

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

« IL FAUDRA QUAND MÊME ESSAYER DE NE PAS LE CONSTRUIRE » :
LE COMMUNISME SAUVAGE DE MARGUERITE DURAS

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
AU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CLÉMENT OLAF WILLER

MARS 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

« 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 existe avec une très grande force et m'emplit de joie – d'amour – d'espoir. »

Marguerite Duras, *Cahier beige*, 1946-1949

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont, de tout cœur, à Jean-François Hamel et à Patrick Werly, pour leur très grande attention ; à Muriel Denis, Michèle Finck, Alexis Lussier, Daniel Payot, Sylvano Santini, Jutta Schrattenecker, pour leurs regards éclairants ; à François-Marie Deyrolle, pour son témoignage de confiance ; à mes parents et à mes deux sœurs, pour leur présence essentielle ; à Élise, Fanny, Mélina, Mari, pour les relectures, et pour les discussions auxquelles cette thèse doit beaucoup.

TABLE DES MATIÈRES

Liste des figures	viii
Résumé de la thèse	ix
Introduction : Le « grand romantisme » de Marguerite Duras	1
 Chapitre I. Le rêve « d'arriver dans la forêt sauvage » : le communisme de Marguerite Duras après 1950 dans la lignée du romantisme révolutionnaire	 25
<i>« Le problème, c'est le crépuscule » : une lecture de Marguerite Duras dans le sillage du romantisme révolutionnaire</i>	26
<i>« Vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est à personne » : l'origine rousseauiste du romantisme révolutionnaire</i>	35
<i>« L'échec et la réussite en étroite réciprocity » qui définissent le romantisme : le rêve d'une communauté nouvelle</i>	43
<i>La recherche « d'une communication plus profonde » : le romantisme révolutionnaire d'Henri Lefebvre</i>	55
<i>« Ce moment infiniment rare où la part éternelle que chaque être porte en soi entre dans la vie » : le romantisme révolutionnaire de Colette Peignot</i>	53
<i>Une communauté fondée sur « l'impossibilité d'une limite entre l'humanité elle-même et le reste du monde » : le romantisme révolutionnaire de Georges Bataille</i>	55
<i>La rébellion qui se prépare dans « cette partie de la forêt non encore cadastrée par les blancs » : Un Barrage contre le Pacifique en 1950</i>	59
<i>L'étrange « bonheur de se trouver tant bien que mal en communication » : Le Square en 1955</i>	64

« <i>Aller vers le communisme</i> », c'est aller vers « <i>la forêt sauvage</i> » : Abahn Sabana David en 1970	70
<i>La contagion de « la violence sauvage : celle de l'amour, celle du refus »</i> : Nathalie Granger en 1972	77
« <i>Je peux me mettre à aimer. À vous aimer. À aimer. À tout moment.</i> » : Le Camion en 1977	91
Chapitre II. « Le seul avenir possible de la vie » : une lecture de la nouvelle « Le Boa » dans <i>Les Temps modernes</i> en 1947	102
<i>Marguerite Duras militante communiste, 1944-1950 : « on est devenus fous de communisme »</i>	103
<i>Marguerite Duras romancière pessimiste, 1943-1944 : « une nuit qui ne devait jamais finir »</i>	107
<i>La situation du Parti communiste français durant les premières années de l'adhésion de Marguerite Duras, 1944-1947 : "De la haine ? Oui, j'en ai !"</i>	109
<i>La participation de Marguerite Duras aux Temps modernes en octobre 1947 et la critique des Lettres françaises : un « musée des horreurs »</i>	115
<i>L'anticolonialisme des Temps modernes et l'histoire du caïman qui dévore un soldat de l'armée coloniale dans « Le Boa »</i>	119
<i>Un réseau contestataire qui se noue dans Les Temps modernes : l'attraction du « crime » chez Maurice Blanchot et Marguerite Duras</i>	125
« <i>Le Boa</i> » à la croisée du surréalisme et de l'existentialisme : l'horreur de « tout ce qui se supporte honteusement et seul »	131
« <i>Le Boa</i> » et la ligne culturelle communiste en 1947 : le « goût des ténèbres » condamné par Andreï Jdanov	141
<i>Aux côtés du « Boa », un marxisme hétérodoxe encore secret : le pessimisme révolutionnaire de Walter Benjamin</i>	149

<i>Épilogue : retour des spectres d'Andreï Jdanov, Anna Akhmatova et Walter Benjamin dans les chroniques écrites pour Libération en 1980</i>	154
Chapitre III. « Si chacun pouvait écouter la rue de la sorte, il changerait » : une lecture de la nouvelle « Madame Dodin » dans <i>Les Temps modernes</i> en 1952	162
<i>La publication de « Madame Dodin » dans Les Temps modernes en 1952 après la rupture avec le PCF en 1950</i>	163
<i>L'impossibilité de « modifier des goûts » et le « lieu sauvage de sa propre contradiction » que la vraie communiste garde en elle</i>	166
<i>La « royauté » de Madame Dodin qui a saisi « dans un fulgurant éclair de conscience l'ampleur de l'injustice universelle »</i>	171
<i>« L'art de déchoir » pratiqué par Madame Dodin et Gaston et le présage de « la populace en armes »</i>	180
<i>Des réminiscences batailliennes : le désespoir politique comme « comportement affectif dont la valeur dynamique est la plus grande »</i>	191
<i>Des affinités blanchotiennes : la tentative d'entendre « l'isolement prophétique qui annonce toujours le commencement »</i>	210
<i>Des résonances sartriennes dans une volonté de reportage : « si chacun pouvait écouter la rue de la sorte, il changerait »</i>	219
<i>Épilogue : un « appel » aux travailleurs invisibles et à quelque chose d'encore inconnu dans Les mains négatives en 1979</i>	226
Chapitre IV. « Le secret est plus loin que les paroles qui croient l'exprimer » : une lecture du roman inachevé <i>Théodora</i>, 1945-1949	230
<i>Théodora, « un roman inachevé, inachevable »</i>	231
<i>La décision de Marguerite Duras de « ne jamais demander le silence »</i>	234

« L'effondrement de la littérature dans la rumeur du monde » selon Johan Faerber	237
« C'était peut-être pas un livre, Théodora » : un livre-chantier	240
« Pas fait 1947 » : les archives matérielles de Théodora	242
La recherche romantique d'une « poésie universelle progressive » selon Friedrich Schlegel et le groupe de l'Athenaeum	244
L'œuvre romantique comme « horizon que le chemin ne rejoint jamais » selon Jean-Christophe Bailly	248
« Je découvrais que c'était impossible » : Théodora, un roman impossible	253
« Être ensemble comme les vagues de la mer » : la communauté des amants selon Georges Bataille	257
« L'étrangeté de cette société antisociale » : la communauté des amants selon Maurice Blanchot	262
« Ces pires instincts me sont chers » : le renversement des valeurs morales de l'ordre en place dans Théodora	266
Épilogue : de Théodora, « livre inachevable » des années d'après-guerre, à Détruire dit-elle, « livre cassé » des années 1968	268
Conclusion : « L'opacité commune » selon Marguerite Duras	283
Bibliographie	301

LISTE DES FIGURES

Joseph Beuys, <i>Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt</i> (<i>Comment on explique des tableaux à un lièvre mort</i>), 26 novembre 1965, Galerie Schmela, Düsseldorf.	24
Marguerite Duras, photogrammes du film <i>Le Camion</i> , 1977, France, 80 minutes, couleurs.	101
Léon Leponce, <i>Grève des mineurs à Saint-Étienne</i> , 1947-1948, photographies en noir et blanc, Archives municipales de Saint-Étienne.	161
Marguerite Duras, photogrammes du film <i>Les Mains négatives</i> , 1979, France, 14 minutes, couleurs.	229
Marguerite Duras, <i>Cahier beige</i> , 1946-1949, Fonds Marguerite Duras, Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC).	282

RÉSUMÉ

L'écrivaine Marguerite Duras a témoigné tout au long de son œuvre et de ses engagements d'une passion pour le communisme. En 1944, elle adhère au Parti communiste français, dans l'euphorie des premiers signes de la libération, suivie par ses compagnons Robert Antelme et Dionys Mascolo. « On est devenus fous de communisme », dira-t-elle rétrospectivement. En 1950, elle sera exclue du Parti, notamment pour dissidence par rapport à la ligne culturelle et littéraire. Mais elle ne cessera jamais de se revendiquer de l'exigence communiste, et même après la chute de l'Union soviétique, elle dira encore en 1993, étonnement : « Je voudrais me réinscrire au P. C. » En même temps, sa conception du communisme n'a jamais eu grand-chose à voir avec le communisme étatique russe : elle rêvait d'un communisme qu'il faudra « essayer de ne pas construire », un communisme « sauvage » et utopique, dont la venue demande autant de contemplation que d'action, autant d'échec que de réussite, dans la mesure où la première chose à faire est de refuser la dualité des valeurs qui régissent le monde comme il va, autrement dit de refuser l'effacement du « lieu sauvage de sa propre contradiction que le vrai communiste aura toujours en soi ». Pour mieux le comprendre, cette étude propose de lire le rêve d'un « communisme sauvage » dont on trouve de nombreuses traces chez Marguerite Duras dans la lignée du romantisme révolutionnaire, qu'ont contribué à définir Michael Löwy et Robert Sayre, comme mouvement qui va à contre-courant de la modernité tout en cherchant à expérimenter un avenir encore inconnu. Ainsi s'agit-il à la fois de prêter attention à la singularité profonde de l'œuvre de Marguerite Duras, et de l'inscrire dans le sillage de celles et ceux qui avant elle ont également frayé leur voie à la croisée de l'espoir et du désespoir, comme Colette Peignot, Georges Bataille ou Maurice Blanchot.

Mots-clés : Marguerite Duras, Georges Bataille, Maurice Blanchot, communisme, romantisme

INTRODUCTION : LE « GRAND ROMANTISME »
DE MARGUERITE DURAS

Plus d'une vingtaine d'années après sa rupture douloureuse avec le Parti communiste français en 1950, qu'elle avait rejoint dans l'enthousiasme de la libération en 1944, Marguerite Duras se disait encore communiste, mais communiste « sauvage », en quelque sorte :

Le lieu sauvage et toujours à explorer de sa propre contradiction, le vrai communiste l'aura toujours en lui. C'est le lieu de son désordre, de son refus, son lieu double qui toujours réapparaîtra plus loin, encore plus sauvage, si jamais il est assiégé par l'endoctrinement et délogé de l'intériorité qui est son lieu.¹

Pour comprendre un peu mieux ce « lieu sauvage » qu'elle chercha à explorer dans la plupart de ses écrits littéraires, pour comprendre ses logiques de contradiction, de désordre, de refus, et les possibles qu'ouvre le consentement à ces logiques qui peuvent sembler relever d'une pure négativité au premier abord, je propose de le considérer comme une survivance d'une certaine forme de romantisme. Le romantisme se définit peut-être, avant tout, comme un mouvement qui fait de la contradiction plus qu'un moment à dépasser : un processus de renversement, que l'on perd si on la dépasse, si on la résout. C'est en cela que Maurice Blanchot affirmait que le plus intéressant, dans le premier romantisme allemand né autour de la revue *Athenaeum*, est ce point incandescent où « l'échec et la réussite sont en étroite réciprocité² ». Ce point où l'on parvient, pour le dire avec Donna Haraway, à « vivre avec le trouble³ ». En recevant les commentaires du comité de lecture des éditions Gallimard, après avoir soumis le manuscrit du *Marin de Gibraltar*, Marguerite Duras dit avoir pleuré, parce qu'on lui a dit avec un certain mépris « que c'était du

¹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (1974), in *Œuvres complètes*, III, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 164.

² Maurice Blanchot, « Athenaeum », in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1969, p. 523. Ce chapitre reprend un article paru dans *la Nouvelle revue française*, n° 140, août 1964, p. 301-313.

³ Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020.

romantisme⁴ ». C'est peut-être la seule occurrence du terme « romantisme » sous sa plume, et sa connotation, dans les propos qu'elle rapporte, est assez négative. Mais je choisirai, malgré tout, de le reprendre, pour mettre en lumière tout un versant éthique et politique de son œuvre, notamment à travers son rapport tramé de contradictions mais toujours fidèle au communisme, dans l'espoir d'en inverser en quelque sorte le signe. Il existe une forme de romantisme, dans le sens le plus ordinaire, qui est supposée « pathétique », ou « naïve ». Mais il existe aussi un romantisme, enchevêtré à celui-ci, de manière peut-être inextricable d'ailleurs, qui est une vraie force : un romantisme *révolutionnaire* dans le cas de Marguerite Duras, un romantisme que Dionys Mascolo a pu nommer, dans un très beau texte qu'il consacrait à *India song* en 1975, un « grand romantisme ». En voici un passage :

Cette tragédie moderne (d'où le divin d'ailleurs est si peu absent qu'il faut au contraire voir qu'elle met en scène la parousie dévastatrice du « Dieu sauvage » dont Yeats, au début du siècle, prononça pour nous l'oracle) est d'autant plus « moderne » à nos yeux qu'elle est aussi sans hésitation possible un acte de grand romantisme – disons : du romantisme éternel, comme il y en eut peu d'aussi éclatant depuis la révolution romantique. Cette proposition ne devrait heurter que ceux qui s'obstinent à nier par parti pris d'école que non seulement, par tout ce qui nous tient en éveil et nous mobilise, nous sommes dans le romantisme, que nous venons de lui, mais que tout ce qui nous met hors de nous, tout ce que nous avons *d'autre* ou *d'absolument futur* – s'il est permis de proposer une telle extension de l'« absolument moderne » qui fut une exigence mais n'est plus aujourd'hui qu'une condition nécessaire – procède entièrement de ce qu'il a mis en branle, à un moment de l'histoire de la sensibilité.⁵

Le romantisme révolutionnaire de Marguerite Duras fait signe en effet, comme on le verra, vers « tout ce que nous avons *d'autre* ou *d'absolument*

⁴ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, op. cit., p. 46 : « Je me souviens de gens très furieux, quand j'avais donné le livre à Gallimard, *Le Marin*, [Raymond] Queneau m'avait engueulée, très, très fort — j'en ai même pleuré —, parce qu'il disait que c'était du romantisme. »

⁵ Dionys Mascolo, « Naissance de la tragédie » (1975), in *À la recherche d'un communisme de pensée*, Paris, Fourbis, 1993, p. 393.

futur », autrement dit vers cette étrange mémoire de l'avenir qui survient parfois dans le présent.

Au fond, le romantisme, assez loin de ressembler à un courant d'individualités solitaires et géniales comme on pourrait le croire au premier abord, suppose au contraire une circulation collective des idées et une mise en commun des révoltes, et cela sans doute depuis ses débuts, à l'aube du XIX^e siècle. C'est ce que Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe ont souligné dans *L'Absolu littéraire*, leur étude consacrée au premier romantisme allemand né à Iéna, autour de la revue *Athenaeum* fondée en 1798, avec les frères Friedrich et August Wilhelm Schlegel, Dorothea Veit, Caroline Böhmer, ou Novalis, projet qui en son cœur témoignait d'une volonté de sortie de la solitude, de l'isolement. Cette volonté de sortie de la solitude deviendra à partir de ce moment le propre d'une modernité « hantée par la fragmentation, le roman absolu, l'anonymat, la pratique collective, la revue, le manifeste⁶ ». On a déjà commencé à approcher cette circulation plurielle qui définit l'esprit du « romantisme », en mettant en relation deux de ses occurrences, l'une sous la plume de Marguerite Duras et l'autre, plusieurs années plus tard, sous la plume de son ami Dionys Mascolo, qui lui fait indirectement écho : c'est de cette manière, par juxtapositions qui permettraient d'approcher une forme de pensée collective, que j'aimerais procéder au fil de ma lecture croisée de Marguerite Duras et de quelques autres figures du groupe de la rue Saint-Benoît. Par ailleurs, Dionys Mascolo et Maurice Blanchot eurent l'idée, au début des années 1960, dans le sillage des romantiques allemands qu'ils lisaient avec ferveur, de lancer une *Revue internationale*, avec Marguerite Duras, Robert Antelme, Louis-René des Forêts, Roland Barthes, Michel Butor, Michel Leiris, mais aussi des écrivain·e·s

⁶ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 27.

allemand·e·s, comme Hans Magnus Enzensberger, Uwe Johnson, Günther Grass, Martin Walser, Ingeborg Bachmann, ou italiens, comme Elio Vittorini, Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Alberto Moravia. Cela ne vit jamais vraiment le jour⁷, mais témoigne assez clairement de cette hantise romantique propre à une certaine frange de la modernité que décrivaient Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. C'est pourquoi je chercherai à lire Marguerite Duras, et à déchiffrer les significations du romantisme révolutionnaire qui imprègne son œuvre, en retraçant autant que possible le dialogue implicite qui se nouait avec différentes figures littéraires et intellectuelles dont elle fut proche : en particulier celles de Dionys Mascolo, de Maurice Blanchot, et de Georges Bataille, qui firent partie de ce nébuleux « groupe de la rue Saint-Benoît », du nom de la rue où se trouvait, en plein cœur de Saint-Germain-des-Prés à Paris, l'appartement de Marguerite Duras et Robert Antelme. Occasionnellement, des figures extérieures à ce groupe pourront aussi intervenir dans cette ébauche de dialogue à plusieurs voix, comme Colette Peignot et Simone Weil qui avaient notamment fait partie avant-guerre du Cercle communiste démocratique réuni autour de la revue *La Critique sociale*, ou Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre qui ont animé après-guerre la revue *Les Temps modernes*, soit deux groupes de gauche radicaux, considérés comme hérétiques par le Parti communiste, avec lesquels le groupe de la rue Saint-Benoît eut cependant certaines affinités.

Pour penser cela et pour imaginer cela, l'idée d'une « entre-écriture », que propose Évelyne Grossman dans *La créativité de la crise*, peut être précieuse. L'entre-écriture, dit-elle, tisse, entre celles et ceux qui la pratiquent, plus ou moins consciemment, « l'espace inédit d'une œuvre : une œuvre virtuelle sans doute, en ceci qu'elle n'est nulle part rassemblée

⁷ Michel Surya, « Présentation du projet de Revue Internationale », *Lignes*, n° 11, 1990, p. 159-166.

ni lisible en tant que telle. » L'entre-écriture implique ainsi « une forme originale d'amitié créatrice, écrite à distance », à distance dans le temps comme dans l'espace, caractérisée par « l'étonnante plasticité de son mouvement instable⁸ ». C'est cette « œuvre virtuelle » que je chercherai, dans mon étude, à lire et à rendre lisible, même si elle restera nécessairement lacunaire, et en même temps ouverte à une discussion et à une relance infinie, en raison de son « mouvement instable ». Il me semble que cette notion d'« entre-écriture » est très intéressante en ce qu'elle ouvre la voie à une histoire littéraire qui pourrait parvenir à un certain équilibre entre une attention à des singularités irréductibles, et une attention à des constellations collectives ainsi qu'à la trame sociale au sein desquelles elles évoluent. Autrement dit, cela pourrait ouvrir la voie, pour reprendre une formule de Marie Gil, à une « histoire littéraire "vraie", c'est-à-dire dont les fondements théoriques ne seraient pas propres à l'histoire, mais communs à l'histoire et à la littérature », autrement dit une histoire littéraire entrelaçant une approche historique et une approche littéraire, une approche extrinsèque et une approche intrinsèque⁹. Un semblable équilibre est difficile à trouver, et je ne suis pas sûr d'être toujours parvenu à le mettre en œuvre, mais il me semble essentiel du point de vue de la justesse de l'interprétation littéraire.

L'histoire du romantisme révolutionnaire commun à Marguerite Duras et à ses compagnons d'écriture et de rébellion du groupe de la rue Saint-Benoît, telle que je propose de la retracer, sera structurée en quatre

⁸ Évelyne Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2021, p. 67-68. Elle développe cette notion, ce qui sûrement n'est pas un hasard, pour qualifier et démêler le dialogue explicite et implicite qui lia un autre trio littéraire nébuleux, assez proche, formée par Maurice Blanchot, Gilles Deleuze et Michel Foucault.

⁹ Marie Gil, « Foucault invente l'histoire littéraire », *Fabula-LhT*, n° zéro, « Théorie et histoire littéraire », dir. Jean-Louis Jeannelle, février 2005. En ligne : <http://www.fabula.org/lht/0/gil.html>, page consultée le 28 avril 2023. En formulant cela, Marie Gil s'appuie sur un passage d'Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 238.

chapitres, articulés autour d'un point de rupture important, son exclusion du Parti communiste français en 1950. Le premier chapitre sera consacré au romantisme révolutionnaire de Marguerite Duras après 1950, soit au communisme hérétique qui continue de l'animer et au « gai désespoir » qu'elle revendique avec provocation comme une forme de pessimisme révolutionnaire. Cette partie s'ouvrira par une sorte d'archéologie du romantisme révolutionnaire, en remontant au *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Jean-Jacques Rousseau en 1755, pour arriver ensuite jusqu'au petit texte d'Henri Lefebvre « Vers un romantisme révolutionnaire » paru en 1957. Cela permettra de mesurer les écarts et les affinités de Marguerite Duras avec la tradition du romantisme révolutionnaire, en lisant dans la suite de cette remontée archéologique plusieurs de ses œuvres, où elle élabore une idée hétérodoxe du rêve communiste de manière plus ou moins explicite, en particulier *Un Barrage contre le Pacifique* en 1950, *Le Square* en 1955, *Abahn Sabana David* en 1970, *Nathalie Granger* en 1972, et *Le Camion* en 1977. Puis, les trois chapitres suivants reviendront de façon à la fois anachronique et approfondie sur trois textes moins connus de Marguerite Duras, qui furent écrits avant 1950 et qui appartiennent donc à la période de son engagement communiste « orthodoxe », tout en étant déjà imprégnés d'une certaine hétérodoxie, d'un certain romantisme politique incompatible avec toute forme d'organisation comme avec toute quête de pouvoir. Le deuxième chapitre sera ainsi consacré à la nouvelle « Le Boa », récit ironique et sombre de son enfance indochinoise, qui est parue dans *Les Temps modernes* de Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir en 1947, dans un numéro que la critique communiste attitrée a qualifié de « musée des horreurs ». Le troisième chapitre, ensuite, sera consacré à une autre nouvelle parue dans *Les Temps modernes*, intitulée « Madame Dodin », qui est une sorte de fiction-reportage sur la vie quotidienne d'une concierge rue Saint-Benoît, publiée en 1952, mais ébauchée dans les mêmes cahiers

de brouillon que « Le Boa », durant les années d'après-guerre, entre 1945 et 1949, du temps donc aussi de son engagement communiste. Le quatrième chapitre, enfin, sera l'occasion de se pencher sur un roman auquel Marguerite Duras travailla tout au long de ces mêmes années, entre 1944 et 1949 environ, mais qui ne fut jamais achevé, connu sous le nom de *Théodora*. Ce versant communiste de l'œuvre de Marguerite Duras est peu exploré, mais plusieurs travaux récents en ont tout de même éclairé différents aspects, ouvrant la voie à la lecture que j'en propose. On peut citer notamment un court et lumineux texte Martin Crowley, « Pas de ça ici », paru dans le Cahier de l'Herne *Marguerite Duras* en 2007, qui décrit le communisme durassien comme une « façon d'être ensemble tout en restant disparates¹⁰ ». Mais également un essai de Simona Crippa, *Marguerite Duras : La tentation du théorique*, paru en 2021, qui situe le brouillage de la frontière entre littérature et critique chez Marguerite Duras, mais aussi ses engagements communistes et anti-autoritaires, dans la lignée de l'« esprit riche, fougueux et sauvage¹¹ » qui était celui de Friedrich Schlegel et des romantiques allemand·e·s.

Comment comprendre, historiquement et théoriquement, la notion de romantisme qui guidera cette traversée de l'œuvre durassienne, porteuse d'un imaginaire vivant mais parfois vague, et plus particulièrement celle de romantisme *révolutionnaire* ? Si le romantisme en général peut se définir par une certaine fascination pour le passé, le romantisme révolutionnaire est un « saut de tigre dans le passé¹² » comme

¹⁰ Martin Crowley, « Pas de ça ici », in Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et André Labarrère (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2007, p. 30. Voir aussi Martin Crowley, *Duras, Writing, and the Ethical : Making the Broken Whole*, Oxford University Press, 2000.

¹¹ Simona Crippa, *Marguerite Duras. La tentation du théorique*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque des lettres modernes », 2021, p. 26.

¹² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, « Folio », 2000 p. 439. Walter Benjamin décrivait avec cette formule le saut dialectique révolutionnaire selon Karl Marx.

dirait Walter Benjamin : le romantisme révolutionnaire est un saut dialectique, qui puise dans un passé antérieur à l'entreprise de destruction de la vie humaine et naturelle, c'est-à-dire antérieur à l'avènement de la domination occidentale capitaliste, patriarcale et colonialiste, une aspiration à renverser le cours des choses. Au XVIII^e siècle, Jean-Jacques Rousseau imaginait dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* une transparence sauvage de l'humanité, qui contrastait avec les progrès de l'exploitation des êtres et des choses par un petit nombre. Cela, au fond, voulait suggérer subtilement qu'autre chose est possible, puisque, si autre chose fut possible à l'origine, autre chose reste possible. Cela, au passage, implique de penser d'une manière assez inhabituelle la notion même d'« origine », de penser non pas une sorte d'origine qui serait le premier terme supposé d'une chute dans le temps, mais une origine qui serait dispersée au cours de la fuite infinie du temps. « Le paradis est pour ainsi dire dispersé à travers la terre entière », laissait entendre en ce sens l'écrivain romantique allemand Novalis, formule que Jean-Christophe Bailly commente et actualise de manière très éclairante :

Cela nous contraint je pense à regarder du côté de l'utopie, non plus envisagée comme une totalité à venir mais comme quelque chose de fragmentaire et de *portatif* – qui en effet peut se réaliser ici ou là. Il y a, y compris je pense du côté d'une pensée politique très radicale comme celle de Tarnac, l'idée d'une quotidienneté de l'utopie – l'expression vient directement de Walter Benjamin, on la trouve dans son œuvre, où elle confine, il est vrai, à une sorte de miracle. Donc d'impossible, sans doute. Mais c'est très important et ça rejoint d'une certaine manière une formule de Novalis qui est étrange : « Le paradis est pour ainsi dire dispersé à travers la terre entière. » Naturellement, la plupart des commentateurs ne veulent voir là que de l'angélisme, ce qui n'est absolument pas le cas. « Le paradis est pour ainsi dire dispersé à travers la terre entière », cela veut dire qu'il y a des possibilités de prises, ici ou là, mais qu'elles sont dispersées et sans doute même éloignées les unes des autres.¹³

¹³ Jean-Christophe Bailly et Philippe Roux, *Passé définir connecter infinir*, Paris, Argol, « Les singuliers », 2014, p. 79-80.

De semblables « possibilités de prises », de semblables secousses de la trame temporelle et spatiale, sont suggérées parfois dans les récits de Marguerite Duras, quand des attitudes passives, rêveuses, enfantines deviennent des manières de « ne rien faire » où quelque chose se fait cependant, comme on le verra, et laissent la chance à une atmosphère où les êtres et les choses sont rendus en même temps à leur solitude et à leur entremêlement énigmatique d'affleurer. On peut, dès lors, supposer que ces figures rêveuses dans l'œuvre de Marguerite Duras réveillent les enjeux philosophiques et politiques d'un romantisme rousseauiste et révolutionnaire. Les rêveries des personnages de Marguerite Duras, comme la rêverie que concevait et pratiquait Jean-Jacques Rousseau, sont marquées par une contradiction, une ambivalence, à la fois insoluble et riche. Ne rien faire, cela peut être un signe de résignation. Mais cela peut aussi signifier : regarder, écouter, parler, rêver, autrement dit, vivre. Toutes ces « occupations » peuvent, de manière paradoxale, se révéler dans les récits durassiens des manières secrètes d'agir, quand elles impliquent de cesser de « bâtir sur le pourri¹⁴ » comme le dit un personnage d'*Abahn Sabana David*, de cesser de « travailler jusqu'à la mort¹⁵ » comme écrivait Jean-Jacques Rousseau. Sur ce point, leurs écrits peuvent résonner avec une histoire des luttes émancipatrices, dont on pourra déceler certains échos dans leurs œuvres respectives : il semble que Jean-Jacques Rousseau ait eu vent des grèves d'esclaves à Alger au XVIII^e siècle, tandis que Marguerite Duras prit part, notamment, au mouvement de grève générale de 1968. Le passage plus ou moins allégorique de telles expériences dans la littérature est l'occasion d'une remise en cause de la

¹⁴ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), in *Œuvres complètes*, II, édition de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1237.

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in *Œuvres complètes*, III, édition de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 192.

hiérarchie axiologique qui sous-tend le monde comme il va. En ce sens, le romantisme révolutionnaire est une « vision du monde » hostile à la vision du monde dominante, elle introduit du trouble, bouleverse les oppositions qui semblaient aller de soi entre activité et passivité, rêverie et révolte, échec et réussite. Ce renversement se fait sans doute au risque d'ambivalences indécidables, mais il semble profondément nécessaire si l'on veut penser avec Marguerite Duras la possibilité de sursauts du cours tragique de l'histoire, et d'un « communisme sauvage » vers quoi la manière de se tendre ne serait pas de le « construire¹⁶ », serait autre.

L'un des premiers indices de cette tradition romantique qui traverse les siècles est le mot de « ravissement », qui revient sous la plume de Marguerite Duras comme sous la plume de Jean-Jacques Rousseau. Le ravissement ressemble à l'affleurement d'un reste sauvage, d'une joie de ne rien faire, de sentir s'évaporer les frontières de son être. Son mouvement, de puiser une intensité de vivre dans un passé immémorial enfoui en soi, est caractéristique de l'aspiration romantique des *Rêveries du promeneur solitaire* rédigées par Jean-Jacques Rousseau dans la solitude des dernières années de sa vie, entre 1776 et 1778. Au cours des dix « promenades » inachevées, le ravissement est associé étroitement à la rêverie, dont il semble en fait le dernier degré, le plus étrange : une « rêverie sans objet¹⁷ », qui ne vise plus rien, sans finalité. Rêveries et

¹⁶ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1225.

¹⁷ L'expression se trouve dans les *Confessions*, alors qu'il évoque une expérience qui est également au cœur de la cinquième Rêverie : voguant sur le lac de Bienne en Suisse, allongé dans une barque, le bruit des vagues lui fait « sentir avec plaisir son existence sans prendre la peine de penser ». Cf. *Les Confessions* (1789), in *Œuvres complètes*, I, édition de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 644 ; *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1045. Sur la rêverie rousseauiste et le ravissement voir plus généralement : Marcel Raymond, *Romantisme et rêverie*, Paris, José Corti, « Essais », 1978 ; Arnaud Tripet, *La rêverie littéraire. Essai sur Rousseau*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1979 ; Marianne Massin, *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Grasset, « Partage du savoir », 2001.

ravissements forment au fond un spectre de figures pensives, qui n'ont pas la gravité de la méditation ou de l'introspection ; elles sont plus enfantines, plus fugitives, mais elles n'en recèlent pas moins une puissance subversive. D'une part, réveillant ce qu'il y a de plus commun en chacun-e, elles font signe vers une égalité originelle, et d'autre part, ne rien faire peut être un premier pas vers la désertion, vers une insoumission à la forme aveugle de l'obligation de productivité sur laquelle repose le capitalisme avec ses logiques brutales et infinies d'appropriation et d'accumulation. C'est en cela, finalement, que certaines figures du ravissement ou de la rêverie participent d'un romantisme révolutionnaire qu'on évoquait un peu plus tôt. Michael Löwy et Robert Sayre, dans *Révolte et mélancolie*, considèrent que la vision du monde romantique et révolutionnaire serait née au XVIII^e siècle d'une hostilité viscérale au capitalisme en plein essor industriel¹⁸, et que l'une de ses premières expressions aurait justement été selon eux le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de Jean-Jacques Rousseau, paru en 1755. Ils ajoutent que, loin de s'éteindre dans la première moitié du XIX^e siècle comme le laisse croire parfois l'histoire littéraire, le romantisme, et notamment son versant révolutionnaire, continue de se manifester tout au long de la modernité, jusqu'à nos jours : entre autres, chez Friedrich Hölderlin en Allemagne, dont l'enthousiasme révolutionnaire s'inscrit dans la lignée immédiate des premiers romantiques allemand-e-s, d'une certaine manière aussi chez le jeune Karl Marx, puis dans les voies singulières ou dissidentes du communisme empruntées au siècle suivant par Rosa Luxemburg ou par Walter Benjamin, par André Breton et les surréalistes, mais aussi par Marguerite Duras et le groupe de la rue Saint-Benoît dont ont fait partie Dionys Mascolo, Robert Antelme, Maurice Blanchot ou Georges Bataille.

¹⁸ Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Lausanne, Payot, « Critique de La politique », 1992. Voir aussi, des mêmes auteurs : *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste*, Paris, Sandre, 2010, rassemblant des études de cas.

On peut se souvenir, d'ailleurs, qu'en 1968 le groupe de la rue Saint-Benoît avait pris pour devise, devise par laquelle il définissait son « communisme d'écriture » qui fut « tout autant un art poétique qu'une forme de vie » selon Jean-François Hamel et Éric Hoppenot, une formule de Friedrich Hölderlin : « La vie de l'esprit entre amis, la pensée qui se forme dans l'échange de la parole et par écrit et de vive voix, sont nécessaires à ceux qui cherchent. Hors cela, nous sommes pour nous-mêmes sans pensée. Penser appartient à la figure sacrée qu'ensemble nous figurons.¹⁹ » Un peu de la même manière que le communisme des biens ne peut aller sans un communisme de pensée, comme le suggère cette formule de Friedrich Hölderlin, le romantisme révolutionnaire associe indissociablement deux versants, l'un agissant, l'autre rêveur. Chez Marguerite Duras, cela se traduit, d'une part, par une fascination qui imprègne ses récits et ses films pour des manières énigmatiques de « ne rien faire » où peut affleurer ce qu'elle nomme un « amour sans objet²⁰ », et d'autre part, par des

¹⁹ Citée par Jean-François Hamel et Éric Hoppenot, « Un communisme d'écriture », in Maurice Blanchot, *Mai 68, révolution par l'idée*, Paris, Gallimard, « Folio Le Forum », 2018, p. 14. Elle figurait en clôture du premier bulletin du *Comité* en octobre 1968 ; selon les éditeurs, la traduction est probablement de Maurice Blanchot. La formule de Friedrich Hölderlin provient d'une lettre à Casimir Ulrich Böhlendorff de 1803, qu'on peut trouver, dans une traduction de Denise Naville, in *Œuvres*, édition de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1009-1011. Il n'est pas étonnant qu'en 1968 le groupe de la rue Saint-Benoît se sente proche de Friedrich Hölderlin, qui était resté fidèle à l'esprit de la révolution populaire française, avant que sa dynamique ne soit accaparée par la bourgeoisie, comme en témoigne une autre lettre, à Christian Landauer, de 1801 où il persiste à espérer « qu'avec la guerre et la révolution va cesser aussi ce Borée moral, l'esprit d'envie, et qu'on verra s'épanouir une sociabilité plus belle que celle qui est implacablement bourgeoise » (*Ibid.*, p. 995). Cette « sociabilité plus belle que celle qui est implacablement bourgeoise » n'est autre que celle où penser appartiendrait « à la figure sacrée qu'ensemble nous figurons ». Sur le « communisme » avant l'heure de Friedrich Hölderlin, voir aussi : Jacques D'Hondt, « Le meurtre de l'histoire », in Jean-François Courtine (dir.), *Hölderlin*, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 1989, p. 219-238 ; Friedrich Hölderlin, « Le communisme des esprits », traduit de l'allemand par Jacques D'Hondt, in *Ibid.*, p. 239-241.

²⁰ L'expression, qui rappelle celle de Jean-Jacques Rousseau, est disséminée dans plusieurs de ses récits et de ses textes, depuis « l'éclatement d'un amour enfin sans objet » ressenti par Maria dans *Dix heures et demie du soir en été* en 1960 (in *Œuvres complètes*, I, édition de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèques de la Pléiade », 2011, p. 1367) jusqu'à « l'inconnu d'un amour sans objet » qu'approcheraient les « livres illisibles » comme cela

engagements concrets qui furent nombreux : au sein du Parti Communiste Français de 1944 à 1950, contre la guerre coloniale en Algérie dès 1955, ou en soutien à la vague de contestation étudiante et ouvrière en 1968. Ces deux aspects, l'un sous le signe de la contemplation, l'autre sous le signe de l'action, sont peut-être moins contradictoires que cela semble d'abord, s'il est vrai que certaines attitudes passives radicales supposent une rupture avec les logiques économiques violentes qui sont causes de l'oppression sociale comme de l'oppression coloniale. C'est en ce sens que le ravissement et la révolte semblent nouer chez Marguerite Duras une alliance étrange, que ses personnages jouent des tours à l'emprise des forces sociales dominantes, que leur « dépersonnalisation mélancolique ouvre à l'étonnante exploration d'autres individuations possibles²¹ » comme le dit Évelyne Grossman, à l'image de Lol V. Stein, qui semble avoir choisi d'être ailleurs plutôt que là, qui « était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant²² ».

Cela, au fond, remet en cause le vieux « privilège mâle²³ » comme dit Hélène Cixous, se situant elle aussi dans le sillage des événements révolutionnaires de 1968, privilège souvent impensé de l'activité par rapport à la passivité. Ce brouillage de la frontière entre action et contemplation sera éclairé au cours du premier chapitre, comme je l'ai déjà

est suggéré dans *Écrire* en 1993 (in *Œuvres complètes*, IV, édition de Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèques de la Pléiade », 2014, p. 846).

²¹ Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, Paradoxe, « 2017 », p. 107.

²² Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 288.

²³ Hélène Cixous, « Sorties », in Hélène Cixous et Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 10/18, 1975, p. 117 : « La hiérarchisation soumet à l'homme toute l'organisation conceptuelle. Privilège mâle, qui se marque dans l'opposition dont il se soutient, entre l'activité et la passivité. Traditionnellement, on traite la question de la différence sexuelle en l'accouplant à l'opposition : activité / passivité. Cela va loin. Si on interroge l'histoire de la philosophie — en tant que le discours philosophique ordonne et reproduit toute la pensée — on s'aperçoit que : elle est marquée par une constante absolue ordonnatrice des valeurs, qui est justement l'opposition activité/passivité. »

évoqué, grâce à un détour dans le temps, par l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau. « Il est très difficile de réduire à l'obéissance celui qui ne cherche point à commander²⁴ », écrivait-il en 1755 dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, laissant entendre qu'une insoumission sauvage pourrait être le principe d'une communauté politique sous le signe de l'égalité et de la liberté, telle qu'elle sera conçue en 1762 dans le *Contrat social*, ce qui n'est pas sans résonner avec le refus de tout pouvoir qui animera deux siècles plus tard le groupe de la rue Saint-Benoît. Par ailleurs, dans un entretien, Marguerite Duras confiait écrire avec quelques fantômes, dont celui, non par hasard, de Jean-Jacques Rousseau :

On n'écrit jamais seul, mais ce n'est pas seulement qu'on n'écrit jamais seul, on écrit avec des gens qui nous ont précédé, 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, pas avec Balzac, avec les autres, mais totalement à mon insu, c'est ma première nourriture que je lis avec avidité.²⁵

Il n'est donc pas surprenant de remarquer que certaines conceptions et certaines figures rousseauistes ont pu être reprises et remotivées dans son œuvre, comme on a commencé à s'en rendre compte, dans la perspective d'un renouveau du romantisme révolutionnaire propre aux décennies d'après-guerre. En octobre 1957, le philosophe Henri Lefebvre, en rupture avec le Parti communiste français, publiait à ce propos dans la *Nouvelle revue française* un article intitulé « Vers un romantisme révolutionnaire ».

²⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 188.

²⁵ Marguerite Duras, Conférence à la Cinémathèque québécoise le 8 avril 1981, retranscrite in Suzanne Lamy (dir), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981, p. 22. Sur ces lectures qui ont compté pour Marguerite Duras, voir : Alexandra Saemmer, Stéphane Patrice (dir.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005. Et sur le rapport de Marguerite Duras à Jean-Jacques Rousseau, voir : Françoise Barbé-Petit, *Marguerite Duras, au risque de la philosophie : Pascal, Rousseau, Diderot, Kierkegaard, Levinas*, Paris, Kimé, « Philosophie en cours », 2010.

Son essai affirmait le lignage rousseauiste du romantisme révolutionnaire, et a pu être perçu comme un signe précurseur des révoltes étudiantes de 1968 à la faculté de Nanterre. Marguerite Duras, elle, participa également, même si ce fut d'une manière un peu différente, à l'ouverture d'une voie dissidente du marxisme et du communisme que l'on peut dire romantique et révolutionnaire, en prenant part aux luttes étudiantes, ouvrières, anticoloniales et féministes qui ont agité son époque. Alors que Jean-Jacques Rousseau s'inspirait d'une humanité sauvage rêvée, Marguerite Duras s'inspire quant à elle de communautés médiévales minoritaires, celles que formaient les sorcières, dans une optique anti-patriarcale évidente. C'est l'une des sources de son romantisme et de sa volonté constante de « renouer une intelligence avec la nature²⁶ », intelligence d'où pourrait naître une communauté élargie : un communisme sauvage, qu'il s'agirait d'abord de ne pas construire, qui s'apparenterait plutôt à une forêt dans laquelle on pénétrerait en perdant ses anciens repères, et en se mettant, comme celles que l'on a qualifiées de sorcières, « à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages ».

