

- « La lutte a commencé très vite avec la mort. » *Outside* (p. 362), *La Douleur* (p. 71)

« Ni de son ventre, elle ne souffrait pas non plus, duquel on avait sectionné un à un [...] » (C, p. 285)

- « elle ne souffre pas ni de ses articulations ni de son ventre duquel on a enlevé un à un » *Outside* (p. 363), *La Douleur* (p. 72)

« [...] sauf le cœur qui continuait à retenir son contenu. Le cœur. Et la tête, hagarde mais sublime, seule, elle sortait de ce charnier, elle émergeait, se souvenait, racontait, racontait, racontait, reconnaissait, réclamait. » (C, p. 286)

- « Le cœur, lui, continuait à retenir son contenu. Le cœur. Et la tête. Hagarde, mais sublime, seule, elle sortait de ce charnier, elle émergeait, se souvenait, racontait, reconnaissait, réclamait. Parlait. Parlait. » *Outside* (p. 363), *La Douleur* (p. 73)

« [...] mais ce cou était tellement réduit [...] qu'on pouvait se demander comment la vie y passait, comment, jusqu'à une cuillerée à café de bouillie y passait à grand-peine, le bouchait. » (C, p. 286)

- Suppression de *comment jusqu'à* dans *Outside* et dans *La Douleur*.

Nous ne détaillerons pas sur un plan linguistique les transformations du texte initial, à dimension orale, vers les variantes publiées, plus proches d'un usage standardisé de la langue écrite. Il pourrait être amusant de constater combien Duras qui traditionnellement repasse ses brouillons trop écrits pour en désagréger l'empreinte classique fasse ici le travail inverse et s'ingénie à atténuer le désordre linguistique<sup>20</sup>. Qu'il soit néanmoins acquis que l'on trouve en germe dans ce premier jet des procédés dont la fréquence s'intensifiera sous la plume de l'auteure quelques années plus tard et l'on trouverait matière pour décrire tous ces cas dans un article de synthèse comme celui de Philippe Wahl « Fragmentation du discours »<sup>21</sup> ou dans l'importante thèse de Sandrine Luigi<sup>22</sup>. Car la version

18 Revenons à Albert COHEN, *op. cit.*, p. 11 : « La douleur, ça ne s'exprime pas toujours avec des mots nobles. »

19 *Pour en finir avec le jugement de dieu*, [1948 (XIII 83-86)], Paris, Gallimard, 2003, p. 39.

20 Et Bernard Alazet invite à « observer le passage de l'écrit au non écrit en un mouvement de correction continue, dont témoignent les manuscrits, d'épanorthose généralisée qui vise à massacrer l'écriture pour qu'en émerge la source improbable » (Société Internationale Marguerite Duras, bulletin n° 33, vol. 2, 2013 - ISSN 1470-8787, p. 17-18). Or le travail s'effectue globalement à l'inverse des *Cahiers de la guerre* aux publications trente et quarante ans plus tard.

21 in Claude BURGELIN, *Lire Duras*, PU de Lyon, 2000, p. 174 et sq.

22 Sandrine VAUDREY-LUIGI, *La Langue romanesque de Marguerite Duras - «Une liberté souvenante»*, Paris, Classiques Garnier, coll. "Investigations stylistiques", 2013.

palimpsestique, celle des *Cahiers*, offre plus que les réécritures ultérieures le balbutiement de la prose, le gauchissement de la langue, une maladresse stylisée qui donnent l'impression (*fausse, forcément fausse*) d'une capture immédiate et spontanée, sans rature, sans relecture :

« Elle le cernait de tous les côtés, mais, mais, tout de même [...] » (C, p. 284)

- Pas de répétition de la conjonction de coordination ni dans *Outside* ni dans *La Douleur*.