*

Malgré certaines grandes lignes qu'on peut dégager, comme je viens de tenter de le faire, il n'est pas facile, même rétrospectivement, d'éclairer sa propre démarche de pensée. Un fragment de Theodor Adorno dans

²⁶ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 182 : « Michelet dit que les sorcières sont venues comme ça. Pendant le Moyen Âge, les hommes étaient à la guerre du seigneur ou à la croisade, et les femmes dans les campagnes restaient complètement seules, isolées, pendant des mois et des mois dans la forêt, dans leurs cabanes, et c'est comme ça, à partir de la solitude, d'une solitude inimaginable pour nous maintenant, qu'elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c'est-à-dire à entrer, à, comment dirais-je ? à inventer l'intelligence avec la nature, à la réinventer. Une intelligence qui devait remonter à la préhistoire, si vous voulez, à la renouer. Et on les a appelées les sorcières, et on les a brûlées. »

Minima moralia, intitulé « Lacunes », dit cela, et suggère cette inévitable opacité de la pensée à elle-même :

L'exigence d'honnêteté intellectuelle est [...] malhonnête. Quand bien même cette honnêteté intellectuelle se donnerait pour consigne, problématique, de faire que l'exposition calque la démarche de la pensée, on verrait que cette démarche n'est pas celle d'une progression discursive d'étape en étape, pas plus qu'inversement les idées ne nous tombent du ciel quand il s'agit de connaître. Au contraire, *la connaissance est prise dans tout un tissu de préjugés, d'intuitions, d'innervations, d'autocorrections, d'anticipations et d'exagérations, bref au sein d'une expérience dense et fondée, mais qui n'est absolument pas transparente en tout point. [Erkannt wird vielmehr in einem Geflecht von Vorurteilen, Anschauungen, Innervationen, Selbstkorrekturen, Vorausnahmen und Übertreibungen, kurz in der dichten, fundierten, aber keineswegs an allen Stellen transparenten Erfahrung]*²⁷

Il est quasiment impossible de dire les préjugés, les intuitions, les innervations, les autocorrections, les anticipations, les exagérations, comme dit Theodor Adorno, qui ont décidé, dans une intrication complexe, du cheminement d'une expérience critique²⁸. Cette expérience « n'est absolument pas transparente en tout point », et son sens est sans doute à révéler et à corriger par d'autres, comme des traces de pas dans la neige qui se croisent et se reforment sans cesse. Cela ne signifie pas qu'il faille abandonner toute forme « d'honnêteté intellectuelle ». Mais l'honnêteté intellectuelle, au sens de Theodor Adorno, ne demande pas de cartographier exactement son propre parcours de pensée ; elle demande

²⁷ Theodor Adorno, « Lacunes » in *Minima moralia*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmira, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2003 (1951), p. 110. Je souligne. Pour ce qui est du texte allemand, voir Theodor Adorno, « Lücken », in *Minima moralia*, Frankfurt am Rhein, Suhrkamp, « suhrkamp taschenbuch wissenschaft », 2021, p. 90-91.

²⁸ Cela amène à porter attention aux moments en apparence insignifiants, et pourtant déterminants dans le cheminement de la réflexion, qu'on peut seulement évoquer en passant, ce qu'ils ont ouvert demeurant inévitablement insaisissable : moments à la bibliothèque à regarder la neige tomber par la fenêtre, moments dans le métro à retravailler en esprit une phrase qui m'a laissé insatisfait, moments passés à cuisiner, à marcher dans la rue, à discuter avec un-e ami-e...

plutôt de reconnaître qu'il subsiste des « lacunes » dans son propre regard sur son parcours de pensée. Il écrit encore :

La pensée qui renonce à la clarification totale de sa genèse logique, au nom de la relation qu'elle entend entretenir avec son objet, nous laisse toujours un peu sur notre faim. Elle rompt avec la promesse qui se trouve posée avec la forme du jugement lui-même. Mais cette insuffisance ressemble à la ligne de vie, qui suit son cours de façon oblique et contournée, décevante par rapport à ses prémisses, et qui pourtant, dans ce tracé qui est le sien justement, dans la mesure où elle est toujours moins que ce qu'elle devrait être, est encore susceptible dans le cadre des conditions données actuellement de représenter ce que serait une existence non réglementée. Si la vie était l'accomplissement rectiligne de sa vocation, elle la manquerait par là même.²⁹

À la volonté de « clarification totale » de la genèse logique de sa propre pensée s'opposerait donc la possibilité ainsi ouverte d'une « existence non réglementée », libre d'errer, dans une certaine mesure, puisqu'on ne peut faire autrement. Alors, laisser nos démarches intellectuelles, comme nos lignes de vie, à leurs obscurités, ce serait en même temps renoncer à une forme de violence qui efface les discontinuités et les contradictions qui sont pourtant les signes de quelque chose de vivant. On peut imaginer que nos pensées et nos paroles se déploient et buissonnent de la même manière que les forêts ou les fleuves. « La manière dont on parle (et dont on se parle) du monde, dans le monde, compte pour le monde³⁰ », dit également Marielle Macé. Dans cette optique, la volonté de clarifier et d'ordonner ses pensées, si elle est nécessaire pour se faire comprendre, peut aussi, si on la pousse trop loin, être du même ordre que les dominations exercées sur la multiplicité du vivant dans son ensemble. Si on ne peut pas échapper entièrement à cette volonté d'ordre qui nous anime, il est bon, sans doute, d'en prendre conscience, et de faire ce qu'on

²⁹ *Ibid.*, p. 111-112.

³⁰ Marielle Macé, *Parole et pollution*, Paris, AOC, 2021, p. 5.

peut pour laisser être le buissonnement de nos paroles, le déploiement d'expériences « denses et fondées » sans être transparentes.

Finalement, il est plus évident, peut-être, de parler de la forme vers laquelle se tend une démarche intellectuelle, que de parler de cette démarche elle-même. Nous sommes « destinés à voir les choses illuminées, non la lumière », comme le suggère ailleurs Theodor Adorno, au tout début de son texte « L'essai comme forme », dans ses *Notes sur la littérature*. Ma façon d'envisager et d'écrire cette thèse a emprunté certains traits à la forme de l'essai telle qu'il la décrit, forme que pour finir je vais tenter de circonscrire, pour éclairer, en creux, ma propre démarche. L'essai, selon Adorno, est caractérisé par une ambivalence essentielle. Il peut, dans ses moments les plus lucides, approcher « la chose dans sa vraie complexité » ; mais il court toujours aussi le risque de faire fausse route, de « s'exposer à l'erreur ». La conséquence qu'en tire Theodor Adorno est qu'il ne faut pas craindre l'erreur, ni l'absence relative d'ordre logique ou chronologique, sans quoi le vrai risque serait de trahir la complexité des choses. Il note :

L'essai comme forme s'expose à l'erreur ; le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude que la norme de la pensée établie craint comme la mort. L'essai néglige moins la certitude qu'il ne renonce à son idéal. C'est dans son avancée, qui le fait se dépasser lui-même, qu'il devient vrai, et non pas dans la recherche obsessionnelle de fondements, semblable à celle d'un trésor enfoui. Ce qui illumine ses concepts, c'est un *terminus ad quem* qui reste caché à lui-même, et non un *terminus a quo* : c'est en cela que sa méthode exprime elle-même l'intention utopique.³¹

L'essai n'atteint donc jamais aucun trésor enfoui, aucun fondement, aucun *terminus a quo*, aucune terre sur laquelle se reposer ; sa « vérité » se trouve

³¹ Theodor Adorno, « L'essai comme forme », in *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2009, p. 17.

plutôt dans sa tension vers un *terminus ad quem*, une terre jamais atteinte. Autrement dit, l'essai tente de mettre ce qu'il peut en œuvre pour que le *mouvement* de la pensée, qui compte plus que sa visée, ne s'essouffle pas. C'est ce qu'a bien montré Georges Didi-Huberman, commentant ce court texte de Theodor Adorno, dans *Essayer voir*. Il s'agit avant tout de faire une expérience, qui par définition est de l'ordre du mouvement et de l'ouverture de possibilités nouvelles pour la pensée :

Faire une expérience, au sens où Theodor Adorno a caractérisé la forme — tout à la fois théorique et poétique — de l'essai : forme pour « coordonner les éléments au lieu de les subordonner » à une explication causale ; forme pour « construire des juxtapositions » en dehors de toute méthode hiérarchique ; forme pour produire des arguments sans renoncer à leur « affinité avec l'image » ; forme pour chercher « une plus grande intensité que dans la conduite de la pensée discursive » ; forme pour ne pas craindre la « discontinuité » et y voir, au contraire, une sorte de dialectique à l'arrêt, un « conflit immobilisé » ; forme pour se refuser à conclure et, cependant, « faire jaillir la lumière de la totalité dans un trait partiel » ; forme qui, par conséquent, procède toujours « de manière expérimentale » et travaille essentiellement sur la « présentation », ce qui révèle en elle une certaine parenté avec l'œuvre d'art, bien que son enjeu soit clairement non artistique ; « forme ouverte » — ni téléologiquement reclose, ni strictement inductive, ni strictement déductive — qui accepte de présenter un matériau contingent et fragmentaire où ce que l'on perd en précision, on le gagne en *lisibilité* ; forme tout à la fois « réaliste » et « rêveuse » qui sait « abolir le concept traditionnel de méthode » en cherchant « dans les transitions son contenu de vérité ».³²

Idéalement, l'essai cherche donc à produire une circulation du sens qui permette de transmettre certaines illuminations provisoires, mais sans effets d'autorité, c'est-à-dire en laissant une place pour l'inventivité de celui ou de celle qui écrit comme de celui ou celle qui lit. Pour produire cette circulation libre du sens, il procède, comme le souligne Georges Didi-Huberman, par juxtapositions, par coordinations, et par transitions parfois inattendues. Le sens est alors libéré de la logique causale ordinaire, de son assignation autoritaire, comme s'il était rendu à une certaine fragilité et à

³² Georges Didi-Huberman, *Essayer voir. Fables du temps*, Paris, Minuit, 2014, p. 83-84.

une certaine vivacité qui vont de pair. Cela rend la forme de l'essai très intéressante, et en même temps très difficile à pratiquer. La difficulté est un peu la même que lorsqu'on veut expliquer des peintures à un lièvre mort, comme tenta de le faire Joseph Beuys en 1965 à la galerie Schmela de Düsseldorf : il s'agit de reconnaître les lacunes et les abîmes de toute forme de communication discursive, sans pouvoir rien préjuger de ce qui passera vraiment par la parole.

En un sens, cela pose une question d'écologie, d'écologie de la parole. Une semblable écologie de la parole impliquerait avant tout d'accepter une certaine forme d'opacité dans son rapport à sa propre parole comme dans son rapport à la parole des autres. On est pris dans « une expérience dense et fondée, qui n'est absolument pas transparente en tout point », comme le disait Theodor Adorno, sans pouvoir jamais formuler de manière claire et définitive ce vers quoi l'on tend. C'est en reconnaissant cela, cette absence de parfaite transparence, qu'on pourra nouer des relations de parole justes ou du moins « honnêtes », faire une expérience intellectuelle qui ne sera vraiment une expérience que dans la mesure où elle s'ouvre à l'incompréhensible des contradictions venues de soi-même et des autres. C'est ce que souligne Marielle Macé, dans *Une pluie d'oiseaux*, en tentant de formuler ce qu'on peut entendre par une « écologie de la parole » :

Dans une écologie de la parole, la levée complète des malentendus, l'épuration d'un code à force de réduction, le « se (faire) comprendre absolument », n'ont pas vraiment leur place. Ce qui compte c'est le monde commun des signes et la manière d'y cheminer, un monde opaque sans aucun doute, un paysage ambigu mais à habiter comme tel, un milieu aux multiples recoins, aux multiples cachettes, où chacun peut se replier dans le terrier de sa langue pour se protéger des lumières crues des réquisitions de la communication.³³

³³ Marielle Macé, *Une pluie d'oiseaux*, Paris, José Corti, « Biophilia », 2022, p. 357.

Renoncer aux « lumières crues des réquisitions de la communication » ne signifie pas renoncer à la possibilité de la communication, au contraire, mais plutôt renoncer à la dimension autoritaire qui vient avec l'exigence de clarté sans restes et sans ombres. Cela suppose que c'est, étrangement, en renonçant à la finalité d'une compréhension parfaite que l'on pourrait se comprendre et communiquer, de manière nécessairement imparfaite, opaque. Implicitement, cela laisse entendre aussi que la domination virile, blanche, logocentrique, a fait jusque-là violence à la parole un peu comme elle a fait violence aux eaux, aux forêts, en détruisant les « multiples cachettes » dont on a besoin pour parler et pour aimer. Ce qui signifie, au fond, qu'il faut lutter contre elle hors de soi, mais aussi en soi, en laissant faire le buissonnement énigmatique des paroles qui ont une chance de nous faire éprouver ce qui nous relie. « La parole relève elle aussi de nos responsabilités écologiques³⁴ », dit Marielle Macé. Ailleurs, elle précise sa manière d'envisager cette relation fragile de réciprocité qui est au cœur de la parole :

Je regarde en fait la parole comme un don : quelque chose que l'on donne, que l'on met dans le monde comme on y met ses gestes. Ce n'est pas pour en revenir au « don de parole », comme à un privilège que les hommes auraient reçu d'un dieu ; ni à ce qui se passe quand on croit « donner la parole », comme on ferait l'aumône de ce dont on serait riche. Mais pour dire que l'on donne quelque chose quand on parle, que l'on reçoit quelque chose quand il est parlé, donnant-donnant, et qu'il faut donc faire attention à ce qu'on s'entredonne en parlant, à ce qu'on se dit, à ce qu'on s'envoie (l'insulte crachée aux alliés potentiels, qui fait taire et qui désarme, est en plein), à ce qu'on met dans le monde et entre nous. Je sais bien que j'attends beaucoup de la parole. C'est que la façon dont elle pleut, dont elle pousse, dont elle se répand et fait ses vagues entre nous et avec tout le reste, c'est souvent ça qui me rend la vie respirable, ou pas du tout.³⁵

³⁴ *Ibid.*, p. 236.

³⁵ Marielle Macé, *Parole et pollution*, op. cit., p. 25-26.

La parole fait partie du monde, du « monde commun³⁶ », comme la pluie, les mauvaises herbes, les vagues. C'est pourquoi on peut chercher à en prendre soin de la même manière qu'on peut chercher à prêter attention et à prendre soin de toutes les présences qui nous entourent et nous traversent. Cette conception est intéressante en ce qu'elle est élémentaire et immanente. Elle n'envisage la parole ni comme l'origine d'une vérité supérieure qui pourrait se dire sur les choses du monde, ni comme une maladie humaine dont il faudrait se défaire ; elle envisage la parole seulement comme une chose qui est, et qui nous relie, à laquelle il faut faire attention pour cette simple et au fond étrange raison. C'est ce que j'essaierai de faire en lisant Marguerite Duras, mais aussi, à travers elle, Georges Bataille ou Maurice Blanchot, pour cerner la « figure sacrée » qu'ensemble ils tracent, ce « communisme des esprits » comme disait encore Friedrich Hölderlin, qui « a à voir avec l'idée de... quelque chose que l'on peut faire, parce que cela va en toute confiance dans le même sens que celui de ceux avec qui on fait cette chose... même si on ne sait pas très bien où l'on va.³⁷ »

³⁶ *Ibid.*, p. 27.

³⁷ Philippe Lacoue-Labarthe, in Christine Baudillon et François Lagarde, *Entretiens de l'île Saint-Pierre*, avec Jean-Christophe Bailly et Philippe Lacoue-Labarthe, France, 147 minutes, 2006.



Chapitre I

LE RÊVE « D'ARRIVER DANS LA FORÊT SAUVAGE » : LE COMMUNISME DE MARGUERITE DURAS APRÈS 1950 DANS LA LIGNÉE DU ROMANTISME RÉVOLUTIONNAIRE

« *Le problème, c'est le crépuscule* » : une lecture de Marguerite Duras dans le sillage du romantisme révolutionnaire

Faire dialoguer la trajectoire littéraire, éthique et politique de Marguerite Duras et l'histoire du romantisme révolutionnaire est une façon de cerner à la fois une singularité et les courants d'idées qui la traversent. Le romantisme révolutionnaire, au premier abord, peut se définir par son ambivalence. D'un côté, son versant nostalgique suppose une vision tragique de l'histoire humaine, qui rompt avec la notion de progrès. D'un autre côté, son versant utopique consiste à puiser dans les mondes passés, notamment dans des formes primitives de communisme, avérées ou imaginaires, une aspiration à un autre monde. Le progrès lui paraissant avant tout le progrès de l'exploitation humaine et naturelle au profit d'un petit nombre, il cherche à « attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance¹ » selon une expression de Walter Benjamin. Si le romantisme en général est marqué par une nostalgie, le romantisme révolutionnaire convertit cette nostalgie en pressentiment d'un autre monde. Selon les sociologues Michael Löwy et Robert Sayre, dont les recherches ont beaucoup contribué à définir ce courant, il commencerait avec le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* en 1755². En imaginant une transparence sauvage qui aurait régné à l'aube de l'humanité, Jean-Jacques Rousseau ébranlait du même coup l'évidence d'un ordre social où l'oisiveté était devenue le privilège « de quelques ambitieux » assujettissant un grand nombre « au travail, à la servitude et à la misère³ ». Cette remise en cause du partage entre travail et non-travail trouve des prolongements, dont il est difficile de dire si ce sont des

¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, « Folio », 2000 p. 431.

² Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, op. cit. ; voir aussi *Esprits de feu. Figures du romantisme anticapitaliste*, op. cit.

³ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in *Œuvres complètes*, III, op. cit., p. 178.

échappées ou des impasses, dans les *Rêveries du promeneur solitaire* en 1782, où elle implique également une remise en cause du rapport entre espoir et désespoir, où n'avoir « plus rien à espérer ni à craindre en ce monde » revient étrangement à vivre « impassible comme Dieu même⁴ ». Deux siècles plus tard, Marguerite Duras dira écrire avec quelques fantômes, dont celui de Rousseau⁵. Dans son œuvre, une forme de romantisme révolutionnaire se manifeste par exemple avec l'évocation énigmatique d'un communisme « sauvage » dans le roman *Abahn Sabana David* en 1970, qui reviendrait à désertier le monde de l'exploitation⁶. D'un point de vue éthique, cela implique une « joie envers et contre tout⁷ », une joie de regarder et de parler qui se réalise dans son partage, nommée aussi dans *Le Camion* en 1977 une « joie d'exister sans recherche de sens⁸ ». D'un point de vue politique, cela correspond à une manière d'envisager l'histoire émancipée des logiques historiques finalisées et tendues vers un avenir meilleur. Marguerite Duras nomme un « gai désespoir » cette attitude, qui suppose une attention pour les « non-sens⁹ » miraculeux de l'histoire, comme le furent à ses yeux la Commune de Paris en mars 1871, les grèves du Front populaire en 1936, l'insurrection étudiante et ouvrière en mai 1968, ou la grève des chantiers navals de Gdansk en août 1980. Cela revient à considérer chacune de ces interruptions de l'histoire comme sa propre fin, à ne plus penser le passé et l'avenir comme une origine et un horizon, mais à penser plutôt l'innocence imprévisible d'une origine dispersée dans l'histoire. C'est ce que suggérait, plus proche de nous,

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 999.

⁵ Comme on l'a évoqué en introduction, on peut se rappeler qu'elle disait : « On n'écrit jamais seul, mais ce n'est pas seulement qu'on n'écrit jamais seul, on écrit avec des gens qui nous ont précédé. 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 sûr, avec Stendhal [...]. » Marguerite Duras, in Suzanne Lamy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, op. cit., p. 23.

⁶ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), in *Œuvres complètes*, II, op. cit., p. 1225.

⁷ *Ibid.*, p. 1187.

⁸ Marguerite Duras, *Le camion* (1977), in *Œuvres complètes*, III, op. cit., p. 306.

⁹ Marguerite Duras, *Les yeux verts* (1980), in *Œuvres complètes*, III, op. cit., p. 742.

l'Institut de démobilisation, rédigeant un ensemble de *Thèses sur le concept de grève* à l'occasion d'une vaste mobilisation sociale contre une première réforme des retraites durant l'automne 2010, qualifiant la grève de fin et non de levier, de « point culminant¹⁰ » dans l'existence terrestre. Une brève mise au point sur la genèse, en particulier rousseauiste, du romantisme révolutionnaire permettra de mieux comprendre cette attitude éthique et politique que Marguerite Duras conçoit tout au long de son œuvre écrite et cinématographique et éprouve au sein du groupe de la rue Saint-Benoît, qui se forme autour d'elle, de Robert Antelme et de Dionys Mascolo.

Le romantisme rousseauiste naissait sous le signe d'un bouleversement des rapports entre travail et non-travail ainsi qu'entre espoir et désespoir. C'est cette même hiérarchie axiologique que Marguerite Duras interroge dans son œuvre. Dans les dernières années de son parcours d'écrivaine, en 1993, elle éclairait dans *Écrire* un « renversement des valeurs » inhérent à l'acte d'écrire, qui s'oppose à celui de travailler :

Le problème, toute l'année, c'est le crépuscule. [...]

Et cette heure-là je l'ai toujours ressentie comme n'étant pas, quant à moi, l'heure de la fin du travail mais l'heure du commencement du travail. Il y a là, dans la nature, une sorte de renversement des valeurs quant à l'écrivain. 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. Je sais qu'on en reste inconsolable. Et que l'on devient méchant comme les chiens de leur police.

Ici, on se sent séparé du travail manuel. Mais contre ça, contre ce sentiment auquel il faut s'adapter, s'habituer, rien n'y fera jamais. Ce qui dominera toujours, et ça nous fait pleurer, c'est l'enfer et l'injustice du monde du travail. L'enfer des usines, les exactions du mépris, de l'injustice du patronat, de son horreur, de l'horreur du régime capitaliste, de tout le

¹⁰ Institut de démobilisation, *Thèses sur le concept de grève*, Paris, Lignes, 2012, p. 243 : « La grève est, dans l'existence humaine, un point culminant – et non pas d'abord, un moyen politique en vue de son amélioration. [...] La grève est la *fin*. Elle est l'ouverture, quelque part, d'un lieu où quelque chose s'invente – où quelque chose de neuf advient. »

malheur qui en découle, du droit des riches à disposer du prolétariat et d'en faire la raison même de son échec et jamais de sa réussite. Le mystère c'est pourquoi le prolétariat accepte. Mais on est nombreux et chaque jour davantage à croire que ça ne peut plus durer longtemps. [...]

La délivrance c'est quand la nuit commence à s'installer. Quand le travail cesse dehors. Reste ce luxe que nous avons, nous, d'en pouvoir écrire dans la nuit. Nous pouvons écrire à n'importe quelle heure. Nous ne sommes pas sanctionnés par des ordres, des horaires, des chefs, des armes, des amendes, des insultes, des flics, des chefs et des chefs. Et des poules couveuses des fascismes de demain.¹¹

Avec le crépuscule, Marguerite Duras pensait le problème du partage du temps et de la division intellectuelle et manuelle du travail. Ce problème fut posé également par Jacques Rancière dans *La nuit des prolétaires*, qui donnait à lire les écrits d'ouvrier·ères dont les nuits furent consacrées à la poésie ou à la philosophie. Il racontait leurs « nuits arrachées à la succession normale du travail et du repos : interruption imperceptible, inoffensive, dirait-on, du cours normal des choses, où se prépare, se rêve, se vit déjà l'impossible : la suspension de l' ancestrale hiérarchie subordonnant ceux qui sont voués à travailler de leurs mains à ceux qui ont reçu le privilège de la pensée¹² ». Marguerite Duras remet en cause cette « ancestrale hiérarchie » d'un autre point de vue, celui d'une écrivaine consciente d'une *contradiction* associée à son métier. Plutôt que de rejeter cette contradiction, elle la déplie. L'écriture nocturne est décrite, en même temps, comme une « délivrance » et comme une chose qui « fait honte », comme un acte libre et comme une séparation accablante. L'objet de son « regret politique » n'est pas précisé, mais on peut imaginer qu'il s'agit d'une manière d'être en commun perdue où la pensée n'était pas le privilège du petit nombre, ni le labeur des mains le fardeau du grand nombre. Ses personnages prolongent cette interrogation en attirant l'attention sur ce « qu'on n'a pas l'air de faire et qu'on fait cependant¹³ ».

¹¹ Marguerite Duras, *Écrire* (1993), in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 864-865.

¹² Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Fayard-Hachette, « Pluriel », 2012 (1981), p. 8.

¹³ Marguerite Duras, *Le Square* (1955), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1189.

Plusieurs remettent en cause le cours des choses de façon étrange, en ne faisant rien et en encourageant à ne plus « bâtir sur le pourri¹⁴ ». Ils et elles témoignent de ce que Georges Bataille nomme « la sombre indifférence de qui refuse le travail et fait de sa vie, d'une part une splendeur infiniment ruinée, d'autre part une insulte silencieuse au mensonge laborieux des riches¹⁵ ».

La contagion d'une insoumission aux impératifs de travailler et d'être utile vise d'un côté à rompre avec la reproduction économique et sociale d'un ordinaire intolérable, et d'un autre côté à inventer de nouvelles manières de parler, de regarder, de vivre. La négation de l'ordre établi et l'affirmation d'une autre forme de vie, indémêlablement solitaire et collective, ont une même source, une « violence sauvage : celle de l'amour, celle du refus¹⁶ ». Plusieurs engagements motivent chez Marguerite Duras cette rupture avec son époque, avec la perpétuation du monde comme il va : antistalinien, antiétatique, anticolonialiste et féministe. La *passivité subversive*, l'étrange passivité active, qu'elle conçoit dans son œuvre trouve par exemple des échos dans sa pratique politique en 1960, quand elle signe la « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » incitant à la désertion, ou en 1968 quand elle participe à l'élan de grève générale au sein du Comité d'action étudiants-écrivains. Dans la suite de ce chapitre, il s'agira d'éclairer la correspondance allégorique de ces espérances dans la littérature ou le cinéma, la manière dont elles se retrouvent retranscrites selon des procédés de déplacement métaphorique ou de condensation poétique. Cela, en deux moments. Le premier visera à comprendre le romantisme révolutionnaire en revenant à sa genèse, en particulier chez Jean-Jacques Rousseau, Jules Michelet et Karl Marx, puis à ses prolongements dans le surréalisme et ses marges, notamment chez

¹⁴ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, in *Œuvres complètes*, II, *op.cit.*, p. 1237.

¹⁵ Georges Bataille, *La Part maudite* (1949), in *Œuvres complètes*, VII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1976, p. 79.

¹⁶ Marguerite Duras, *Nathalie Granger* (1972), in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1396.

Walter Benjamin, André Breton, Colette Peignot et Georges Bataille. Le second moment visera à comprendre plus spécifiquement le prolongement d'une certaine forme de romantisme révolutionnaire chez Marguerite Duras. De 1950 à 1980, je prêterai attention à certains de ses romans et de ses films souvent qualifiés par elle de « politiques ». Après sa rupture avec le Parti communiste en 1950 (sur laquelle je reviendrai au fil des chapitres suivants), Marguerite Duras prend part à la recherche d'une autre manière d'envisager le communisme qui anime le groupe de la rue Saint-Benoît. Dans son œuvre, cela se manifeste quand elle dénonce, avec *Un barrage contre le Pacifique* en 1950, la politique coloniale française que le Parti communiste avait un peu tardé à remettre radicalement en cause, ou quand elle dialogue, par l'intermédiaire du *Square* en 1955, avec *Le communisme* de Dionys Mascolo, qui deux ans auparavant avait tenté de définir une exigence communiste hétérodoxe, dans la lignée du surréalisme. Par la suite, les événements révolutionnaires de 1968 sont un tournant important ; Marguerite Duras reste un an sans écrire, avant de réaliser entre 1969 et 1974 une trilogie romanesque et cinématographique composée de *Détruire dit-elle*, *Abahn Sabana David* et *L'amour*. Cela annonce une décennie d'une expérimentation sur les plans esthétiques, éthiques et politiques, dont l'un des enjeux est ce qui est nommé un communisme « sauvage » dans *Abahn Sabana David*. L'idée de « communisme sauvage », nommant un consentement à la contradiction, au désordre et à la spontanéité des espérances, est centrale, et si elle n'est formulée comme telle qu'en 1969, on peut supposer cependant qu'elle irradie tout le parcours littéraire et politique de Marguerite Duras. Un autre aspect s'en révèle et s'en précise en 1980, quand elle affirme sa solidarité avec la grève ouvrière de Gdansk dans ses chroniques écrites pour le journal *Libération* durant l'été, recueillies dans le livre *L'été 80*. Le romantisme de Marguerite Duras, qui implique une fascination pour l'innocence de l'origine et pour tous ses resurgissements dans la trame de

l'histoire, étant plus largement celui d'une génération et d'une époque dont Mai 68 fut le moment fort, on peut noter la diffusion dans différentes sphères culturelles de certains mots et de certaines expressions que l'on retrouve dans son œuvre : le mot « sauvage », par exemple, appartient aussi au vocabulaire de l'anthropologie politique de Pierre Clastres et Hélène Clastres¹⁷, ou plus largement au vocabulaire anarchisant des grands mouvements de grève, de grève dite justement « sauvage ».

Le détour de plus de deux siècles par lequel je commence s'explique entre autres par une certaine persistance, depuis l'aube de la modernité, de ce qu'on peut nommer le courant du « romantisme révolutionnaire ». La notion renvoie en premier lieu aux travaux de Michael Löwy et de Robert Sayre, qui définissent le romantisme en général par son hostilité au capitalisme en pleine expansion industrielle, au XVIII^e siècle. Le romantisme se définit, au fond, par opposition au capitalisme, dont il est le frère ennemi. Mais il n'est pas sans être lui-même parcouru de tensions, voire de fractures. Il est le lieu d'une lutte entre différents courants : conservateurs, fascistes, ou à l'inverse utopistes, révolutionnaires, écologistes. On ne peut masquer la dimension multiple et ambivalente du romantisme, qui est sa dimension première. Cela n'empêche pas, cependant, d'observer les grands traits des processus sociaux et économiques à l'œuvre dans les sociétés capitalistes, auxquels il s'oppose dans son ensemble : le désenchantement du monde, sa quantification, sa mécanisation, son abstraction, et la dissolution des liens sociaux qui en résulte¹⁸. Une certaine fascination pour les mondes passés, historiques ou imaginaires, apparaît comme une constante des divers romantismes prenant conscience de ces

¹⁷ Voir notamment Pierre Clastres, *La Société contre l'État. Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Minuit, « Critique », 1974 ; Hélène Clastres, *La Terre sans Mal. La prophétisme tupi-guarani*, Paris, Seuil, 1975.

¹⁸ Michael Löwy et Robert Sayre, *Esprits de feu. Figures du romantisme anticapitaliste*, op. cit., p. 17-29.

logiques funestes. C'est alors la dynamique du rapport au passé propre à chacun qui détermine son orientation politique. Michael Löwy montre, à propos de Walter Benjamin, que le romantisme se fait révolutionnaire lorsqu'il vise non pas un *retour* au passé, mais un *détour* par le passé, vers l'inconnu de l'avenir. Quand Walter Benjamin se tourne vers un « paradis perdu » dans ses écrits théologiques de jeunesse ou, dans les années 1930, vers les formes primitives de matriarcat et de communisme exhumées par les travaux d'anthropologie romantique de Johann Jakob Bachofen, cela nourrit moins un penchant nostalgique qu'une aspiration, dialectisant les différents temps de l'histoire, à un communisme à venir¹⁹. Michael Löwy et Robert Sayre laissent entendre également que « les femmes entretiennent un rapport privilégié avec le romantisme dès ses débuts », car « elles ont été historiquement exclues de la création des principales valeurs de la modernité (par les scientifiques, les hommes d'affaires, les industriels, les politiciens)²⁰ ». Exclues, autrement dit, du *boys club* qui cristallise la domination masculine occidentale dans tous les domaines, culturel, industriel, scientifique, que Martine Delvaux a décrit comme « une organisation des corps, une chorégraphie qui est un rouage du patriarcat, la mécanique qui permet à la domination masculine de s'actualiser à chaque minute de chaque jour de notre vie », dans « ces lieux où se rencontrent des politiciens, des banquiers, des investisseurs, pour conclure des ententes et former des alliances qui mettent en péril la démocratie²¹ ». Récemment, la théoricienne littéraire Elisha Cohn a quant à elle relu certaines romancières anglaises de l'ère victorienne dans une perspective assez semblable à celle de Michael Löwy et Robert Sayre, en

¹⁹ Michael Löwy, « Romantisme, messianisme et marxisme dans la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin », dans *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses sur le concept d'histoire*, Paris, L'éclat, « Poche », 2018, p. 31.

²⁰ Michael Löwy et Robert Sayre, *Esprits de feu. Figures du romantisme anticapitaliste*, op. cit., p. 29-30.

²¹ Martine Delvaux, *Le Boys club*, Montréal, Remue-ménage, 2019, p. 21 et 41.

montrant que Charlotte Brontë ou George Eliot auraient emprunté au premier romantisme anglais une série d'attitudes passives et rêveuses, socialement attribuées avec mépris aux femmes, pour en faire les valeurs nouvelles d'une lutte émancipatrice²². Une même logique est à l'œuvre chez Marguerite Duras, lorsqu'elle fait, comme on le verra un peu plus loin, de la passivité silencieuse des femmes une puissance subversive inattendue. Par ailleurs, les prolongements du romantisme au long de la modernité ont été mis en lumière par d'autres travaux complémentaires aux recherches de Michael Löwy et Robert Sayre. L'écrivain Jean-Christophe Bailly introduisait une anthologie du romantisme allemand en 1976 ainsi : « Le romantisme allemand, situable dans le temps, dans l'espace aussi, n'est que la cristallisation d'un courant qui traverse la durée jusqu'à nous, et beaucoup plus loin.²³ » Comme le rêve communiste qui verra le jour plus tard, le rêve romantique serait l'ébauche d'une « communauté sans limites²⁴ », communauté où seraient abolies les hiérarchies qui ordonnent les différentes formes d'existences, humaines, animales, végétales, minérales, astrales. De même, les philosophes Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans *L'Absolu littéraire* paru en 1978 et consacré à la communauté nébuleuse du premier romantisme allemand formée autour de la revue *Athenaeum*, affirmaient : « L'*Athenaeum* est notre lieu de naissance.²⁵ » Ils entendaient par-là que

²² Elisha Cohn, *Still Life. Suspended Development in the Victorian Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

²³ Jean-Christophe Bailly, *La légende dispersée. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2014 (1976), p. 37. Il situe le romantisme allemand dans la lignée du rousseauisme : « La nature, le sujet, l'instant. Et tous les souvenirs, la ville de la mémoire. C'est l'expérience, la plus simple, la plus communément éprouvée, et la plus tue. Jean-Jacques Rousseau l'a réintroduite dans le mouvement des hommes, les romantiques allemands allaient en faire le diapason de l'existence : décalage soudain où la vie entière se met à trembler, depuis le cycle interne et si mystérieux du sang dans les veines jusqu'à l'éternité des milliards de taches lumineuses des forêts. » (p. 13)

²⁴ Jean-Christophe Bailly et Jean-Luc Nancy, *La comparution*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2015 (1991), p. 17. Ils affirmaient que le rêve d'une communauté infiniment ouverte d'octobre 1917 devait survivre à la trahison et à la chute du régime russe.

²⁵ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du*

les expérimentations esthétiques et politiques contemporaines, quand elles témoignent de la recherche d'une alliance du rêve et de l'action, d'une sortie de la solitude, d'un réenchantement du monde commun, sont toujours déterminées par une idée romantique de la communauté. Ces différentes références pourront permettre d'appréhender l'héritage romantique de l'époque de Marguerite Duras, pour mieux cerner les continuités et les écarts de son œuvre avec la tradition du romantisme révolutionnaire, avec la tradition de ce que Dionys Mascolo nommait le « grand romantisme ».

« Vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est à personne » : l'origine rousseauiste du romantisme révolutionnaire

La pensée de Jean-Jacques Rousseau est l'un des moments clés dans l'histoire du romantisme révolutionnaire. De son point de vue, concevoir l'origine de l'humanité et contester le cours de son histoire sont deux mouvements qui s'entraînent réciproquement. Cela est résumé par une formule fulgurante de Jean Starobinski, dans sa grande étude sur l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau : « Il n'y a rien qui nous empêche de refaire ou de défaire l'histoire, en vue de retrouver la transparence perdue²⁶ ». Cette tension dialectique entre la mémoire d'une transparence sauvage et la tâche de lutter pour renverser le cours de l'histoire définit le romantisme révolutionnaire qui naît avec Jean-Jacques Rousseau. Henri Lefebvre, dans une « analyse diachronique des distorsions dans le temps,

romantisme allemand, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 17. Philippe Lacoue-Labarthe s'est également intéressé à la pensée romantique de l'origine chez Jean-Jacques Rousseau, en la confrontant à celle de Martin Heidegger, dans *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2002.

²⁶ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, « Tel », 1971 (1957), p. 24.

des équivoques et malentendus historiques » qui ont façonné le romantisme au XVIII^e et au XIX^e siècles, distinguait un romantisme allemand et conservateur d'un romantisme français et révolutionnaire, dont Rousseau serait le précurseur. Le premier se caractériserait par un « refus de la société bourgeoise [qui] enveloppe une acceptation », tandis que le second supposerait « un refus profond et une aspiration au dépassement²⁷ ». Cette distinction un peu réductrice, sans doute encore empreinte après-guerre d'anti-germanisme, pourrait être nuancée par une attention plus fine à la complexité des lignages, qui ferait apparaître des voies hybrides, se jouant des frontières nationales. Philippe Lacoue-Labarthe par exemple a montré ce que le romantisme allemand, notamment son précurseur Friedrich Hölderlin, devait au rousseauisme sur le plan politique et philosophique de la conception de l'histoire²⁸. Malgré cette simplification de l'histoire de la pensée, il reste que les réflexions d'Henri Lefebvre invitent à relire l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau comme la source d'une aspiration révolutionnaire au dépassement de l'état social comme il est. L'écrit qui en porte le plus profondément la trace est certainement le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* de 1755, nommé aussi *Second discours*. Rousseau tâchait alors de répondre à la question suivante, posée par l'académie de Dijon, qui chaque année organisait un concours philosophique ou scientifique : « Quelle est la source de l'inégalité parmi les hommes, et si elle est autorisée par la loi naturelle ? » Alors que le *Discours sur les sciences et les arts*, marquant le début de sa carrière littéraire, avait été couronné par la même académie, en 1750, cette fois sa réflexion fut jugée trop impertinente et on lui préféra le discours plus modéré du chanoine François Xavier Talbert. La note du registre académique relatant la séance où la

²⁷ Henri Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, Paris, Lignes, 2011, p. 39 et 41. Ce livre reprend l'article « Vers un romantisme révolutionnaire », *La Nouvelle revue française*, n° 58, octobre 1957, p. 644-672.

²⁸ Philippe Lacoue-Labarthe, « La scène de l'origine », in *Poétique de l'histoire*, op. cit., p. 13.

dissertation de Rousseau fut examinée témoigne d'une certaine exaspération : « Elle n'a pas été achevée de lire à cause de sa longueur et de sa mauvaise tradition.²⁹ » Cette « mauvaise tradition », cependant, peut aussi être vue comme l'inauguration d'une nouvelle « tradition » de pensée, bouleversant la conception de l'histoire classique, qui serait mue par l'idée de progrès : on peut considérer le *Second discours*, avec Michael Löwy, comme l'acte de naissance du romantisme révolutionnaire et, avec Jean Starobinski, comme une « œuvre source³⁰ » ouvrant la voie à tout un courant de pensée moderne, réalisant d'un côté que la croissance des nations capitalistes a pour envers l'exploitation d'une grande partie de l'humanité et de la nature, cherchant d'un autre côté à compliquer les rapports entre nature et société, ainsi qu'entre origine et avenir, dans l'espoir de renverser nos habitudes de penser soumises à cette croissance obsessionnelle. Friedrich Engels également lira dans le *Second discours* les prémisses de la dialectique hégélienne et de « la négation de la négation » qu'elle suppose : l'inégalité présente, négation de l'égalité naturelle, est appelée à être niée à son tour en vue d'une égalité sociale véritable, dont le *Contrat social* sept ans plus tard donnera une idée³¹. Cependant, la tradition romantique révolutionnaire bifurquera par rapport à la pure tradition hégélienne et marxiste. Ce qui rassemble plusieurs figures romantiques et révolutionnaires, c'est une tentative de penser, non pas une résolution des contradictions historiques, mais, de manière moins rassurante, une non-linéarité et une impureté de la temporalité historique, comme si l'histoire ne suivait ni une ligne progressive, ni une ligne régressive, mais une ligne errante, multipliant les détours, les éclaircies, les impasses, sans se diriger vers rien de figé qui aurait une valeur supérieure

²⁹ Jean Starobinski, « Introduction au *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* », in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. XLIII.

³⁰ *Ibid.*, p. LI.

³¹ Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, traduit de l'allemand par Émile Bottigelli, Paris, Éditions sociales, « Bibliothèque du marxisme », 1978 (1878).

ou inférieure à ce qui a mené là. Dans cette optique, on peut remarquer que le *Second Discours* ressemble à un « saut de tigre dans le passé³² », comme dit Walter Benjamin, saut dans le passé et vers l'avenir en même temps, qui déstabilise l'idée d'une progression historique. Ce saut, ce regard en arrière n'est pas un mouvement de fuite illusoire, il est plutôt une forme d'attention vive pour le présent et pour les possibles qu'il contient. Étrangement, Jean-Jacques Rousseau ne souhaite pas la restauration impossible d'une vie sauvage, comme le laisserait croire le commentaire méprisant de Voltaire, qui écrivait : « On n'a jamais employé tant d'esprit à nous rendre bêtes ; il prend envie de marcher à quatre pattes quand on lit votre ouvrage.³³ » Probablement Voltaire n'avait-il pas lu attentivement la préface, où il est écrit :

Ce n'est pas une légère entreprise de démêler ce qu'il y a d'originaire et d'artificiel dans la Nature actuelle de l'homme, et de bien connoître *un Etat qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais*, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des Notions justes pour bien juger de nôtre état présent.³⁴

La dimension fictionnelle du récit de l'état de nature est assumée dès les premières pages. Ce qui importe, au fond, c'est « l'état présent ». La description de la vie oisive d'une humanité sauvage ne sert ni un discours anthropologique ni un discours prophétique ou eschatologique, qui viseraient une connaissance du commencement ou de la fin des temps, mais plutôt un discours politique, qui convoque une image du passé pour dénoncer un état où ont cours « la violence des hommes puissans et l'oppression des foibles³⁵ », et révéler sa contingence essentielle. Littérature et politique se trouvent alors étroitement liées : l'imagination

³² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), in *Œuvres*, III, *op. cit.*, p. 439.

³³ Voltaire, « Lettre à Jean-Jacques Rousseau du 30 août 1755 », in *Correspondance*, IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 539.

³⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 123. Je souligne.

³⁵ *Ibid.*, p. 127.

poétique, dépeignant une manière rayonnante d'être en commun qui aurait été la situation originelle de l'humanité, ouvre par là même le champ politique du pensable. Autrement dit, le *Second Discours* enseigne que si on peut rêver qu'il n'en fut pas toujours ainsi, rien n'empêche de rêver également qu'il pourrait en être *autrement*. On pressent que les choses pourraient en être autrement, quand est démasquée l'usurpation initiale derrière le prestige juridique de la propriété. Dans un germe de récit qui fait résonner dans le présent un cri d'insurrection, la possibilité est suggérée d'une nouvelle mise en commun des biens, de ce qui commencera à être nommé au siècle suivant un « communisme » :

Le premier qui ayant enclos un terrain, s'avisa de dire *ceci est à moi*, et trouva des gens assés simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs, n'eût point épargné au Genre-humain celui qui arrachant les pierres ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables. Gardez-vous d'écouter cet imposteur ; Vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la Terre n'est à personne [...]³⁶

Plus loin, il est précisé que la société et les lois « d'une adroite usurpation firent un droit irrévocable, et pour le profit de quelques ambitieux assujétirent désormais tout le Genre-humain au travail, à la servitude et à la misère.³⁷ » Finalement, c'est à une certaine forme moderne du travail que s'en prend Rousseau dans le *Second Discours*. Dans un ensemble de relations sociales corrompues par des logiques d'exploitation des « ressources » humaines et naturelles, travailler ne fait que servir les inégalités. Sa critique procède par contraste entre la vie laborieuse et la vie sauvage :

L'homme Sauvage et l'homme policé différent tellement par le fond du cœur et des inclinations, que ce qui fait le bonheur suprême de l'un, réduiroit l'autre au désespoir. Le premier ne respire que le repos et la liberté, il ne veut que vivre et rester oisif, et l'ataraxie même du stoïcien n'approche pas

³⁶ *Ibid.*, p. 164.

³⁷ *Ibid.*, p. 178.

de sa profonde indifférence pour tout autre objet. Au contraire, le Citoyen toujours actif, suë, s'agite, se tourmente sans cesse pour rechercher des occupations toujours plus laborieuses : il travaille jusqu'à la mort [...].³⁸

Le portrait imaginaire de l'homme sauvage est confronté au portrait de l'homme policé, qui sous l'ancien régime désignait le tiers état en charge des activités agricoles et artisanales, soumis à la noblesse et au clergé, mais qui annonce plus largement la nécessité incessante de travailler à laquelle est soumise le grand nombre, pour faire fructifier les capitaux qui se trouvent dans les mains de quelques-uns. Par cette comparaison, il semble que Jean-Jacques Rousseau cherche à libérer des aspirations à une vie nouvelle, à une forme nouvelle de communauté humaine. En affirmant que l'oisiveté qui convenait au premier ne peut plus convenir au second, cela tout en lui préservant un caractère envoûtant qui réveille en chacun·e un désir sauvage de liberté tramée d'égalité, il laisse entendre que quelque chose est à inventer. C'est en cela que sa réflexion est dialectique. La transparence sauvage entrevue est moins l'objet d'une nostalgie ou d'une mélancolie, ici du moins, qu'un encouragement à abolir l'oppression au nom d'une forme de communauté qui reste à inventer. Les dernières pages appellent une violence révolutionnaire qui serait la négation de la violence sociale, parvenue à un degré insoutenable. Ce moment fugace, où d'un coup « tous les particuliers redeviennent égaux parce qu'ils ne sont rien », serait la chance pour qu'advienne quelque chose qui ne soit ni l'irréremédiablement perdu « état de nature dans sa pureté », ni l'état social corrompu où règne « la seule loi du plus fort » :

C'est ici le dernier terme de l'inégalité, et le point extrême qui ferme le Cercle et touche au point d'où nous sommes partis : C'est ici que tous les particuliers redeviennent égaux parce qu'ils ne sont rien, et que les Sujets n'ayant plus d'autre Loi que la volonté du Maître, ni le Maître d'autre règle que ses passions, les notions du bien, et les principes de la justice s'évanouissent de rechef. C'est ici que tout se ramène à la seule Loi du plus fort, et par conséquent à un nouvel Etat de Nature différent de celui par

³⁸ *Ibid.*, p. 192.

lequel nous avons commencé, en ce que l'un étoit l'Etat de Nature dans sa pureté, et que ce dernier est le fruit d'un excès de corruption. Il y a si peu de différence d'ailleurs entre ces deux états, et le Contract de Gouvernement est tellement dissous par le Despotisme, que le Despote n'est le Maître qu'aussi longtemps qu'il est le plus fort, et que sitôt qu'on peut l'expulser il n'a point à réclamer contre la violence. L'émeute qui finit par étrangler ou détrôner un Sultan est un acte aussi juridique que ceux par lesquels il disposoit la veille des vies et des biens de ses Sujets. La seule force le maintenoit, la seule force le renverse ; toutes choses se passent ainsi selon l'ordre Naturel.³⁹

C'est à ce point que le *Second discours* semble demander de s'ouvrir à l'inconnu d'un monde autre. Seule la nécessité de la rébellion est claire ; le monde à venir, lui, est laissé à son obscurité, qui éveille peut-être des peurs, mais aussi des désirs. La remise en cause de la vie aveuglément laborieuse dans le *Second Discours* peut trouver un prolongement dans un récit inachevé et peu connu que Jean-Jacques Rousseau concevait comme une suite à *Émile ou De l'éducation* paru en 1765 : *Émile et Sophie* ou *Les Solitaires*. Après un mariage malheureux avec Sophie, son amie d'enfance, Émile entreprend de faire le tour du monde. Mais son voyage s'interrompt rapidement, quand le bateau à bord duquel il était monté à Marseille est pris d'assaut par des corsaires turcs : Émile est alors fait prisonnier, puis vendu comme esclave à Alger. Condamné avec d'autres esclaves à un travail incessant au service d'un riche maître, il va se retrouver meneur d'une « grève », selon un emploi un peu anachronique du terme. Dans *Une grève d'esclaves à Alger au XVIII^e siècle*, Michel Launay a proposé de cette ébauche de roman une interprétation traversée d'échos aux événements importants des décennies d'après-guerre que furent la lutte pour l'indépendance de l'Algérie et les semaines de grève générale en Mai 1968⁴⁰. De façon générale, il décèle une « filiation des grèves modernes par rapport au modèle hébraïque de la “grève des juifs” exploités en Égypte

³⁹ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁰ Michel Launay, *Une grève d'esclaves à Alger au XVIII^e siècle* suivi de *Émile et Sophie* ou *Les Solitaires* par Jean-Jacques Rousseau, Paris, Jean-Paul Rocher, 1998.

par le Pharaon et ayant comme porte-parole ou “chef” un nommé Moïse⁴¹ ». Ce dernier est accusé, dans l'*Exode*, de « détourner le peuple de ses ouvrages ». Michel Launay relève les indices d'une intertextualité biblique dans le récit de Jean-Jacques Rousseau, ainsi que dans un récit de l'abbé Prévost, paru en 1735 dans le journal littéraire *Le Pour et le Contre*, qui rapporte le discours imaginaire d'un esclave noir appelant à une révolte de ses camarades à la Jamaïque. Son commentaire fait également un portrait de Jean-Jacques Rousseau en anarchiste, sous le signe du chat, du chat qui se trouve tapi aux pieds d'une allégorie de la liberté, en frontispice de l'édition originale du *Second Discours*. Il rappelle que Charles-Nicolas Cochin et Hubert-François Gravelot, illustrateurs des œuvres de Rousseau, écrivaient dans leur *Iconologie* révolutionnaire : « Le chat, ennemi de la contrainte, achève de caractériser la liberté.⁴² » On le pressent, Jean-Jacques Rousseau tient du chat un besoin sauvage de solitude et de liberté. Mais ce besoin est aussi l'envers du besoin d'une forme de communauté nouvelle. Même quand ses derniers écrits reflètent, comme *Les Confessions* ou *Les Rêveries du promeneur solitaire*, une tendance ténébreuse et douloureuse au repli sur soi, il me semble que quelque chose continue à se lire en creux, dans ces textes mêmes, comme une invention d'autres manières d'exister, d'autres rapports entre activité et passivité, entre soi et le monde. Dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* par exemple, il semble qu'on puisse déceler un effort pour inventer une forme d'existence autre que celle de « l'homme policé » qui travaille sans cesse, et malgré lui, à affermir la domination de « quelques ambitieux ». Mais alors que plane sur l'écrivain la menace d'une persécution dont il est difficile de démêler la part avérée et la part imaginaire, les *Rêveries* voient aussi l'écart qui sépare Jean-Jacques Rousseau de la communauté humaine se creuser irrémédiablement,

⁴¹ *Ibid.*, p. 34.

⁴² *Ibid.*, p. 23.

comme si l'ouverture côtoyait l'impasse de près, et que cela ne pouvait en être autrement...

« L'échec et la réussite en étroite réciprocité » qui définissent le romantisme : le rêve d'une communauté nouvelle

Les rêveries du promeneur solitaire furent écrites par Jean-Jacques Rousseau durant les deux dernières années de sa vie, entre 1776 et 1778, à partir de notes griffonnées sur des cartes à jouer. Dès les premières pages il déclare n'avoir « plus rien à espérer », tout en se découvrant étrangement « impassible comme Dieu même⁴³ ». Malgré le désespoir assez extrême dont elles sont nées, les *Rêveries* ont pourtant une signification sociale, comme en biais, qui se trouve dans le bouleversement qu'elles supposent des hiérarchies et des privilèges anciens. Le terme de « rêverie » était alors souvent méprisant. La rêverie désignait d'abord une idée chimérique ou une idée vague, voire un délire causé par une maladie. Madame de Sévigné évoquait « la rêverie qui fait peur » d'un homme atteint de fièvre dans une lettre du 21 septembre 1677 ; Voltaire raillait les rabbins qui « ont débité sur Adam tant de rêveries » dans son *Dictionnaire philosophique* en 1764⁴⁴. La reprise d'un terme dont la connotation était jusqu'alors péjorative pour nommer le privilège ancien de l'oisiveté suggère finalement que le privilège perd sa qualité de privilège. Jacques Rancière a précisé les enjeux de ce renversement dans une lecture croisée du *Rouge et le noir* et des *Rêveries du promeneur solitaire*⁴⁵. Son interprétation éclaire la « puissance de subversion » des hiérarchies sociales propre à la rêverie, quand un homme de la plèbe, en commençant à écouter le murmure de

⁴³ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), in *Œuvres complètes*, I, *op.cit.*, p. 999.

⁴⁴ Article « Rêverie » in Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, IV, 1874, p. 1709.

⁴⁵ Jacques Rancière, « Le ciel du plébéien. Paris 1830 », in *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2011, p. 61-77.

l'eau, ou à regarder les nuages, approche de « cette qualité de l'expérience sensible où l'on ne fait rien⁴⁶ » qui était jusqu'alors le privilège des patriciens. Le renversement de l'opposition entre action et contemplation qui a lieu dans la rêverie rousseauiste annoncerait ainsi, à sa manière, le bouleversement révolutionnaire de la fin du XVIII^e siècle, c'est-à-dire la « destruction du modèle hiérarchique soumettant les parties au tout et divisant l'humanité entre l'élite des êtres actifs et la multiplicité des êtres passifs⁴⁷ ». On peut se rappeler à ce propos que Jean-Jacques Rousseau est né d'un père horloger, et que, de condition plutôt humble, rien ne le destinait à l'*otium* de la philosophie et de la littérature. Il mena ensuite une vie essentiellement errante, dont la trajectoire, malgré quelques moments de gloire comme la réception du premier prix de l'Académie de Dijon pour son *Discours sur les sciences et les arts* en 1749, ne correspond pas vraiment à une ascension sociale. À la fin de sa vie, il subsistait à ses besoins en exerçant la modeste activité de recopier de la musique à la page. Il n'avait donc pas vraiment, de son vivant, l'étoffe d'un homme illustre qui l'aurait autorisé à raconter sa vie, comme il entreprit cependant de le faire dans les *Confessions* puis dans les *Rêveries*. D'une certaine manière, cela revient à nier le privilège aristocratique de la parole autobiographique, et à remettre en cause les hiérarchies propres au champ littéraire. Les *Confessions*, outre une tentative parfois délirante de démêler les causes invisibles et maléfiques qui ont guidé son existence, sont aussi, comme le souligne Jean Starobinski, « le manifeste d'un homme du tiers état, qui affirme que les événements de sa conscience et de sa vie personnelle ont une importance absolue et que, sans être prince ou évêque ou fermier général, il n'en a pas moins le droit de réclamer l'attention universelle.⁴⁸ » Si on peut ainsi déceler dans les *Confessions* une exigence

⁴⁶ *Ibid.*, p. 68-69.

⁴⁷ Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 12.

⁴⁸ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, op. cit., p. 222.

démocratique implicite, les *Rêveries* sont également l'occasion d'éprouver, en jetant un regard par la fenêtre ou en écoutant le bruit des vagues, une appartenance à une nature infinie, ce qui révèle la contingence et la vanité des hiérarchies sociales. On peut remarquer, avec Jacques Rancière, la persistance de ce sentiment dans la fiction moderne. L'affirmation du lien de n'importe quelle existence « avec la puissance des éléments atmosphériques, les intensités du soleil et du vent et la multiplicité des événements sensibles dont les cercles s'élargissent à l'infini », qu'il décèle exemplairement dans *Un cœur simple* de Gustave Flaubert en 1877, était déjà celle des *Rêveries*. Depuis sa première phase romantique, la fiction moderne témoignerait en fait, en quelque sorte, d'une « grande démocratie des coexistences sensibles⁴⁹ », qui discréditerait avec une douceur radicale toute revendication de prééminence sociale.

La *Première promenade* commence par une déclaration étrange : « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même.⁵⁰ » Bientôt, de lui-même il ne sera plus certain. Désespéré et seul, Jean-Jacques Rousseau tente alors d'approcher en lui quelque chose comme la provenance sauvage de chacun·e qu'il évoquait dans le *Second Discours*. Mais, comme dans les *Confessions* où selon Maurice Blanchot « la volonté de dépouillement » finit par se changer « en dépossession involontaire⁵¹ », dans les *Rêveries* la quête de soi va mener à une perte de soi. Dès la *Deuxième promenade*, il raconte l'expérience fascinante, au réveil d'une violente chute à Ménilmontant où il fut renversé par un chien danois, d'un oubli entier de soi :

⁴⁹ Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, op. cit., p. 25-26.

⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 995.

⁵¹ Maurice Blanchot, « Rousseau », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio », 2016 (1959), p. 63. Ce chapitre reprend l'article « Jean-Jacques et la littérature » paru dans la *Nouvelle revue française*, n° 66, juin 1958, p. 1057-1066.

La nuit s'avancoit. J'aperçus le ciel, quelques étoiles et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentois encor que par là. Je naissois dans cet instant à la vie, et il me sembloit que je remplissois de ma legere existence tous les objets que j'apercevois. Tout entier au moment présent je ne me souvenois de rien ; je n'avais nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venoit de m'arriver ; je ne savois ni qui j'étois ni où j'étois ; je ne sentois ni mal, ni crainte, ni inquiétude. Je voyois couler mon sang comme j'aurois vu couler un ruisseau, sans songer seulement que ce sang m'appartint en aucune sorte. Je sentois dans tout mon être un calme ravissant auquel chaque fois que je me le rappelle je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus.⁵²

L'étrange évocation de son propre sang que Jean-Jacques Rousseau regarde s'écouler « comme un ruisseau » brouille la frontière entre le corps et le dehors infini, où circulent les flux et les intensités élémentaires. L'identité organique est dissoute, comme l'identité sociale. De la même manière qu'Évelyne Grossman le remarquait à propos de Marguerite Duras, cette désidentification ou cette dépersonnalisation ouvre à « l'étonnante exploration d'autres individuations possibles⁵³ » ; autrement dit, cette indistinction de soi et des autres, des autres êtres, des autres choses, qui ressemble à une complication des frontières individuelles plus qu'à une fusion des individualités, est la prémisse d'un autre régime de communauté, d'autres rapports à soi et aux autres, intimes et sociaux. Souvenirs et inquiétudes, passé et futur sont abolis, dans un « calme ravissant », dans une joie étrange qui n'est pas sans rappeler la présence sauvage au monde dont le *Second Discours* cherchait à donner une idée. Alors que certaines rêveries sont des projections d'aventures imaginaires ou remémorées, ici la rêverie ne vise plus rien de semblable. Elle est une « rêverie sans objet⁵⁴ », mais aussi sans sujet, un ravissement à soi. Cela peut rappeler les rêveries d'un autre personnage romantique, celles du Lenz de Georg Büchner, dont Gilles Deleuze et Félix Guattari soulignent en

⁵² Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1005.

⁵³ Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions* (1789), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 644.

ouverture de *L'Anti-Œdipe* l'étrange liberté éprouvée sur les hauteurs de Waldersbach, alors qu'il n'est plus forcé à « se repérer socialement », qu'il est « dans les montagnes, sous la neige, avec d'autres dieux ou sans dieu du tout, sans famille, sans père ni mère, avec la nature » :

Il pensait que ce devait être un sentiment d'une infinie béatitude que d'être touché par la vie profonde de toute forme, d'avoir une âme pour les pierres, les métaux, l'eau et les plantes, d'accueillir en soi tous les objets de la nature, rêveusement, comme les fleurs absorbent l'air avec la croissance et la décroissance de la lune.⁵⁵

Quant à Jean-Jacques Rousseau, il décrit ailleurs dans *Les Rêveries* ce même sentiment de participation soudain au dehors infini, en décrivant ses « ravissements inexprimables » à la fois comme un « oubli de soi » et comme une fusion « dans le système des êtres » et dans « la nature entière⁵⁶ ». Une absence à soi semble, finalement, entraîner une présence nouvelle au monde. Le ravissement, chez Jean-Jacques Rousseau, mais aussi plus tard chez Marguerite Duras, ressemble à une forme d'amnésie d'où pourrait naître une relation nouvelle et étrange à soi et aux autres êtres. Une expérience assez semblable est au cœur de la *Cinquième promenade*, où le murmure des vagues du lac de Bienne en Suisse dissipe les préoccupations personnelles, et dévoile une profondeur immémoriale en soi :

Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvemens internes que la rêverie éteignoit en moi et suffisoient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser.⁵⁷

⁵⁵ Georg Büchner, *Lenz*, traduit de l'allemand par Albert Béguin, Paris, Fontaine, 1947, cité et commenté par Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, « Critique », 1972, p. 7-8. Voir aussi la très belle traduction d'Henri-Alexis Baatsch : Georg Büchner, *Lenz. Le Messager hessois. Caton d'Utique*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2014.

⁵⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1065.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1045.

Dans la rêverie plus rien ne sépare vraiment la nature infinie et l'être traversé par la circulation des choses. Une circulation énigmatique a lieu qui rompt la frontière avec le dehors. La pensée n'est plus une « peine », un fardeau, elle circule légèrement, naturellement, flux élémentaire parmi les flux élémentaires. On trouve écrit plus loin qu'il ne jouit pourtant à ce moment de « rien d'extérieur à lui⁵⁸ ». Cette contradiction, qui n'est pas et ne peut pas être vraiment résolue, ou seulement en suggérant que l'infini en soi renvoie à l'infini du dehors, est peut-être l'énigme des *Rêveries* : la révélation de soi et la perte de soi vont de pair. Alors que la rupture avec la société humaine s'est doublée d'une rupture avec soi, on peut malgré tout entrevoir une brèche dans la solitude, si l'on se souvient de l'une des affirmations essentielles sur quoi reposait le *Contrat social* une quinzaine d'années plus tôt. Rousseau inventait alors une brève formule qui condensait le principe d'une communauté politique où seraient retrouvées, sous une forme sociale nouvelle, l'égalité et la liberté naturelles : « Chacun se donnant à tous ne se donne à personne.⁵⁹ » Cette formule est porteuse d'une énigme proche de celle qui se trouve au cœur des *Rêveries*, en suggérant que l'épanouissement de chaque être singulier passe par un consentement à l'aliénation. Cela ne change rien à la destinée désespérée de Jean-Jacques Rousseau, mais ce rapprochement laisse imaginer un peu mieux, dans la perspective d'un romantisme révolutionnaire, ce que pourrait être une communauté tissée de semblables expériences qui seraient autant de plongées en soi et hors de soi. Autrement dit, dans ce que Jean-Jacques Rousseau écrit au creux de son désespoir, quelque chose, étrangement, semble vibrer encore et peut-être se préciser de son

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1047.

⁵⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social* (1762), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 361. Yves Citton observe également une réciprocité entre aliénation et appropriation dans les expériences de lecture qui jalonnent les *Confessions* : « Œuvres de lecture et économies de l'attention », in Michel Jeanneret et Frédéric Kaplan (dir.), *Le lecteur à l'œuvre*, Genève, Infolio, 2013, p. 37-55.

rêve politique. En ce sens, Maurice Blanchot avait raison de souligner qu'au sein de toute quête romantique « l'échec et la réussite sont en étroite réciprocité⁶⁰ ».

L'expérience rousseauiste de la rêverie est, ainsi, une ouverture à une communauté naturelle infinie, et c'est en tant que telle qu'elle présage peut-être aussi d'une forme de vie élargie au sein d'une communauté politique humaine. Dans un article écrit cinquante ans après le soulèvement de mai et juin 1968, Jean-Christophe Bailly inscrit l'esprit de ces semaines révolutionnaires, auxquelles il prit part en étant lié à la mouvance communiste oppositionnelle trotskyste, dans la lignée de l'énigmatique « rêve d'une chose » dont parlait Karl Marx dans une lettre à Arnold Ruge en 1843, mais aussi de la « volonté générale » telle que la concevait Jean-Jacques Rousseau, dans *Le Contrat social* en 1762⁶¹. Dans le deuxième livre du *Contrat social*, la volonté générale est définie comme ce qui converge vers « un intérêt commun », soit vers « ce qu'il y a de plus commun dans les différens intérêts ». Mais son expression ne suppose pas la négation de la solitude de chacun-e. Au contraire, la volonté générale adviendrait seulement quand « chaque citoyen n'opine que d'après lui⁶² », toujours selon un double battement de retrait en soi et de retrouvailles avec le commun, d'appropriation et d'aliénation. On comprend mieux, alors, que Jean-Christophe Bailly associe son surgissement à une « sortie de la séparation », loin cependant d'une forme pacifiée de consensus :

La volonté générale est pure tension, pur survenir ou revenir, elle survient et revient en chacun aussitôt que s'entrouvre en lui une porte donnant sur une

⁶⁰ Maurice Blanchot, « Athenaeum », in *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 523.

⁶¹ Jean-Christophe Bailly, « Vers quoi s'est-on tendu ? Vers quoi se tendre encore ? », *Lignes*, n° 55, 2018, p. 13-26. Sa participation au soulèvement de 1968 est racontée dans *Un arbre en mai*, Paris, Seuil, « Fiction et cie », 2018.

⁶² Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social* (1762), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 368 et 372.

forme de vie élargie. Révoltée ou visionnaire, cette ouverture est une pure potentialité, une pure disposition à vivre autrement.⁶³

Quand la volonté générale survient à lieu, comme en mai-juin 1968 laisse-t-il entendre, une « expérience démultipliée d'une consistance au sein de laquelle penser, rêver et agir se superposent ». La volonté générale nomme ainsi une aspiration, qui se prépare dans une solitude irréductible, à une forme de vie élargie, mouvante, collective, abolissant l'opposition binaire entre passivité et activité, entre rêver et agir. Il semble que cette nécessité de penser la complémentarité profonde et complexe du singulier et du commun, des manières d'être contemplatives et actives, soit plus largement au cœur du nouveau romantisme révolutionnaire et des voies oppositionnelles du communisme nées au siècle dernier. En 1953, Dionys Mascolo écrivait dans *Le communisme*, qui doit sans doute beaucoup aux discussions politiques et littéraires des longues soirées rue Saint-Benoît, en des termes qui rappellent ceux de Jean-Jacques Rousseau, que « la question d'ensemble, pour n'être pas trahie, doit exister en chacun d'une existence particulière⁶⁴ ».

La recherche « d'une communication plus profonde » : le romantisme révolutionnaire d'Henri Lefebvre

Le romantisme révolutionnaire, dont j'ai tenté de mettre en lumière quelques enjeux à la lumière de son origine rousseauiste, continuera d'essaimer dans les siècles suivants. Il sera notamment revendiqué et théorisé dans les milieux littéraires de la Russie soviétique, dans l'espoir de perpétuer quelque chose du « rêve d'une chose » fait en 1917. Après la

⁶³ Jean-Christophe Bailly, « Vers quoi s'est-on tendu ? Vers quoi se tendre encore ? », *art. cit.*, p. 15 et 19.

⁶⁴ Dionys Mascolo, *Le communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, Paris, Lignes, 2018, p. 121. La première parution était dans la collection blanche chez Gallimard en 1953.

révolution d'octobre 1917, qui a vu naître un communisme étatique en Russie, et à partir des années 1920, il semble qu'on puisse distinguer deux voies d'un renouveau du romantisme révolutionnaire : celle d'un « romantisme révolutionnaire » revendiqué par certains écrivains et dirigeants soviétiques, et celle, plus dissimulée, d'un surréalisme européen alors en pleine effervescence. La première est celle d'une esthétique plus ou moins officiellement ralliée au réalisme socialiste, discutée au sein même des partis communistes russe ou français. En URSS, défendue par l'écrivain Maxime Gorki, elle reçoit l'appui de Joseph Staline au moment de la création de l'Union des écrivains soviétiques en 1936. Elle est en honneur au moins jusqu'à la mort suspecte de l'écrivain, tombé en disgrâce, en 1936⁶⁵. En France, cette conception du romantisme révolutionnaire est reprise et revendiquée par Louis Aragon. Suite à sa rupture avec le mouvement surréaliste et à son adoption de la ligne communiste orthodoxe lors de sa participation au Congrès des écrivains révolutionnaires de Kharkov en 1930, elle est exposée dans son manifeste paru en 1935 qui rassemble certains de ses essais critiques, *Pour un réalisme socialiste*. Quelques années plus tard, le philosophe communiste Henri Lefebvre se réclame à son tour du romantisme, mais en cherchant à puiser dans ce courant minoritaire un renouveau de l'esprit révolutionnaire, dont la trahison par la ligne orthodoxe est devenue évidente. En 1957, année suivant la répression de l'insurrection populaire hongroise par l'armée russe, il publie dans la *Nouvelle revue française* un essai intitulé « Vers un romantisme révolutionnaire ». Le nouveau romantisme qu'il défend s'inscrit dans la lignée d'un romantisme qui fut aussi bien celui de Jean-Jacques Rousseau que de Karl Marx. Henri Lefebvre prête attention à ce qu'il nomme un « vide spirituel », qui est aussi un encouragement à

⁶⁵ Voir Michel Niqueux, « Le romantisme révolutionnaire et sa place dans le réalisme socialiste », *Cahiers slaves*, n° 8, 2004, p. 1-18.

rechercher de nouvelles formes d'expression esthétiques et politiques pour remédier au malheur de l'incommunicabilité :

La nouvelle attitude romantique ne se propose ni de laisser se creuser ce vide, ni de le remplir avec une certitude imposée. Elle suppose qu'en poussant jusqu'au bout – au lieu de le masquer – le caractère problématique de l'art et de la vie, il en sort quelque chose de neuf. Pourquoi ? Parce que le sentiment du "vide spirituel", éthique, esthétique, social, enveloppe effectivement la conscience obscure du *possible*. Et plus encore : sa proximité. Seule la possibilité d'une plénitude neuve rend compte d'une telle conscience de vide et d'un tel vide des consciences. Seule la possibilité d'une communication par des moyens neufs et plus puissants qu'autrefois, d'une communication plus profonde, rend compte de l'étouffante impression d'incommunicabilité.⁶⁶

Le romantisme révolutionnaire est ainsi défini par Henri Lefebvre comme la recherche d'une « plénitude neuve », recherche qui demande d'inventer des modes de communication nouveaux, qui briseraient l'isolement, l'incommunicabilité entre les êtres. Ce qu'il présente aussi comme une « exigence d'une vie plus totale » renoue avec une exigence du jeune Karl Marx, pour qui le communisme impliquait de lutter aussi bien pour une forme de propriété collective que pour une forme de vie individuelle nouvelle. Les *Manuscrits de 1844* laissaient entrevoir la réconciliation de la « vie individuelle » avec la « vie générique » ou « sociale ». Ils suggéraient qu'elles ne peuvent se réaliser que dans la réciprocité, en définissant un des besoins humains élémentaires comme « le besoin de la plus grande des richesses : autrui⁶⁷ ». Pour Henri Lefebvre comme pour Karl Marx, la lutte politique devient alors indissociable d'un renversement et d'un renouvellement des valeurs éthiques et esthétiques. Malgré son exclusion du Parti communiste pour dissidence idéologique l'année suivante, en 1958, Henri Lefebvre reste fidèle à cette conception du communisme. Il participe notamment à une révision du marxisme au sein de la revue

⁶⁶ Henri Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, op. cit., p. 55-56.

⁶⁷ Karl Marx, *Manuscrits parisiens de 1844*, traduit de l'allemand par Jean Malaquais et Claude Orsoni, in *Philosophie*, édition de Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 150 et 158.

Arguments qui paraît aux éditions de Minuit entre 1956 et 1962 ; le comité composé par Edgar Morin, Jean Duvignaud, Roland Barthes et Colette Audry est rejoint ensuite par Kostas Axelos, Maximilien Rubel ou Dionys Mascolo. Plus tôt, entre 1945 et 1950, plusieurs figures de la rue Saint-Benoît, Marguerite Duras, Dionys Mascolo, Robert Antelme ou Claude Roy, avaient également été ses camarades au sein de la cellule communiste de Saint-Germain-des-Prés. On peut remarquer, d'ailleurs, que le problème de la communication, au cœur du romantisme révolutionnaire tel que l'envisage Henri Lefebvre en 1957, retenait déjà l'attention de Dionys Mascolo en 1953, dans *Le communisme*, dont le sous-titre était *Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*. Par la suite, l'intérêt de Maurice Blanchot dans *L'amitié* en 1971 pour *La somme et le reste*, ouvrage paru en 1959 dans lequel Henri Lefebvre expose ses divergences avec le Parti communiste français, suggère également que l'esprit du romantisme trouvait des échos au sein du groupe de la rue Saint-Benoît⁶⁸. De fait, le romantisme révolutionnaire semble une notion pertinente pour nommer une certaine manière de vivre le communisme propre aux hérétiques et aux exclus du parti, comme Henri Lefebvre, Dionys Mascolo, ou Marguerite Duras, mais aussi à ceux que l'horizon communiste a fascinés sans qu'ils n'adhèrent jamais au parti, comme Maurice Blanchot ou Georges Bataille.

« *Ce moment infiniment rare où la part éternelle que chaque être porte en soi entre dans la vie* » : le romantisme révolutionnaire de Colette Peignot

L'autre voie qu'on peut retracer d'un renouveau des aspirations éthiques et politiques du romantisme révolutionnaire est celle empruntée

⁶⁸ Maurice Blanchot, « Lentes funérailles », in *L'Amitié*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1971, p. 98-108. Ce chapitre reprend l'article « La Fin de la philosophie », *La Nouvelle revue française*, n° 80, août 1959, p. 286-298.

par différentes figures qui appartiennent ou gravitent autour du surréalisme. Comme pour Henri Lefebvre, il s'agit pour Colette Peignot ou pour Georges Bataille, dont je choisis de lire les œuvres comme exemplaires de cette voie surréalisante du romantisme révolutionnaire, de rechercher et d'expérimenter des formes de « communication plus profonde », sur les plans littéraires, esthétiques, mais aussi sociaux, politiques. En prenant pour point de départ les travaux de Michael Löwy et Robert Sayre sur le romantisme révolutionnaire, Carole Reynaud-Paligot a raconté l'histoire du surréalisme, qu'elle envisage comme une actualisation du courant romantique, son cheminement dans l'histoire politique, où il s'est toujours situé à la croisée de l'anarchisme et du communisme⁶⁹. On peut penser à Colette Peignot, connue aussi sous le nom de Laure, qui au début des années 1930 a fait partie de la branche oppositionnelle du Cercle communiste démocratique. Au sein du cercle et de sa revue, *La Critique sociale*, elle noua des amitiés avec Boris Souvarine, son fondateur, Simone Weil, Georges Bataille, Michel Leiris. La plupart de ses écrits n'ont été publiés qu'après sa mort en 1938, par Georges Bataille et Michel Leiris. En 1971, Marguerite Duras a d'ailleurs rejoint l'Association des amis de Laure, fondée par Michel Leiris, qui se préparait à défendre la nouvelle édition des *Écrits de Laure* chez Jean-Jacques Pauvert en cas de procès. Dans une suite de fragments intitulée *Le sacré*, qui était d'abord parue de manière confidentielle en 1939, Colette Peignot semble renouer, comme Georges Bataille, avec une conception romantique élargie de la communication, selon laquelle le plus propre et le plus autre se révèlent ensemble. Elle écrivait :

⁶⁹ Carole Reynaud-Paligot, *Parcours politiques des surréalistes. 1919-1969*, Paris, CNRS, 2010.

Le sacré est ce moment infiniment rare où la « part éternelle » que chaque être porte en soi entre dans la vie, se trouve emportée dans le mouvement universel, intégrée dans ce mouvement, réalisée.⁷⁰

Cela rejoint une certaine conception qu'elle avait de la révolution, qui transparaissait notamment dans le regard qu'elle portait en 1936 sur les « grèves magnifiques » au temps du Front populaire, alors qu'elle se tournait plutôt vers l'anarchisme. Elle suggérait, dans une lettre adressée à Jean Bernier, compagnon de route du surréalisme et de *La Critique sociale*, que « la vie est meilleure quand elle bouleverse tous les pronostics et quand les êtres humains ressemblent à la marée⁷¹ ». Cette phrase contient l'essence de ce qu'on cherche à cerner avec la notion de romantisme révolutionnaire, du versant hétérodoxe du mouvement communiste, ouvert à toute forme d'action spontanée, à tous les moments de décrochage du cours de l'histoire. La cristallisation de cette attention, doublée d'espérance, pour l'imprévu, pour l'inconnu, passe par Colette Peignot et Georges Bataille, et passera également par Marguerite Duras. Pour laisser leur chance à ces moments « infiniment rares », elle laissera entendre qu'il faut se défaire, avant tout, de ses propres peurs, c'est-à-dire ne plus avoir « 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.⁷² »

Une communauté fondée sur « l'impossibilité d'une limite entre l'humanité elle-même et le reste du monde » : le romantisme révolutionnaire de Georges Bataille

Un semblable effort pour se défaire de sa peur de l'inconnu est sensible aussi chez Georges Bataille. Ainsi retrouve-t-on également

⁷⁰ Laure, « Le sacré », in *Écrits de Laure*, édition de Jérôme Peignot et du collectif Change, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1977, p. 85.

⁷¹ Laure, « Textes politiques », in *Écrits de Laure*, *op. cit.*, p. 195.

⁷² Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1124.

certain aspects du romantisme révolutionnaire dans l'œuvre, explorant la brèche ouverte par le surréalisme, de celui qui fréquenta dans les années 1950 l'appartement rue Saint-Benoît de Marguerite Duras, Dionys Mascolo et Robert Antelme. Si le romantisme rousseauiste se définissait par son intérêt pour la transparence sauvage de l'humanité originelle, le surréalisme, au fond, ne se définit pas autrement selon Georges Bataille. Dans une conférence de 1948, intitulée « La religion surréaliste », il comparait le surréalisme, qui continua de le fasciner malgré certains désaccords avec André Breton, le surréalisme et son enthousiasme pour les découvertes de l'anthropologie contemporaine, à l'engouement de la fin de l'ère médiévale pour la culture antique. Il s'agit, dans les deux cas, de se tourner vers des formes d'existence perdues, pour imaginer, entrevoir, des formes d'existence nouvelles, « vivantes » :

L'homme du Moyen Âge, à un moment donné, s'est cru dans la nécessité de revenir à des sources plus lointaines, de retrouver dans l'homme grec ou dans l'homme romain une forme d'existence qui avait été perdue. Je ne voudrais pas surestimer les conséquences d'un mouvement puisqu'elles sont dans le temps où l'on parle imprévisibles. Cependant, il peut y avoir intérêt à marquer le sens d'un mouvement tel que le surréalisme en représentant qu'il peut être, qu'il est sans doute, pour une grande partie, une renaissance d'un homme plus perdu encore que l'était il y a cinq siècles l'homme antique, qui est l'homme primitif ; il me semble très clair et très net que dans le sens du surréalisme, sinon dans sa définition précise, la quête de la vie de l'homme primitif a représenté la partie principale, la plus vivante et la plus décisive.⁷³

Georges Bataille précise ensuite que le surréalisme est une tentative de renouer, mais de manière consciente, avec le « déchaînement des passions » qui était inconscient chez les « hommes sauvages ». Il semble que les passions doivent être entendues comme ce qu'il nomme aussi des formes de « dépense », qui relient les êtres entre eux et à l'univers, en allant à l'encontre des logiques d'accumulation et de repli sur soi qui régissent

⁷³ Georges Bataille, « La religion surréaliste » (1948), in *Œuvres complètes*, VII, *op. cit.*, p. 382. Ce texte est la retranscription incomplète d'une conférence donnée le 24 février 1948.

l'économie et la société capitalistes. Dans « La notion de dépense », paru dans *La Critique sociale* en 1933, il avait déjà tenté de cerner « l'immense travail d'abandon, d'écoulement et d'orage⁷⁴ » qui définirait originellement la vie humaine. La recherche d'une transparence sauvage chez Rousseau comme la recherche de ce que Bataille nomme souvent une « intimité perdue » avec l'univers semblent indissociables d'une aspiration utopique : elles font signe chacune vers un rétablissement d'une communication humaine et universelle, vers une communauté nouvelle. Pour Georges Bataille, cela prendrait la forme d'une communauté qui n'a encore jamais eu lieu, étrangement fondée sur une « absence de communauté » :

Ce que j'appelle en des termes qui sont pour moi volontiers étranges, absence de communauté, doit être le fondement de toute communauté possible, c'est-à-dire que l'état de passion, l'état de déchaînement qui était inconscient dans l'esprit du primitif peut passer à une lucidité telle que la limite qui était donnée par le contraire du premier mouvement dans la communauté qui le refermait sur lui-même doit être transgressée par la conscience. Il ne peut y avoir de limites entre les hommes dans la conscience, et qui plus est la conscience, la lucidité de la conscience rétablit nécessairement l'impossibilité d'une limite entre l'humanité elle-même et le reste du monde.⁷⁵

La communauté dont rêve Georges Bataille est en même temps, étrangement, une « absence de communauté », selon un battement entre échec et réussite semblable à celui qu'on a pu observer chez Jean-Jacques Rousseau. Indirectement, dans un petit texte intitulé « Astronomiques assertions », Nathalie Quintane a commenté ce paradoxe bataillien d'une manière très éclairante : « *Communauté sans communauté* par peur rétrospective de la communion fasciste.⁷⁶ » On peut comprendre

⁷⁴ Georges Bataille, « La notion de dépense » (1933), in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970, p. 318-319.

⁷⁵ Georges Bataille, « La religion surréaliste » (1948), in *Œuvres complètes*, VII, *op. cit.*, p. 394.

⁷⁶ Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », in « *Toi aussi, tu as des armes* » : poésie & politique, Paris, La Fabrique, 2011, p. 180. Elle fait allusion à la volonté de Jean-Luc Nancy de penser, avec Georges Bataille, une communauté sans la substantiver, l'essentialiser, la figer, pour éviter le risque totalitaire, fasciste, ou communiste. Dans *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 1986, il décrit une

la communauté dont la possibilité est entrevue comme une communauté où chaque être, se livrant à une plongée dans sa propre conscience, découvrirait une absence de limites avec les autres êtres et avec le monde, découverte qui se ferait sur le mode de la transgression, d'une transgression extrêmement « lucide », et non sur le mode de la fusion ou de la communion. Cela fait écho au moment sacré où « la part éternelle que chaque être porte en soi » se trouve « réalisée dans le mouvement universel » selon Laure, mais aussi à la communauté où « chacun se donnant à tous ne se donne à personne » selon Jean-Jacques Rousseau. L'œuvre de Georges Bataille était une référence importante pour Dionys Mascolo quand il écrivait *Le communisme* au début des années 1950. Elle l'a été aussi pour Marguerite Duras, sur les plans littéraire et théorique. En 1957, elle s'entretenait avec lui pour *France Observateur*, au moment de la parution du deuxième tome de *La part maudite* qui était *L'érotisme*, et alors qu'il préparait un troisième volume, *Nietzsche et le communisme*, qui ne paraîtra qu'après sa mort⁷⁷. Georges Bataille commençait par présenter sa conception d'une « attitude souveraine », qu'il décrit comme « exactement contraire à celle du travail » et qu'il emprunte à Friedrich Nietzsche pour qui « quelque chose dans la vie humaine avait le sens d'une fin souveraine et ne pouvait être asservi à rien ». À plusieurs reprises, Marguerite Duras lui demande de revenir sur le rapport entre la souveraineté et le

semblable communauté ainsi : « Ce n'est pas une communion qui fusionne les *moi* en un *Moi* ou en un *Nous* supérieur. C'est la communauté des *autrui*. La véritable communauté des êtres mortels, [...] c'est leur communion impossible. La communauté occupe donc cette place singulière : elle assumé l'impossibilité de sa propre immanence, l'impossibilité d'un être communautaire en tant que sujet. La communauté assume et inscrit – c'est son geste et son tracé propres – en quelque sorte l'impossibilité de la communauté. » (p. 42) Ajoutant que si Georges Bataille fut le premier à faire « l'expérience moderne de la communauté », il fut aussi le premier à formuler l'exigence « d'une "conscience claire" de la séparation, c'est-à-dire d'une "conscience claire" [...] de ce que l'immanence ou l'intimité ne peut pas être *retrouvée*, et de ce que, en définitive, elle *n'est pas* à retrouver. » (p. 50)

⁷⁷ Marguerite Duras et Georges Bataille, « Bataille, Feydau et Dieu », *France Observateur*, 12 décembre 1957, p. 20-21. Cet entretien est repris dans *Outside. Papiers d'un jour* (1981), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 881-886.

communisme ou « l'exigence commune ». Si Georges Bataille reconnaît que d'un côté le communisme est « nécessairement d'accord avec la souveraineté de la vie humaine », il remarque que d'un autre côté il tend à subordonner l'homme à un effort de production et à un espoir dans l'avenir, qui sont deux manières de remettre la vie à plus tard et de ne pas vivre souverainement dans le présent. Marguerite Duras lui rappelle pourtant un espoir qui fut le sien dans les années 1930, « une issue entrevue à ce monde révoltant » au temps du Front populaire. Mais Georges Bataille dit ne plus connaître ce « bouillonnement politique » qu'il a connu, notamment autour de *La Critique sociale*, aux côtés de Boris Souvarine, Colette Peignot, Simone Weil, et déclare finalement, de manière énigmatique, n'être « même pas communiste ». Ce qu'il explique ainsi : « Comme je n'ai aucun espoir dans ce monde et que je vis dans le présent je ne peux m'occuper de ce qui commencera plus tard. » Malgré certaines divergences qu'on pressent ici avec la position de Georges Bataille, la nécessité de penser une articulation nouvelle entre souveraineté individuelle et exigence commune, mais aussi entre espoir et désespoir, sera également reconnue comme incontournable par Marguerite Duras dans sa manière hétérodoxe d'envisager le communisme. Ces contradictions, les habitudes de penser qu'elles remettent en question et les possibilités nouvelles qu'elles libèrent, seront au cœur de ma lecture de Marguerite Duras, dans la suite de ce chapitre et dans les chapitres suivants.