Pour suivre le raisonnement de Cohen, mieux que la grandiloquence d'une élégie distanciée, le chaos des réactions du personnage féminin, l'objectivité et la minutie de sa description, l'atrocité vulgaire des éléments référencés traduisent la souffrance irrationnelle, extraordinaire, qui s'empare de l'épouse de Robert L.<sup>23</sup>. Celle-ci est en quelque sorte symbolisée par le caractère lui aussi extraordinaire de l'excrément et par ce processus étrange d'une digestion incompréhensible qui métamorphose en liquide vert sombre et gluant la bouillie claire. Comme dans *L'Amant* pour le visage subitement détruit à dix-huit ans<sup>24</sup> ou le teint annamite de Paul et Marguerite alors que leur mère, Mme Donnadieu, n'a aucunement fauté avec un indigène<sup>25</sup>, Duras établit des constats surnaturels qui sont proposés à l'hébetude dubitative du lecteur comme des phénomènes physiologiques inexplicables mais que le témoignage insistant de l'auteur ne permet pas ou plus de remettre en doute : c'est dit, c'est écrit, c'est comme cela et tant pis pour les preuves scientifiques ou les raisonnements logiques qui voudraient aller contre. A ces situations extraordinaires qui distinguent ceux qui les vivent d'une foule indifférente, qui les éloignent et les séparent de la communauté humaine<sup>26</sup>, correspond donc déjà le style répétitif<sup>27</sup>, minimaliste, essentialiste d'une Duras plus tardive qui ne pensera à écrire et publier ainsi qu'à partir des années 60<sup>28</sup>. Comme souvent chez elle, le lexique est impuissant à traduire les affects et pour dire l'inouï l'écrivaine adopte la répétition obsédante, jusqu'à la satiété : ainsi, *cœur, incroyable, merde, bouillonner, chambre, odeur, manger, six ou sept fois par jour, dix-sept jours je le répète...* comme si les mots reprenaient une valeur profonde, loin de la prose galvaudée, parce que l'énonciateur lui-même s'étonnait d'eux et comme s'il les faisait résonner pour les accepter.

Mais une analyse génétique des textes publiés par rapport au brouillon n'offre peut-être pas une matière substantielle pour caractériser ce qui se joue dans ce texte audacieux et provocateur. Que le premier jet ne subisse aucune tentative d'enjolivement<sup>29</sup> et d'atténuation, c'est son sort après tout d'une manière générale, d'autant que la version définitive en gardera par essence les coups les plus virulents ; ce que Duras nous dit d'ailleurs dans le fameux préambule de *La Douleur* (et qui reste donc tout aussi vrai pour cette version remaniée) :

---

23 *on* dans le corps du texte, *je* dans de subreptices parenthèses tandis que l'agonisant ne sera pas nommé et reste seulement désigné par le pronom de 3<sup>e</sup> personne *il*. Absence de noms propres qui vaut dépersonnalisation, mise à distance, a contrario de tous les récits fondés sur l'expérience de l'holocauste qui passent par la confession en refusant de fictionnaliser une douleur engendrée par la réalité des camps de la mort. Lire à ce sujet Myriem EL MAÏZI, *Marguerite Duras ou l'écriture du devenir*, Berlin, Peter Lang, 2009, p. 13.

24 Voir Marguerite DURAS, *L'Amant*, éditions de Minuit, 1984, p. 10.

25 Voir Marguerite DURAS, *Outside*, « les enfants maigres et jaunes », [*Sorcières*, 1976 ; éd. Albin Michel, 1981] rééd. POL, 1985, p. 349.

26 Nous renvoyons à l'article de Stéphane CHAUDIER qui établit les valeurs du stylème locatif chez Duras par des emplois particuliers de la préposition *dans*. (« Une femme dans le désir : L'être-dans » in Claude BURGELIN, *Lire Duras, op. cit.*, p. 224 à 231). Ainsi la récurrence de la structure « dans la chambre », dans notre extrait de *La Douleur*, tendrait à murer le personnage narrateur de l'autre côté de la vitre, à l'intérieur de la pièce qu'il devient impossible de quitter. En investissant ce lieu clos dans sa plénitude – et l'uniformité que lui donne son odeur de sous-bois-, Duras se transforme en spectatrice de ce qu'il s'y déroule. Nous ne sommes pas loin d'un huis clos de 17 jours, où l'extérieur de la scène, vu de la fenêtre, demeure étranger au drame.

27 Un « style asthmatique » diront les persifleurs.

28 Lire à ce sujet Joël JULY, « Duras, Gallimard ou Minuit ? », M. BERTRND, K. GERMONI, A. JAUER (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, éd. PUP, coll. « Textuelles », 2014, p. 103-112.

29 « spontanéité vive, parfois brutale », disent Sophie BOGAERT et Olivier CORPET dans la présentation des *Cahiers de la guerre* (C, p. 10).

La douleur est une des choses les plus importantes de ma vie. Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme<sup>30</sup>. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte<sup>31</sup>.

## Transformer la douleur en spectacle, en déplacer la source

Si le style mis en avant dans le brouillon nourrit l'illusion d'une capture immédiate, disions-nous en préliminaire, il faut néanmoins souligner que c'est une impression paradoxale comme pourrait en témoigner l'ajout du superbe paragraphe final, éliminé des versions suivantes<sup>32</sup> : mise en accusation culpabilisante pour le lecteur et un peu truquée au regard rétrospectif de la biographie durassienne (rappelons que Duras est déjà la maîtresse de Mascolo depuis quatre ans et que son mari Robert Antelme le savait avant son arrestation). Surtout cette chute annule totalement l'exercice du journal intime, écrit pour soi et par devers soi, puisque le point de vue d'un éventuel lecteur y est envisagé : « Le jeu méta-narratif ou méta-romanesque, écrit Danielle Bajomée dans *Duras ou la Douleur*, incite à considérer, dans le texte, que celui-ci est un assemblage de moyens linguistiques voulu en fonction d'une stratégie des effets. »<sup>33</sup>. Ce finale incisif crée tout à coup la posture littéraire dont Duras semblait vouloir se débarrasser. Bizarre comme c'est lorsqu'il n'y a pas encore de lecteurs que Duras les envisage pourtant : par sa question, éliminée dans les versions suivantes (« Avez-vous déjà vu de la merde qui bouillonne ? », *C*, p. 287), et par sa mention métatextuelle, éliminée dans les versions suivantes (« Ceux qui font la grimace au moment même où ils lisent ceci », *C*, p. 289). C'est donc justement ce que Duras a profondément remanié qui va nous intéresser, comme première étape d'une mise en spectacle de la résurrection douloureuse de Robert L. Si la douleur nous semble passer intensément dans ce texte, c'est qu'elle est montrée sous un jour extraordinaire : « Fallait voir comment il mangeait<sup>34</sup> », nous dit-on pour commencer. Nous sommes invités à une ripaille qui tournera au cauchemar. Et à la fin du dîner-spectacle, Duras place une claque magistrale en guise d'applaudissement, simulant l'extrême passion et le désir bafoué pour son mari, en tous les cas taisant l'état réel de leurs relations sentimentales ou les oubliant après l'attente angoissée et le drame du retour, nous soupçonnant alors d'avoir été le mauvais lecteur qui n'aurait pas eu la bonne réaction, vouant sans indulgence ni clémence ce lecteur odieux à la damnation, tragédissant son extraordinaire douleur par une hyperbolique vengeance.

Mais ce que Duras n'a pas remanié, ce qu'elle a conservé par la suite avec quelques retouches, dessine tout autant le contour spectaculaire de ce récit. Transformés en indiscrets, contraints de violer l'intimité de Robert L., les lecteurs doivent rendre justice à Antelme, à Duras, et derrière eux aux humiliés, de ce qu'ils subirent. Et pour cela, Duras passe par l'objet le plus répugnant qu'elle ne se contente pas de nommer et renommer mais qu'elle va surtout décrire à outrance. Dans la version des années 40 comme dans celle des années 80 (tout en la nommant moins explicitement dans les plus récentes), la fonction excrémentielle ne sera voilée d'aucune pudeur, rappelant d'autres textes obscènes des récits tardifs de Duras. On pourrait surtout trouver bizarre et dérangeante l'intention

---

30 On pense à la formule d'« écriture courante » qui sera évoquée et invoquée par Duras dans les premières pages de *L'Amant*, l'année d'avant (*op. cit.*, p. 38, où cette « écriture courante » semble faire référence à l'explication d'une libération par l'impudeur aux pages 14-15). Aussi bien image sacralisée d'une écriture authentique qui passe au-dessus des modes et au-dessus des pudeurs, des interdits (ceux de froisser un personnage biographique par la vérité des faits ou la vérité perçue et exacerbée).

31 *D*, p. 12. Cette question renvoie aussi au débat de Jorge Semprun à propos de la fictionnalisation des camps de concentration qu'il évoque dans *L'Écriture ou la vie* (Paris, Gallimard, 1994, coll. Folio).

32 Voici le paragraphe final de la version fragmentaire des *Cahiers* : « Peut-être était-ce de la rate qui lui sortait du corps, ou de son cœur. Car enfin qu'était-ce ? Ceux qui font la grimace en ce moment même où ils lisent ceci, ceux à qui ça soulève le cœur je les conchie, je leur souhaite de rencontrer sur leurs pas, un jour, un homme dont le corps se viderait ainsi par son anus, et je souhaite que cet homme soit ce qu'ils ont de plus beau et de plus aimé et de plus désirable. Leur amant. Je leur souhaite du malheur de cette sorte. » (*op. cit.*, « Cahier beige », p. 289)

33 Danielle BAJOMÉE, *Duras ou la douleur*, De Boeck et Larquier, 1989, Duculot, 1999, Paris, Bruxelles, p. 142.

34 *Cahiers de la guerre*, p. 283. Formule absente de la version *Outside* et de *La Douleur*.