La rébellion qui se prépare dans « cette partie de la forêt non encore cadastrée par les blancs » : Un Barrage contre le Pacifique en 1950

Avant d'emprunter une voie véritablement dissidente, Marguerite Duras s'est d'abord engagée au Parti communiste français à l'automne

1944, dans la cellule 722 à majorité ouvrière. Elle fut suivie en mars 1946 par Robert Antelme et Dionys Mascolo, qu'elle a convaincus de rejoindre la cause. « On est devenus fous de communisme⁷⁸ », dira-t-elle plus tard, avec un enthousiasme qu'aucune désillusion ne semble avoir entamé. Dans leur appartement rue Saint-Benoît gravitaient autour d'eux des figures passées également par le Parti communiste, comme Claude Roy, Jacques-Francis Rolland, Edgar Morin ; d'autres non, comme Maurice Blanchot ou Georges Bataille, qui fréquentent le groupe à partir des années 1950. Marguerite Duras, après l'envoi d'une lettre où elle affirmait sa rupture avec la direction stalinienne, en fut exclue en 1950, comme le furent aussi ses camarades Robert Antelme et Dionys Mascolo. Cela mena le groupe dissident à penser et à agir pour un communisme critique, mêlé de surréalisme et de romantisme. En 1950 paraît également le roman de Marguerite Duras *Un barrage contre le Pacifique*, inspiré de son enfance en Indochine. Une de ses significations les plus évidentes est la dénonciation du colonialisme, qu'il formule explicitement, sans ambiguïté. La rédaction du roman s'étend de 1947 à 1949, tandis que la France est engagée dans une guerre coloniale en Indochine depuis 1946. Cette position anticoloniale de Marguerite Duras à la fin des années 1940 est en rupture avec une position initiale, que l'on peut sans doute en partie attribuer à une certaine immaturité et à une nécessité alimentaire : sous son nom de naissance, Marguerite Donnadieu, alors qu'elle travaillait au service du ministère des Colonies, elle avait en effet assisté Philippe Roques dans un ouvrage de propagande coloniale intitulé *L'Empire français*, paru en 1940 chez Gallimard. Mais en écrivant *Un barrage* son intention était devenue claire : « Il y avait dans le *Barrage* un programme politique tout simple. C'était : on se taille, on laisse la colonie – l'Indochine

⁷⁸ Marguerite Duras, « Naissance du groupe », in Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, *Autour du groupe de la rue Saint-Benoît de 1942 à 1964. L'esprit d'insoumission*, France, Benoît Jacob Vidéo, 300 minutes, 1992.

– aux indigènes.⁷⁹ » De son côté, la direction communiste française a tardé à dénoncer le colonialisme. Durant la guerre d'Indochine, le Parti communiste a gardé plus ou moins le silence tant qu'il partageait le gouvernement avec les socialistes et les chrétiens-démocrates du Mouvement Républicain Populaire, jusqu'en 1947. Il n'a commencé à dénoncer la « sale guerre » qu'en janvier 1948. Comme le suggère Julien Piat en se référant à un passage de l'*Autocritique* d'Edgar Morin parue en 1970, la question du conflit indochinois s'est probablement posée pour le groupe de la rue Saint-Benoît en ces termes : « Pourquoi le Parti communiste français [...] ne faisait-il pas campagne pour la suppression du système colonial ?⁸⁰ » À sa manière, *Un barrage contre le Pacifique* plaidait en faveur de sa suppression. Le roman met en lumière l'expropriation violente sur laquelle repose l'enrichissement des colons français qui ont le pouvoir en Indochine, dont sont victimes aussi bien les paysans autochtones, dont les terres sont confisquées, que les blancs pauvres, pris au piège de machinations infernales, comme la mère de Suzanne et Joseph. Mais la concession qu'elle a achetée aux agents du cadastre se révèle incultivable en raison de fréquentes inondations. On découvre qu'elle n'est pas la première à subir l'escroquerie des agents de Kam, qui attendent seulement qu'elle soit obligée de leur rétrocéder la terre, dont ils pourront tirer profit une nouvelle fois. La tentative de la mère d'ériger un barrage pour protéger les cultures, avec l'aide des paysans indochinois, reste vaine. La découverte d'une même cause à la misère des paysans indochinois et des blancs sans pouvoir, opprimés les uns et les autres par une classe de grands propriétaires, laisse entrevoir une

⁷⁹ Marguerite Duras, « Duras tout entière... Entretien avec Pierre Bénichou et Hervé le Masson », *Le Nouvel observateur*, 14-20 novembre 1986, p. 114-115 ; cité par Julien Piat, Notice d'*Un Barrage contre le Pacifique*, in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 1453.

⁸⁰ Edgar Morin, *Autocritique*, Paris, Seuil, « Politique », 1970, p. 77 ; cité par Julien Piat, Notice d'*Un Barrage contre le Pacifique*, in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 1448.

convergence entre la lutte pour l'indépendance et la lutte des classes, ce qui peut se lire comme une façon de prendre position dans les débats opposant intérêts nationaux et internationaux qui animaient les cercles communistes au lendemain de la guerre.

Associé à la dénonciation de l'expropriation coloniale, un motif a également une importance particulière dans le *Barrage*, celui de la forêt. Dans toute l'œuvre de Marguerite Duras, comme on l'a déjà entrevu et comme on le verra, sa portée allégorique est à la fois évidente et mouvante. Dans le *Barrage*, il semble que la forêt ait une valeur politique et utopique ; elle apparaît comme un lieu où des communautés natives ont trouvé refuge pour échapper aux expropriations ordonnées par les agents coloniaux. Suzanne et son frère Joseph, lors d'une virée dans la forêt qui clôt la première partie du roman, se rendent dans l'une de ces communautés :

Les hommes connaissaient bien Joseph pour avoir souvent chassé avec lui. Ils leur demandèrent des nouvelles de la mère. C'étaient les hommes de ce village qui leur avaient procuré le bois du bungalow. Ils étaient tous bûcherons. Ils avaient fui la plaine pour venir s'installer dans cette partie de la forêt non encore cadastrée par les blancs, afin de ne pas payer d'impôt et de ne pas risquer l'expropriation. Les enfants accompagnèrent Suzanne et Joseph jusqu'au rac. Complètement nus et enduits de safran des pieds à la tête, ils avaient la couleur et la lisseur des jeunes mangues. Peu avant le rac, Joseph frappa dans ses mains pour les faire se sauver et ils étaient si sauvages qu'ils s'enfuirent en poussant des cris stridents qui rappelaient les cris de certains oiseaux dans les champs de riz. Il en mourait tellement dans ces villages infestés de paludisme que la mère avait renoncé à y aller, depuis déjà deux ans.⁸¹

La forêt tropicale est décrite comme le lieu d'une résistance et d'une renaissance d'une forme primitive de communauté ancrée dans le monde sauvage. Malgré la menace de dévastation que les pouvoirs coloniaux font peser sur la forêt également, et malgré les ravages du paludisme, elle semble échapper encore, au moins pour un temps, au principe funeste de

⁸¹ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 371-372.

la propriété ; elle est un lieu où, comme c'est dit dans le *Second Discours*, on se souvient que « la terre n'est à personne ». Dans le *Barrage*, la forêt sauvage et la communauté primitive qu'elle abrite laissent espérer une forme de communisme possible malgré tout, selon une dialectique temporelle caractéristique du romantisme révolutionnaire. Michael Löwy rappelle que Rosa Luxemburg dénonçait l'impérialisme colonial en Inde d'une façon semblable, en prêtant attention avant tout aux formes primitives de communisme que les colons écrasaient au nom du progrès capitaliste :

Tandis que Marx, sans cacher son indignation devant ces méthodes, insiste surtout sur le rôle économiquement progressiste des chemins de fer introduits par l'Angleterre en Inde, l'accent, chez Rosa Luxemburg, est mis plutôt sur les conséquences socialement néfastes de ce « progrès » capitaliste : « les anciens liens furent brisés, l'isolement paisible du communisme à l'écart du monde fut rompu et remplacé par les querelles, la discorde, l'inégalité et l'exploitation. Il en résulte, d'une part, d'énormes latifundia, d'autre part des millions de fermiers sans moyens. La propriété privée fit son entrée aux Indes et avec elle le typhus, la faim, le scorbut, devenus des hôtes permanent des plaines du Gange. »⁸²

Malgré les réserves de Rosa Luxemburg, on peut aussi se rappeler que certaines pages de Karl Marx suggèrent une issue aux processus d'usurpation qu'elle décrit. Dans la dernière section du *Capital*, intitulée « L'accumulation primitive », est racontée l'histoire de l'expropriation sanglante de la population des campagnes anglaises qui a commencé au XIV^e siècle et qui fut l'envers de l'accumulation initiale des richesses dans les mains de quelques grands propriétaires. Histoire que Karl Marx conclut en laissant entendre que « l'expropriation de quelques usurpateurs par la masse » serait un remède à « l'expropriation de la masse par quelques usurpateurs⁸³ ». Sur les terres européennes ou dans les colonies, la

⁸² Michael Löwy, *Rosa Luxemburg, l'étincelle incendiaire*, Paris, Le temps des cerises, 2019, p. 35. La citation de Rosa Luxemburg provient de son *Introduction à l'économie politique*, traduit de l'allemand par J. B., Paris, Anthropos, 1970, p. 80.

⁸³ Karl Marx, *Le Capital*, I, traduit de l'allemand par Joseph Roy, édition de Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2008 (1867), p. 788.

richesse d'un petit nombre est montrée comme procédant d'une expropriation criminelle, qui appelle en retour une insurrection populaire. C'est ce que suggère aussi la fin du *Barrage*, à sa manière. Après la mort de la mère, Joseph abandonne la concession. Mais il ne renonce pas à toute justice. Dans un geste qui ne pouvait pas être lu autrement que comme profondément anticolonialiste à l'époque de la guerre menée par la France en Indochine, il lègue ses fusils de chasse aux paysans autochtones, en laissant entendre qu'il est en leur pouvoir de supprimer les agents coloniaux : « Si vous êtes mille à l'avoir fait ensemble, ils ne pourront rien contre vous.⁸⁴ » Ainsi peut-on percevoir dans le *Barrage* des traces de la tradition romantique révolutionnaire, dans sa façon de renouer avec une certaine dialectique explosive entre passé sauvage et avenir égalitaire : une attention pour les communautés clandestines qui peuplent les forêts va de pair avec l'espoir d'une rébellion qui se prépare en leur sein, autrement dit avec l'espoir d'une communauté à venir libérée de l'emprise toxique des usurpateurs.

L'étrange « bonheur de se trouver tant bien que mal en communication » :
Le Square en 1955

Dans *Le square* paru en 1955, la question du communisme se pose à nouveau. Le roman d'allure théâtrale était d'une certaine manière une réponse au *Communisme* de Dionys Mascolo, paru deux ans plus tôt, qui était une réflexion indépendante de la ligne culturelle stalinienne, attentive plutôt au besoin élémentaire de communication qui révèle la nécessité du communisme. Sa conception élargie de la communication, héritière d'une lecture assidue des œuvres de Georges Bataille ou de Maurice Blanchot,

⁸⁴ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 489.

ne suppose cependant aucun privilège ou avantage particulier de la littérature : le « besoin profond de l'intellectuel spécialisé » est au fond « identique au besoin immédiat du prolétaire. » Toute parole, la parole littéraire comme la parole quotidienne, celle qu'on trouve dans les livres et celle disséminée en dehors des livres, peut avoir une teneur de vérité, quand elle répond à un besoin élémentaire de communication, ce qui amène à penser un communisme qui aurait pour première mission de mettre en œuvre « la reconnaissance de tous par tous⁸⁵ », en encourageant à une sorte d'effort de parole démultiplié. Comme Colette Peignot qui considérait que « le sacré est ce moment infiniment rare où la part éternelle que chaque être porte en soi entre dans la vie », Dionys Mascolo considère quelques lignes plus loin qu'« est sacrée désormais toute chose qui porte avec elle une chance de communication accrue entre les hommes ». Et comme Henri Lefebvre, il ravive une conception indissociablement matérielle et spirituelle du communisme, qui était celle de Karl Marx dans les *Manuscrits* de 1844. Marguerite Duras, elle aussi, s'inscrit dans ce sillage en écrivant *Le Square*, en prêtant attention à une forme quotidienne et invisibilisée de communication, entre deux êtres déclassés. Le récit se situe dans un square où ont lieu tous les jours des conversations anonymes, un square qui ressemble en quelque sorte à un espace utopique incertain dans le tissu urbain, et à une brèche dans la mesure ordinaire du temps qui le scande. *Le Square* témoigne d'une volonté d'ouvrir, virtuellement, une possibilité de parole pour celles et ceux, prolétaires ou sous-prolétaires, qui d'ordinaire sont réduits au silence. « Si on me demande comment j'ai écrit *Le square*, je crois bien que c'est en écoutant se taire les gens dans les squares de Paris⁸⁶ », dit Marguerite Duras en marge du récit, en laissant flotter la ligne qui sépare une

⁸⁵ Dionys Mascolo, *Le communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, op. cit., p. 52 et 68.

⁸⁶ Marguerite Duras, « Une pièce involontaire », *L'Express*, 14 septembre 1956, p. 23 ; repris in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 1201-1202.

possibilité de parole vivante et une possibilité de parole éteinte. Sur un banc, deux inconnus se mettent à discuter, une nourrice immigrée et un voyageur de commerce. La jeune femme est au service d'une famille bourgeoise, sans grand espoir dans le parti politique dont elle est membre, mettant son véritable espoir, le plus ardent, dans l'attente d'un amant qui l'enlèverait à la vie laborieuse, répétitive, malheureuse. L'homme, quant à lui, est un marchand itinérant, une sorte de voyageur de commerce ; il vit également dans une certaine misère, mais il reste libre de ses mouvements, et surtout, il semble s'être défait de l'idée illusoire de réussite, qui autrement pourrait donner un goût d'amertume à son quotidien. Il suggère plusieurs fois à la jeune femme d'oser expérimenter une semblable liberté, de laisser tomber son travail, de se livrer aux joies des voyages en train et des « événements sans lendemain⁸⁷ ». On comprend, cependant, que des déterminismes sociaux différents pèsent sur chaque personnage : sa condition de nourrice n'offre presque aucun temps de répit à la jeune femme, et même quand elle parle avec un inconnu sur ce banc elle doit continuer à s'occuper du petit enfant dont elle a la charge et à le surveiller, alors que la condition de voyageur de commerce offre un peu plus de liberté à l'homme, le temps libre qu'il éprouve dans le square est un temps vraiment libre, soustrait à la primauté de la dimension économique et laborieuse de l'existence. Malgré tout, ce qui semble importer le plus dans cette rencontre fugitive, ce qui semble allumer une lueur pour chacun de ces deux êtres, c'est la circulation imprévue de la parole qui a lieu. À la fois elle accuse une distance irréductible entre deux solitudes, et elle permet l'expérience commune d'un temps en rupture avec le temps ordinaire. Leurs paroles échangées, et le vent printanier que mentionne de temps en temps une narratrice effacée, ouvrent un temps qui semble échapper à la répétition vide des jours passés à travailler. Il n'est pas impossible, de ce

⁸⁷ Marguerite Duras, *Le Square*, in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1183.

point de vue, que l'un des points de départ du *Square* ait été un passage du *Communisme* de Dionys Mascolo :

Deux désespérés qui causent ensemble sont heureux tout le temps qu'ils emploient à décrire leur malheur et le malheur universel. Le bonheur qu'ils ressentent est simplement le bonheur. Il n'y en a pas d'autre. C'est d'être reconnu, compris tant bien que mal, de se trouver tant bien que mal en communication. Telles sont les limites absolument infranchissables de tout pessimisme.⁸⁸

Ces lignes, qui expriment une idée lumineuse de manière limpide, amènent à percevoir, dans *Le square*, cette sorte de bonheur, qui laisse entrevoir la possibilité d'une reconnaissance de tous par tous. Ce bonheur étrange sur fond de malheur, « limite infranchissable de tout pessimisme », est approché dans un temps qui est comme soudain suspendu, un temps passé à ne rien faire que parler, en retrait de l'enchaînement ordinaire des actions. Cette sorte de temps est celui que décrivent merveilleusement *Les rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, mais *Le Square* semble rompre avec leur solipsisme et avec leur pessimisme. Dans l'inaction des personnages quelque chose advient cependant, concrètement quoique fugitivement, qui ressemble à une sortie de la séparation. Au cours du dialogue, le voyageur de commerce suggère un renversement de l'opposition entre passivité et activité : « On croit qu'on ne fait rien et on fait quelque chose.⁸⁹ » Plus loin, la jeune femme renvoie l'énigme :

Que faites-vous en dehors de ce que vous faites, en dehors du matin, de la vente de vos objets, des trains, de manger, de dormir, de lire les journaux, que faites-vous qui ne se voie pas faire, je veux dire qu'on n'a pas l'air de faire et qu'on fait cependant ?⁹⁰

⁸⁸ Dionys Mascolo, *Le communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, op. cit., p. 29.

⁸⁹ Marguerite Duras, *Le Square* (1955), in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 1154.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 1188-1189.

Qu'est-ce qu'on n'a pas l'air de faire et qu'on fait cependant ? Quelle est la puissance secrète d'un certain non-faire ? Ce sont ces questions qui sont au cœur du *Square*, compliquant le rapport entre passivité et activité, pour penser ce qui peut avoir lieu en dehors des formes ordinaires d'action, soumises aux finalités imposées par un ordre économique imprégnant toutes les sphères de l'existence. Dans *Le square*, ce qui a lieu ainsi c'est l'amorce de la circulation d'une parole qui arracherait les êtres au malheur et au désespoir de l'isolement.

Le rétablissement de la communication correspond souvent, dans l'imaginaire spatial de Marguerite Duras, à certains lieux publics comme les cafés, les halls d'hôtel, les squares, où l'on peut entendre la rumeur quotidienne, les rires des enfants, les conversations indéchiffrables, la radio. Sans usage défini, ils permettent à des relations désintéressées de se nouer et de se dénouer, au hasard des rencontres. *Le square* commence d'ailleurs par une évocation de la joie d'« être dehors », et de parler :

- C'est un endroit bien indiqué, les squares, pour se reposer, en effet, surtout en cette saison. J'aime bien les squares, moi aussi ; être dehors.
- Ça ne coûte rien, c'est toujours gai à cause des enfants, puis, quand on ne connaît pas grand monde, de temps en temps, on y trouve l'occasion de parler un peu.⁹¹

Ces quelques phrases par lesquelles la conversation s'engage laissent entendre d'emblée que le square est un lieu qui échappe aux obligations économiques de travailler et de dépenser son argent, comme s'il recelait une faible force utopique. Dans la suite de la conversation, le voyageur de commerce évoque également son habitude de fréquenter les cafés : « Sans eux, je ne pourrais pas vivre, mademoiselle. Je les aime beaucoup. » À quoi elle répond :

Je crois que, moi aussi, je les aimerai beaucoup. Je serai là, au comptoir, au bras de mon mari et nous écouterons la radio. On parlera de choses et

⁹¹ *Ibid.*, p. 1138.

d'autres et nous répondrons, nous y serons à la fois ensemble et avec les autres.⁹²

Le fait qu'il emploie le présent et qu'elle emploie le futur révèle, entre eux, la distance qui sépare une réalité d'un rêve. Mais en même temps, le bonheur qu'elle éprouve à imaginer cela les rassemble aussi, d'une certaine manière. Tous deux semblent éprouver un intense et élémentaire besoin de communication, que la vie dans les cafés pourrait assouvir. La jeune nourrice rêve ainsi d'une vie où l'intimité amoureuse et la communauté parlante se réaliseraient ensemble ; elle et son mari seraient « à la fois ensemble et avec les autres », selon une brève formule qui condense la force utopique du récit, laissant imaginer une forme de vie élargie où une attention pour soi et une attention pour le dehors s'entraînaient l'une et l'autre.

Peu après, leur conversation prend une autre direction utopique, quand le voyageur de commerce raconte une de ses expériences passées, une histoire intrigante qui captive la jeune femme. Il s'agit du souvenir d'une promenade dans le jardin zoologique d'une ville en bord de mer, durant laquelle il dit avoir ressenti quelque chose d'une joie sauvage, presque édénique :

Eh bien, j'ai été tout à coup aussi à l'aise dans ce jardin que s'il avait été fait pour moi autant que pour les autres. Comme si, je ne saurais vous dire mieux, j'avais grandi brusquement et que je devenais enfin à la hauteur des événements de ma propre vie. Je ne pouvais pas me décider à quitter ce jardin. La brise s'était donc levée, la lumière est devenue jaune de miel, et les lions eux-mêmes, qui flambaient de tous leurs poils, baillaient du plaisir d'être là. L'air sentait à la fois le feu et les lions et je le respirais comme l'odeur même d'une fraternité qui enfin me concernait. Tous les passants étaient attentifs les uns aux autres et se délassaient dans cette lumière de miel. Je me souviens, je trouvais qu'ils ressemblaient aux lions. J'ai été heureux brusquement.⁹³

⁹² *Ibid.*, p. 1153.

⁹³ *Ibid.*, p. 1157.

on peut remarquer que cette histoire enchâssée dans l'histoire est, elle aussi, située dans un lieu public, dans un jardin qui semble avoir été fait « autant pour soi que pour les autres ». Elle est le rêve d'une « fraternité » où l'allégresse de chacun et celle de tous sont indissociables. Mais dans le fil de la conversation entre les deux personnages, la signification que cette scène prend pour eux reste énigmatique, elle ne semble pas avoir de fonction vraiment nostalgique ou prophétique, comme on aurait pu le croire d'abord. Le voyageur de commerce donne, au contraire, à penser un espoir sans finalité, qui n'est tendu vers aucune image idéale, qui bouleverse le rapport entre espoir et désespoir : « Cela est quand même l'espoir. Et de quoi ? De rien. L'espoir de l'espoir.⁹⁴ » L'espoir de rien, entremêlé de désespoir, qui peut se mettre à miroiter soudain et sans raison au cours d'un après-midi de printemps dans un square, c'est au fond ce que Dionys Mascolo nommait « le bonheur d'être reconnu, compris tant bien que mal, d'être tant bien que mal en communication ».

« Aller vers le communisme », c'est aller vers « la forêt sauvage » : Abahn Sabana David en 1970

Cette irruption d'une forme élargie de la communication, d'une intensification de la circulation du sens entre les êtres, que Marguerite Duras et ses camarades de la rue Saint-Benoît espéraient, surviendra notamment, mais de façon assez exemplaire, en 1968. Au courant du mois de mai, alors que la grève révolutionnaire étudiante prend une ampleur inédite, se propageant aux autres sphères de la société, Marguerite Duras rejoint le mouvement au sein d'un des comités d'action qui voient alors le jour, le Comité d'action étudiants-écrivains. Après sa constitution le 18 mai, sa première réunion eut lieu le 20 mai à l'annexe Censier de la Sorbonne.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 1158.

Maurice Blanchot et Dionys Mascolo en sont les principaux animateurs, comme le rappelle Jean-François Hamel, aux côtés de Monique et Robert Antelme, Jacques Bellefroid, Pierre Bouvier, Claude Courtot, Marguerite Duras, Jean Duvignaud, Louis-René des Forêts, Philippe Gavi, Georges Lapassade, Jean-Jacques Lebel, Michel Leiris, Solange Leprince, Maurice Nadeau, Christiane Rochefort, Huguette et Jean Schuster, Georges Sebbag, « ainsi que des étudiants et des militants dont les noms ne nous sont pas parvenus⁹⁵ ». Parmi les résolutions votées, la plus retentissante est un appel au boycott de l'Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF), dont l'indépendance est jugée compromise par sa soumission au pouvoir du Général Charles de Gaulle. Le Comité élabore également en commun des tracts et des affiches, participe à des assemblées et organise des manifestations, avant de publier un bulletin, dont le premier paraît en octobre 1968 et le second au printemps 1969. Marguerite Duras rédigea une chronique de son quotidien, qui ne fut cependant pas retenue dans le bulletin, où elle évoquait notamment un « refus sauvage » qui les unissait :

Le dénominateur commun [reste] – et cela pour tous les Comités d'Action – qu'il soit conscient ou non, *le refus sauvage*.

Tous, dans un effort constant, préservent L'OPACITÉ COMMUNE FONDAMENTALE dans laquelle baigne le Comité.

Souvent on ne fait rien. On dit :

- Je vous ferai remarquer qu'on ne fait rien.

Habitude.

Le problème est ailleurs.

C'est dans ces temps morts que le Comité *existe* de la façon la plus incontestable. Pourquoi ferait-on obligatoirement quelque chose ? Et que son secret est le plus près d'affleurer à la surface de sa vie, *exister*.⁹⁶

⁹⁵ Jean-François Hamel, Présentation des « Tracts, affiches, bulletins » du Comité d'action étudiants-écrivains, in *Études françaises*, vol. 54, n° 1, 2018, p. 155-156. Voir aussi Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS, « Culture et société », 2018 ; et Jean-François Hamel, *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2018, pour ce qui concerne plus précisément Maurice Blanchot et le groupe de la rue Saint-Benoît.

⁹⁶ Marguerite Duras, « Naissance d'un comité », *Les yeux verts* (1980), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 687. Ce texte reprend une première version intitulée « Un an après : le Comité d'action écrivains-étudiants » parue dans *Les Lettres nouvelles*, n° 951, juin-juillet

Cette chronique se heurta à l'incompréhension de plusieurs camarades et fut une des raisons de la dislocation du Comité, mais il reste qu'elle témoigne du romantisme révolutionnaire propre à Marguerite Duras et à une certaine communauté d'esprit à laquelle elle appartient. Le « refus sauvage » indique une motivation du comité qui serait antérieure à l'ordre économique et social de la civilisation contemporaine. Quant au « secret d'exister », cette formule rappelle étrangement le « simple sentiment d'exister » qui affleurait dans la *Cinquième promenade*. Le paradoxe, difficile à résoudre, et dont on comprend que sa formulation en ces termes ait pu troubler la conception de l'engagement politique d'autres membres de cette aventure singulière, est qu'une forme *d'inaction* est posée au principe d'un comité *d'action*. Malgré tout, cette manière de ne « rien faire » que revendique Marguerite Duras semble tenir moins de la résignation que de l'insoumission. Il semble qu'elle implique un renversement des valeurs remettant en cause les distinctions socialement admises entre faire et ne rien faire, travailler et ne pas travailler, et qu'il faille dès lors la comprendre comme une manière subtile de contester un ordre économique et social soupçonné de récupérer toute forme ordinaire de travail et d'action. En un sens, cette place donnée à la contemplation au cœur de l'action la plus radicale est pensée comme une manière de faire dérailler les rouages de la production et de la reproduction des rapports de domination entre les êtres et avec les choses.

Un an plus ou moins après être restée sans écrire au lendemain de Mai, Marguerite Duras réalise une « trilogie politique » romanesque et cinématographique qui reprend ce problème : le film *Détruire dit-elle* en 1969, qui paraît la même année sous forme de livre chez Minuit ; le livre *Abahn Sabana David* chez Gallimard en 1970, qui deviendra un film sous le titre *Jaune le soleil* en 1972 ; et le livre *L'Amour* chez Gallimard également

1969, p. 143-150.

en 1972, qui deviendra au cinéma *La Femme du Gange* en 1974. C'est peut-être le second volet, le roman *Abahn Sabana David*, qui repose le plus directement la question du renversement révolutionnaire du rapport entre « faire » et « ne pas faire ». Abahn et l'autre personnage juif, dont le nom reste inconnu, attendent une longue nuit durant d'être exécutés par David, maçon et homme de main du chef Gringo. Avant son arrestation, il est raconté que le juif menait une « vie invisible » dans la banlieue ouvrière de Staadt. Ses paroles, rapportées par Abahn ou par David, parviennent par fragments obscurs. Il est laissé entendre qu'il est écrivain, qu'il est communiste dissident, et qu'il vivait depuis peu sans travailler dans la banlieue ouvrière :

Il avait envie de vivre sans travailler au milieu de la banlieue ouvrière de Staadt, dit Abahn lentement. D'être sans travail aucun, sans occupation visible aucune, que celle de vivre ainsi dans la banlieue ouvrière de Staadt.⁹⁷

Le verbe « vivre » seul est répété plusieurs fois : cette « envie de vivre » sonne comme une étrange promesse, un secret encore inconnu, à inventer. On apprend cependant que son temps était libre, mais qu'il n'était pas vide, qu'il était consacré à errer dans la ville et dans les cafés, à parler au hasard des rencontres avec les ouvriers. Sa solitude désœuvrée n'a pas non plus le sens d'un repli sur soi ; son lieu n'est pas une île déserte, comme l'île de Saint-Pierre sur le lac de Bienne dans les *Rêveries*, mais le cœur bouillonnant du monde, d'une grande métropole et par extension de l'histoire contemporaine. Le personnage du juif semble avoir à la fois un pressentiment du cours tragique de l'histoire, et un pressentiment d'une rupture possible. On apprend qu'il se mêle aux ouvriers, et qu'il leur parle, les encourageant à désertter un monde « pourri », et à découvrir une « joie » nouvelle. Mais ses paroles restent fragmentaires et énigmatiques, elles ressemblent moins à des mots d'ordre partisans qu'à des tentatives

⁹⁷ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), in *Œuvres complètes*, II, *op.cit.*, p. 1219.

d'ouvrir des brèches dans le discours de l'ordre établi. Leur intention semble une relance infinie de la parole et du sens, à l'image à la fois de la tradition juive de l'interprétation et de la libération de la parole qui a eu lieu en Mai 1968. Tout en espérant la perte et la renaissance du monde, le personnage du juif n'impose aucune idée de ce qu'il devrait être. D'une manière qui rappelle la dialectique temporelle du romantisme révolutionnaire, il associe étrangement une origine lointaine, dont la forêt sauvage est une image, à un avenir utopique, celui du communisme :

- Il faudra quand même essayer, dit le juif à David.
- David sursaute.
- Quoi ?
- D'aller vers le communisme, dit le juif.
- Lequel ? Demande David.
- David sourit comme à une farce. Les juifs sourient aussi.
- Lequel nous ne savons pas, dit Abahn. Tu ne le sais pas. [...]
- Il faudra quand même essayer de ne pas le construire, dit le juif. [...]
- D'arriver dans la forêt, répète Abahn.
- Sauvage, dit le juif.⁹⁸

Le rêve d'« arriver dans la forêt sauvage » suggère, de façon laconique, une manière d'envisager l'histoire où l'origine et l'avenir sont étroitement mêlés. Le sens du mot « sauvage » redouble d'ailleurs celui du mot « forêt », étant un héritage du latin *salva*, qui signifie la forêt. Une origine sauvage et un avenir obscur se croisent, s'interpénètrent en quelque sorte, comme pour tendre le présent. Ailleurs, l'espoir et le désespoir sont conjugués de la même manière, pour rendre son incandescence au présent, notamment dans ce passage où l'on apprend que le personnage du juif disait aussi : « Soyez joyeux envers et contre tout.⁹⁹ » Si son caractère anonyme et insaisissable rend possible plusieurs interprétations du personnage du juif, on peut le voir notamment comme une allégorie d'une aspiration à un « communisme sauvage » surgie en Mai 1968. La grève générale qui eut

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1225.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1187.

lieu alors peut être dite « sauvage », en ce qu'elle débordait les organisations partisans et syndicales comme le Parti communiste français, ou son relais la Confédération générale du travail. Sur les murs, sur certains tracts, dans le journal *Le Pavé*, on pouvait lire « Vive la grève sauvage¹⁰⁰ ». *Abahn Sabana David* semble, dans une certaine mesure, emprunter son vocabulaire, son usage du mode impératif et sa concision grammaticale à la culture verbale qui était alors celle du mouvement étudiant et ouvrier naissant, culture verbale tramée de phrases brèves, ardentes, ouvertes.

Mais d'autres réminiscences encore, plus anciennes, traversent *Abahn Sabana David*. L'histoire du juif et le récit de ses occupations séditeuses semblent faire aussi écho à l'histoire de Moïse, dans la bible hébraïque. Cela renvoie à l'idée de Michel Launay dans *Une grève d'esclave à Alger* qu'il existerait une filiation entre les grèves modernes et le récit de l'Exode, où il est raconté que Moïse incita le peuple hébreu à cesser de travailler pour le pharaon, et à fuir vers la terre promise. De même, Abahn rapporte que son camarade a dit un jour au peuple ouvrier : « Regardez bien, laissez tout, vous bâtissez sur le pourri.¹⁰¹ » La désertion qu'il appelle va de pair avec un renversement des valeurs, semblable à celui que Marguerite Duras prônait dans le projet de texte pour le *Bulletin* du Comité d'action étudiants-écrivains : ne rien faire, c'est-à-dire seulement parler, écouter, regarder, porter une attention intense aux êtres et aux choses autour de soi, devient une manière clandestine et collective d'agir, une manière de faire s'effondrer les hiérarchies axiologiques et éthiques sur lesquelles repose l'exploitation. Alors, l'espérance révolutionnaire n'est plus envisagée selon une logique de progrès de l'histoire, mais selon une logique de suspension, d'arrêt soudain de l'histoire, qui découle d'une rupture dans la façon de mesurer le temps.

¹⁰⁰ *Le Pavé*, n° 1, mai 1968, p. 2.

¹⁰¹ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), in *Œuvres complètes*, II, *op.cit.*, p. 1237.

Dans ses thèses « Sur le concept d'histoire », Walter Benjamin, dont il n'est pas impossible que le personnage du juif dans *Abahn Sabana David* soit en quelque sorte le fantôme, formulait cela ainsi, en évoquant la révolution parisienne de juillet 1830 :

Les classes révolutionnaires, au moment de l'action, ont conscience de faire éclater le continuum de l'histoire. [...] Au soir du premier jour de combat, on vit en plusieurs endroits de Paris, au même moment et sans concertation, des gens tirer sur les horloges.¹⁰²

Cette volonté révolutionnaire de « faire éclater le continuum de l'histoire », de faire dérailler les logiques temporelles ordinaires, renvoie d'une certaine manière à ce que Marguerite Duras nomme un « refus sauvage » ; dans les deux cas, il s'agit de penser et d'espérer un soubresaut de la trame temporelle historique. Marguerite Duras souligne que ce refus révolutionnaire nécessite une profonde remise en cause du partage, qui semble aller de soi et dont on n'aperçoit plus la responsabilité dans le « pourrissement », entre travail et non-travail, entre activité et passivité, et finalement entre réussite et échec. Cela est suggéré par une autre rumeur concernant les propos étranges et subversifs que le juif tient dans les cafés de Staadt : « Il croit que la réussite est l'échec [...]. Que la réussite la plus évidente est l'échec le plus grave.¹⁰³ » On peut se souvenir que, sur le plan de l'histoire, Marguerite Duras cherchait en effet à renverser les assises axiologiques des récits dominants qui dissimulent les possibilités de rupture : « Mai était une chose réussie. C'est un échec infiniment plus réussi que n'importe quelle réussite au niveau politique.¹⁰⁴ » Par ailleurs,

¹⁰² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1942), in *Œuvres*, III, *op. cit.*, p. 440. Marguerite Duras connaissait ce passage, qui figure dans un texte politique de Maurice Blanchot, « Rupture du temps : révolution », Bulletin publié par le *Comité d'action étudiants-écrivains au service du Mouvement*, n° 1, octobre 1968, p. 18 ; repris dans Maurice Blanchot, *Mai 68, révolution par l'idée*, édition de Jean-François Hamel et Éric Hoppenot, *op. cit.*, p. 69 et 138.

¹⁰³ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David*, in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1223.

¹⁰⁴ Marguerite Duras, « La destruction, la parole. Entretien avec Jean Narboni et Jacques Rivette », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 51.

Marguerite Duras n'était pas la seule, au sein de la nébuleuse de la rue Saint-Benoît, à souligner la nécessité de ce renversement des valeurs. Pour Maurice Blanchot, la nature du romantisme qui débordait les contradictions anciennes, où « l'échec et la réussite étaient en étroite réciprocity » comme on l'a vu, fut aussi celle de Mai 1968, dont « tous les traits qui ont d'apparence marqué ce qu'on a appelé l'échec [...] furent, au contraire, le signe de l'accomplissement.¹⁰⁵ »

La contagion de « la violence sauvage : celle de l'amour, celle du refus » : Nathalie Granger en 1972

Dans le même élan que celui qui a vu naître la trilogie politique, le film *Nathalie Granger* est tourné en 1972, avec peu de moyens, dans la maison de Marguerite Duras à Neauphle-le-Château. Il peut, lui aussi, être vu, et lu, puisqu'il paraît également sous forme de livre chez Gallimard la même année, comme une mise en images et en récit d'une allégorie révolutionnaire inspirée par les événements de Mai 1968. Nathalie Granger, personnage central de l'histoire, est une petite fille taciturne et violente. Renvoyée de son école, menacée d'être envoyée en pension, elle ressemble à une enfant du soulèvement de Mai. On peut se souvenir qu'Henri Lefebvre, en 1957, pensait le romantisme révolutionnaire dans le sillage d'une jeunesse qui refuse de s'adapter au monde :

Pour le romantisme révolutionnaire, la jeunesse [...] porte des revendications réelles, des possibilités qu'elle pressent et ressent mieux que l'adulte. Lequel, aujourd'hui, généralement, a émoussé ses conflits et réduit ses contradictions pour "s'adapter" au réel, en renonçant aux possibles. Cet adulte se voit aujourd'hui à la fois réel, adapté à l'existant – et entièrement irréel, problématique. Situation pénible à laquelle échappe la jeunesse.

¹⁰⁵ Maurice Blanchot, « Critique du mouvement », in *Mai 68, révolution par l'idée*, édition de Jean-François Hamel et Éric Hoppenot, *op. cit.*, p. 104. Le texte original est paru dans *Les Lettres nouvelles*, n° 951, juin-juillet 1969.

Cependant la jeunesse comme telle réunit dans un grand déchirement trouble le sentiment du possible et celui de l'impossible.¹⁰⁶

Ce qu'il dit de la jeunesse est vrai aussi de l'enfance, que Nathalie Granger incarne dans ce qu'elle a de plus innocent et de plus violent. La promesse révolutionnaire n'émanerait pas seulement du prolétariat, mais aussi de la jeunesse et de l'enfance qui portent en elles des aspirations profondes à changer la vie, déstabilisant le partage entre le possible et l'impossible. Pour Henri Lefebvre, c'est comme si la jeunesse avait encore une mémoire vive de l'existence sauvage et de la transparence originelle dont parlait Jean-Jacques Rousseau. En 1968, il ne fut pas étranger au mouvement de contestation étudiante né le 22 mars à l'Université de Nanterre, où il enseignait. Alors que Georges Marchais, secrétaire à l'organisation et futur secrétaire général du Parti communiste, accusait les meneurs du mouvement de Nanterre d'être de « pseudo-révolutionnaires » qui « doivent être démasqués car ils servent les intérêts du pouvoir gaulliste et sont fils de grands bourgeois¹⁰⁷ », Henri Lefebvre célébrait un événement qui « arrache les penseurs à leurs assises confortables pour les replonger la tête dans le flot des contradictions¹⁰⁸ ». C'est dans un flot de contradictions que nous plonge également l'histoire de Nathalie Granger, en donnant à penser une « violence sauvage » dont l'ambivalence fait précisément tout l'intérêt. Si elle peut avoir une issue tragique, dont augurent les nouvelles retransmises par la radio du drame des enfants tueurs de Dreux qui se joue en miroir, elle peut aussi avoir une autre issue, dont augure l'histoire de la petite Nathalie, jeune enfant rebelle et « asociale », refusant la société comme elle est.

¹⁰⁶ Henri Lefebvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, op. cit., p. 61-62.

¹⁰⁷ Georges Marchais, « De faux révolutionnaires à démasquer », *L'Humanité*, 3 mai 1968. Cité in Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), « PCF et CGT face à 68 », in *68 une histoire collective. 1962-1968*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2018, p. 340-376.

¹⁰⁸ Henri Lefebvre, « L'irruption de Nanterre au sommet », *L'homme et la société*, n° 8, avril-juin 1968, p. 49-99.

Tout au long du film, il est suggéré que Nathalie partage sa révolte avec les enfants de la forêt de Dreux, dont l'histoire est enchâssée dans le film en étant rapportée par le poste de radio qui est parfois allumé dans la cuisine. Dès la première scène, on apprend que les deux jeunes garçons ont « tué trois fois et mitraillé quatre personnes », sans raison, avant de se réfugier dans la forêt de Dreux où ils sont encerclés par « des gendarmes, des policiers et d'importants renforts de CRS¹⁰⁹ ». L'épisode peut faire allusion à « l'acte surréaliste le plus simple » selon André Breton, qui « consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule¹¹⁰ ». Mais la violence aveugle des deux enfants apparaît aussi comme un contrecoup de la misère sociale. On apprend que l'un est « évadé d'une colonie pénitentiaire » et que l'autre fut élevé par une mère « alcoolique et putain d'occasion¹¹¹ ». Leur violence révèle en quelque sorte une violence première plus grande, la violence d'un ordre inébranlable : celle qui se manifeste dans les bataillons de CRS, qui sont la seule réponse du pouvoir à la misère des déclassés, et ne laissent aux enfants aucune chance. Le dévoilement de la violence sociale latente rapproche l'acte des enfants de la forêt de Dreux des « actions

¹⁰⁹ Marguerite Duras, *Nathalie Granger* (1972), in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1351 et 1367.

¹¹⁰ « (...) On conçoit que le surréalisme n'ait pas craint de se faire un dogme de la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle, et qu'il n'attende encore rien que de la violence. L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon. La légitimation d'un tel acte n'est, à mon sens, nullement incompatible avec cette lueur que le surréalisme cherche à déceler au fond de nous. J'ai seulement voulu faire rentrer ici le désespoir humain, en deçà duquel rien ne saurait justifier cette croyance. » André Breton, *Second Manifeste du surréalisme* (1929), in *Œuvres complètes*, I, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 782-783. Christiane Blot-Labarrère interprète les coups de feu tirés sur les lépreux par le vice-consul de France à Lahore dans *Le vice-consul* en 1966 et Florence de Chalonge ceux tirés par les enfants de Dreux dans *Nathalie Granger* comme des réminiscences de ce passage. Voir Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1734 et 1848. De façon indirecte, cela évoque aussi les fusillades urbaines qui opposaient la *Rote Armee Fraktion* ou Fraction armée rouge à la police en Allemagne de l'Ouest, au début des années 1970.

¹¹¹ Marguerite Duras, *Nathalie Granger* (1972), in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1402.

exemplaires » menées en 1968, que Maurice Blanchot définissait ainsi dans le premier *Bulletin* publié par le Comité d'action étudiants-écrivains en octobre 1968 :

Ce qui peut-être constitue l'action exemplaire, ce qui la rend vertigineuse et bouleversante, c'est qu'elle porte la *nécessité* de la violence, fait violence, divulgue la violence depuis trop longtemps subie et tout à coup intolérable et y répond par la décision d'une violence infinie, parfois terrible, parfois calme.¹¹²

En lisant cela, on comprend que la violence « terrible » des enfants de Dreux et la violence « calme » des étudiants de Nanterre en 1968 ont finalement en commun de jeter une lumière crue sur la violence quotidienne exercée par les structures de pouvoir, en la faisant apparaître sous sa forme dernière, celle de la répression armée. Cependant, les nouvelles à la radio laissent seulement imaginer les bataillons de silhouettes noires et casquées, sans qu'elles n'apparaissent jamais à l'écran. Si le décalage permis par ce dispositif radiophonique au cœur du film participe d'une dissociation de l'image et du son propre à l'esthétique cinématographique de Marguerite Duras, ce procédé, ici, n'est pas sans implications politiques importantes. La violence du pouvoir est, en même temps, révélée et contestée, révélée mais reléguée à l'arrière-plan sonore du film. La diffusion est parfois même inaudible, ou interrompue au milieu d'une phrase, quand un personnage éteint la radio avec indifférence. L'image, à l'inverse, est le lieu de celles et ceux dont les structures médiatiques ne tiennent ordinairement pas compte : les deux petites filles, Nathalie et sa sœur Laurence, leur mère Isabelle Granger jouée par Lucia Bosè, son amie jouée par Jeanne Moreau, mais aussi leur chat noir, ainsi que le voyageur de commerce joué par Gérard Depardieu, qui leur rendra une étrange visite. Quant au père, joué par Dionys Mascolo, il disparaît après la première

¹¹² Maurice Blanchot, « Les actions exemplaires », in *Mai 68, révolution par l'idée*, op. cit., p. 67. Le texte original est paru dans *Comité*, n° 1, octobre 1968.

scène, comme s'il était étranger à la vie domestique invisible. La dissociation entre l'image cinématographique et le discours radiophonique correspond ainsi à un affrontement entre deux formes de violence : la violence policière du pouvoir, dévoilée avec distance et avec une sorte de dérision ; et la violence sauvage de l'enfance, objet d'une vraie attention. L'origine sauvage de cette seconde forme de violence est suggérée par les apparitions silencieuses du chat noir. Dans le scénario, que Marguerite Duras réécrira et publiera par la suite, on peut lire : « La Violence habite les yeux du chat. Elle habite aussi les enfants tueurs de la forêt de Dreux. Et cette enfant, Nathalie Granger.¹¹³ » La majuscule indique explicitement qu'il s'agit d'une force allégorique, et peut-être salvatrice, tandis que l'énumération suggère déjà sa contagion au long de l'histoire. Elle est décrite encore comme une « violence sauvage : celle de l'amour, celle du refus.¹¹⁴ » Force étrange, à la fois de rupture et d'union, elle va peu à peu rapprocher les personnages dans leurs solitudes.

Sur le plan théorique, Marguerite Duras inventera rétrospectivement une expression pour expliquer la convergence des trajectoires rebelles de Nathalie et des enfants de la forêt de Dreux. Il existerait une « classe de la violence » dit-elle, qui suppose de repenser la conception orthodoxe de la lutte des classes :

Dans *Nathalie Granger*, je crée, entre cette petite fille, née de la bourgeoisie, qui est la bourgeoisie en puissance, qui est très violente à l'école, qu'on est obligé d'envoyer dans une maison quasi disciplinaire, et ces petits tueurs des Yvelines, une parenté. Ils font partie d'une classe commune que j'appelle *la classe de la violence*. Et je trouve qu'en France, tout ce qui se passe, enfin depuis dix à vingt ans, ne fait que confirmer cette appellation. On peut parler de classe de la violence partout en Europe, et en France de la même façon. La classe de la violence n'est pas du tout un problème de classes. Ici, c'est la violence qui fait la classe : ce n'est ni le niveau social, ni le niveau de l'instruction des enfants, ou la moralité des parents ou l'amour dont ils ont été privés, etc. Je n'y crois plus, à ça. *Non, c'est vraiment la nature même de l'enfance et de la jeunesse dans sa*

¹¹³ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1358.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 1396.

*confrontation avec la société moderne, qui crée cette violence que rien ne peut endiguer. La violence est une classe à elle seule. Vous avez la classe bourgeoise, aristocratique, vous avez les minorités de production, vous avez la classe prolétarienne, et vous avez aussi la classe de la violence. Ce n'est pas parce qu'elle échappe à toute catégorie de classe qu'elle n'est pas une classe. Elle fait une classe à elle seule, à partir de cet élément unique, la violence. C'est-à-dire à partir d'un refus, que nous connaissons tous, l'ayant plus ou moins frôlé, plus ou moins vécu. La violence est une chose que l'on reconnaît. Ce n'est pas une chose qu'on ait à apprendre, c'est une chose qu'on reconnaît, quand on la voit, dont on a donc, en soi, toujours, tout au long de sa vie, la vocation profonde.*¹¹⁵

Cette étrange forme de violence dont il est question dans *Nathalie Granger* est donc plus qu'une réaction propre aux classes sociales les plus défavorisées, comme on a pu le supposer d'abord en prêtant attention à l'histoire des enfants de la forêt de Dreux ; elle est, plus radicalement, plus largement, une violence sauvage qui surgit en réaction à la violence diffuse de la société moderne, une réaction *naturelle* que chacun·e a pu éprouver à différents degrés, une « vocation profonde » venue de la *nature* même de l'enfance. Très probablement Marguerite Duras se serait-elle sentie solidaire des jeunes militant·e·s écologistes qui aujourd'hui disent : « Nous sommes la nature qui se défend.¹¹⁶ » Par ailleurs, ce « refus que nous connaissons tous » fait directement écho, à quelques années de distance, au « refus sauvage » que Marguerite Duras percevait comme le « dénominateur commun » conscient ou inconscient des Comités d'action en 1968. Mais cette fois, Marguerite Duras pense ce refus sous un autre

¹¹⁵ Marguerite Duras, « La classe de la violence » (1984), in *La Couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 38-40. Je souligne.

¹¹⁶ Cela demande de s'en remettre à une définition non plus transcendante mais immanente et spontanée de la nature, et du sauvage, que chacun·e porterait en soi, comme le suggère Isabelle Stengers dans *Résister au désastre*, Marseille, Wildproject, « Dialogue », 2019, p. 38 : « Lorsque les activistes disent “nous ne défendons pas la nature, nous sommes la nature qui se défend”, on ne va pas leur demander quelle définition ils donnent à ce mot. C'est leur usage du mot qui signale que les enjeux, les pensées, les imaginations ont changé. » Ce changement de paradigme que décrit Isabelle Stengers, qui amène à prendre conscience que « les humains sont non “dans la nature”, mais *de* la nature, comme tous les autres êtres » (p. 47), semble avoir été amorcé dans l'œuvre de Marguerite Duras, comme il le fut plus généralement dans l'écoféminisme des années 1970.

angle, dans un dialogue conflictuel avec la théorie marxiste orthodoxe, en introduisant cette intrigante notion de « classe de la violence ». On peut revenir sur la formule qui ouvrait le *Manifeste communiste* de Karl Marx et Friedrich Engels en 1848, référence qui dut être incontournable pour Marguerite Duras durant ses années comme militante communiste : « L'histoire de toute société jusqu'à nos jours, c'est l'histoire de la lutte des classes.¹¹⁷ » Ils considéraient, en effet, qu'une lutte à mort était inévitable entre les classes de la bourgeoisie et du prolétariat opprimé, lutte qui portait la promesse révolutionnaire d'un communisme à venir, où les biens accaparés par la classe dominante seraient désormais à tous. La reformulation du problème par Marguerite Duras ne remet pas en question la nécessité de révéler une guerre sociale latente pour espérer en sortir, mais attire l'attention sur une possibilité plus imprévisible et plus incontrôlable de renversement, en supposant l'existence de ce refus originaire, en amont des déterminismes économiques et sociaux, qui serait ancré dans l'enfance, autrement dit en n'importe qui. Bien que ce soit un refus que « nous connaissons tous, l'ayant plus ou moins frôlé », son caractère isolé et imprévisible empêche cependant d'aboutir, à partir de sa théorisation, à une intelligibilité parfaite de l'histoire et de la réalité sociale. Mais cela ne signifie pas qu'il ne peut pas prendre une dimension collective et révolutionnaire dans certaines circonstances historiques, comme ce fut le cas en Mai 1968. La grande importance du thème de l'enfance dans l'œuvre de Marguerite Duras¹¹⁸ est une façon de cerner cette logique obscure. Avec *Nathalie Granger*, elle envisage un refus sauvage du monde comme il va, un refus qui ne serait pas encore brisé par les rouages sociaux et qui serait partagé par les enfants de la forêt de Dreux, issus des classes

¹¹⁷ Karl Marx et Friedrich Engels, *Le Manifeste communiste* (1848), traduit de l'allemand par Maximilien Rubel et Louis Évrard, in *Philosophie*, op. cit., p. 399.

¹¹⁸ Voir la belle étude d'Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1999.

pauvres, aussi bien que par la petite Nathalie, issue de la classe bourgeoise. Cela fait signe une nouvelle fois vers la dialectique temporelle romantique et révolutionnaire que l'on a pu observer chez Jean-Jacques Rousseau ou chez Henri Lefebvre, en donnant à penser qu'une mémoire d'une liberté antérieure à un ordre social corrompu serait encore vive dans les premiers âges de chaque être, et que cette mémoire serait en même temps un pressentiment, le pressentiment d'une communauté virtuellement infinie. Si cette forme de mémoire révolutionnaire échappait au *Manifeste communiste* de 1847, on peut remarquer cependant que Friedrich Engels, dans une nouvelle édition anglaise en 1888 témoigne dans une note inaugurale d'un enthousiasme pour les découvertes récentes de formes primitives de communisme :

En 1847, la préhistoire de la société, l'organisation sociale qui a précédé toute l'histoire écrite, était pour ainsi dire inconnue. Depuis, Haxthausen a découvert en Russie la propriété commune du sol ; Maurer a démontré qu'elle est la base sociale d'où toutes les peuplades allemandes ont pris leur départ historique ; peu à peu, on a appris que, depuis les Indes jusqu'à l'Irlande, les communautés de villages, qui possédaient le sol en commun, ont été la forme primitive de la société. Finalement, grâce à la découverte décisive de Morgan, qui a révélé la nature véritable de la *gens* et sa place dans la peuplade, la structure intérieure de cette société communiste primitive a été mise à nu dans sa forme typique. Avec la dissolution de ces communautés primitives, la société commence à se diviser en classes distinctes et finalement, antagonistes.¹¹⁹

Cela suggère que Marguerite Duras, consciemment ou non, reprend une tradition marginale du marxisme, dont la détermination révolutionnaire est soutenue par la connaissance et le pressentiment de l'existence de formes primitives de communisme, dans la mesure où sa conception d'une « classe de la violence » suppose et vise une forme de vie collective sans classes. Comme dans *Un barrage contre le Pacifique* ou dans *Abahn*

¹¹⁹ Karl Marx et Friedrich Engels, *Le Manifeste communiste* (1847), in *Philosophie, op. cit.*, p. 594. Voir aussi Friedrich Engels, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État. Sur l'histoire des anciens Germains. L'époque franque. La marche*, Paris, Éditions Sociales, 1971 (1884).

Sabana David, cette forme utopique de vie collective, originelle et à venir, est liée dans *Nathalie Granger* à l'invocation d'une forêt obscure, étrange. On apprend que les enfants de Dreux se sont réfugiés dans la forêt pour échapper à la police, forêt que certains plans nous laissent entrevoir au loin dans la brume. Cela se passe comme si l'image allégorique de la forêt exprimait alors, de manière positive, un rêve que les jeunes garçons n'ont pu exprimer que de manière négative, par le meurtre, autrement dit comme si la forêt où ils se réfugient se mettait à parler ou à signifier pour eux. Par ailleurs, dans les hautes herbes du jardin de la maison de Neauphle, jardin qui apparaît livré intentionnellement aux puissances de prolifération végétales¹²⁰, rôdent aussi des forces sauvages, élémentaires, qu'on pressent dans cette scène où l'on contemple un grand feu allumé par les femmes en capes noires, ou dans cette autre scène où l'on voit le chat noir dont un gros plan nous montre les crocs tandis qu'il baille. Une semblable violence sauvage rôde ainsi dans la forêt de Dreux où sont réfugiés les enfants, et dans le jardin de Neauphle où joue Nathalie. Mais l'histoire de Nathalie laisse supposer que l'issue funeste de cette violence naturelle qui naît en réaction à la société moderne n'est pas une fatalité. Une autre issue est entrevue, où la violence de l'enfance s'exprimerait d'une manière qui tisserait un lien fragile entre les êtres, qui est la musique. Durant les leçons de piano de Nathalie et de sa sœur Laurence, quelques notes lancinantes accompagnent les images, et brouillent la voix de la radio. En marge du scénario, il est indiqué : « La musique dit ici la violence gaie des enfants – qui se joue de tout, de la police surtout.¹²¹ » Marguerite Duras disait qu'il existe « deux miracles, l'état d'enfance et la musique¹²² ». Une révolution

¹²⁰ Sur les significations historiques et politiques des différentes conceptions de l'entretien des jardins, voir Jacques Rancière, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La fabrique, 2020.

¹²¹ Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, in *Œuvres complètes*, II, op. cit., p. 1367.

¹²² Marguerite Duras, entretien avec Alain Veinstein pour l'émission radiophonique « Du jour au lendemain », *France Culture*, 16 mars 1990.

comme celle qui eut lieu en Mai peut sembler une rencontre de ces deux idées : une violence sauvage en rupture avec le monde comme il va, et une allégresse commune qui soudainement lui donne sa forme d'expression juste. De ce point de vue, *Nathalie Granger* peut être vu comme une réflexion politique allégorique, une mise en récit d'une conception « miraculeuse » de la révolution, si l'on entend par miracle ce qui interrompt le cours tragique des choses malgré l'impossibilité d'en démêler toutes les causes.

Pour mieux comprendre cela, il faut prendre en considération le moment de rupture au cœur de *Nathalie Granger*, qui a lieu suite à la rencontre entre les deux femmes qui vivent dans la maison et le voyageur de commerce. Au milieu du film, le silence dans la maison de Neauphle est troublé par l'arrivée d'un voyageur de commerce, qui peut être vu comme une irruption allégorique du pouvoir économique auquel ce dernier est asservi en même temps qu'il en est un émissaire. Au premier abord, il semble incarner le monopole masculin de la parole, en récitant un discours qui vante la machine à laver « Vedetta tambour 007 ». Mais sa rhétorique marchande apparaît vite maladroite : les deux femmes ne répondent que par des bouffées de fumée de cigarettes, et un silence épais se met à flotter entre eux. Entre deux répliques de son discours dont il perd le fil, l'amie jouée par Jeanne Moreau finit par dire : « VOUS N'ÊTES PAS VOYAGEUR DE COMMERCE. » Cela est dit avec douceur, les majuscules dans le scénario soulignant seulement la dimension centrale de la réplique, le point de bascule qu'elle marque. L'homme bégaye alors : « Mais si madame... si... j'ai ma carte... si... j'ai ma carte... » Il ajoute : « Une carte donnée par la préfecture de police... mais... » S'ensuivent des silences, des regards, un échange de « Non », toujours plus calmes, de la part des femmes et de « Si », toujours moins assurés, de la part de l'homme. Le voyageur de commerce, qui avait sans doute déjà perdu tout espoir de jamais convaincre les deux femmes, paraît finalement étrangement ému, touché

au fond de lui. Il ne finit plus ses phrases et se met lui-même à murmurer : « NON... NON... je ne sais pas... non... si... il faut bien faire...¹²³ ». Cela est nommé, par Marguerite Duras dans son scénario-récit, une « contagion du non ». Le voyageur de commerce semble envoûté par le silence des femmes, envoûtement qui rompt un autre envoûtement, celui d'un ordre économique qui lui assignait par voie policière une identité appauvrie. De la part des femmes, il ne s'agit pas de mépris, ni d'un procès ou d'un jugement, mais plutôt d'une forme d'attention supérieure qui soustrait l'homme à l'ordre économique et social qui l'opprime, une forme d'attention pour l'être qu'il est vraiment, dans sa dimension « impersonnelle » et « sacrée » comme dirait Simone Weil¹²⁴. Elles nient la fonction commerciale par rapport à laquelle il se définit, d'une manière qui vise à ruiner les rapports d'exploitation, en les confrontant à leur insignifiance. La condition de colporteur est symbolique pour Marguerite Duras, car elle serait « la plus terrible de toutes », notamment du point de vue de la liberté de parole, et donc de la possibilité d'établir des formes de communication vraies :

Ordinairement c'est le patron qui vante sa camelote, et non l'ouvrier. Les ouvriers ont au moins le droit de se taire. Et justement, le voyageur de commerce, lui, ne l'a pas : il est tenu d'*imiter* le patron, de se *dégrader*, de rejoindre les rangs des patrons – et cela pour survivre. Il est tenu d'imiter son langage, son maintien, son aisance – même s'il monte quarante étages par jour pour faire un seul repas.¹²⁵

Dans *Nathalie Granger*, au contraire, le silence est accordé au voyageur de commerce, où une autre forme de communication peut s'établir. La négation d'un rapport social se renverse alors en affirmation d'un rapport social nouveau, et dans une attention réciproque naît une communauté d'allure étrange entre les trois personnages. Après une tournée

¹²³ Marguerite Duras, *Nathalie Granger* (1972), in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1384-1388.

¹²⁴ Simone Weil, *La personne et le sacré*, Paris, Allia, 2018, p. 16. Le texte original est paru dans *La table ronde*, n° 36, décembre 1950.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1382.

infructueuse dans le village, il revient dans la maison des femmes, et raconte sa vie de petits boulots à Isabelle Granger :

Je suis blanchisseur de métier... Et puis ça ne m'a pas plu... un jour... j'en ai eu marre... les horaires... le patron au cul toute la journée... le linge mouillé, c'est lourd... C'était pas intéressant... Alors j'ai essayé autre chose... La représentation, dans un sens, c'est pire... il faut être aimable avec les gens même quand on en a... Puis j'ai travaillé dans un garage... puis dans un uniprix à la manutention... puis dans une imprimerie...¹²⁶

Après quoi, il se met à pleurer, sans bruit. Mais ses larmes apparaissant comme une forme de grâce, elles semblent l'occasion d'une résurgence de l'enfance tapie au fond de lui. Dans une note, Marguerite Duras écrit : « Homme qui, par son *malheur*, relève plutôt de l'enfance. *Homme pour rire* : c'est ce que penseraient de lui les autres hommes, les "vrais".¹²⁷ ». Cela se passe comme si le silence et la négation des deux femmes avaient communiqué à l'homme sous le masque du voyageur de commerce, à l'enfant sous le masque de l'homme, un refus d'emboîter le pas à la marche économique du monde. Le voyageur murmure discrètement : « Je vais abandonner.¹²⁸ » On peut songer, alors, à ce que confie Marguerite Duras à Xavière Gauthier en 1974, dans *Les parleuses*, concernant la force passive de ses personnages féminins :

C'est une force considérable. Vous imaginez ce que serait le monde si on opposait la passivité à, ..., à toute la bêtise, à tous les gouvernants, à..., à tous les hommes aussi.¹²⁹

Cela revient à dialectiser l'opposition entre activité et passivité. Une passivité radicale, affirmée, pourrait devenir un geste plus fort qu'une action politique ordinaire. Cela renvoie à une complication de l'opposition entre action et contemplation qui définit, comme on l'a vu, la tradition du

¹²⁶ *Ibid.*, p. 1405-1406.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 1414.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 1405.

¹²⁹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses* (1974), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 49.

romantisme révolutionnaire. Cette forme de passivité fait signe vers une désertion révolutionnaire, que Marguerite Duras imagine ainsi :

Les gens qui dénoncent des tas de choses demandent de passer à une action politique, alors que la première chose à faire, ce serait de s'abstenir. Dire aux gens avant tout, avant les programmes : « Ne payez pas votre téléphone, volez dans les magasins, n'achetez plus d'automobiles, ne votez plus, ne payez pas vos impôts. » Mais qu'on soit des millions à le faire.¹³⁰

Cela peut rappeler ce qui eut lieu durant les semaines de grève générale en 1968, et témoigne indirectement de la dimension allégorique de *Nathalie Granger*, où la désertion d'un voyageur de commerce exprime la possibilité d'une désertion révolutionnaire de tout un peuple invisible. Après sa décision de laisser tomber sa fonction commerciale, on voit celui qu'il semblerait plus juste d'appeler désormais seulement « le voyageur » marcher dans la maison et dans le jardin. Il semble commencer alors à prêter attention à l'épaisseur sonore et lumineuse du lieu ; il marche lentement, il écoute, il regarde : la lumière du soir, les ombres, le vent dans les feuillages, le bruit d'une route au loin, les oiseaux, les notes de piano. Il semble rompre avec le temps dont la mesure lui était imposée par une finalité commerciale, et découvrir un temps sauvage sans finalité. Un plan le montre seul dans le couloir de la maison, dont le cadrage est presque identique à un plan qui montrait plus tôt le chat noir. Le chat, qu'on voit errant dans les couloirs ou dans les hautes herbes du jardin suivi par Nathalie, est peut-être celui qui introduit d'une manière quasiment rituelle les personnages dans une communauté nouvelle, sous le signe de ce que Rainer Maria Rilke nommait « l'ouvert », dans *Les Élégies de Duino*. Cette lecture semble avoir été importante pour Marguerite Duras, qui décrivait « la plénitude atteinte » par les personnages errant sur la plage dans *La Femme du Gange* comme un pas « vers l'“Ouvert” dont parle Rilke que

¹³⁰ *Ibid.*, p. 75.

“nous ne connaissons que par le visage de l’animal”¹³¹ ». Dans *Nathalie Granger*, c’est la maison des femmes qui finit par apparaître également comme un lieu de l’ouvert. Lors de sa première visite, le voyageur de commerce s’excusait en ces termes : « Ah pardon... C’ÉTAIT OUVERT.¹³² » Et plus tard son départ est décrit ainsi : « Il ouvre la porte. Ne la referme pas. La porte de la demeure des femmes reste grande ouverte.¹³³ » C’est comme si la maison de Neauphle était devenue un lieu étrange, où un passé animal commun à tous les êtres ressurgissait, pour fracturer et ouvrir le temps présent. Le film raconte ainsi une « contagion du non », une contagion d’une rupture allégorique avec un certain rapport imposé au temps et à l’espace, avec le cours tragique des choses. En écho à la renonciation du voyageur de commerce, Isabelle Granger renonce quant à elle à envoyer sa fille Nathalie en pension après son renvoi de l’école. Dans l’une des dernières scènes, le livret scolaire de l’enfant arrive par la poste, avec une facture d’électricité et le journal *Le Monde*. Isabelle Granger déchire en silence ces papiers et les jette au feu. Le quotidien *Le Monde* qui arrive chaque jour dans la boîte aux lettres est un symbole, par son prestige et par son nom même, du cours ordinaire du temps et des malheurs qui trament l’histoire. En lisant le scénario, on entend le nom commun résonner derrière le nom propre du journal, comme un dernier indice d’une allégorie révolutionnaire :

La chose arrive sans être annoncée – à partir des mains (on ne voit pas le visage de la femme) : avec sûreté, et lenteur patiente, les mains d’Isabelle Granger déchirent *Le Monde* en deux.¹³⁴

L’histoire se termine ainsi sur une déchirure, dans une incertitude qui est aussi une chance laissée à un possible « miracle ». « Qu’est-ce qu’elle va

¹³¹ *Ibid.*, p. 162.

¹³² Marguerite Duras, *Nathalie Granger* (1972), in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1381.

¹³³ *Ibid.*, p. 1411.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 1403.

faire ? » demande Laurence à l'amie de la mère, à propos de sa sœur Nathalie. « On ne sait pas... De la musique peut-être...¹³⁵ »

« *Je peux me mettre à aimer. À vous aimer. À aimer. À tout moment.* » : *Le Camion en 1977*

On commence à comprendre que c'est une conception de l'histoire non linéaire, non logique, ouverte aux « miracles », qui sous-tend l'œuvre et les engagements de Marguerite Duras. Pour mieux la cerner, on peut enfin s'intéresser au *Camion*, réalisé en 1977 et paru sous forme de livre la même année chez Minuit, qui est l'occasion pour elle de revenir sur son rapport aux dogmes communistes. Comme l'était *Le Square* en 1955, *Le Camion* est l'histoire d'une rencontre de hasard entre deux inconnu·e·s, un chauffeur de camion taciturne, membre du Parti communiste français, et une vieille dame sans occupation, décrite comme déclassée, qu'il prend en auto-stop. C'est d'abord un film, sorti en 1977. On voit Gérard Depardieu et Marguerite Duras lire le scénario, selon une étrange mise en abyme, dans une « chambre noire », une pièce de sa maison de Neauphle dont les rideaux sont tirés ou dont les fenêtres ouvrent sur la nuit. Leurs échanges sont entrecoupés de plans hypnotiques où l'on voit un camion parcourir les routes hivernales des Yvelines, longer les champs déserts, les centres commerciaux, les tours d'habitations. Parfois, on entend une mélodie au piano, les *Variations Diabelli* de Ludwig Beethoven ; parfois également, Marguerite Duras et Gérard Depardieu interrompent un instant leur lecture, fument une cigarette. Peu après, le scénario du *Camion* paraît également sous forme de livre aux éditions de Minuit. Le dialogue entre l'homme et la femme qui regardent ensemble défiler la route peut être interprété comme un dialogue allégorique entre deux manières éthiques

¹³⁵ *Ibid.*, p. 1408.

d'être dans le temps, et deux manières politiques d'envisager l'histoire. L'homme, par sa seule appartenance au Parti communiste, incarne un espoir dans un avenir meilleur propre à un marxisme orthodoxe, bien que, par son refus de s'exprimer, il semble incarner aussi la mort ou en tout cas l'essoufflement d'un semblable espoir. Quand elle lui demande : « Vous êtes du Parti communiste français. » Il répond : « Ça ne vous regarde pas.¹³⁶ » Elle, au contraire, incarne un désespoir hérétique ; elle croit toute révolution impossible et dit au chauffeur : « Vous savez, Karl Marx, c'est fini.¹³⁷ » Comme un refrain, elle répète plusieurs fois : « Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique.¹³⁸ » Mais son désespoir est un « gai désespoir » dit Marguerite Duras, dans un entretien pour *Le Monde* en juin 1977¹³⁹, qui rappelle « l'espoir de rien » ou « l'espoir de l'espoir » dans *Le square*. En marge du scénario, elle écrit aussi : « La dame du camion ne s'ennuie plus. Elle ne recherche aucun sens à sa vie. Je découvre en elle une joie d'exister sans recherche de sens. Une régression véritable, en cours, en progrès, fondamentale. Le seul recours étant ici cette connaissance décisive de l'inexistence du recours.¹⁴⁰ » L'attitude de la dame du camion, au fond, n'est donc pas désespérée. Dépouillée de l'illusion d'un recours, c'est-à-dire de la croyance dans une logique finalisée du temps et de l'histoire, on comprend qu'elle découvre une joie étrange d'être dans le temps, de vivre dans l'instant, de regarder par la fenêtre, de parler à un inconnu, de chanter à voix basse. Il semble que sa joie énigmatique soit peut-être même le présage de la possibilité d'une nouvelle enfance du monde. Sa « régression » est, paradoxalement, un « progrès », laisse entendre Marguerite Duras, et sa façon de laisser libre

¹³⁶ Marguerite Duras, *Le Camion* (1977), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 287.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 287 et 294.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 275 et 298.

¹³⁹ Marguerite Duras, « La voie du gai désespoir. Entretien avec Claire Devarrieux », *Le Monde*, 16 juin 1977, p. 21.

¹⁴⁰ Marguerite Duras, *Le Camion* (1977), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 306.

cours à une joie immémoriale d'être là semble ouvrir, dans la distraction, quelque chose comme un avenir. Il semble que, ne se souciant pas de l'avenir, elle lui laisse la possibilité de s'ouvrir à chaque instant. Pour comprendre cette dialectique paradoxale qui fait d'une régression sauvage un progrès étrange, on peut revenir à nouveau sur la généalogie du romantisme révolutionnaire. D'un côté, la rupture est explicitement affirmée avec un espoir dans une révolution politique radicale, au sens où la concevait Karl Marx et dans son sillage une large part du mouvement communiste : « Karl Marx, c'est fini », dit la dame du camion, laconiquement. Mais d'un autre côté, le gai désespoir revendiqué n'est pas sans ouvrir de nouvelles perspectives révolutionnaires sur les plans éthiques et politiques, qui renouent avec une dimension essentielle du romantisme révolutionnaire, celle d'une critique de la notion de progrès. Dans *Révolte et mélancolie* en 1992, Michael Löwy et Robert Sayre concevaient, comme on l'a vu, un romantisme qui ne soit pas simplement une école esthétique, mais plus largement un refus du capitalisme et de ses conséquences économiques et sociales désastreuses. Comme on l'a déjà évoqué, les modalités de son rapport au passé déterminaient selon eux sa politique, réactionnaire ou révolutionnaire : alors que les romantismes réactionnaires cherchaient à reproduire une organisation sociale ancestrale, les romantismes révolutionnaires nouaient un rapport vivant avec le passé, en laissant place à une invention de l'inconnu. Ces derniers puisent seulement dans l'enfance de l'humanité une aspiration à un renouveau du monde. Par exemple, les découvertes anthropologiques de formes primitives de communisme ou de matriarcat ont retenu l'attention de Friedrich Engels, Walter Benjamin ou Rosa Luxemburg, pour penser un communisme à venir. De même, l'attention de Marguerite Duras pour les résurgences de ce qu'elle nomme un « refus sauvage » devant la société moderne motive ses aspirations utopiques. D'un côté, le romantisme révolutionnaire est la mémoire d'une rupture dans le cours du

temps, d'une forme perdue de communauté humaine originelle ; et d'un autre côté, il convertit cette *mémoire* en *pressentiment*, pressentiment d'un renversement salutaire. Le problème, cependant, reste que l'équilibre entre désespoir et espoir est variable. L'optimisme révolutionnaire de Karl Marx, ou de Jean-Jacques Rousseau dans une certaine mesure qui pressentait aussi un grand bouleversement inéluctable, ne sera plus celui de Marguerite Duras, particulièrement dans *Le Camion*, sans pour autant devenir un pessimisme univoque. Cette ambivalence est condensée dans la formulation d'un « gai désespoir ». On peut se rappeler que dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, le philosophe genevois imaginait ce qu'avait pu être la transparence sauvage de l'humanité. En décrivant l'oisiveté, la liberté, l'égalité des premiers âges il faisait apparaître, par contraste, quelque chose d'intolérable dans l'ordre économique et social moderne, dont les lois « pour le profit de quelques ambitieux assujettirent tout le genre humain au travail, à la servitude et à la misère¹⁴¹ ». Cela revenait à historiciser le récit biblique du péché originel : « De façon ambiguë, l'ascension technique et intellectuelle de l'humanité [est] décrite comme l'équivalent de la chute dont parle la Genèse¹⁴² », commente Jean Starobinski. Transposer le récit biblique dans une histoire sociale lui donnait une portée subversive, en même temps que cela laissait entrevoir dans l'histoire la possibilité d'une issue messianique. Jean-Jacques Rousseau suggérait en effet la possibilité et la nécessité d'un renversement de l'état social corrompu, qui a nié l'état de nature. Mais on peut remonter avant 1755 encore, dans la généalogie d'une tradition du romantisme révolutionnaire que *Le camion* semble reprendre et discuter. Comme le suggère ailleurs Jean Starobinski en faisant remonter la réflexion moderne sur l'origine du « mal », avant Jean-Jacques Rousseau, à William

¹⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in *Œuvres complètes*, III, op. cit., p. 178.

¹⁴² Jean Starobinski, « Introduction au *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* », in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, III, op. cit., p. LVII.

Shakespeare¹⁴³, on peut se pencher un instant sur *Hamlet*, qui fut écrit et joué pour la première fois autour de 1600. Après le meurtre du roi légitime, père du prince Hamlet, le Danemark est voué à la déchéance par le roi Claudius, le nouvel époux de la mère de Hamlet. Depuis lors, « quelque chose est pourri dans le royaume du Danemark¹⁴⁴ » comme le dit Marcellus, tandis qu'en proie au désespoir, Hamlet s'exclame : « Ô Dieu, ô Dieu, qu'épuisant et vicié, insipide, stérile me semble le cours du monde ! Horreur, il fait horreur ! C'est un jardin d'herbes folles montées en graine, et que d'affreuses choses envahissent et couvrent. En être là !¹⁴⁵ » Mais, si « le temps est hors de ses gonds » pour Hamlet, comme pour Jean-Jacques Rousseau et comme pour Marguerite Duras, le prince anglais aspire plus à le « rejoindre¹⁴⁶ », autrement dit à restaurer l'autorité de son père, l'ordre monarchique qu'il n'espère voir surgir l'imprévisible de cette faille dans le cours tragique de l'histoire. Pour Marguerite Duras, dans l'esprit du romantisme rousseauiste et révolutionnaire qui prend chez elle la forme d'un communisme sauvage, il s'agirait, tout au contraire, de laisser monter en graine « les herbes folles » et toutes les « affreuses choses » qui buissonnent dans cette brèche historique. Il reste que ce détour par *Hamlet* et par la toute fin du XVI^e siècle n'est pas vraiment un hasard : il fait signe vers quelque chose qui ne va plus de soi dans le cours de l'histoire, si l'on se souvient qu'alors s'achevait, en Angleterre justement, le processus que Karl Marx nommait « l'accumulation primitive », qu'on a déjà évoqué en lisant *Un barrage contre le Pacifique*, accumulation à partir de laquelle prospérera le capitalisme moderne. Dans le *Capital* en 1867, Karl Marx retraçait l'histoire « écrite dans les annales de l'humanité en lettres de sang

¹⁴³ Jean Starobinski, « La littérature et la beauté du monde », in *La Beauté du monde. La littérature et les arts*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2016.

¹⁴⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, traduit de l'anglais par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016, p. 66.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 78.

et de feu indélébiles¹⁴⁷ » de cette accumulation des terres et des biens dans les mains d'un petit nombre, qui entraîna l'expropriation violente des cultivateurs anglais entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Quelques hommes d'affaires, issus des sphères naissantes de la haute finance, s'approprièrent alors les terres communales en brûlant villages et cultures, avec l'aide parfois de l'armée royale. Cela engendra un ordre économique nouveau où d'un côté un petit nombre possédait les terres et les moyens de production, et d'un autre côté un grand nombre était dépossédé, contraint d'errer, de rejoindre les villes et de vendre dans les usines son dernier bien, sa force de travail. Karl Marx note que « cette accumulation primitive joue dans l'économie politique à peu près le même rôle que le péché originel dans la théologie¹⁴⁸ ». Comme Jean Starobinski le remarquait à propos de Jean-Jacques Rousseau, le récit de la chute se traduit chez Karl Marx aussi dans l'histoire sociale, et à nouveau la conception de l'histoire est déterminée en retour par un espoir messianique, dans la classe nouvelle du prolétariat. N'étant pas imposée par un décret divin, mais par un pouvoir humain, la « transformation usurpatrice et terroriste¹⁴⁹ » de la société n'est pas irrévocable : quelque chose comme un salut est possible ici-bas, qui consisterait en « l'expropriation de quelques usurpateurs par la masse du peuple » réparant « l'expropriation de la masse du peuple par quelques usurpateurs¹⁵⁰ ».

Malgré ce qu'ils ont d'éclairant, ces détours ne doivent pas faire oublier toutefois ce que disait la dame du camion : « Karl Marx, c'est fini »... L'histoire humaine semble avoir perdu, en 1977, sa limpidité ; elle

¹⁴⁷ Karl Marx, *Le Capital*, I, *op. cit.*, p. 718. Voir la lecture croisée de *Hamlet* et de Karl Marx par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2006.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 715.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 739.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 788.

semble résister à une logique finalisée, même subtilement dialectique. À l'image du camion dont on ne sait pas d'où il vient, où il va, ni la nature et la destination de sa marchandise. La dame demande au chauffeur : « Vous transportez quoi ? » Après un silence, il répond : « Je sais pas. Des colis tout faits. C'est pour être embarqués. » Elle demande : « Pour où ? » Il répond : « Je sais pas.¹⁵¹ » On comprend alors, de manière à nouveau allégorique, qu'une certaine conception de l'histoire semble devenue obsolète, plus d'un siècle s'étant écoulé sans que la prophétie du *Capital* ne se réalise et sans que le pouvoir du petit nombre d'usurpateurs ne vacille. C'est d'ailleurs une des causes du désespoir de la dame, dont on apprend qu'elle a cru intensément dans le rôle messianique du prolétariat : « Dernier avatar du Sauveur suprême, lui, le prolétariat. Elle l'avait cru. Sacré Dieu : le prolétariat. Elle l'avait cru.¹⁵² » Dans un entretien pour la revue *Cinéma* en juillet 1977, Marguerite Duras ajoute :

On est gouverné par une oligarchie financière. C'est classé, on le sait. Il n'y a plus rien qui tienne. Nous avons été déçus par la démocratie, par le socialisme. Il n'y a que l'utopie qui fasse avancer l'idée de gauche. La croyance en une solution d'ordre politique faite par un parti au pouvoir ou qui va prendre le pouvoir, c'est la grande régression d'aujourd'hui.¹⁵³

Cela suggère qu'il reste, malgré tout, ce qu'on peut nommer un élan utopique. Marguerite Duras distingue en effet deux formes d'espérances révolutionnaires : une espérance partisane, dont la réalisation s'est avérée illusoire et sanglante, notamment en Union Soviétique, et une espérance « utopique », plus insaisissable, laissée à son énigme. Cette dernière nomme les tentatives qui « même échouées, sont les seules qui font avancer l'esprit révolutionnaire », comme elle l'indique, toujours en marge du *Camion*, en évoquant Mai 1968¹⁵⁴. Ces deux formes d'espérance

¹⁵¹ Marguerite Duras, *Le Camion*, in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 282.

¹⁵² *Ibid.*, p. 285.

¹⁵³ Marguerite Duras, « Un acte contre tout pouvoir. Entretien avec Jacques Grant et Jacques Frenais », *Cinéma 77*, n° 223, 1977, p. 58.

¹⁵⁴ Marguerite Duras, « Entretien avec Michelle Porte » à la suite du *Camion* (1977), in *Œuvres*

correspondent, en fait, aux deux personnages du *Camion*, mais aussi aux deux phases du parcours politique de Marguerite Duras : en 1944, en adhérant au Parti communiste, elle se ralliait d'abord à un espoir dans le rôle messianique de la classe prolétaire, tandis qu'après son exclusion en 1950, elle semble s'être pleinement ralliée à un espoir dans le rôle salvateur d'une « classe de la violence », d'une frange sauvage de la société. Mais il ne faudrait pas oublier que ces deux phases s'entremêlent : une fascination pour les soulèvements sauvages imprégnait déjà ses écrits avant 1950, tandis que son attachement à une certaine idée du Parti communiste perdurera après 1950. De ce point de vue, la dame du camion est présentée d'emblée comme « déclassée¹⁵⁵ », en même temps qu'elle témoigne d'une certaine affection pour le chauffeur communiste. On comprend que la volonté de penser quelque chose comme un communisme sauvage, accueillant les contradictions qui nous traversent, est toujours au cœur du *Camion*. Mais la possibilité de ce communisme sauvage semble délibérément laissée à son obscurité, comme pour le dérober à la logique dominante sur laquelle repose la reproduction de l'ancien monde, dont les conceptions finalisées de l'histoire des partis révolutionnaires seraient toujours imprégnées. Si les propos de la dame du camion apparaissent décousus, c'est qu'elle a délaissé une telle logique, obsolète. Il lui arrive également de rire sans raison, et le chauffeur croit alors comprendre qu'elle est « folle » : « Vous êtes une évadée de l'asile psychiatrique de Gouchy.¹⁵⁶ » Mais elle dit plus loin : « Je pourrais rétorquer que le fait que je n'aperçoive pas une certaine logique ne signifie pas que je n'en ai pas une, à mon tour.¹⁵⁷ » Autrement dit, elle déserte la logique didactique des hommes de théorie et des hommes de pouvoir, de ceux qui en expliquant où aller et que faire risquent finalement de participer à la

complètes, III, *op. cit.*, p. 321.

¹⁵⁵ Marguerite Duras, *Le Camion* (1977), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 270.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 288.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 290.

perpétuelle reproduction d'un ordre social où certains hommes ont le privilège d'expliquer, d'expliquer les choses importantes. À travers le personnage de la dame du camion, une autre manière d'envisager l'histoire et ses possibles s'invente. « Qu'épuisant, vicié, insipide, stérile, me semble le cours du monde », disait le prince danois ; « qu'il aille à sa perte », dit en écho la dame du camion, moins par déploration apocalyptique, ce qui serait encore une façon d'imposer une idée de l'avenir, que par distraction énigmatique. Dans son désespoir, Hamlet était tourmenté par un dilemme qui sera également celui de Rousseau et de Karl Marx, souffrir ou agir, « souffrir les coups » ou « prendre les armes ». La dame du camion semble ouvrir une autre voie, étrangement passive et active en même temps, celle de la *désertion*. Si ses incantations abandonnent le monde « à sa perte », c'est pour inventer autre chose, pour renouer avec une « joie d'exister sans recherche de sens », une joie sauvage d'être dans le temps sans rien regretter, sans rien attendre. Une semblable joie peut avoir une portée révolutionnaire : sa désertion solitaire semble faire signe vers les formes de désertion collectives où les vieilles logiques s'effondrent, et où le monde est rendu à une enfance. Cela suggère que la seule manière de renverser le cours des choses serait de le soustraire à toute finalité, aux théories de l'avenir qui négligent une joie d'être là pouvant survenir à tout moment, une joie partagée de regarder, de parler, celle qu'approchent malgré certaines incompréhensions les deux personnages qui sillonnent les routes dans la campagne hivernale. En ce sens, *Le camion* peut être lu, ainsi qu'on l'a tenté, comme une sorte de méditation sur le cours de l'histoire, mais il n'est pas pour autant une spéculation sur l'origine ou sur la fin des temps. Il suggère seulement que quelque chose peut avoir lieu à tout moment : « Elle dit : je peux me mettre à aimer. À vous aimer. À aimer. À tout moment.¹⁵⁸ » *Le camion* semble une allégorie politique, née d'une attention

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 296.

pour l'envers de l'histoire, pour les événements qui répondent d'un enchaînement, d'une durée, d'une logique encore inconnus. Dans *Les yeux verts*, un numéro des *Cahiers du Cinéma* qu'elle rédige en 1980, Marguerite Duras évoque quelques « non-sens » de l'histoire¹⁵⁹, où l'on a pu expérimenter la grâce soudaine de vivre « sans pouvoir », de vivre hors de la logique finalisée imposée au temps, dans un « état sans définition ». Cette expression, les « non-sens » de l'histoire, semble élever à une dimension collective la « joie d'exister sans recherche de sens » qu'éprouve la dame du camion. Marguerite Duras cite, comme exemple, la Commune de Paris en 1870 et les semaines de grève générale en Mai 1968, qui donnent alors une idée de ce qui peut survenir dans la « perte du monde ». Mais, au fond, ce ne sont toujours que des références historiques fugaces, des formules laconiques ou des images obscures, qui laissent entrevoir ce « communisme sauvage » auquel Marguerite Duras semble avoir été tellement attachée sans qu'elle en propose cependant jamais de véritable théorie. Ainsi commence-t-on à comprendre à quoi peut ressembler ce communisme sauvage « qu'il faudra essayer de ne pas construire » : son lieu est la forêt, la forêt indochinoise où se réfugient les communautés autochtones, la forêt de Dreux où se réfugient les enfants rebelles, la forêt sauvage dans laquelle rêvent d'arriver les communistes condamnés pour hérésie, tandis qu'il implique une manière d'être dans le temps nouvelle, défaite de la peur de l'inconnu, un « espoir de rien », une « joie d'exister sans recherche de sens », une ouverture aux « non-sens » de l'histoire.