même de rendre hommage aux déportés survivants par un matériau verbal aussi cru et scandaleux<sup>35</sup>. Mais l'intention est-elle celle d'un hommage ? Ce serait assez paradoxal, comme il est de même tout à fait paradoxal de montrer la faim et la souffrance des déportés en utilisant, comme preuve indéniable des maltraitances endurées, 1) ce qui sort de leur corps 2) après leur sortie des camps. Or Antelme est dévoré de l'intérieur, comme la mendicante dans *Le Vice-consul* est mangée par son enfant à naître mais à la différence qu'Antelme, lui, est incroyablement dévoré par son ventre vide. Il est dégradant pour Antelme que cette résurrection miraculeuse s'appuie sur la progression de ses déchets. Et l'auteur de *L'Espèce humaine* l'a ressenti ainsi quand il a identifié son expérience à travers la première parution dans la revue *Sorcières* sous le titre « Pas mort en déportation », dont la brièveté objective, l'inélégance assument déjà le caractère provocateur. Au moment de la publication de *La Douleur*, Robert Antelme, qui ne fut pas consulté, ne peut réagir : il est à l'hôpital, immobilisé et atteint par un accident cérébro-vasculaire depuis deux ans mais la publication anonyme de « Pas mort en déportation » en 1976 avait consommé une brouille déjà ancienne entre les ex-époux et Antelme était particulièrement indigné par ce déballage intime sous couvert d'anonymat. Il est d'ailleurs hautement dérangeant que la passion conjugale tourne autour du dégoût et du dégoût du dégoût : dégoût de ce corps inhumain qui lui revient et qu'elle accueille en hurlant, corps morcelé dont elle mentionne les fragiles attaches<sup>36</sup>, dégoût de cette terrible fréquence des scènes de défécation et de l'inhumanité à laquelle elles renvoient. Dans le récit long de *La Douleur*, le contexte du Journal, la longue attente de la première partie<sup>37</sup> (les coups de téléphone, les déplacements à l'hôtel Lutetia, les soirées muettes avec Mascolo), le recentrement continu sur le désespoir de ne pas revoir Robert L. vivant permettent une progression doloriste qui favorisera la compassion du lecteur : celui-ci accueillera l'extrait des dix-sept jours de fièvre dans une continuité pathétique, bien différemment de l'écœurement qu'il pouvait subir à la lecture du texte isolé dans *Sorcières* et *Outside*, bien différemment de ce qu'il aurait pu percevoir si le brouillon des *Cahiers de la guerre* lui avait été mis sous les yeux dans l'immédiat après-guerre. Stratégiquement, et par la vertu du texte bref, détaché de tout contexte, Duras prend, dans le fragment des *Cahiers*, le lecteur à venir au dépourvu pour lui inspirer rapidement, méthodiquement et radicalement de l'écœurement, et suggérer le sien, avant de revenir *in extremis* dans une clause coup de poing à un redressement moraliste.

Or il s'agit moins d'une scène de douleur que d'une scène de résurrection, un miracle, un « mystère », écrit Duras. Nous sommes dans le biais, on ne nous fait voir que le coude de l'action. S'il y a eu douleur, elle s'est passée en coulisse dans le hors-scène (les camps de concentration) et dans le hors-temps (avant le retour de Robert L. revenu pour survivre à son extermination). Pourtant ce que cette merde transcrit, trahit, trace *hic et nunc* dans la chambre close durassienne, c'est l'indicible de la Shoah. Elle est l'imprévisible poursuite du nazisme jusque dans l'intimité de la chambre, dans Paris libéré, elle révèle les camps « plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts désonglés, les traces des coups ». Elle est anachronique puisque Robert Antelme ne mange que de la bouillie jaune d'or. Il faut bien qu'elle soit là comme le mauvais sort, comme le prolongement désormais incontournable du mal absolu. Cette merde inhumaine vient témoigner de l'horreur et de la souffrance. Cette merde inconnue vient rendre connu l'inconnu de la douleur, c'est-à-dire l'incommunicable de la douleur. Ce que Robert Antelme ne pourra pas faire sentir directement, concrètement, pratiquement de l'existence des camps, il le répand dans la chambre parisienne ; et Duras s'approprie cette souffrance métaphorique (de fait, elle détourne l'attention du lecteur de la souffrance d'Antelme à sa propre douleur de femme et d'amante<sup>38</sup>) et nous la restitue

35 Lire à ce sujet Alice DELMOTTE-HALTER, *Duras d'une écriture de la violence au travail de l'obsène*, Paris, L'Harmattan, coll. « Approches littéraires », 2010.