¹⁵⁹ Marguerite Duras, *Les Yeux verts* (1980), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 742 : « En cent ans on a été quelques semaines sans pouvoir aucun en France, quelques mois en 1870, quelque quinze jours en 1968. Comme si l'histoire de la France s'était rendue, tout à coup, au non-sens. Alors de même tout à coup, les hommes ont pris peur de cet état sans définition. »



Chapitre II
« LE SEUL AVENIR POSSIBLE DE LA VIE » :
LA NOUVELLE « LE BOA » DANS *LES TEMPS MODERNES* EN 1947

Marguerite Duras militante communiste, 1944-1950 : « on est devenus fous de communisme »

Après avoir parcouru l'ensemble de l'œuvre de Marguerite Duras, pour cerner les étapes importantes de sa conception d'un « communisme sauvage » qui s'inscrit dans la lignée du romantisme révolutionnaire, je voudrais lire en détail, dans les chapitres qui viennent, quelques textes « mineurs » datant du début de sa carrière d'écrivaine où cette conception s'ébauche, du temps où elle était une militante communiste convaincue. Des années qui suivent la libération de Paris et du reste de la France, des années qui vont de l'adhésion de Marguerite Duras au Parti communiste français en 1944 à son exclusion en 1950, des jours et des nuits de discussions littéraires et politiques qui ont lieu dans l'appartement du 5 rue Saint-Benoît qu'elle partage avec Robert Antelme, en compagnie de Dionys Mascolo, Edgar Morin, Violette Morin, Claude Roy, Jacques-Francis Rolland, Monique Régnier, ou encore Dominique Desanti et Jean-Toussaint Desanti, elle témoigne dans un enregistrement vidéo de 1992 :

On avait vingt-cinq ans, vingt-sept ans, c'était Saint-Germain-des-Prés. On avait trouvé un appartement, là, rue Saint-Benoît. C'est là que... tout ce qui est arrivé, de décisif, dans notre jeunesse, dans nos sentiments, dans nos croyances, dans notre folie, c'est là que c'est arrivé. Tous, on était pour ce qu'on ne connaissait pas encore, c'est-à-dire la puissance politique du peuple. On est devenus fous de communisme. On disait que le peuple avait les droits de décider quelle serait sa lutte. C'était des choses à la fois très... très élémentaires, et très dangereuses, et merveilleusement jeunes et profondément vraies quoi. Alors, comme d'habitude, on n'a pas écrit là-dessus, on n'écrit pas sur le bonheur. Malgré la peur, on était quand même dans le bonheur. Ce que j'appelle comme ça, facilement, j'entends le bonheur politique, de faire ce qu'on devait faire.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, *Autour du groupe de la rue Saint-Benoît de 1942 à 1964. L'esprit d'insoumission*, France, Benoît Jacob Vidéo, 300 minutes, 1992. Il s'agit du début de la première partie : « Naissance du groupe ».

Rétrospectivement, elle dit n'avoir rien écrit sur le « bonheur politique » qu'elle connut durant ces années ; il est vrai que ce qu'elle écrivait alors contrastait avec son optimisme, était de nature sombre et provocante, dans la veine d'un pessimisme qui était celui des surréalistes. Il semble d'ailleurs qu'elle écrivait dans un certain secret, en raison d'un risque de scandale lié à l'immoralité de ses récits, mais aussi en raison d'une méfiance qu'elle partageait en partie avec ses camarades à l'égard du caractère bourgeois de l'activité intellectuelle. En 1950, dans le rapport sur les conditions de son exclusion du PCF, elle note :

Ma méfiance des intellectuels est telle que ce n'est qu'au bout de deux ans, et même plus, que j'ai avoué à un camarade que j'étais auteur chez Gallimard. La chose s'est sue et on m'en a fait reproche, parce que j'aurais pu sans doute faire autre chose que ce que je faisais.¹⁶¹

Cette méfiance transparaît, sur le mode de l'autodérision, dans la nouvelle « Madame Dodin » : cette dernière, concierge du 5 rue Sainte-Eulalie, miroir du 5 rue Saint-Benoît, se plaignant de sa tâche quotidienne de sortir les poubelles communes de l'immeuble, évoque « un crivain au troisième » qui est « le plus sale de toute la boutique¹⁶² ». Par ailleurs, si Marguerite Duras peut garder secrète son activité d'écrire, c'est aussi que sa renommée d'écrivaine est alors relativement confidentielle. Avant qu'elle ne rompe avec le Parti communiste, en 1950, elle a publié assez peu de choses : deux romans, *Les Impudents* chez Plon en 1943 et *La Vie tranquille* chez Gallimard en 1944 ; deux nouvelles, « Les Feuilles » dans *Confluences* en octobre 1945 et « Le Boa » dans *Les Temps modernes* en octobre 1947. Durant ces années, il semble que Marguerite Duras fut à la

¹⁶¹ Marguerite Duras, « Rapport à la Fédération de la Seine du PCF », daté du 26 mars 1950 ; cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II. 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010, p. 33. C'est de cette biographie que sont tirées la plupart des précisions qui suivent quant au parcours politique de Marguerite Duras.

¹⁶² Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, n° 79, mai 1952, p. 1960 ; repris in *Des journées entières dans les arbres* (1954), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1059. L'appartement de Marguerite Duras se trouvait au troisième étage.

fois une militante pleine d'espoir et une écrivaine engagée sur une voie ténébreuse, assez éloignée, comme on le verra, de ce qui était attendu par les instances communistes sur le plan littéraire. Au sein du parti, elle est d'abord inscrite à la cellule 724, dite Visconti-Beaux-Arts, où elle se trouve au contact de la base ouvrière. En janvier 1948, elle est mutée à la cellule 722 de Saint-Germain-des-Prés, où elle retrouve Robert Antelme et Dionys Mascolo, qui, entraînés par elle, s'étaient inscrits également au parti en mars 1946, mais aussi Edgar Morin, qui raconte ainsi le quotidien du groupe d'amis qu'ils forment à cette époque :

Nous vivions dans une merveilleuse communauté. Marguerite était la reine des abeilles qui faisait la cuisine, torréfiait le café sur sa poêle, préparait des plats vietnamiens, régentait tout, et de plus trouvait le temps d'écrire ; j'étais fasciné par son visage, ses grands yeux, sa belle bouche. Sa nature oscillait du pathétique au comique. Elle aimait blaguer, rire, chanter. J'étais plus en phase avec son amour du comique que Dionys et Robert. Elle invitait à déjeuner ou dîner Bataille, Queneau, Camus, Merleau-Ponty, Claude Roy ; elle en séduisait certains. Les dîners qui se déroulaient en interminables discussions se terminaient en chansons et en danses. Elle aimait chanter *Ramona*, *Les Petits Pavés*, *l'Amour de moy*. Nous passions nos journées dans l'appartement à recevoir des amis de plus en plus nombreux.¹⁶³

Ailleurs, Edgar Morin livre également ses souvenirs concernant leur vie politique, évoquant l'atmosphère de la cellule et l'ardeur militante propre à Marguerite Duras :

Ce qui était marrant dans cette cellule, c'est qu'elle était très hétéroclite. Il y avait un cycliste qui portait les bouquins pour les éditeurs, il y avait un concierge, il y avait une jeune starlette ; pendant un temps, Juliette Gréco... Il y avait un mic-mac incroyable, plébéen, artiste, intellectuel. Et ce qu'il y avait d'amusant c'est que Marguerite prenait tout ça très à cœur. Elle avait une âme de militante. Elle allait distribuer *L'Humanité* à la sortie de l'église... Elle se donnait beaucoup de mal ; alors que ni Dionys ni Robert ni moi-même d'ailleurs, ne nous voyions distribuer les tracts, etc. Non pas que

¹⁶³ Edgar Morin, « Avec Marguerite Duras », in Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et André Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2007, p. 35-36. Voir aussi Edgar Morin, « Les années Duras, 1946-1949 », in *Les souvenirs viennent à ma rencontre*, Paris, Fayard, 2019, p. 165-192.

nous pensions que c'était des tâches vouées à des subalternes, mais ça nous gênait un peu... Ça nous semblait un peu enfantin.¹⁶⁴

Il semble donc que Marguerite Duras n'était pas seulement la « reine des abeilles qui faisait la cuisine », au sein d'une cellule atypique à bien des égards, mais dont le récit d'Edgar Morin trahit le fait qu'elle reproduisait également certaines logiques sociales d'asservissement des femmes, réduites aux tâches domestiques. Elle était aussi une femme dont la révolte se traduisait en actes ; contrairement à ses amis les plus proches, elle semble avoir cherché à se défaire d'une posture intellectuelle et littéraire contemplative, pour se consacrer à l'action jusque dans ses formes les plus humbles. Maurice Nadeau suggère lui aussi qu'au sein du groupe de la rue Saint-Benoît, qu'il fréquentera plus tard, « c'était elle, au fond, qui était le plus près de la base, comme on disait¹⁶⁵ ». De son ardeur à recruter, discuter, distribuer des tracts, attestent également les notes qu'elle prend lors des réunions de cellule, qui ont lieu dans une salle louée à la Société d'encouragement à l'Industrie nationale, face à l'église Saint-Germain-des-Prés. En voici un exemple, transcrivant ce qu'elle a pu retenir de discussions à propos des stratégies de recrutement :

Des camarades ont tort de croire que le recrutement ne doit pas être large. L'épuration se fait après. Il faut élargir nos troupes, recruter le plus large possible, faire des visites à domicile... Réunions de cellules élargies de sympathisants. Réunions publiques... Groupes de discussion (voir ça sérieusement, comment les réaliser). Profiter de la curiosité des gens quant à notre attitude à venir. Faire rentrer des listes de noms, immédiatement, avant la fin de la semaine...¹⁶⁶

¹⁶⁴ Cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II. 1946-1996, op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁵ Laure Adler et Maurice Nadeau, *Le Chemin de la vie*, Paris, Verdier, « Jaune », 2011, p. 20.

¹⁶⁶ Fonds Marguerite Duras conservé à l'IMEC ; cité par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II. 1946-1996, op. cit.*, p. 36.

Marguerite Duras romancière pessimiste, 1943-1944 : « une nuit qui ne devait jamais finir »

Antérieurement et parallèlement à ses activités militantes, ses productions littéraires ne reflètent pas vraiment cette effervescence collective : au contraire, elles mettent en scène des jeunes filles solitaires, aux prises avec une structure familiale étouffante et tentées par un désespoir sans recours. Dans son premier roman, *Les Impudents*, paru en 1943, le personnage de Maud est ainsi voué à une solitude rebelle pour échapper à sa famille, exemplaire d'une institution sociale oppressante. Ce roman avait attiré l'attention de Maurice Blanchot, qui en relevait la noirceur en jugeant l'amour de Maud pour Georges, dont elle attendait une incertaine délivrance, « aussi lugubre, aussi morne que les sentiments dont sa famille lui a donné l'exemple¹⁶⁷ ». Mais il reste qu'en Maud une force obscure, une inclination anarchiste inquiète l'ordre familial et social au sein duquel elle est prise : elle est une « catastrophe » énigmatique. Sa mère, Mme Taneran, écrit d'elle, dans une lettre à son futur mari, Georges :

La solitude, l'atmosphère particulière dans laquelle elle a vécu sont les causes de son caractère renfermé et violent (où peuvent couvrir les pires tentations puisque rien ne l'en distrait). Cela, bien que mon fils et moi-même n'ayons jamais cessé par notre sévérité de redresser cette nature qui, jusqu'à ce qu'elle vous eût rencontré, somnolait dangereusement repliée sur elle-même, retranchée dans une réserve et une timidité qui aurait dû nous effrayer davantage. Rien, dans une famille qui ne compte aucun précédent aussi honteux, ne saurait expliquer autrement une telle catastrophe.¹⁶⁸

La figure de l'enfant rebelle, qu'on ne parvient pas à plier aux lois du monde et qui représente à la fois un danger et une promesse, sera souvent reprise et travaillée par Marguerite Duras (on peut songer au petit garçon dans *Moderato cantabile* en 1958, à la petite fille dans *Nathalie Granger* en 1972).

¹⁶⁷ Maurice Blanchot, chronique dans *Le Journal des Débats*, 15 avril 1943 ; cité par Christiane Blot-Labarrère, Notice des *Impudents*, in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 1411.

¹⁶⁸ Marguerite Duras, *Les Impudents* (1943), in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 147.

Son second roman, *La Vie tranquille*, fut écrit tandis que son mari Robert Antelme et Marie-Louise, la sœur de ce dernier, avaient été arrêtés par les occupants nazis, pour activités de résistance au sein du Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés (MNP GD), auquel Marguerite Duras elle-même était liée. Ils furent ensuite déportés dans des camps de concentration, lui à Gandersheim puis à Dachau, elle à Ravensbrück, dont elle ne reviendra pas. *La Vie tranquille* fut publiée en décembre 1944, soit après la libération de Paris en août et dans la foulée de son adhésion au PCF durant l'automne. Au contraire de ce qu'annonce le titre, dont on perçoit vite l'ironie, *La Vie tranquille* est comme *Les Impudents* une plongée dans une atmosphère familiale étouffante et violente. La narratrice, Francine, vit recluse avec les siens dans une demeure de campagne en Dordogne ; de sourdes haines familiales vont mener son frère, Nicolas, à frapper à mort l'oncle Jérôme, qui succombera après une longue agonie. Pour les membres de la famille tombe alors « une nuit qui ne devait jamais finir », image d'un désespoir sans issue. La révolte qu'il arrive à Francine d'éprouver, semblable à celle qu'éprouvait Maud, est vite engloutie par l'ennui et l'habitude :

Brusquement je me suis aperçue de ma colère et que le désordre m'habitait aussi. Il surgissait soudain de mon corps ; l'ennui qui le cernait était noir, une nuit qui ne devait jamais finir. J'ai pensé à mon âge, à celui de tous ceux qui dormaient dans cette maison, et j'ai entendu le temps nous ronger tous comme une armée de rats. Nous étions du bon grain. Il y avait vingt-quatre ans qu'on se laissait vivre. On avait compté sur le temps pour mettre de l'ordre dans les affaires de la maison. Du temps avait passé. Le désordre avait gagné d'autant. C'était maintenant un désordre des âmes, du sang. Nous ne pourrions plus guérir, nous ne voulions plus. Nous ne savions plus vouloir être libres, nous étions des rêveurs, des vicieux, des gens qui rêvent d'un bonheur et qu'un vrai bonheur accablerait plus que tout. [...] Il restait que nous nous plaisions à nous-mêmes et que nous ne désirions rien d'autre au fond que de continuer à nous croire faits pour une vie impossible.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Marguerite Duras, *La Vie tranquille* (1944), in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 177.

En même temps que ces lignes racontent le désespoir qui gagne les membres de la famille, elles démasquent leur mauvaise foi, par une suite de formules autocritiques qui révèlent une complaisance commune dans l'illusion. En ce sens, elles laissent entendre par antiphrase qu'il peut exister une façon de « vouloir être libre ». Cela transparaît peut-être d'autant plus si l'on se souvient que le moment de leur parution, la fin de l'année 1944, est également le moment du début de l'engagement communiste de Marguerite Duras. Engagement qui pouvait signifier alors qu'on peut se croire fait pour une vie nouvelle, qui serait autrement qu'impossible.

La situation du Parti communiste français durant les premières années de l'adhésion de Marguerite Duras, 1944-1947 : "De la haine ? Oui, j'en ai !"

Avant de tenter d'établir plus précisément un rapport entre l'engagement communiste de Marguerite Duras et sa pratique littéraire, à travers l'exemple de la parution de la nouvelle « Le Boa » dans *Les Temps modernes* en octobre 1947, il peut être intéressant de cerner la situation politique du PCF au moment de l'adhésion de Marguerite Duras, en 1944. Le Parti communiste français (PCF) est né en 1920, d'une scission de la Section française de l'Internationale ouvrière (SFIO) lors du congrès de Tours. Une majorité décida alors de s'affilier à l'Internationale communiste (ou *Komintern*) fondée par Lénine après la révolution russe d'octobre 1917, en formant la Section française de l'Internationale communiste (SFIC), qui allait bientôt devenir le Parti communiste, se voulant internationaliste, révolutionnaire, prêt à recourir à des actions illégales. Durant l'occupation nazie, de 1939 à 1944, le parti fut dissout. Les communistes français, contraints à la clandestinité, furent un temps dans une situation équivoque, en raison de la signature déroutante du pacte germano-soviétique de non-

agression, respecté par les signataires de 1939 à 1941. Parallèlement, et surtout après 1941, les communistes jouèrent un rôle assez important dans la résistance, au sein par exemple du groupe armé Francs-tireurs et partisans. De sorte qu'à la libération française, en 1944, une légende fit du PCF le « parti des fusillés ». C'est à ce moment que Marguerite Duras se rapprocha du Parti communiste : au sein du groupe de résistance qu'elle avait rejoint avec Robert Antelme et Dionys Mascolo, le Mouvement National des Prisonniers de Guerre et Déportés que dirigeait François Mitterrand, elle a connu notamment Edgar Morin, élément infiltré du Parti communiste au sein du mouvement¹⁷⁰. Dans la foulée de la libération, à l'automne 1944, quand Marguerite Duras adhère elle-même au PCF, ce dernier est en train de reconstituer sa structure, au gré du retour d'exil de certains de ses dirigeants. Le parti opère alors un tournant stratégique important. La détermination insurrectionnelle des dirigeants communistes s'est tempérée ; leur visée première est désormais d'intégrer les institutions républicaines, alors qu'ils avaient pu les considérer comme des institutions bourgeoises par essence sous un angle révolutionnaire. Pour la première fois dans l'histoire du parti, des dirigeants communistes vont endosser des responsabilités gouvernementales, de 1944 à 1947. Si cette paradoxale union avec des forces politiques antagonistes au sein des gouvernements d'après-guerre pouvait se justifier par la nécessité d'affronter la pénurie générale, cela n'en signifiait pas moins l'abandon de la radicalité révolutionnaire qui fut celle du parti avant la guerre. Ce revirement stratégique est attesté par le fait que la perspective d'une « prise de pouvoir par les armes », qui structurait l'imaginaire communiste depuis la révolution russe de 1917, ne se retrouve plus dans les archives communistes de ces années, ouvertes depuis peu¹⁷¹. Le PCF se trouve en

¹⁷⁰ Voir le chapitre « De la collaboration à la résistance », in Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 233-346.

¹⁷¹ Roger Martelli, Jean Vigreux et Serge Wolikow, *Le parti rouge. Une histoire du PCF, 1920-2020*, Paris, Armand Colin, 2020, p.99.

fait dans une situation ambiguë. D'un côté, il prend de l'importance dans la vie politique institutionnelle. En octobre 1944, le conseil des ministres, sous l'autorité du général de Gaulle, autorise le retour depuis Moscou de Maurice Thorez, secrétaire général du PCF. En novembre 1945, Maurice Thorez devient même ministre d'État du gouvernement provisoire de la République française, présidé par Charles de Gaulle, et continuera à siéger au gouvernement comme vice-président après le départ du général, en janvier 1946. Sur les vingt-et-un sièges du gouvernement présidé en 1946 par le socialiste Jules Gouin, six sont attribués à des communistes ; et aux élections législatives de novembre 1946, le PCF devient même pour un temps le premier parti français, avec 28,3 % des suffrages exprimés, devançant le parti de droite du Mouvement Républicain Populaire (MRP), fidèle au général de Gaulle, et la SFIO socialiste. Mais, d'un autre côté, cela implique parfois un écart entre la stratégie des dirigeants communistes et les aspirations révolutionnaires de la base. Si le conseil des ministres présidé par le général de Gaulle en octobre 1944 avait permis le retour de Maurice Thorez, en contrepartie il avait aussi exigé la dissolution de ses groupes armés irréguliers qui composaient la nébuleuse de la résistance, comme celui des Francs-tireurs et partisans. Cela augurait du retour de la centralisation étatique et éloignait toute possibilité d'insurrection populaire armée, dont avaient pu rêver les communistes. De fait, le consentement du Parti communiste aux règles de la légalité politique bourgeoise a pu impliquer l'étouffement des tentatives de changer la vie remettant directement en cause l'ordre social et politique. Dès 1943 par exemple, quand des militant·e·s communistes corses avaient profité de la libération de l'île pour créer des fermes collectives, sur le modèle des kolkhozes russes, le secrétaire général Maurice Thorez, exilé à Moscou, transmet l'ordre étrange « de mettre fin à ces déviations gauchistes qui versent de

l'eau au moulin de la réaction et des hitlériens¹⁷² ». Mais cela semble n'avoir pas fait de bruit. Pour nombre de militant·e·s communistes, dont Marguerite Duras et ses amis, le PCF allait continuer d'incarner encore quelques années un grand espoir.

En 1947, les choses changent. Le poids du PCF dans les institutions politiques se trouve remis en cause. Pour plusieurs raisons, parmi lesquelles le durcissement de la guerre froide opposant le bloc atlantique et le bloc soviétique, le début de la guerre coloniale menée par la France en Indochine et l'accroissement d'une contestation ouvrière et sociale, les communistes vont être amenés à quitter leurs fonctions gouvernementales¹⁷³. Dans une certaine mesure, les communistes refusent se rendre complice des guerres coloniales. En mars 1947, les député·e·s communistes font entendre une voix dissidente en ne votant pas les crédits pour la guerre que la France engage en Indochine, contre les indépendantistes communistes du Viêt Minh menés par Hô Chi Minh. La guerre avait éclaté alors qu'une insurrection menée par le Viêt Minh gagnait Hanoï en décembre 1946, suite au bombardement de la ville portuaire d'Haïphong par les troupes françaises en novembre, qui avait causé des milliers de morts. La guerre d'Indochine durera jusqu'en 1954. Elle a peu touché l'opinion française, comparativement aux retentissements qu'auront plus tard les événements d'Algérie, mais elle fut l'occasion pour les communistes de se positionner peu à peu contre le colonialisme. Un débat parlementaire de 1950 témoigne de l'évolution de la position communiste, associant oppression ouvrière et oppression coloniale, par la voix de la députée Jeannette Vermeersch :

¹⁷² Lettre du 11 mai 1944 de Dimitri Manouïlski demandant à Andreï Vichinsky « de transmettre le conseil à Billoux, Marty ou Grenier au nom de Thorez » ; citée par Roger Martelli, Jean Vigreux et Serge Wolikow, *Le parti rouge. Une histoire du PCF, 1920-2020*, op. cit., p. 100.

¹⁷³ Voir Roger Martelli, Jean Vigreux et Serge Wolikow, *Le parti rouge. Une histoire du PCF, 1920-2020*, op. cit., p. 117-142.

Mme Jeannette Vermeersch : Vous semblez oublier, mesdames, messieurs, que le peuple vietnamien est bien sur son sol. Ce n'est pas lui qui est l'envahisseur, mais vous !

M. Max Brusset : Le ministre ne devrait pas tolérer un tel discours.

M. Jean Letourneau, ministre de la France d'Outre-Mer : Monsieur le Président, il n'est pas possible de tolérer des paroles semblables à une tribune française.

Mme Jeannette Vermeersch : Ce n'est pas le peuple vietnamien qui a bombardé Marseille, c'est vous qui avez bombardé Haïphong.

M. Philippe Farine : C'est Thorez qui a signé les instructions aux troupes françaises.

M. Jean Catrice : Vous n'êtes pas digne d'être française. Allez-vous-en !

Sur divers bancs à droite et au centre : Assez ! Assez ! Assez d'ordures ! Assez de saloperies ! (Jeannette Vermeersch, se tournant vers ses contradicteurs, leur fait un pied de nez.)

M. le Président : Madame, vous n'avez pas le droit...

Mme Jeannette Vermeersch : On m'a insultée.

Sur de nombreux bancs, au centre et à droite : Allez-vous-en ! (Applaudissements à l'extrême gauche. Bruit prolongé. MM. Les ministres et de nombreux députés quittent la salle.)

M. le Président : Madame, je n'aurais jamais cru qu'une femme fût capable de tant de haine.

À l'extrême gauche : Goujat !

Mme Jeannette Vermeersch : De la haine ? Oui, j'en ai ! J'en ai quand je pense aux millions d'enfants qui ont faim, quand je pense aux millions d'enfants que vous exploitez, oui j'ai de la haine pour la majorité impérialiste de cette Assemblée.¹⁷⁴

Cela marque une intensification polémique de l'anticolonialisme communiste. Mais en janvier 1948 déjà, *L'Humanité* dénonçait la « sale guerre » menée par les « colonialistes gaullistes fanatiques¹⁷⁵ ». Ainsi les années 1946 à 1948 marquent-elles l'éclatement au grand jour du rapport de domination coloniale, du moins aux yeux des communistes.

Ces années critiques, qui font suite aux espérances de l'immédiat après-guerre, voient également rejaillir l'évidence de l'exploitation ouvrière.

¹⁷⁴ Débats parlementaires du 27 janvier 1950, *Journal officiel de l'Assemblée nationale* ; cité par Alain Ruscio, « L'opinion française et la guerre d'Indochine (1945-1954). Sondages et témoignages », *Vingtième siècle*, n° 29, janvier-mars 1991, p. 35-36. Voir, plus généralement, Pierre Brocheux et Daniel Hémery, « Le déclin et la fin de l'Empire français en Extrême-Orient », in *Indochine, la colonisation ambiguë. 1858-1954*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui », 2001, p 325-364.

¹⁷⁵ Marcel Cachin, « La guerre au Viet-Nam : une sale guerre », *L'Humanité*, mercredi 21 janvier 1948, p. 1-2.

Des grèves de grande ampleur se déclarent tout au long de 1947 et de 1948¹⁷⁶, alors que les salaires des classes pauvres sont largement en décalage avec le coût des denrées de première nécessité, dont les effets de la guerre perturbent encore la production et la distribution. Le 25 avril, une grève se déclare dans les usines de véhicules automobiles Renault de Boulogne-Billancourt, sous l'impulsion de l'Union communiste internationale, d'obédience trotskiste. Elle est votée par 11 000 ouvrier·ère·s qui réclament une augmentation de 10 francs de l'heure. Liée au PCF, la Confédération générale du travail (CGT) est quant à elle hostile dans un premier temps à cette agitation trotskiste. En général, les dirigeants du PCF sont alors méfiants face à toute grève qui mine la « bataille de la production » que Maurice Thorez avait définie en 1945 comme une priorité absolue devant les mineurs de Waziers, en affirmant : « Hier, l'arme c'était le sabotage, mais aujourd'hui, l'arme du mineur c'est produire pour faire échec aux plans de la réaction.¹⁷⁷ ». Malgré tout, la CGT et le PCF finissent par reconnaître que grève et sabotage sont à nouveau des armes. Ils finissent par se rallier au mouvement, qui compte fin avril 20 000 grévistes. Le président socialiste du gouvernement, Paul Ramadier, refuse cependant de satisfaire aux revendications des grévistes. Ainsi, le 4 mai 1947, les événements brûlants de politique sociale et coloniale conduisent au vote de défiance des député·e·s communistes à l'égard du gouvernement. Les quatre ministres communistes siégeant au gouvernement, dont Maurice Thorez, s'abstiennent : ils sont démis de leurs fonctions le lendemain. Le PCF retrouve alors sa logique oppositionnelle, en dehors du jeu gouvernemental. Durant le printemps et l'été, la série de

¹⁷⁶ Voir Éric Méchoulan, « Le pouvoir face aux grèves insurrectionnelles de novembre et de décembre », in Serge Bernstein et Pierre Milza (dir.), *L'Année 1947*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999, p. 389-408.

¹⁷⁷ Maurice Thorez, discours du 21 juillet 1945 devant les mineurs de Waziers ; cité par Roger Martelli, Jean Vigreux et Serge Wolikow, *Le parti rouge. Une histoire du PCF, 1920-2020*, op. cit., p. 106.

grèves s'étend des usines de véhicules automobiles Renault aux services publics, aux banques, aux grands magasins, et surtout, à partir de novembre, à la Société nationale des chemins de fer français (SNCF), aux mines du Nord de la France et de la région de Saint-Étienne, notamment. À l'automne également, le Parti communiste organise à Marseille une grève des dockers visant à empêcher l'envoi de matériel de guerre pour l'Indochine, grève qui est durement réprimée. En décembre, un sabotage opéré par la CGT provoque le déraillement d'un train reliant Paris à Tourcoing, causant seize morts. La réplique du gouvernement est brutale. Le ministre de l'intérieur socialiste, Jules Moch, ordonne l'épuration des éléments communistes et anciens partisans au sein des Compagnies républicaines de sécurité (CRS) créées en décembre 1944 ; les CRS, épaulés par les gendarmes mobiles et par 80 000 réservistes de l'armée sont alors prêts à réprimer violemment les « grèves rouges », conduisant à l'arrestation de milliers d'ouvrier·ère·s et provoquant la mort d'une dizaine d'entre eux·elles.

La participation de Marguerite Duras aux Temps modernes en octobre 1947 et la critique des Lettres françaises : un « musée des horreurs »

Dans ses mémoires, Simone de Beauvoir souligne l'assombrissement que marquent les événements sociaux et coloniaux de l'année 1947, après l'euphorie de la libération. Elle évoque tour à tour les dizaines de milliers de Malgaches exécutés par l'armée française, les milliers d'Indochinois tués lors du bombardement d'Haïphong, la pénurie de blé et de charbon, l'impossibilité de manger et de se vêtir pour la classe ouvrière trop pauvre pour recourir au marché noir, la grève d'avril dans l'usine Renault de Boulogne-Billancourt, pour conclure : « La lutte des classes se démasquait. Et les chances n'étaient plus du côté du

prolétariat ; la bourgeoisie avait reconstitué ses structures et la conjoncture la favorisait¹⁷⁸ ». Marguerite Duras, elle aussi, devait suivre avec attention les événements de l'année 1947 qui démasquaient la violence coloniale et la violence sociale. En tant que communiste, le soutien qu'apportait le parti aux grèves ouvrières, ou le refus qu'il opposait à la guerre coloniale, l'impliquaient en outre plus ou moins directement : par exemple, il semble que, répondant à l'appel du PCF à la mobilisation de tous ses membres, Marguerite Duras, comme de nombreux-ses militant-e-s, ait hébergé une fille d'une famille de mineurs en grève en 1948¹⁷⁹. Il est nécessaire d'avoir à l'esprit ces événements sociaux et politiques pour comprendre sa nouvelle « Le Boa », qui paraît en octobre 1947 dans les *Temps modernes*. La revue est alors dirigée par une équipe composée notamment de Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, mais aussi de Maurice Merleau-Ponty ou Michel Leiris, qui fréquentent la rue Saint-Benoît. Située à gauche, la revue n'est cependant pas d'obédience communiste, bien que son comité cherche à nouer un dialogue avec les communistes. Inspiré à Marguerite Duras par son enfance indochinoise, « Le Boa » met en balance deux expériences qui fascinent une jeune fille et qui bouleversent son échelle de valeurs morales. Chaque dimanche, deux spectacles alternent pour elle : celui du boa dévorant un poulet dans son enclos du jardin botanique, et celui du sein cancéreux de Mlle Barbet, maîtresse de la pension où la jeune fille est logée, qui l'oblige à assister à cette exhibition rituelle en échange des concessions financières qu'elle fait à sa mère. Toute la nouvelle est structurée autour d'une vive opposition entre une « dévoration violente, aux stades et aux contours éblouissants de précision », qui s'oppose à « une autre dévoration, celle-là lente, informe, noire¹⁸⁰ ». Tandis que la

¹⁷⁸ Simone de Beauvoir, *La Force des choses* (1963), in *Mémoires*, I, édition dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 1071.

¹⁷⁹ Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II. 1946-1996*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁸⁰ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, n° 25, octobre 1947, p. 618. La

déliquescence du second spectacle la dégoûtera, la cruauté du premier la fascinera au point de lui suggérer de se faire criminelle ou prostituée, dans l'espoir de vivre une vie faite de « transports de terreur, de ravissement, sans repos, sans fatigue¹⁸¹ ». Au sommaire du numéro, la nouvelle côtoie entre autres l'essai « À la rencontre de Sade » de Maurice Blanchot, la première parution des thèses « Sur le concept d'histoire » de Walter Benjamin dans une traduction de Pierre Missac, ainsi que « L'Affamée » de Violette Leduc et « De Dostoïevski à Kafka » de Nathalie Sarraute. À la lecture du sommaire et surtout de cette suite de noms devenus par la suite canoniques, on pressent l'importance des *Temps modernes* dans le champ littéraire d'alors, de même que, dans le parcours de Marguerite Duras, la publication d'une de ses nouvelles dans ses pages. C'était, comme le souligne Anna Boschetti dans son étude *Sartre et les Temps modernes*, « la plus grande tribune de l'époque », dans laquelle rêvait sans doute de publier tout-e jeune écrivain-e :

Au capital accumulé par Sartre s'ajoute celui de Simone de Beauvoir et de collaborateurs comme Paulhan, Queneau, Leiris, outre celui de nouveaux auteurs que, grâce à son autorité, la revue des existentialistes peut attirer et consacrer. Ce prestige, la place réservée à la littérature, l'attention à l'« écriture » des textes publiés, en font la plus grande tribune littéraire de l'époque.¹⁸²

Par ailleurs, dans son histoire de la vie intellectuelle d'après-guerre, Michel Surya considère ce numéro en particulier comme « l'un des plus beaux numéros des *Temps modernes*¹⁸³ ». Cela, malgré la critique féroce qu'en

nouvelle est reprise en 1954 dans le recueil *Des journées entières dans les arbres*, in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1038-1046. Avec une atténuation majeure cependant : la jeune fille est sommée de contempler le « corps consumé » par l'âge et la virginité de Mlle Barbet, mais le « cancer » n'est plus mentionné explicitement. Comme cette première version n'a jamais été reprise, je citerai par la suite d'assez longs passages.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 622.

¹⁸² Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes. Une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1985, p. 201.

¹⁸³ Michel Surya, *La révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires. 1944-1956*, Paris, Fayard, 2004, p. 304.

firent les communistes dans *Les Lettres françaises* en janvier 1948. En effet, un filet non signé paraît dans l'hebdomadaire communiste du 15 janvier 1948, intitulé « Plus fort que le musée Dupuytren¹⁸⁴ », en référence au musée d'anatomie pathologique de la Faculté de médecine de Paris, conservant des restes humains témoignant de déformations monstrueuses. Le ton est donné : « Ce n'est plus une revue. C'est un musée des horreurs. » L'auteur décompte scrupuleusement « 130 pages de fange sur un total de 191 ». Celles écrites par Marguerite Duras, pourtant membre du Parti communiste, ne sont pas épargnées, même si l'écrivaine n'est pas citée (seuls Maurice Blanchot et Jean-Paul Sartre sont directement visés). Après avoir affirmé que l'intérêt de Maurice Blanchot pour l'œuvre scandaleuse de Sade servait « les fossoyeurs existentialistes », l'auteur de la critique poursuit de façon lapidaire : « Suivent 10 pages sur la description d'un cancer purulent. Extrait : “Mlle Barbet tenait le coton qu'elle interposait entre son corsage et son cancer, et qui était noir du jus du cancer...” Etc., etc. » De la même manière, sont jugées fangeuses les pages du roman à paraître de Violette Leduc répondant « aux canons esthétiques de la folie parfaite et “intéressante” tels qu'ils ont été établis au café de Flore » et celles de Nathalie Sarraute sur Dostoïevski et Kafka « du genre “fais-moi peur pour que je m'angoisse” ». Plus généralement, cette critique virulente participe d'un effort général des communistes, à un moment où l'opposition entre les blocs de l'Ouest et de l'Est se durcit, pour décrédibiliser ce qu'ils nomment la « troisième force existentialiste », qui cherchait une alternative aussi bien au capitalisme américain qu'au stalinisme russe. Paradoxalement, l'essai du philosophe et écrivain allemand Walter Benjamin, le seul texte pourtant dans ce numéro qui tente explicitement de renouveler le marxisme, bien que dans un sens particulièrement hétérodoxe, est un des rares à être

¹⁸⁴ Anonyme, « Plus fort que le musée Dupuytren », *Les Lettres françaises*, n° 190, 15 janvier 1948, p. 2.

épargné, dont les pages ne sont pas comptabilisées dans le total des pages douteuses. Sans doute est-ce le signe qu'il ne fut pas vraiment compris. La condamnation sournoise des *Lettres françaises* a néanmoins le mérite d'engager à lire ce numéro comme un tout, où les textes, à un certain degré de lecture, font sens ensemble, à la lumière de leur situation historique. Il semble en effet que « Le Boa », pour qu'on puisse en saisir pleinement le sens, demande à être lu en dialogue avec l'esprit hérétique qui anime les autres textes au sommaire de la revue. Par-là, le rapport ambivalent que Marguerite Duras entretient avec la ligne communiste orthodoxe commencera à s'éclairer¹⁸⁵.

L'anticolonialisme des Temps modernes et l'histoire du caïman qui dévore un soldat de l'armée coloniale dans « Le Boa »

Il peut être utile de retracer le positionnement des *Temps modernes* quant à la question coloniale, qu'aborde implicitement « Le Boa » dans le numéro d'octobre 1947. Dès décembre 1946, la revue prend position contre la guerre d'Indochine qui vient de se déclarer, dans un éditorial rédigé collectivement. Sous le signe de l'« indignation » et du « refus », ce dernier trace un parallèle lourd de sens avec l'occupation allemande, dont la mémoire est encore très vive :

Il est inimaginable qu'après quatre années d'occupation, les Français ne reconnaissent pas le visage qui est aujourd'hui le leur en Indochine, ne voient pas que c'est le visage des Allemands en France. Il est ahurissant qu'en lisant les journaux où l'on parle des lâches voyous qui assassinent nos soldats, ils ne reconnaissant pas un style qui leur fut pourtant bien familier.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Si elle apparaît dans ce numéro solidaire de l'hérésie existentialiste, elle donnera par la suite également des gages à la ligne dure et antisartrienne du PCF, notamment en publiant un compte-rendu virulent de la pièce *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre dans *Action* en avril 1948.

¹⁸⁶ Comité des *Temps modernes*, « Et bourreaux, et victimes... », *Les Temps modernes*, n°

Ce positionnement, minoritaire dans le champ politique et intellectuel, restera celui de la revue tout au long de la guerre. En septembre 1947, dans un reportage récapitulant les étapes marquantes du conflit qui commençait à s'inscrire dans la durée, l'ethnologue Jeanne Cuisinier allait encore plus loin et révélait que la légion étrangère de l'armée française était composée d'anciens soldats et SS allemands, prêts à prendre part à l'écrasement de la rébellion menée par le Viêt Minh :

Attaques de convois sur les routes, escarmouches autour des villages, destructions de ponts, tous les actes d'hostilité amenaient des représailles de plus en plus dures, de plus en plus disproportionnées avec les pertes subies. Les pires brutalités sont reprochées à la légion étrangère ; peut-être, en effet, n'entendrait-on pas un officier d'un autre corps déclarer que sur six kilomètres tout avait été nettoyé, « des canards jusqu'aux buffles, en passant par les femmes et les enfants »... avec une aussi parfaite tranquillité que tel lieutenant de la légion revenant de Hoc Môn, à une dizaine de kilomètres de Saïgon. Peut-être... Ce sont deux soldats de l'infanterie coloniale, et non des légionnaires, qui un jour refusèrent de serrer la main de leur officier ; ils l'avaient vu, la veille, torturer lui-même des prisonniers avant de les faire fusiller ! [...] Que la légion étrangère soit ou non pire que les autres troupes – on sait ce que la guerre fait des hommes – il n'en fut pas moins choquant pour les Français d'entendre parler allemand chaque fois qu'ils croisaient des légionnaires dans les rues de Saïgon – et cela pendant plus de quinze jours : le dernier contingent amené au printemps dernier sortait des camps de prisonniers où l'on avait recruté surtout des soldats de Rommel. Depuis, le recrutement se fait aussi en Allemagne et les SS démobilisés trouvent un emploi à leur mesure dans la campagne d'Indochine... On sait de quoi sont capables les SS et il est douloureusement humiliant de penser que c'est sous l'uniforme français qu'ils en donnent la preuve une fois de plus.¹⁸⁷

En d'autres termes, cela dévoilait non seulement que des officiers de l'armée française pratiquaient la torture, mais aussi que la guerre menée contre les peuples autochtones se faisait avec la complicité des criminels nazis désœuvrés. L'orientation anticolonialiste de la revue amenait certainement à recevoir « Le Boa » d'une façon particulière. La nouvelle,

15, décembre 1946, p. 384.

¹⁸⁷ Jeanne Cuisinier, « La France vue de Saïgon », *Les Temps modernes*, n° 23, août-septembre 1947, p. 566-567.

qui se passe dans une grande ville indochinoise, peut être lue en effet comme une critique subreptice de l'occupation française, par allusions ironiques. Dès les premières lignes, on apprend que l'histoire se passe « dans une grande ville d'une colonie française vers 1928¹⁸⁸ ». La narratrice commence par raconter ses visites au jardin botanique le dimanche, avec Mlle Barbet, en évoquant plusieurs espèces animales des forêts tropicales asiatiques : « le boa », « les caïmans », « les gibbons masturbateurs », « les panthères noires des marécages palétuviens », rêvant aux « vertes embouchures des fleuves asiatiques¹⁸⁹ ». Plus loin la narratrice évoque également « l'ombre dense des tamariniers¹⁹⁰ », les tamariniers étant de grands arbres répandus en Asie du Sud, qui donnent les « dattes indiennes ». On comprend par ces mentions de la faune et de la flore que la ville dont il est question est une ville asiatique ; on devine alors que l'histoire ne peut se dérouler qu'en Indochine, seule colonie française sur le continent asiatique en 1928, où Marguerite Duras a par ailleurs passé son enfance. D'emblée, ces évocations animales installent une atmosphère sauvage, à la fois cruelle et érotique. Le boa est en train de dévorer « son poulet du dimanche », les caïmans « rêvent puissamment à leurs crimes anciens », la lubricité des « gibbons masturbateurs » est flagrante. L'un des premiers paragraphes, consacré aux caïmans, laisse entendre de surcroît que ce monde sauvage menace les forces coloniales :

On allait aussi voir les caïmans. Un caïman, il y avait vingt ans de cela, un grand-oncle ou peut-être le père de ceux qui étaient là en 1928, avaient sectionné la jambe d'un soldat de la Coloniale. Il l'avait sectionné à la hauteur de l'aîne et avait ainsi brisé la carrière de ce pauvre soldat, lequel avait voulu jouer à lui chatouiller, de sa jambe, la gueule, ignorant que le crocodile, quand il joue, joue sec. Depuis ce temps-là, on avait dressé une grille autour de la mare aux caïmans et on pouvait maintenant les regarder

¹⁸⁸ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 613.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 613-614

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 619.

en toute sécurité dormir les yeux mi-clos et rêver puissamment à leurs crimes anciens.¹⁹¹

Il n'est pas impossible que cette courte histoire enchâssée dans la nouvelle renvoie, par un phénomène de métonymie semblable à ceux qui interviennent dans les rêves, à la série d'insurrections contre la présence coloniale française qui éclatèrent vingt ans plus tôt, autour de 1908. La vie sociale conférée aux caïmans, qui semblent se raconter secrètement cette histoire séditeuse de génération en génération, peut suggérer un parallèle avec l'histoire des peuples autochtones lancés dans une guérilla contre les colons. On pourrait rapprocher par exemple l'histoire du caïman arrachant la jambe d'un soldat français en 1908 d'un événement survenu la même année, quand des cuisiniers autochtones tentèrent d'empoisonner la garnison française de Hanoï, afin de permettre à Hoang Hoa Tham, chef des guérillas du Yen Thê surnommé « le tigre du Yen Thê », de reprendre la ville. Mais, de même que les caïmans se retrouvèrent dès lors engrillagés, la police fut mise au courant du complot et multiplia les arrestations des rebelles¹⁹². On peut supposer que Marguerite Duras ait eu vent de ces histoires dans son enfance. Chose certaine, pour les lecteur·rice·s des *Temps modernes* en octobre 1947, la rébellion des caïmans devait résonner avec l'insurrection menée par le Viêt Minh communiste depuis décembre 1946. Cependant, si l'humour féroce de cette fable vise les soldats de l'armée coloniale, ces derniers sont également présentés comme un prolétariat dépossédé, à un autre endroit du récit, quand la jeune fille raconte ses tentatives timides de les séduire :

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 613.

¹⁹² Pierre Brocheux et Daniel Hémery, « Résistances, nationalismes, mouvements sociaux (1900-1939) », in *Indochine, la colonisation ambiguë. 1858-1954, op. cit.*, p. 275-323, voir en particulier p. 288-290.

je souriais à ces soldats de la Coloniale qui étaient les seuls hommes qu'il y ait toujours eu autour de la cage du boa parce que ça ne leur coûtait rien à eux non plus qui n'avaient rien eux non plus.¹⁹³

La répétition de « eux non plus » insiste sur une solidarité avec la classe blanche pauvre à laquelle appartient la famille de la jeune fille, et à laquelle appartenait la famille Donnadieu. Plus tard, dans son roman *Un barrage contre le Pacifique* paru en 1950, Marguerite Duras suggérera que les responsables de l'oppression coloniale sont d'abord les grands propriétaires et les spéculateurs financiers : « tous les grands vampires de la colonie, du riz, du caoutchouc, de la banque, de l'usure¹⁹⁴ ». Un autre aspect de l'oppression coloniale dévoilé par la brève fable des caïmans est sa ségrégation spatiale. Suite à leur crime sanglant, la narratrice rapporte qu'« on avait dressé une grille autour de la mare aux caïmans » pour qu'on puisse désormais « les regarder en toute sécurité ». De même, les panthères noires sont elles aussi encerclées par des grilles de fer :

On allait aussi voir [...] les panthères noires des marécages palétuviens qui se mouraient de sécheresse sur un sol de ciment et qui, à travers les grilles de fer, s'interdisant de jamais regarder le visage de l'homme qui se délecte sadiquement de son horrible souffrance, fixaient les vertes embouchures des fleuves asiatiques pullulantes de singes.¹⁹⁵

Condamnées à piétiner un « sol de ciment », les panthères se retrouvent en exil sur leurs propres terres. On peut voir là une autre correspondance entre le destin des animaux en captivité et celui des peuples colonisés. L'élévation de grilles était la méthode ségrégative par excellence, dont les colons ne se servaient pas seulement pour tenir en respect les animaux sauvages, mais aussi pour tenir à distance les populations autochtones. Cette structuration et cette hiérarchisation de l'espace colonial seront

¹⁹³ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 613.

¹⁹⁴ Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 400. Ils sont ainsi désignés au cours d'une scène où ils sont décrits attablés ou en train de danser, dans un dancing-piscine en dehors de Calcutta où John Barner, représentant d'une usine de textile, emmène Suzanne.

¹⁹⁵ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 613-614.

évoquées explicitement à plusieurs reprises par Marguerite Duras dans ses récits indochinois ultérieurs¹⁹⁶. Dans *Le vice-consul* en 1966, par exemple, de hautes grilles entourent le domaine du luxueux hôtel du Prince of Wales, sur une île au large de Calcutta, où se retrouvent l'ambassadeur de France à Calcutta M. Stretter, sa femme Anne-Marie Stretter, ainsi que leurs amis Peter Morgan, écrivain, et Charles Rossett, attaché à l'ambassade. Leur arrivée au Prince of Wales est racontée ainsi :

La mer est mauvaise. Ils laissent les autos dans un grand garage près du débarcadère. La chaloupe tape de l'avant, on embarque. Un mur de brume violette s'avance vers les Îles. Sur l'une d'entre elles – Vous voyez, c'est celle-là, dit Anne-Marie Stretter – un immense bâtiment blanc face à un quai où sont amarrés des canots : le *Prince of Wales*. L'île est grande, à l'autre extrémité il y a un village très bas, qui touche la mer. Entre ce village et l'hôtel un grand grillage s'élève et les sépare. Partout, au bord de la mer, dans la mer, d'autres grillages contre les requins.¹⁹⁷

L'hôtel apparaît d'abord comme un lieu énigmatique, qui se dérobe. Un « mur de brume violette » le tient à distance, mur qui s'évanouira néanmoins pour les quelques personnages privilégiés issus de la bourgeoisie coloniale, auxquels il dévoilera ses charmes. Puis c'est un autre obstacle, un « grand grillage » qui lui ne s'évanouira pas, qui le sépare des villageois autochtones, et de la mendiante du Tonlé Sap marchant sur les traces des autres personnages en chantant et en mangeant des poissons crus ; à ces derniers, l'accès au Prince of Wales sera à jamais interdit. Enfin, par un effet de répétition qui marque l'omniprésence brutale de la ségrégation spatiale, il est question « d'autres grillages » encore, qui protègent les plages de l'hôtel des requins. La ségrégation d'un peuple

¹⁹⁶ Voir Yves Clavaron, *La Carte et le territoire colonial : 15 études sur la poétique de l'espace (post)colonial*, Paris, Kimé, « Détours littéraires », 2021. Il propose de lire la distribution des espaces coloniaux et non-coloniaux dans l'imaginaire durassien selon les concepts d'espace strié, fermé, et d'espace lisse, ouvert, élaborée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 600.

¹⁹⁷ Marguerite Duras, *Le Vice-consul* (1966), in *Œuvres complètes*, II, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 639.

autochtone est ainsi mise en parallèle avec le quadrillage de l'étendue maritime qui arrête les requins. L'attention de Marguerite Duras, dans l'épisode du Prince of Wales comme dans celui du jardin botanique, est retenue de manière récurrente par les formes de vie sauvages et autochtones que la bourgeoisie coloniale considère comme des menaces et exclut rigoureusement de l'espace qu'elle s'approprie.

Un réseau contestataire qui se noue dans Les Temps modernes : l'attraction du « crime » chez Maurice Blanchot et Marguerite Duras

Dès 1947, par le biais de sa participation aux *Temps modernes* et par ses allusions critiques à la situation coloniale, Marguerite Duras s'inscrit dans un réseau littéraire et politique naissant, lié par son anticolonialisme. Tandis qu'une grande partie du monde politique et de la presse consentait à la poursuite de la guerre, par son appartenance au Parti communiste et par sa fréquentation de la nébuleuse existentialiste, elle se rangeait plutôt du côté des quelques voix dissidentes et d'un mouvement antiguerre hétéroclite qui rassemblait notamment les trotskistes, les communistes, les existentialistes des *Temps modernes*, les chrétiens de gauche d'*Esprit*, ou encore une minorité socialiste. Dès décembre 1946, *Les Temps modernes* contestaient, comme on l'a vu, l'« occupation » française des terres indochinoises ; en janvier 1948 le journal communiste *L'Humanité* dénonçait quant à lui la « sale guerre » des « colonialistes gaullistes fanatiques ». Par ailleurs, le réseau mouvant qui s'ébauche à cette occasion autour des *Temps modernes* survivra et s'affirmera dans les décennies suivantes, quand l'engagement révolutionnaire des écrivain·e·s se déploiera en dehors du Parti communiste, au sein de structures plus souples et plus ponctuelles : notamment à l'occasion du « Manifeste pour le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » en 1960 ou lors du

soulèvement étudiant et ouvrier de mai-juin 1968¹⁹⁸. De ce point de vue, le fait qu'un essai de Maurice Blanchot précède la nouvelle de Marguerite Duras dans le numéro d'octobre 1947 des *Temps modernes* est un présage des combinaisons contestataires qui s'affirmeront plus tard. C'est pourquoi, avant de reprendre la lecture du « Boa », il peut être intéressant de revenir sur quelques éléments de l'essai de Maurice Blanchot « À la rencontre de Sade », autant pour déceler des affinités théoriques entre leurs deux pensées, augurant d'une amitié durable, que pour rechercher les simples effets de sens que pouvait à l'époque entraîner leur lecture à la suite.

Comme le suggérait en dépit de sa malveillance la critique des *Lettres françaises*, l'essai de Blanchot et la nouvelle de Duras se font écho. Tous deux se situent sur le versant noir de la littérature et travaillent l'idée de « crime » : Blanchot s'intéresse aux orgies de sang sadiennes, d'une façon qui a pu troubler autant que lorsque Duras décrit en miroir une cruauté érotique et un cancer purulent. Pour Maurice Blanchot, ce qui fait des écrits du marquis de Sade « l'œuvre la plus scandaleuse qui fut jamais écrite », c'est essentiellement l'affirmation étrange que la vie ne serait justifiée par rien d'autre que par le « besoin de détruire¹⁹⁹ ». Son consentement à la destruction rend le personnage sadien « inaccessible au mal », car tout mal, qu'il en soit le sujet ou la victime, lui est volupté ; mais aussi « inaccessible aux autres », car plus rien « n'aliène son pouvoir d'être soi et de jouir de soi » ; il connaît ainsi une forme de solitude souveraine²⁰⁰.

¹⁹⁸ Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique, « Culture et société », 2018. Voir en particulier le chapitre « La longue histoire d'une "cristallisation subite" », p. 29-59. Sur l'amitié entre Marguerite Duras et Maurice Blanchot, voir Sylvie Loignon (dir.), *Duras et Blanchot. Écarts, affinités, communauté ?* suivi de *Archives plurielles de Duras*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2022.

¹⁹⁹ Maurice Blanchot, « À la recherche de Sade », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 592. L'essai est repris sous le titre « La raison de Sade », in *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, « Arguments », 1949, p. 17-49.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 591-592.

Cela suppose chez le marquis de Sade l'abandon de toute abstraction morale au profit des forces de la nature :

Cette nature, c'est d'abord pour lui la vie universelle et, pendant des centaines de pages, toute sa philosophie consiste à répéter que les instincts immoraux sont bons, puisque ce sont des faits naturels et que la première et la dernière instance, c'est la nature. Autrement dit, pas de morale, c'est le règne du fait.²⁰¹

Immédiatement cependant, Blanchot décèle une complication dans la pensée sadienne, qui n'avance que dans la contradiction et ne permet de s'arrêter à aucune affirmation absolue :

Mais ensuite, gêné par l'égale valeur qu'il se voit accorder aux instincts vertueux et aux impulsions mauvaises, il tente d'établir une nouvelle échelle de valeurs au sommet de laquelle sera le crime. Son principal argument revient à dire que le crime est plus conforme à l'esprit de nature, parce qu'il est mouvement, c'est-à-dire vie ; la nature qui veut créer, dit-il, a besoin du crime qui détruit [...].²⁰²

Mais Sade est encore amené à se contredire selon Blanchot, car rapidement « il lui apparaît intolérable que la puissance de destruction inouïe qu'il représente n'ait d'autre fin que d'autoriser la nature à créer²⁰³ ». Ainsi refuse-t-il une morale du mal au même titre qu'il refuse une morale de la nature : la souveraineté sadienne cherche à se manifester avant tout dans le crime qui ne vise à rien fonder. La conclusion que Maurice Blanchot tire de son interprétation est double. D'un côté, il reconnaît que la logique sadienne de la pure destruction dépasse la mesure de l'existence humaine. D'un autre côté, il suggère que malgré son caractère impraticable cette logique peut avoir d'importantes conséquences éthiques :

Nous ne disons pas que cette pensée soit viable. Mais elle nous montre qu'entre l'homme normal qui enferme l'homme sadique dans une impasse et le sadique qui fait de cette impasse une issue, c'est celui-ci qui en sait le

²⁰¹ *Ibid.*, p. 602.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

plus sur la vérité et la logique de sa situation et qui en a l'intelligence la plus profonde, au point de pouvoir aider l'homme normal à se comprendre lui-même, en l'aidant à modifier les conditions de toute compréhension.²⁰⁴

L'essai se conclut ainsi, de façon énigmatique, sans expliciter davantage la portée de cette compréhension. Il est difficile de voir exactement à quels possibles usages éthiques ou politiques de l'œuvre sadienne une telle remarque renvoie. On comprend cependant que la « modification des conditions de toute compréhension » est une manière d'en appeler à une critique amoral de l'ordre social, par-delà le bien et le mal, pour le dire en termes nietzschéens, qui ouvrirait à des formes de vies plus libres, insoumises aux valeurs morales transcendantes.

En fait, on peut faire l'hypothèse que « Le Boa », qu'on pouvait lire dans *Les Temps modernes* directement à la suite de ces considérations, raconte l'expérience particulière d'une telle transfiguration des valeurs qui orientent l'existence. À peine la narratrice vient-elle de raconter sa visite dominicale au jardin botanique et sa fascination pour la façon dont « le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine », qu'elle suggère avec ironie le germe de révolte contre l'ordre moral que cela a déposé en elle :

C'était un spectacle qui me rendait songeuse, qui aurait pu me faire remonter, si j'avais été douée d'un esprit plus vif et plus nourri, d'une âme plus scrupuleuse, d'un cœur plus avenant et plus grand, jusqu'à la redécouverte d'un Dieu créateur et d'un partage absolu du monde entre les forces mauvaises et les bonnes puissances, toutes deux éternelles, et au conflit desquelles toute chose devait son origine ; ou, à l'inverse, jusqu'à la révolte contre le discrédit dans lequel on tient le crime et contre le crédit que l'on confère à l'innocence.²⁰⁵

Entre ces deux voies, on comprend qu'elle a choisi celle du « crime ». Elle est très proche en cela des personnages de Sade tels que Maurice Blanchot en interprétait les motivations philosophiques, se constituant

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 612.

²⁰⁵ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 614-615.

« une nouvelle échelle de valeurs au sommet de laquelle est le crime ». La jeune fille du « Boa » ira jusqu'à affirmer plus loin que cette voie criminelle est la voie « du seul avenir possible de la vie », d'une vie vraiment vécue. Le mal, dont le serpent est justement l'incarnation dans la morale chrétienne, se renverse en son contraire. Mais, à la différence du héros sadien que le consentement effréné au crime rend « inaccessible aux autres » et mène à une « solitude » vertigineuse, toute la volonté de la jeune fille est d'échapper au « rongement de la solitude²⁰⁶ ». Autre différence, « Le Boa » n'est pas un essai de portée métaphysique ; il comporte au contraire une dimension autobiographique. La nouvelle n'est pas une transfiguration spéculative de la morale bourgeoise, mais renvoie aux expériences vécues par Marguerite Duras dans sa jeunesse indochinoise, si l'on en croit les souvenirs consignés dans le « Cahier rose marbré » dont elle a entamé la rédaction en 1943. Dès les toutes premières pages, elle relate ses années de collège passées dans une pension tenue par Mlle C. Alors que celle-ci consentait à l'accueillir malgré sa basse condition de fille d'institutrice, en contrepartie elle devait contempler son cancer le dimanche après-midi :

Cette condition de fille d'institutrice m'avait valu des déboires au collège où je ne frayais qu'avec les filles des postiers et des douaniers, seules conditions équivalentes à celle d'institutrice d'école indigène. Mlle C. avait bien voulu m'accepter parce qu'elle était large d'idées, et que ma mère avait encore une grande réputation d'honnêteté. Cependant elle était à la fois plus dure et plus intime avec moi qu'elle ne l'était avec Colette. Ainsi, Mlle C. avait un cancer sous le sein gauche et ne le montrait qu'à moi dans toute la maison. Elle me le montrait en général le dimanche après-midi, lorsque tout le monde était sorti, après que nous avions goûté. La première fois où elle me le montra, je compris pourquoi il se dégageait de Mlle C. une telle puanteur – mais de ne le montrer qu'à moi dans toute la maison nous conférait une sorte de complicité, que j'attribuais à ma condition de fille d'institutrice. Cela ne m'offusquait pas, je le dis à ma mère qui tira quelque fierté de cette marque de confiance. La scène se passait dans la chambre de Mlle C. Elle découvrait son sein, s'approchait de la fenêtre et me le montrait. Je poussais la délicatesse jusqu'à contempler le cancer pendant deux ou trois bonnes minutes. « Tu vois ? » me disait Mlle C. Je disais : « Ah ! oui, c'est bien ça, je vois. » Mlle C. renfermait son sein, je recommençais à

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 622.

respirer, elle renfilait sa robe de dentelle noire et soupirait – alors je lui disais qu'elle était vieille et que ça n'avait plus d'importance, elle m'approuvait, se consolait et nous allions faire un tour au jardin botanique.²⁰⁷

L'ordre des activités rituelles du dimanche se trouvera inversée dans la nouvelle, où la contemplation du cancer succède à la visite au jardin botanique. Et rien n'est dit plus précisément dans ces notes des visites au jardin botanique, du spectacle du serpent dévorant un poulet. Cependant, quelques pages plus loin, dans un passage douloureux où est raconté l'habitude qu'avait son frère de la battre, Marguerite Duras se rappelle qu'il la traitait alors, entre autres injures, de « serpent » :

Mon frère aîné revenait de France avec un bagage (il n'avait que celui-là, car quatre ans d'études chez un précepteur prêtre ne lui avaient pas permis à dix-huit ans de passer son bachot) d'injures nouvelles, qui tombait à propos dans une maison où l'énervement atteignait un comble. Ma naïveté peut paraître exagérée, mais elle n'était pas moins réelle. [...] Mon frère battait en insultant. Ses injures habituelles, outre morpion, étaient "espèce de fumier", "tu n'es même pas digne qu'on te crache dessus", "ordure" et "sale pute", qui resta également un mystère pour moi, mais que je recevais je ne sais pourquoi (peut-être à cause de la consonance obscène du mot pute) en plein cœur. "Salope" me semblait particulièrement inadmissible – beaucoup plus que "saloperie" dont je croyais que c'était le diminutif de "salope". L'injure "pourriture" me touchait dans la conscience et me troublait, surtout quand je connus Léo, parce que c'était à l'occasion des relations que j'avais avec lui que mon frère me les envoyait, de même que "serpent qui cache son jeu" et "venin de serpent" qui, quoique plus intellectuels, me paraissaient plus perfides.²⁰⁸

Ces lignes, parmi les premières de Marguerite Duras (qui s'appelait encore Marguerite Donnadieu), semblent répondre à un besoin d'écrire pour affronter des scènes douloureuses qui la hantent. En témoigne l'acharnement à retrouver chaque mot injurieux et à démêler la résonance qu'il avait pour elle. De manière significative, ces injures sont rapportées par son frère d'un séjour français, comme si sous les coups c'était aussi symboliquement la hiérarchie morale occidentale qui s'imposait à elle et

²⁰⁷ Marguerite Duras, « Cahier rose marbré », in *Cahiers de la guerre*, édition de Sophie Bogaert et Olivier Corpet, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 32-33.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 46-47.

l'arrachait à sa « naïveté » de jeune fille sauvage. On peut lire « Le Boa », qui fut écrit à partir de ces notes quelques années plus tard, comme une manière d'exprimer et de dépasser cette hantise. Les figures honteuses du serpent et de la prostituée, qu'elle était violemment contrainte d'endosser, deviennent au contraire dans « Le Boa » les figures positives d'une voie nouvelle de la vie, d'une brèche dans l'ordre moral et social. La nouvelle qu'elle écrira donnera à l'« espèce de sauvagerie²⁰⁹ », à laquelle elle raconte avoir été acculée jeune fille, le sens d'une révolte pour une vie élargie.

« Le Boa » à la croisée du surréalisme et de l'existentialisme : l'horreur de « tout ce qui se supporte honteusement et seul »

Comme je l'ai déjà évoqué, « Le Boa » procède essentiellement par oppositions binaires. D'emblée sont évoquées deux voies existentielles opposées, qui s'ouvrent à la jeune fille contemplant le boa : celle de « la redécouverte d'un Dieu créateur et d'un partage absolu du monde entre les forces mauvaises et les bonnes puissances » et celle de « la révolte contre le discrédit dans lequel on tient le crime et contre le crédit que l'on confère à l'innocence ». De la même façon, à l'exaltation devant le boa du jardin botanique s'oppose l'horreur éprouvée face au cancer de Mlle Barbet :

Nous mangions en silence. Je remontais ensuite dans ma chambre. Ce n'était qu'au bout d'un moment que la Barbet m'appelait. Je ne répondais pas tout de suite. Elle insistait :

- Viens voir un peu...

Je me décidais. Elle serait plutôt venue me chercher. Je retournais dans la chambre de la Barbet. Je la trouvais toujours au même endroit, devant sa fenêtre, souriante, les deux mains soutenant amoureusement son sein découvert, sur lequel s'étalait, rouge sombre, son vieux cancer.²¹⁰

²⁰⁹ *Ibid.* p. 48.

²¹⁰ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 615.

La configuration de ce dévoilement rejoue étrangement la scène centrale de *Madame Edwarda* de Georges Bataille, paru la première fois en 1941, et dont Marguerite Duras parlera plus tard comme d'« un des plus grands textes de la littérature contemporaine²¹¹ ». Dans un bordel, une énigmatique prostituée, Mme Edwarda, dévoile son sexe à un jeune abbé :

De mon hébétude, une voix, trop humaine, me tira. La voix de Mme Edwarda, comme son corps gracile, était obscène :
- Tu veux voir mes guenilles ? disait-elle. Les deux mains agrippées à la table, je me tournai vers elle. Assise, elle maintenait haute une jambe écartée : pour mieux ouvrir la fente, elle achevait de tirer la peau des deux mains. Ainsi les "guenilles" d'Edwarda me regardaient, velues et roses, pleines de vie comme une pieuvre répugnante.²¹²

Les deux scènes se répondent comme par un effet de miroir. Mais leurs significations sont inversées. Le cancer de Mlle Barbet, emblème de mort, écœure la jeune fille qui rêve d'aventures charnelles, alors que le sexe de Mme Edwarda, emblème de vie, même si sa description n'est pas sans ambivalences, effraie le jeune abbé qui a fait vœu de chasteté. Néanmoins, les récits de Georges Bataille et Marguerite Duras ont en commun une volonté d'apprendre à voir en face, en toute lumière, les choses que la morale ordinaire commande de tenir cachées. Ils cherchent à éprouver, comme le disait Georges Bataille dans sa préface de *Madame Edwarda*, « ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face ce qui arrive, ce qui est²¹³ ». Plus largement, la nouvelle de Marguerite Duras s'inscrit dans la lignée d'une littérature surréaliste provocatrice. Le renversement de la morale se traduit dans « Le Boa » par l'inversion brutale des pôles moraux. L'alternance entre le spectacle du boa

²¹¹ Marguerite Duras, « À propos de Georges Bataille », *La Ciguë*, 1958 ; repris dans *Outside* (1984), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 887. Il est peu probable, mais pas impossible, qu'elle ait déjà lu *Madame Edwarda* au moment où elle écrivait « Le Boa » : les tirages de 1941 et de 1945 aux éditions du Solitaire étaient de 45 puis 88 exemplaires.

²¹² Georges Bataille, *Madame Edwarda* (1941), in *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, « Blanche », 1971, p. 20-21.

²¹³ Georges Bataille, *Madame Edwarda* (1941), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 10.

et le dévoilement du cancer recoupe d'ailleurs une distinction entre deux univers absolument opposés : l'univers cancéreux, celui d'une non-communication entre les êtres, et l'univers sauvage, celui de la communication entre les êtres. Du premier, la maison de Mlle Barbet où la jeune fille est logée est emblématique. C'est un monde qui est perçu d'autant plus clos que stagne une puanteur émanant du cancer de la maîtresse des lieux :

La puanteur qui s'en dégageait était extraordinaire. La première fois que la Barbet me le montra je compris enfin le secret de cette légère mauvaise odeur qui flottait dans la maison, odeur de chose pourrie sous-jacente au violent parfum d'œillet dont Mlle Barbet s'inondait, et qui se dégageait des armoires, qui se mêlait à la moiteur de la salle de bain, qui stagnait, lourde, vieille de vingt ans, dans les vestibules intérieurs de la pension, et, à l'heure de la sieste, se dégageait comme par vannes ouvertes du corsage de dentelle noire de Mlle Barbet, qui régulièrement s'endormait au salon après le déjeuner. Je comprenais enfin. Toute la maison sentait le cancer.²¹⁴

La longue phrase au cœur du paragraphe se déploie elle-même de façon insidieuse, comme se répand l'odeur écœurante. Le cancer sur le sein de Mlle Barbet lui apparaît peu après « comme un bouchon à moitié enlevé sur une bouteille de gaz puant » demandant à « être débouchée tout à fait²¹⁵ », comparaison qui traduit encore son impression d'un insupportable renfermement. Le cancer semble allégorique d'une forme de solipsisme, d'un rapport clos de soi à soi qu'éprouve Mlle Barbet. Il est décrit en effet comme une excroissance nauséabonde d'elle-même avec laquelle elle dialogue, et qui lui masque l'absence de toute vraie relation affective et charnelle :

Il me paraissait qu'à défaut d'enfant, à défaut d'amour, à défaut d'amant, la Barbet avait sa petite tumeur. Elle n'avait jamais osé la montrer à un médecin. Elle n'avait jamais prononcé le mot cancer, mais elle l'appelait quelques fois : "ma petite tumeur", comme qui dirait "mon petit grain de beauté". Sa petite tumeur n'était pas sans lui procurer des joies, elle se la regardait chaque jour, se la soignait, se la chérissait, se la pomponnait, se

²¹⁴ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 616.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 617.

la pommadaît, se la parfumait, se la regardait évoluer, grandir, s'enfler, crever, juter, croûter, fonctionner, accrochée à elle depuis vingt ans.²¹⁶

Les interminables énumérations traduisent la forme circulaire et sans issue que prend l'existence de Mlle Barbet. La succession de pronoms réflexifs et possessifs rendent également insistante l'idée d'une clôture malheureuse, d'une impossibilité de s'arracher à soi, poussée à son degré le plus repoussant. Ces différents effets visent à rendre la lecture de la description suffocante. De même, à l'échelle de la maison de Mlle Barbet, tout paraît empêché de communiquer avec le dehors. Celle-ci n'a jamais parlé à personne d'autre de sa tumeur et n'a jamais osé la montrer à un médecin. La jeune narratrice elle-même dit ne pouvoir parler à personne de ce qu'elle subit, puisque Mlle Barbet l'héberge par faveur. Elle n'ose pas même écrire simplement à sa mère : « Je pensais au télégramme que j'enverrais le lendemain à maman pour lui dire que je l'aimais. Cependant je n'envoyais jamais ce télégramme.²¹⁷ » Tout se passe comme si, de cette maison vouée à un lent pourrissement, rien ne pouvait sortir. La narratrice exprime cela en écrivant n'éprouver depuis lors « de véritable horreur que devant un certain genre d'horreur, que l'on pourrait qualifier de morale : idée cachée, vice caché, maladie inavouée et tout ce qui se supporte honteusement et seul²¹⁸ ». Cela n'est pas sans affinités avec l'existentialisme sartrien, qui vise à rompre avec le solipsisme, l'enfermement du sujet en soi-même. Simone de Beauvoir rappelle de façon révélatrice que toute la philosophie sartrienne de l'existence est structurée autour d'un « dégoût pour ce qu'on appelle "la vie intérieure" » et pour ses « puants marécages²¹⁹ ».

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 618.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 620.

²¹⁹ Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge* (1960), in *Mémoires*, I, *op.cit.*, p. 371. « Le Boa » semble également héritier des nouvelles sombres et érotiques de Jean-Paul Sartre, dans *Le Mur* (1939), in *Œuvres romanesques*, édition dirigée par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

À l'opposé de ce monde puant où tout « se supporte honteusement et seul », la narratrice du « Boa » pressent un monde où la possibilité de communication entre les êtres serait rétablie, dans sa dimension animale, cruelle, criminelle, et pourtant innocente. Ce monde est entrevu à travers la dévoration du poulet par le boa, qui est décrite comme « une transsubstantiation accomplie dans un calme sacré²²⁰ ». La référence au rite catholique, qui du point de vue théologique suppose le changement total du pain et du vin en la substance du corps et du sang christiques lors de l'eucharistie, en détourne la dimension transcendante, pour évoquer un monde purement immanent où les chairs passent les unes dans les autres, se pénètrent, se mêlent, communiquent. Cela va dans le sens d'une conception d'un sacré immanent, lié à toutes les tentatives de transgression de l'isolement et de communication entre les êtres, et non plus à la communication avec un ailleurs transcendant. Cette conception du sacré, Dionys Mascolo en précisera la portée révolutionnaire dans *Le communisme* en 1953, affirmant qu'« est sacrée désormais toute chose qui porte avec elle une chance de communication accrue entre les hommes²²¹ ». Dans « Le Boa », le monde utopique d'une communication rétablie est d'abord entrevu par la jeune fille à l'image du jardin botanique :

À cause de cette succession, la vue du cancer me rejetait au souvenir du boa, du beau boa qui, en pleine lumière, en pleine santé, dévorait le poulet, et qui, par opposition, prenait place alors dans un ordre rayonnant de simplicité lumineuse et de grandeur native, à jamais interdit au cancer dont le domaine était nocturne. De même que le cancer, après que j'avais vu le boa, devenait l'horreur par excellence, noire et avare, sournoise, souterraine – car on ne voyait pas se faire la dévoration du cancer, on en voyait seulement les effets, on sentait l'odeur de sa digestion – l'horreur méchante, hypocrite et timide, et par-dessus tout, vaine. Comment serais-je restée indifférente à la succession de ces deux spectacles à la liaison desquels, en vertu de je ne sais quel sort, je me tenais, pantelante de désespoir de ne pouvoir fuir le monde fermé du cancer, monstre nocturne, sans pouvoir

²²⁰ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 614.

²²¹ Dionys Mascolo, *Le communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, op. cit., p. 68.

rejoindre celui qu'obscurément, grâce au boa, monstre du jour, lui, je pressentais ? *Je me l'imaginais, ce monde, s'étendre libre et dur, je me le préfigurais comme une sorte de très grand jardin botanique où, dans la fraîcheur des jets d'eau et des bassins, à l'ombre dense des tamariniers alternant avec des flaques d'intense lumière, s'accomplissaient d'innombrables échanges charnels sous la forme de dévorations, de digestions, d'accouplements à la fois orgiaques et tranquilles, de cette tranquillité des choses de dessous le soleil et de dedans la lumière, sereines et chancelantes d'une ivresse de simplicité.*²²²

Le cancer comme le boa font signe vers des mondes ordinairement réprimés par les conventions morales. Mais le cancer incarne l'envers de la morale, sa face sombre ; alors que le boa est la figure du tout autre de la morale, d'une vie obscure par-delà bien et mal. Pour la jeune fille, le cancer révèle un monde refermé sur son secret dans la honte, la solitude, la mauvaise foi. Au contraire, le serpent lui donne le pressentiment de l'avènement possible d'une transparence se réalisant à travers « d'innombrables échanges charnels ». Un semblable monde paraît mû par quelque chose qui ressemble ce que Georges Bataille nomme la « pure dépense » ou la « dépense improductive » engendrée par toute activité qui a sa fin en elle-même. Développée dans un essai paru dans la *Critique sociale* en janvier 1933, la notion bataillienne de dépense suppose que « la perte [...] doit être la plus grande possible pour que l'activité prenne son véritable sens²²³ » : perte des richesses accumulées dans les jeux, perte des ressources productives dans les grèves, ou perte de soi dans l'activité érotique, comme c'est le cas dans « Le Boa ». Ces manières de perdre et de se perdre sont en fait, pour Georges Bataille, des manières d'acquiescer au débordement perpétuel de la vie, de ne plus l'étouffer par des procédés d'accumulation et de conservation. La dépense bataillienne nomme ainsi tous les phénomènes qui bouleversent l'étroitesse des formes de vie bourgeoises, « l'hypocrisie mesquine » de tous « les représentants de la

²²² Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 619. Je souligne.

²²³ Georges Bataille, « La notion de dépense » (1933), in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 305.

bourgeoisie » et de leur « société moisie²²⁴ ». La jeune fille du « Boa » aspire elle aussi, à sa manière, à une forme de vie élargie, à la fois généreuse et cruelle, obéissant seulement à la fatalité de son besoin de déborder. Deux catégories humaines telles qu'elle se les représente lui font entrevoir un peu plus précisément à quoi pourrait ressembler une vie nouvelle. Premièrement, les « assassins » :

Je n'éprouvais nullement, par exemple, l'horreur des assassins, au contraire, je souffrais pour ceux d'entre eux que l'on enfermait dans une prison, non tout à fait pour leur personne, mais plutôt pour leur tempérament généreux et méconnu, arrêté dans sa course fatale.²²⁵

Ensuite, elle voue son admiration à une autre catégorie sociale déclassée, les « prostituées » :

De même que les assassins, les prostituées (que j'imaginai à travers la jungle des grandes capitales, chassant leurs proies qu'elles consumaient avec l'impéiosité et l'impudeur des tempéraments de fatalité) m'inspiraient une égale admiration et je souffrais pour elles aussi à cause de la méconnaissance dans laquelle on les tenait.²²⁶

Le monde « de simplicité lumineuse et de grandeur native », qui est celui du boa et des jungles primitives, se trouve actualisé de façon étrange dans « la jungle des grandes capitales », où les prostituées telles qu'elle les imagine règnent avec une souveraineté retrouvée, dont rend compte la métaphore animale. Le monde pressenti prend alors la forme non plus d'un jardin, mais d'un bordel, cependant toujours placé sous le signe du sacré, présenté plusieurs fois comme un « temple » :

Lorsque ma mère déclarait qu'elle pensait ne pas trouver à me marier, la Barbet et son cancer m'apparaissait aussitôt et je me consolais en me disant qu'il me restait le bordel, que fort heureusement en fin de compte, il resterait cela. Je me le représentais comme une sorte de temple de la défloration où, en toute pureté (je n'appris que bien plus tard le côté commercial de la prostitution), les jeunes filles, de mon état, auxquelles le

²²⁴ *Ibid.*, p. 313.

²²⁵ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 620-621.

²²⁶ *Ibid.*

mariage n'était pas réservé, allaient se faire découvrir le corps par des inconnus, des hommes de même espèce qu'elle. Sorte de temple de l'impudeur, le bordel devait être silencieux, on ne devait pas y parler, tout étant prévu pour qu'il n'y ait pas lieu d'y prononcer le moindre mot, d'un anonymat sacré. Je me figurais que les filles se mettaient un masque sur le visage pour y pénétrer. Sans doute pour y gagner l'anonymat de l'espèce, à l'imitation de l'absolu manque de "personnalité" du boa porteur idéal du masque nu, virginal. L'espèce, innocente, portant seule la responsabilité du crime, le crime ne fait plus que sortir du corps comme la fleur de la plante. Le bordel, peint en vert, de ce vert végétal qui était celui dans lequel se faisait la dévoration du boa, et aussi celui des grands tamariniers qui inondaient d'ombre mon balcon du désespoir, avec des séries de cabines rangées côte à côte dans lesquelles on se livrait aux hommes, 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.²²⁷

Cette nouvelle image utopique et étrange est essentielle, car elle marque le passage d'une dimension animale à une dimension humaine, autrement dit d'un monde perdu à un monde possible. L'idée que l'innocence serait rendue aux multitudes humaines dans la transgression orgiaque laisse deviner une façon sans doute assez hérétique que devait avoir Marguerite Duras d'envisager une future société communiste, renouant avec « l'anonymat de l'espèce ». La maison close telle que la jeune fille se l' imagine semble en effet l'ébauche d'une communauté nouvelle, qui n'arrêterait pas dans sa course la fatalité des passions portant chaque être vers les autres. En son sein, les impulsions sauvages irrépressibles semblent trouver une forme d'expression sociale. Pourtant, chose énigmatique, ce passage de la vie animale à la vie humaine ne suppose pas l'usage de la parole. Au contraire, la règle du bordel est le silence : on ne prononce pas « le moindre mot », comme si la vraie communication ne pouvait être que charnelle. De même, se rappelant plus tôt dans le récit ses espoirs d'échapper à la réclusion dans la pension en attirant l'attention des soldats français, la narratrice se décrit en train de sourire, mais sans prononcer un mot :

²²⁷ *Ibid.*, p. 621.

Et je me tenais sur mon balcon, je me tenais au confluent de ces deux morales extrêmes et je souriais à ces soldats de la Coloniale qui étaient les seuls hommes qu'il y ait toujours eu autour de la cage du boa parce que ça ne leur coûtait rien à eux non plus qui n'avaient rien eux non plus. Je souriais donc, comme s'essaye à voler l'oiseau, sans savoir, croyant que c'était là la manière qu'il convenait de prendre afin de rejoindre le vert paradis du boa criminel.²²⁸

La jeune fille tente de sourire, mais ne fait jamais usage de la parole. Pourtant, on comprend qu'il semble exister une voie parallèle à la voie charnelle vers le rétablissement de la communication humaine : une voie qui consisterait en un certain usage de la parole, en laquelle la narratrice en train d'écrire rétrospectivement son histoire, et à travers elle la jeune écrivaine qu'est alors Marguerite Duras, semble croire tacitement.

Malgré tout, ce n'est pas la littérature qui apparaît comme la voie du salut dans « Le Boa ». Le dénouement rejoue la tension inapaisée qui entremêle étroitement le « désespoir » éprouvé par la jeune fille solitaire sur son balcon et le « grand espoir » éprouvé en rêvant au bordel. Si ses rêves ne lui font entrevoir qu'obscurément la vie nouvelle à laquelle elle aspire, elle cerne cependant peu à peu la forme de la domination sociale qu'il lui faudra combattre, qui engloutit les êtres dans l'incommunicable. De ce point de vue, Mlle Barbet est un personnage ambivalent et révélateur : qui œuvre à la reproduction de l'ordre social dans ce qu'il a de plus oppressant, mais qui en est aussi une victime. La narratrice évoque les différentes formes de servitude sociale imposées aux femmes, auxquelles la maîtresse de la pension est censée la préparer mieux que sa mère :

Je pensais [...] à maman qui me disait qu'elle préférerait mourir plutôt que de me voir avoir une enfance aussi terrible que la sienne, que, pour trouver un mari il fallait avoir fait des études, savoir le piano, une langue étrangère, savoir se tenir dans un salon, que la Barbet était mieux indiquée qu'elle pour m'apprendre ces choses. Je croyais ma mère.²²⁹

²²⁸ *Ibid.*, p. 619-620.

²²⁹ *Ibid.*, p. 618.

Même les activités musicales ou littéraires ne lui apparaissent pas sous l'angle des joies qu'elles pourraient procurer mais sous l'angle de la fonction qu'elles occupent au sein d'une hiérarchie sociale oppressive. Le procédé d'accumulation répétitive rend sensible la façon dont ces choses pèsent sur une jeune fille soumise au processus de reproduction sociale de la domination. Cependant, on comprend également qu'au moment où elle écrit, la narratrice ne croit plus dans cette forme de vie bourgeoise que Mlle Barbet devait lui inculquer. Mais Mlle Barbet n'est pas seulement une figure d'autorité qui enseigne à consentir à l'ordre des choses. Elle incarne aussi toute la souffrance qu'il peut engendrer. Son cancer donne à la jeune fille « l'intuition des calamités qui pèsent sur l'espèce humaine » en général, mais surtout l'intuition « d'un déséquilibre de l'ordre social et des multiples formes de sujétion qui en découlent²³⁰ » : autrement dit, l'intuition de la domination qui pèse sur certaines catégories sociales, dont celle des femmes. Il semble en fait que le cancer de Mlle Barbet condense de manière allégorique, en en révélant le caractère insupportable, une souffrance et un isolement qui ne lui sont pas propres mais qui sont ceux d'une multitude opprimée. Contre cela qui la menace elle aussi, la jeune fille trouve cependant un recours : le souvenir du boa, qu'elle tient serré comme un talisman, lui rend « la hardiesse et l'impudeur²³¹ ». Il semble lui donner le courage d'affronter l'ordre social dont elle comprend qu'il a brisé une femme comme Mlle Barbet. Venu du fond des âges, d'un passé

²³⁰ *Ibid.*, p. 619.