36 Voir Danielle BAJOMEE, *op. cit.* p. 49, voir Joël JULY, « Mise en place du camouflage », (*D)écrire, dit-elle, Ethopée et prosopographie, op. cit.*

37 Voir Julia NYIKOS, « L'architecture métonymique d'après-guerre : la construction des personnages et des foules », (*D)écrire, dit-elle, Ethopée et prosopographie*, Vérone, Qui edit, 2008, p. 253-260.

38 Lire à ce sujet Fabienne GOOSET, « La sublimation des "excreta" dans *La Douleur* de Marguerite Duras » (<http://hdl.handle.net/2268/215177>) : « Marguerite Duras présente les ravages de la maladie en s'appuyant



avec toute l'horreur et le dégoût qu'elle mérite, sans la calibrer.

Exhibée avec l'impudeur la plus immorale qu'on pourrait imaginer<sup>39</sup> (raconter la suite immédiate des camps, prolonger l'inhumain, pétrir les honteux paradoxes<sup>40</sup>), la douleur devient scandaleuse et le lecteur doit en prendre sa part. Il doit la trouver insupportable comme est insupportable le paradoxe pour l'homme raisonné qu'il est. Ce que l'on cache à Robert Antelme est donné à voir au lecteur :

« Nous la lui cachions avec soin pour éviter qu'il s'en épouvante. De même que ses jambes, son corps que nous recouvrons à ses propres yeux et auquel on ne pouvait pas s'habituer, qui était incroyable, incroyable parce qu'il vivait encore (c'était cela l'incroyable) » (p. 288)

- « Dix-sept jours, nous lui cachons ce qui sort de lui, de même que nous lui cachons ses propres jambes, son corps, l'incroyable. » *Outside* (p. 365)
- « Dix-sept jours, nous lui cachons ce qui sort de lui, de même que nous lui cachons ses propres jambes, ses pieds, son corps, l'incroyable. Nous ne nous sommes jamais habitués à les voir. On ne pouvait pas s'y habituer. Ce qui était incroyable, c'était qu'il vivait encore. » *La Douleur* (p. 74-5)

La version finale revient finement sur la précision qu'apportait le brouillon : il ne faut pas se tromper d'épouvante. L'épouvantable, ce n'est pas ce qu'est devenu le corps d'Antelme, c'est ce que l'Histoire en a fait et auquel tout le texte renvoie, implicitement, derrière le symbole écoeurant de la défécation.

Ainsi se légitime cette fin surprenante du brouillon des *Cahiers* qui ne cadre plus avec les restrictions d'Albert Cohen, une fin réfléchie, méditée, préparée. Par exemple, le verbe *conchier*, remarquablement asséné dans la clause, si littéraire et grandiloquent qu'il soit, ne fait-il pas polyptote avec le verbe *chier*, présent dans une parenthèse du brouillon, et ne trahit-il pas, en tant que jeu de mot, l'artifice un brin théâtral de cette révolte et ce lyrisme de dernière minute qui nous émeut tant ?

Il ne s'agit donc pas de décrire la douleur (Duras aurait trouvé pour faire un mélodrame d'autres expédients), il s'agit de *l'écrire*, d'où le titre choisi en 1985, générique, intemporel, universel ; d'écrire la douleur dans ce qu'elle a de scandaleux, de honteux, de trivial, d'une écriture essentielle et profanatrice : avec l'humilité<sup>41</sup> de l'indignité, avec l'impudeur de la dignité, Duras vient asseoir le lecteur dans l'inconfort et le malaise, puis, au moment où il pourrait se réjouir du *happy end* de la résurrection d'Antelme, elle se met à l'interpeller et le violenter.

Albert Cohen exhibe sa douleur pour la sanctifier, Marguerite Duras exhibe sa douleur pour la profaner.

---

essentiellement sur son propre regard. La parole n'est que très rarement donnée au « je » souffrant. »

39 Lire à ce sujet Anaïs FRANTZ, « Une pudeur déplacée dans l'écriture de Marguerite Duras », *Marguerite Duras 4, Le Personnage miroitements du sujet*, Florence de CHALONGE (dir.), *La Revue des Lettres Modernes*, Caen, Minard, 2010, p. 167 à 181.

40 Continuer à mourir de la faim malgré la libération, revenir vivant et ne toujours pas pouvoir se nourrir, n'avoir rien mangé et pourtant se vider.

41 « L'impudeur, c'est l'humilité peut-être », Marguerite DURAS, *Le Camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, p. 93.