²³¹ *Ibid.*, p. 620. Les choses cependant restent complexes... Un autre souvenir est étroitement associé au souvenir du boa où elle puise sa force, un souvenir d'enfance qui en est comme l'envers troublant, témoignant de l'autorité violente exercée par son frère : « Je dois parler ici d'un souvenir d'enfance qui ne fit que corroborer cette façon de voir. À huit ans je crois, mon frère, qui en avait dix, me demanda un jour de lui montrer "comment" c'était fait. Je refusai. Mon frère furieux me déclara alors que les filles "pouvaient mourir de ne pas s'en servir et que de le cacher étouffait, et donnait des maladies très graves". Je ne m'exécutais pas davantage, mais je vécus plusieurs années dans un doute pénible, d'autant plus que je ne le confiais à personne. Et lorsque la Barbet se montra à moi, j'y vis une confirmation de ce que m'avait dit mon frère. » (*Ibid.*, p. 621.)

sauvage, ce souvenir ou ce rêve ouvre en même temps un avenir, et même « le seul avenir possible de la vie ». Le dernier paragraphe reprend en l'amplifiant l'oscillation autour de laquelle est structurée la nouvelle entière :

Ainsi le monde, et donc ma vie, s'ouvrait sur une avenue double, qui formait une alternative nette. Il existait d'un côté le monde du cancer, de l'autre, le monde de l'impérieux, le monde fatal, celui de l'espèce considérée comme fatalité, qui était le monde de l'avenir, lumineux et brûlant, chantant et criant, de beauté difficile, mais à la cruauté duquel, pour y accéder, on devait se faire, comme on devait se faire au spectacle des boas dévorateurs. Et je voyais se lever le monde de l'avenir de ma vie, du seul avenir possible de la vie, je le voyais s'ouvrir avec la musicalité, la pureté d'un déroulement de serpent, et il me semblait que, lorsque je le connaîtrais, ce serait de cette façon qu'il m'apparaîtrait, dans un développement d'une continuité majestueuse, où ma vie serait prise et reprise, et menée à son terme, dans des transports de terreur, de ravissement, sans repos, sans fatigue.²³²

Dans ces phrases écrites d'un seul souffle, qu'à nouveau Marguerite Duras travaille pour allier forme et sens, dont l'enchaînement sinueux des propositions et des reprises vise à exprimer « la musicalité et la pureté d'un déroulement de serpent », une nouvelle dimension d'une vie à venir se dévoile. Le monde espéré ne s'incarne plus dans un lieu perdu, une jungle primitive ; ni dans un lieu fantasmatique, un temple bordel. Il est laissé à son évanescence. Il est décrit, avec lucidité, non pas comme la plénitude retrouvée que visent souvent les utopies littéraires et philosophiques, mais seulement comme une suite d'instantanés tragiques et extatiques dont la seule vertu est d'arracher les êtres à eux-mêmes, de conjurer le « rongement de la solitude ».

« Le Boa » et la ligne culturelle communiste en 1947 : le « goût des ténèbres » condamné par Andreï Jdanov

Cela fait du « Boa » une fable noire aux accents anticolonialistes et féministes, mais qui ne semble pas tout à fait répondre à ce qui est attendu

²³² *Ibid.*, p. 622.

des écrivain·e·s communistes. Tandis que Marguerite Duras est à cette époque une militante fervente, une nouvelle comme « Le Boa » s'inscrit plutôt dans le sillon d'écrivains non communistes, et considérés par les instances du PCF comme sordides et démoralisants, tels Georges Bataille, Maurice Blanchot, et surtout Jean-Paul Sartre²³³. Ce qu'elle écrit s'éloigne de la littérature soviétique d'avant-garde telle que la conçoit Andreï Jdanov, figure clé en ce qui concerne la littérature et la censure dans l'organisation stalinienne. Dans son discours au 1^{er} Congrès des écrivains soviétiques de 1934 par exemple, ce dernier s'en prenait à la « littérature bourgeoise » dont le « goût des ténèbres » n'aurait d'autre effet que de refléter la situation désespérée des pays capitalistes :

Le déclin et la corruption de la littérature bourgeoise, qui découlent du déclin et de la corruption du régime capitaliste, se présentent comme le trait caractéristique, comme la particularité caractéristique de l'état de la culture bourgeoise et de la littérature bourgeoise dans le temps présent. Les temps sont révolus sans retour où la littérature bourgeoise, reflétant les victoires de la société bourgeoise sur la féodalité, pouvait créer les grandes œuvres de la période d'essor du capitalisme. Il se produit maintenant une dégénérescence générale de ses thèmes et de ses talents, de ses auteurs et de ses héros. [...] Le déchaînement du mysticisme et du cléricalisme, l'engouement pour la pornographie sont caractéristiques du déclin et de la corruption de la culture bourgeoise. Les « célébrités » de la littérature bourgeoise, de cette littérature bourgeoise qui a vendu sa plume au capital, sont aujourd'hui les voleurs, les mouchards, les prostituées, les voyous. Tout cela est caractéristique de cette partie de la littérature bourgeoise qui s'efforce de cacher la corruption de la société bourgeoise, qui essaye vainement de démontrer qu'il ne s'est rien passé, que tout va pour le mieux dans le « royaume du Danemark » et que rien n'est en train de pourrir dans la société capitaliste. Les représentants de la littérature bourgeoise qui ressentent le plus vivement cet état de choses sont envahis par le pessimisme, l'incertitude du lendemain, le goût des ténèbres ; ils préconisent le pessimisme comme théorie et pratique de l'art. Et seul un petit nombre d'écrivains, les plus honnêtes et les plus clairvoyants, essayent de trouver une issue sur d'autres chemins, dans d'autres directions, et de lier leur sort à celui du prolétariat et de sa lutte révolutionnaire.²³⁴

²³³ Roger Garaudy, *Une littérature de fossoyeurs*, Paris, Éditions Sociales, 1947.

²³⁴ Andreï Jdanov, « Discours au 1^{er} congrès des écrivains soviétiques (17 août 1934) », in *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, La Nouvelle Critique, 1950, p. 7.

À travers ceux qui « préconisent le pessimisme comme théorie et pratique de l'art », c'est notamment la génération surréaliste d'avant-guerre qui est visée, dont Marguerite Duras a subi l'influence sur le plan littéraire et qu'elle fréquenta après la guerre (Georges Bataille, Raymond Queneau, Maurice Blanchot, Michel Leiris entre autres gravitèrent autour de la rue Saint-Benoît). Même aux œuvres de celles et ceux qui « ressentent le plus vivement » que « les choses sont en train de pourrir » dans les sociétés capitalistes, qui de ce fait sont « envahis par le pessimisme, l'incertitude du lendemain, le goût des ténèbres », le pamphlet jdanovien ne reconnaît aucune efficacité critique. Seul serait valable un réalisme socialiste dont les héros seraient « les bâtisseurs actifs de la vie nouvelle : ouvriers et ouvrières, kolkhoziens et kolkhoziennes, membres du Parti, administrateurs, ingénieurs, jeunes communistes, pionniers ». Une telle littérature doit être imprégnée par un « enthousiasme » et une « passion pour l'héroïsme », et surtout elle doit être « optimiste dans son essence, parce qu'elle est la littérature de la classe ascendante, du prolétariat²³⁵ ». On comprend que les personnages du « Boa » – une vieille dame exhibant une tumeur grouillante sur son sein, une jeune fille solitaire rêvant de se faire prostituée – n'ont rien des personnages héroïques de « bâtisseurs actifs de la vie nouvelle » ; ils relèvent davantage du goût des ténèbres et du pessimisme littéraire que Jdanov condamne. Comme tous-tes les intellectuel-le-s membres du Parti communiste, Marguerite Duras ne pouvait pas ne pas avoir connaissance de la doctrine jdanovienne qui dictait sa ligne culturelle. Mais la conception qu'elle avait de la littérature et de ses implications politiques était autre. Sa position était plus proche de celle de l'écrivain communiste italien Elio Vittorini, son ami, qui avait défendu dans la revue *Il Politecnico* que « la ligne de partage entre réactionnaires et révolutionnaires sur le plan de la culture ne s'identifie pas

²³⁵ *Ibid.*, p. 8.

avec la même ligne de partage en politique », selon une formule rapportée par Dionys Mascolo et Edgar Morin dans un entretien avec l'écrivain italien paru dans *Les Lettres françaises* en juin 1947. Cet entretien suscita d'ailleurs de nombreux débats avec les dirigeants du parti en matière culturelle, Laurent Casanova et Louis Aragon²³⁶.

Dans le même discours au Congrès des écrivains soviétiques de 1934, Andreï Jdanov admettait cependant une voie parallèle au réalisme socialiste, qui aurait pu laisser entendre qu'une littérature non astreinte à la seule représentation d'une certaine réalité économique et sociale était possible. Il nommait cette voie, en reprenant une expression de l'écrivain Maxime Gorki, « romantisme révolutionnaire » et la définissait ainsi :

Être ingénieur des âmes, cela veut dire avoir les deux pieds sur le sol de la vie réelle. Et cela signifie à son tour rompre avec le romantisme à la vieille manière, avec le romantisme qui représentait une vie inexistante et des héros inexistants, qui faisait s'évader le lecteur des contradictions et du joug de la vie dans un monde chimérique, dans un monde d'utopie. À notre littérature, qui a les deux pieds posés sur de solides fondations matérialistes, le romantisme ne peut être étranger, mais c'est un romantisme de type nouveau, le romantisme révolutionnaire. Nous disons que le réalisme socialiste est la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, mais cela suppose que le romantisme doit entrer dans la création littéraire comme une de ses parties constituantes, car toute la vie de notre Parti, toute la vie de la classe ouvrière et son combat reviennent à unir le travail pratique le plus sévère, le plus raisonné à un héroïsme et à des perspectives grandioses. Notre Parti a toujours été fort parce qu'il unissait et unit l'esprit pratique le plus rigoureux avec les perspectives les plus vastes, avec la marche continue vers l'avenir, avec la lutte pour la construction de la société communiste.²³⁷

La conception jdanovienne du romantisme révolutionnaire reste soumise à la loi d'airain d'une « marche continue vers l'avenir » dont la priorité est la

²³⁶ Jean Gratien (Dionys Mascolo) et Edgar Morin, « Une interview d'Elio Vittorini », *Les Lettres françaises*, n° 162, vendredi 27 juin 1947, p. 7. Elio Vittorini ajoutait toutefois que « le temps du choix était venu » entre l'Ouest et l'Est pour des écrivains issus de la bourgeoisie comme Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Voir le récit de l'épisode par Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, tome II. 1946-1996, op. cit.*, p. 88-90.

²³⁷ Andreï Jdanov, « Discours au 1er congrès des écrivains soviétiques (17 août 1934) », in *Sur la littérature, la philosophie et la musique, op. cit.*, p. 9.

productivité économique. Mais elle a cependant, malgré elle, autorisé quelques déviances par rapport à la théorie utilitaire de la littérature et des arts au sein des partis communistes. En France, elle fut reprise dès 1935 par Louis Aragon, dans *Pour un réalisme socialiste*, où il oppose le « romantisme révolutionnaire » des communistes au « romantisme pessimiste » des surréalistes avec lesquels il a rompu. Vingt ans plus tard, le philosophe Henri Lefebvre également s'en revendiquera, dans son essai « Vers un romantisme révolutionnaire » paru dans la *Nouvelle revue française* en octobre 1957, un an cependant avant son exclusion du Parti communiste français en 1958²³⁸. Mais Andreï Jdanov lui-même, ainsi que toute l'organisation culturelle stalinienne, n'en condamnera pas moins durement les écrivain·e·s qui remettent en cause la priorité donnée à la productivité économique et à l'héroïsme ouvrier, en manifestant un « engouement pour la pornographie », un « pessimisme », une « incertitude du lendemain », ou un « goût des ténèbres ». Dans un verdict de 1946 intitulé « Sur les revues “Zvezda” et “Léninegrad” », il s'attaque notamment à Mikhaïl Zostchenko, Anna Akhmatova et Lev Lountz. Ce dernier avait eu une formule qui résume de façon claire les raisons de la persécution subie par plusieurs écrivain·e·s : « Nous ne voulons pas d'utilitarisme. Nous n'écrivons pas pour la propagande. L'art est une vérité comme la vie elle-même, et comme la vie il est sans but et sans signification.²³⁹ » Certains violents reproches adressés en 1946 à Anna Akhmatova en particulier, et au courant acméiste dont elle faisait partie en général, permettent de mieux comprendre pourquoi « Le Boa » de Marguerite Duras, l'année suivante, ne

²³⁸ Concernant l'histoire du rapport entre romantisme révolutionnaire et réalisme socialiste dans les débats au sein des partis communistes, voir : Michel Niqueux, « Le romantisme révolutionnaire et sa place dans le réalisme socialiste », *Cahiers slaves*, n° 8, 2004, p. 1-18 ; Michel Surya, *La révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires. 1944-1956*, Paris, Fayard, 2004, p. 183-197.

²³⁹ Dans la revue russe *Mémoires littéraires*, n° 3, 1922 ; cité par Michel Surya, *La révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires. 1944-1956*, op. cit., p. 187.

pouvait que susciter l'hostilité des communistes orthodoxes et des *Lettres françaises*. Outre qu'il considère les acméistes comme « un courant nobiliaire et bourgeois dans la littérature » coupable de « pessimisme », c'est surtout la présence de « motifs érotiques » au cœur de la poésie d'Akhmatova qui motive sa condamnation :

Les Akméistes, comme les symbolistes, les décadents et d'autres représentants de l'idéologie nobiliaire et bourgeoise en décomposition, furent les apologistes de l'abattement, du pessimisme, de la croyance en l'au-delà. Les thèmes qui inspirent Akhmatova sont purement individualistes. Le diapason de sa poésie est limité jusqu'à la pauvreté : c'est la poésie d'une grande dame hystérique, ballottée entre le boudoir et l'oratoire. L'essentiel, chez elle, ce sont les motifs érotiques, entremêlés des motifs de la tristesse, du spleen, de la mort, de la mystique, de la fatalité. Le sentiment de la fatalité – sentiment compréhensible pour la conscience sociale d'un groupe qui s'éteint – les tons funèbres du désespoir, de l'agonie, les transports mystiques mêlés d'érotisme, tel est l'univers spirituel d'Akhmatova qui, elle, n'est qu'un vestige de la vieille culture nobiliaire engloutie pour toujours dans l'éternité du « bon vieux temps de Catherine ». Nonne ou fornicatrice, ou plutôt nonne et fornicatrice chez qui la fornication s'allie à la prière.²⁴⁰

La littérature d'Anna Akhmatova est dénoncée par Andreï Jdanov comme pathologique, décrédibilisée de manière sexiste au motif qu'elle serait l'expression d'une « grande dame hystérique ». Cependant, il omet d'évoquer la menace pourtant assez évidente qu'une poésie entretissant le religieux et l'érotique devait représenter pour la morale nobiliaire et bourgeoise. Il est probable que Marguerite Duras, mettant en scène dans « Le Boa » une jeune fille rêvant à « d'innombrables échanges charnels à la fois orgiaques et tranquilles », aurait suscité la même réprobation du doctrinaire stalinien. Quand « Le Boa » paraît en 1947, il ne pouvait être autrement que suspect et frappé d'anathème du point de vue communiste orthodoxe. En 1946, Andreï Jdanov finissait par prononcer, au nom du Comité Central du Parti, une dissolution des revues *Zvezda* et *Leningrad*,

²⁴⁰ Andreï Jdanov, « Sur les revues “Zvezda” et “Léningrad” » (1946), in *Sur la littérature, la philosophie et la musique, op. cit.*, p. 18.

où publiait Anna Akhmatova. Il en excluait les membres de la direction qui avaient permis la parution de semblables poèmes, et les remplaçait par des staliniens fidèles, car « le désordre et l'anarchie sont inadmissibles dans des revues comme dans n'importe quelle chose²⁴¹ ». De même en 1947, *Les Lettres françaises*, voix officielle du parti français stalinien, condamnaient les pages « fangeuses » écrites par Maurice Blanchot ou Marguerite Duras, dans une revue, *Les Temps modernes*, qui en outre incarnait le « tiers parti » existentialiste. Cela suppose, en fait, deux politiques de la littérature antagonistes, celle ordonnée par Andreï Jdanov et celle pratiquée par Marguerite Duras et Maurice Blanchot dans *Les Temps modernes*. La première se fonde sur un calcul dicté par un impératif de productivité et de progrès, et sur l'idée de l'écrivain comme « ingénieur des âmes » : elle en appelle à une littérature d'avant-garde, qui éclaire le chemin restant à parcourir pour le prolétariat, « la longue marche continue vers l'avenir », en faisant preuve de manière exemplaire d'enthousiasme et d'optimisme. La seconde ne se fonde sur aucun calcul de ce genre : elle présume seulement que si la vérité est scandaleuse, c'est qu'elle a des chances d'être révolutionnaire, d'ébranler « les conditions de toute compréhension » comme l'écrivait Maurice Blanchot. Dans sa nouvelle, Marguerite Duras met cela en œuvre ; il s'agit de tirer de l'ombre « tout ce qui se supporte honteusement et seul », ce qui était tenu invisible, dont la puissance de scandale est aussi une menace pour la hiérarchie des valeurs morales qui sous-tend la domination quotidienne. Il s'agit à la fois d'apprendre à voir les choses en face et d'ébaucher la possibilité d'une vie faite « de transports de terreur et de ravissement », mais sans préjuger de ce qui adviendra, sans assurance de réussite dans l'avenir. Il s'agit

²⁴¹ *Ibid.*, p. 32. Anna Akhmatova est alors exclue de l'Union des écrivains soviétiques, au sein de laquelle elle avait été admise non sans difficultés en 1940. Son premier mari, Nikolai Goumilev, fondateur du mouvement akméiste, avait été exécuté par les dirigeants soviétiques en 1921. Son fils, l'ethnologue Lev Goumiliov, fut interné dans un camp de travail de 1938 à 1956.

seulement, dans un inapaisement nécessairement sans issue, de laisser éprouver, comme le disait Georges Bataille dans sa préface de *Madame Edwarda*, « ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face ce qui arrive, ce qui est ».

Sur les plans littéraires et moraux, plus qu'avec le puritanisme stalinien, Marguerite Duras entretient ainsi des affinités avec un écrivain scandaleux comme Georges Bataille, mais aussi, ce qui est peut-être moins évident, avec l'impertinence des existentialistes. De fait, la morale déviante du « Boa » n'est pas sans évoquer celle que Simone de Beauvoir esquisse, la même année, dans *Pour une morale de l'ambiguïté*. Malgré certaines divergences par ailleurs, elles font chacune de l'arrachement à la solitude la valeur cardinale d'une vie vraiment vécue. Dans une très belle page, Simone de Beauvoir écrit :

Si l'on essaie d'établir entre les hommes une espèce de hiérarchie, on mettra au plus bas degré de l'échelle ceux qui sont dénués de cette chaleur vivante : les tièdes dont parle l'Évangile. Exister, c'est se *faire* manque d'être, c'est se *jeter* dans le monde : on peut considérer comme des sous-hommes ceux qui s'emploient à retenir ce mouvement originel ; ils ont des yeux et des oreilles, mais ils se font dès l'enfance aveugles et sourds, sans amour, sans désir. Cette apathie manifeste une peur fondamentale devant l'existence, devant les risques et la tension qu'elle implique : le sous-homme refuse cette « passion » qu'est sa condition d'homme, le déchirement et l'échec de cet élan vers l'être qui toujours manque son but, mais par là c'est l'existence même qu'il refuse.²⁴²

Contre la morale des « sous-hommes », qu'elle appelle aussi les « hommes sérieux », Simone de Beauvoir pose l'exigence de se jeter passionnément dans le monde, de se livrer sans relâche au désir et à l'amour. Cela n'est pas sans résonner avec le pressentiment formulé à la fin du « Boa », pressentiment et exigence d'une vie qui serait vécue « dans des transports de terreur, de ravissement, sans repos, sans fatigue ». Leurs deux morales

²⁴² Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1947, p. 61.

s'en prennent aux formes de vies bourgeoises, grises, mesquines ; elles incitent à un mouvement incessant hors de soi-même, qui serait une manière de vivre aussi intensément le déchirement, l'échec, la terreur, que le désir, l'amour, le ravissement.

Aux côtés du « Boa », un marxisme hétérodoxe encore secret : le pessimisme révolutionnaire de Walter Benjamin

Autre chose aurait pu éveiller le soupçon des communistes orthodoxes quant à l'activité littéraire de Marguerite Duras et sa participation à ce numéro des *Temps modernes* : c'est la présence, aux côtés du « Boa », de l'essai de Walter Benjamin « Sur le concept d'histoire », emblématique d'un marxisme hérétique, empreint d'un pessimisme que ne pouvaient tolérer les tenants de la doctrine officielle. L'écrivain et philosophe allemand, en effet, s'était déjà rangé du côté des surréalistes et de leur pessimisme, dans un article intitulé « Le surréalisme », paru dans *Die Literarische Welt* en février 1929. Mais le pessimisme qu'il concevait était un pessimisme révolutionnaire ; il s'agissait, selon une formule empruntée au surréaliste Pierre Naville, d'« organiser le pessimisme²⁴³ ». Walter Benjamin opposait le pessimisme surréaliste à l'optimisme social-démocrate, dont il estimait que les formules creuses à propos d'un avenir meilleur étaient sans efficacité réelle. Au contraire, les surréalistes, lucides quant au peu de chance d'une véritable transformation des conditions matérielles à l'aube des années 1930, auraient pourtant cherché sans relâche un mode d'action efficace. Dans cette optique, le surréalisme n'est pas un simple mouvement poétique : ce

²⁴³ Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), in *Œuvres*, II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 132. Il cite Pierre Naville, « Mieux et moins bien », *La révolution surréaliste*, n° 9-10, octobre 1927, p. 54-61.

qui le définit d'abord est d'avoir voulu « rompre avec une pratique qui livre au public les résidus littéraires d'une certaine forme d'existence sans donner cette forme elle-même²⁴⁴ ». Il était en quête d'une forme d'existence nouvelle, « d'expériences, non de théories, moins encore de fantasmes²⁴⁵ ». Autrement dit, dans le sillon des surréalistes, Walter Benjamin cherchait à penser la manière dont un « pessimisme sur toute la ligne » peut mener non pas à une résignation désabusée, mais à une volonté de faire entendre « un réveil qui sonne chaque minute pendant soixante secondes²⁴⁶ », volonté de révolution permanente des formes de vie. Cela peut sans doute évoquer l'aspiration à une vie « sans repos et sans fatigue » qui sauve la jeune fille du désespoir dans « Le Boa ». Qui plus est, Marguerite Duras semble avoir cherché elle aussi, dans la voie ouverte par les surréalistes, à traduire cette aspiration dans une vie effervescente au sein de la communauté de la rue Saint-Benoît, rythmée par les réunions politiques, les discussions littéraires, les soirées à chanter et à danser. Ainsi, pour Walter Benjamin qui en observe l'évolution avant-guerre, comme pour le groupe de la rue Saint-Benoît qui en hérite après-guerre, le surréalisme était exemplaire en ce qu'il incarnait « la convergence – et la correction mutuelle – du communisme et de l'anarchisme²⁴⁷ ». Cependant, malgré ces affinités, la rencontre théorique n'a pas vraiment lieu en 1947. La traduction française pour *Les Temps modernes*, par Pierre Missac, des dix-huit brèves thèses rédigées au cours de l'hiver 1939-1940, au lendemain du pacte germano-soviétique, thèses qui forment l'essai « Sur le concept d'histoire », est l'occasion de leur première vraie publication. Mais cela, comme le rappelle Michael Löwy, « sans susciter

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 114.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 134.

²⁴⁷ Michael Löwy, « Les noces chimiques de deux matérialismes. Walter Benjamin et le surréalisme », in *La révolution est le frein d'urgence. Essais sur Walter Benjamin*, Paris, L'éclat, « Philosophie imaginaire », 2019, p. 90.

aucune réaction²⁴⁸ ». La mise en garde du traducteur, Pierre Missac, affirme étrangement, préparant le terrain à une absence de réception, que la pensée benjaminienne est « parfois contestable du point de vue “politique”²⁴⁹ ». Bien qu’il ajoute qu’elle mérite malgré tout qu’on la « médite » et la « discute », il n’en reste pas moins que cela jette le discrédit sur cette pensée, avant même qu’on n’ait pu en lire une ligne. Toutefois il est vrai que la philosophie de l’histoire de Walter Benjamin a pu susciter la méfiance tant du lectorat bourgeois, par sa radicalité révolutionnaire, que du lectorat marxiste, par son messianisme hérétique. Dès la première thèse, il propose à la pensée marxiste de l’histoire une alliée inattendue, la théologie juive et suggère, par le biais de l’étrange allégorie d’un automate joueur d’échec secondé par un nain tapi sous la table, que le matérialisme dialectique pourrait « affronter n’importe quel adversaire pour peu qu’il ait à son service la théologie²⁵⁰ ». Cela revient à ses yeux à abandonner les notions de progrès et de continuité sereine qui régissent la conception dogmatique de l’histoire qu’ont tirée les dirigeants sociaux-démocrates ou communistes de la philosophie de Karl Marx, comme Andreï Jdanov lorsqu’il évoque « la marche continue vers l’avenir » du communisme stalinien. À leur confiance dans l’avenir, il oppose une conception messianique de l’histoire, plus pessimiste mais aussi plus attentive à ce qui arrive et qui échappe à toute prédiction conceptuelle, tournée vers les chances les plus faibles de rupture de la continuité historique, vers les brèches dans la reproduction de la domination des vainqueurs. Ces différents instants de rupture se font signe les uns les autres à travers

²⁴⁸ Michael Löwy, *Walter Benjamin, avertissement d’incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d’histoire »*, Paris, L’éclat, « Poche », 2018, p. 42. Michael Löwy rappelle qu’elles avaient d’abord paru dans une brochure confidentielle distribuée par Theodor Adorno au sein de l’Institut de Recherche Sociale de Francfort exilé aux États-Unis ; ce n’est qu’après la parution du premier volume des *Schriften* aux éditions Suhrkamp à Francfort en 1955 que commence vraiment la réception et la discussion.

²⁴⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d’histoire », traduit de l’allemand par Pierre Missac, *Les Temps modernes*, n° 25, octobre 1947, p. 623.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 624.

l'histoire, dont ils sont la dimension imprévisible. La deuxième thèse affirme ainsi :

Nous étions attendus sur terre. À notre génération comme à toutes celles qui nous ont précédés est dévolu un pouvoir messianique, très mince, que revendique le passé.²⁵¹

De même il précise dans la huitième thèse que la façon la plus efficace de lutter contre la domination universelle, soit en 1940 contre le fascisme en particulier, ne serait pas de faire confiance à un « progrès considéré comme une norme historique », mais de chercher à produire un « état d'exception²⁵² ». Malgré son caractère énigmatique, un semblable état d'exception peut être compris comme la résurgence d'une « société sans classe » d'un lointain passé, ainsi que le propose Michael Löwy dans son commentaire érudit²⁵³. En cela, selon Michael Löwy, la philosophie de l'histoire benjaminienne serait emblématique d'un « romantisme révolutionnaire », que caractérise une tension dialectique entre nostalgie et espérance : « Pour le romantisme révolutionnaire, l'objectif n'est pas un *retour* au passé, mais un *détour* par celui-ci vers un avenir utopique.²⁵⁴ » Le romantisme révolutionnaire benjaminien est donc assez loin de celui recommandé par la doctrine jdanovienne en 1934. Il ne s'agit pas d'éclairer et d'encourager les forces productives en leur ouvrant la perspective héroïque d'une « marche continue vers l'avenir », d'un progrès inexorable, qui est l'âme du marxisme alors dominant. Au contraire, il s'agit de porter attention aux chances d'interruption de la continuité historique à laquelle

²⁵¹ *Ibid.*, p. 625.

²⁵² *Ibid.*, p. 628.

²⁵³ Michael Löwy, *Walter Benjamin, avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, *op. cit.*, p. 108-113.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 17. L'auteur, étrangement, ne situe pas cette forme de « romantisme révolutionnaire » qui œuvre en dehors du Parti communiste soviétique par rapport à celle qui, à la même époque, est revendiquée en son sein par Maxime Gorki, Andreï Jdanov, Joseph Staline lui-même. Pour une histoire du romantisme révolutionnaire et des autres courants romantiques, voir Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot & Rivages, « Critique de la politique », 1992.

la modernité capitaliste a donné le sens d'un progrès vers l'abîme. Une note préparatoire des thèses résume bien cette orientation à la fois pessimiste et utopique donnée par Walter Benjamin à la théorie marxiste révolutionnaire :

Marx avait dit que les révolutions sont la locomotive de l'histoire mondiale. Mais il se peut que les choses se présentent tout autrement. Il se peut que les révolutions soient l'acte, par l'humanité qui voyage dans ce train, de tirer les freins d'urgence.²⁵⁵

L'histoire serait donc un immense train lancé à toute allure dans la nuit inconnue, mais qui, si on parvenait à tirer les freins d'urgence, ralentirait, s'immobiliserait soudain. Dans ce ralentissement, cette suspension du temps, la chance serait soudain donnée aux hommes et aux femmes de vivre « des éclats du "temps messianique"²⁵⁶ ». Ainsi conçus, les temps messianiques ne renvoient plus à un passé perdu ni à un avenir incertain, mais à un élargissement du présent. Les thèses benjaminienes assombrissent et ouvrent en même temps la conception de l'histoire du marxisme dominant. Elles lui donnent cette tournure hérétique en puisant dans une conception messianique du temps et de l'histoire, empruntée à la théologie juive pour laquelle « chaque seconde était la petite porte par laquelle pouvait entrer le Messie²⁵⁷ ».

²⁵⁵ Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2010, p. 1232 ; cité par Michael Löwy, « Un matérialisme historique aux éclats romantiques. Walter Benjamin et Karl Marx » in *La révolution est le frein d'urgence. Essais sur Walter Benjamin*, Paris, L'éclat, « Philosophie imaginaire », 2019, p. 53.

²⁵⁶ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », traduit de l'allemand par Pierre Missac, *Les Temps modernes*, art. cit., p. 632 et 634.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 634.

Épilogue : retour des spectres d'Andreï Jdanov, Anna Akhmatova et Walter Benjamin dans les chroniques écrites pour Libération en 1980

À l'automne 1947, les thèses de Walter Benjamin n'entraînèrent pas de grand renouveau de la conception révolutionnaire de l'histoire. La réception du penseur allemand en France commencera vraiment à partir de la publication des *Œuvres choisies* chez Julliard en 1960, dans la collection « Les Lettres nouvelles » dirigée par Maurice Nadeau, qui s'est rapproché entre-temps du groupe de la rue Saint-Benoît. Pourtant, ces thèses ne sont pas sans résonances avec ce qu'écrivent Marguerite Duras et Maurice Blanchot dans le même numéro des *Temps modernes*. On peut déceler certaines affinités entre leurs travaux, dues certainement à un commun héritage surréaliste. Dans ses réflexions sur le surréalisme de 1929 précédemment évoquées, Walter Benjamin notait encore que le « culte du mal » commun aux surréalistes et aux romantiques pouvait « servir à désinfecter et à isoler la politique de tout dilettantisme moralisateur²⁵⁸ », sans doute aussi de tout optimisme irresponsable. C'est du moins vers cela que tend l'usage que fait Maurice Blanchot de Sade, considéré par les surréalistes comme un de leurs précurseurs, en tirant de son amoralisme scandaleux une possibilité de « modifier les conditions de toute compréhension » sur un plan éthique et politique. Et d'une manière proche, comme on l'a vu, « Le Boa » retrace le cheminement d'une jeune fille vers « la révolte contre le discrédit dans lequel on tient le crime et contre le crédit que l'on confère à l'innocence », provoquée par le spectacle du mal dont le serpent est l'image par excellence. On peut noter aussi qu'en 1940, avant de quitter Paris pour tenter de rejoindre les États-Unis, d'être finalement rattrapé par la Gestapo et acculé à se donner la mort, Walter Benjamin avait confié la plupart de ses manuscrits à Georges

²⁵⁸ Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), in *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 127.

Bataille, qui travaillait alors à la Bibliothèque nationale de France, et allait devenir bientôt un proche ami de Maurice Blanchot et de Marguerite Duras²⁵⁹. Par ailleurs, l'essai de Walter Benjamin qu'ils ont pu lire alors dans *Les Temps modernes* semble également avoir laissé des traces dans leurs œuvres ultérieures, du moins si on se place dans la longue durée de l'histoire des idées. En 1960, Maurice Blanchot commentait dans la *Nouvelle revue française* un des essais de Benjamin, intitulé « La tâche du traducteur », parmi ceux que venait de faire paraître Maurice Nadeau chez Julliard²⁶⁰. En 1968, peu après le soulèvement étudiant et ouvrier des mois de mai et juin auquel il avait pris part aux côtés de Marguerite Duras, Dionys Mascolo et Robert Antelme notamment, il citait la quinzième des thèses « Sur le concept d'histoire » dans un fragment écrit pour le *Bulletin du Comité d'action étudiants-écrivains au service du Mouvement*, mentionnant les révolutionnaires parisiens de juillet 1830 qui tiraient « des coups de feu sur les horloges des tours de Paris » avec « le désir conscient de rompre la continuité de l'histoire²⁶¹ ».

Quant à Marguerite Duras, c'est un autre détour dans le temps qui peut laisser transparaître des souvenirs d'une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire », mêlés à des souvenirs du pamphlet jdanovien sanctionnant Anna Akhmatova. Pour comprendre l'émergence d'une forme durassienne de pessimisme révolutionnaire dans ses premières tentatives littéraires des années 1940, on peut trouver en effet plusieurs clés dans les chroniques hebdomadaires qu'elle rédige pour le journal *Libération* durant

²⁵⁹ Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2013, p. 632. De 1937 à 1939, Walter Benjamin a également fréquenté Georges Bataille au sein du Collège de Sociologie, que ce dernier animait avec Michel Leiris et Roger Caillois (voir p. 527-529).

²⁶⁰ Maurice Blanchot, « Reprises », *La Nouvelle revue française*, n° 93, septembre 1960, p. 475-483.

²⁶¹ Maurice Blanchot, « Rupture du temps : révolution », *Bulletin* publié par le *Comité d'action étudiants-écrivains au service du Mouvement*, n° 1, octobre 1968, p. 18 ; repris dans Maurice Blanchot, *Mai 68, révolution par l'idée*, édition de Jean-François Hamel et Éric Hoppenot, *op. cit.*, p. 69 et 138.

l'été 1980, et qui seront reprises chez Minuit sous le titre *L'Été 80*. Cette chronique journalistique est l'occasion pour Duras, depuis sa chambre avec vue sur l'océan dans l'hôtel des Roches Noires à Trouville, d'évoquer sans distinctions des événements cosmiques, intimes, politiques : l'orage, la pluie sur la mer, le soleil, les pétroliers d'Antifer, une histoire fusionnelle entre un petit garçon et une jeune monitrice d'une colonie de vacances, ou encore la grève surgie sur un chantier naval à Gdansk, contestant la mainmise du régime soviétique sur l'organisation ouvrière. De fait, dans la ville polonaise des bords de la mer Baltique, le 14 août 1980 au matin, 17 000 ouvrier·ère·s se mettent en grève à la suite du licenciement d'une des leurs, Anna Walentynowicz. Cette révolte spontanée manifeste une volonté d'auto-organisation ouvrière échappant à la centralisation soviétique. Alors que Duras vient d'apprendre l'événement, son regard se pose sur « la platitude millénaire de la mer » et elle songe à deux manières différentes d'approcher le temps et l'histoire :

Un orage brouille la couleur et les lignes si claires mais il passe vite et de nouveau le bleu est là, la platitude millénaire de la mer. Quand la mer dormait ainsi sous le ciel vide, avant, les hommes s'effrayaient. À ce moment-là, l'infini du monde était à la portée de la main, dans les animaux, les forêts, la terre elle-même alors infinie, la mer. Rien de cela n'avait encore de forme décidée, l'évidence éclatait qu'elle n'en aurait jamais, et déjà les hommes pressentaient que le monde était vieux. Que le sommeil de la mer en était signe. Comme en était signe aussi leur songe lui-même. Le présent a toujours dû être vécu de cette façon par les hommes, comme étant celui, évident, de la fin des temps. Le tragique est là, là où nous sommes, la peur, avant nous, personne ne la connaît. L'opacité de l'avenir a toujours troublé notre tête fragile et douloureuse, ce ratage poignant d'ordre divin. C'est cette opacité du lendemain qui a porté l'homme vers les Dieux et qui le porte encore corps et biens vers le culte de cette instance de l'État. 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. Toutes les civilisations se sont attribuées le privilège du savoir de cette opacité fondamentale. Et toutes en ont abusé. L'État, c'est l'institution de cet abus. Nous voyons l'histoire comme nous voyons notre enfance, nos parents, sans finalité autre que celle de notre avènement. Pour nous, en vie, sa durée a toujours été illusoire, elle n'a eu de sens que de notre fait, qu'apparentée à nous, à notre corps, à l'absolue finalité que nous sommes à nos propres yeux. Le judaïsme devait être seul à vivre l'Histoire comme un temps sans

devenir, sans aménagement, piétinant, sans illusion de progrès, d'éternel, de sens.²⁶²

La première conception du temps dont il est question est celle de l'homme qui a « peur », peur de « l'opacité fondamentale de l'avenir » et du « ratage poignant d'ordre divin ». Duras suggère que c'est la conception dominante, celle des hommes qui s'en remettent au « savoir » illusoire quant à l'avenir auquel prétend le pouvoir étatique, qui est « l'institution de cet abus ». Dans le contexte de la grève de Gdansk, on peut songer à l'inflexible optimisme historique de l'État soviétique, issu d'une interprétation dogmatique du matérialisme historique. À l'opposé, Duras évoque une façon de vivre le temps historique d'un homme encore à venir, qui, défait de sa peur, « irait seul et sans aide au-devant de l'inconnaissable de sa vie », consentirait à l'opacité du lendemain, au ratage divin, à l'impossibilité de l'espoir. Si cette attitude n'a encore jamais vu le jour, quelque chose en est cependant anticipé selon Duras dans le judaïsme et dans sa manière de « vivre l'histoire comme un temps sans devenir, sans aménagement, piétinant, sans illusion de progrès, d'éternel, de sens ». Cette critique d'une conception linéaire et cumulative de la durée fait étrangement écho à la conception benjaminienne de l'histoire, qui avait incorporé des éléments messianiques de la théologie juive. On pourrait même croire que Duras cherche une alternative à l'optimisme marxiste en recourant à des souvenirs de lecture des thèses benjaminienes. Plus loin, c'est selon cette autre manière d'envisager l'histoire attentive à sa part d'inconnu qu'elle-même lira les événements de Gdansk :

Je crois que Gdansk porte avant tout sur le silence, que le silence est le contenant du tout de Gdansk, sa miraculeuse nouveauté. J'avais parlé dans le détail de chacune des revendications de Gdansk et je viens de jeter ce que j'avais écrit. Gdansk est déjà dans l'avenir. Et même si elle échoue et qu'on la massacre et que coule son sang, elle aura eu lieu, elle est

²⁶² Marguerite Duras, *L'Été 80* (1980), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 830.

indéfaisable, monolithique et dans le même temps accessible à tous, absolument à tous ceux qui voient.²⁶³

Dans ces lignes, la grève de Gdansk, « catalyseur du désir²⁶⁴ » selon Florence de Chalonge, apparaît comme un événement qui échappe à la répétition inlassable de l'histoire des vainqueurs et des suites de massacres sur quoi celle-ci repose. L'étrangeté de l'évènement, qui le rend inassimilable à l'enchaînement ordinaire des jours, vient du fait qu'il apparaît sous la plume de Duras comme « déjà dans l'avenir ». Si « la réussite ou l'échec de Gdansk » lui sont indifférents et qu'elle se dit seulement « heureuse que cela ait eu lieu²⁶⁵ », c'est que l'évènement s'inscrit pour elle dans une autre dimension de l'histoire, une dimension énigmatique et opaque, qui empêche de le déchiffrer selon les critères de causalité et de finalité qui sont ceux de la tradition des vainqueurs, dans ce cas précis des oppresseurs soviétiques. Il semble qu'aux yeux de Duras la grève de Gdansk soit l'un de ces moments où est donnée aux hommes et aux femmes la possibilité de vivre des « éclats de temps messianiques » selon la formule de Benjamin. Il est difficile de savoir dans quelle mesure le pessimisme messianique exprimé dans *L'Été 80* est directement héritier des thèses benjaminienes sur l'histoire qu'elle avait pu découvrir dans les *Temps modernes* une trentaine d'années auparavant, ou rencontrer au détour de publications et d'interprétations ultérieures. Mais il reste que, rétrospectivement, cela amène à voir dans « Le Boa » de 1947 et dans son contexte de parution un présage de l'engagement de plus en plus affirmé de Marguerite Duras pour une forme oppositionnelle de communisme, qu'elle qualifiera plus tard comme un communisme « sauvage²⁶⁶ ». Un autre

²⁶³ *Ibid.*, p. 839.

²⁶⁴ Florence de Chalonge, Notice de *L'Été 80* (1980), in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 1731 ; voir aussi « Actualité, événement et histoire dans *L'Été 80*, de Marguerite Duras », *Écrire l'histoire*, n° 12, automne 2013, p. 57-64.

²⁶⁵ Marguerite Duras, *L'Été 80* (1980), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 833.

²⁶⁶ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1225.

indice, qui se trouve un peu plus loin dans *L'Été 80*, peut éclairer le sentiment qui a pu être celui de la jeune Marguerite Duras par rapport à la ligne culturelle du Parti communiste. Au fil de ses observations et de ses souvenirs, elle en vient à évoquer quelques écrivain·e·s qui avaient été persécuté·e·s par l'organisation stalinienne : Anna Akhmatova, qui fut l'objet comme on l'a vu des condamnations virulentes d'Andreï Jdanov en 1946, ainsi qu'Ossip Mandelstam, autre poète du groupe akméiste, mort en camp de transit en 1938 et sur l'œuvre duquel la censure continua de peser après sa mort. Elle évoque leurs destinées et le pamphlet jdanovien au cours d'un dialogue indirect dont les voix d'outre-tombe sont indémêlables :

Moscou ne peut plus comprendre Gdansk, comment voulez-vous ? Comment ferait-elle pour comprendre Gdansk ? Comment ? Ce mouvement de la mer, du vent ? Ces forces tranquilles ? Cet amour ? Moscou, cette chose-là, comment voulez-vous ? En 1946, oui, c'est ça. Le nom écrit sur la tombe est Akhmatova, Anna, interdite de publication. Elle aurait cent ans. L'interdiction est toujours là, depuis 1946, oui, c'est ça. Vivait de traductions dans une chambre de service. Le plus grand poète. Gdansk. Non, on ne sait pas pourquoi. Oui, c'était en 1947. Le nom écrit sur la tombe c'est Ossip Mandelstam. Le plus grand poète. Oui, interdit de publication. Gdansk, Moscou, lui souriant, comment voulez-vous que ce soit possible ? Deux cent soixante millions d'habitants. On ne sait pas pourquoi, tout à coup, il y a eu cette lumière sur la mer du Nord. Elle s'est produite au centre de l'obscurité, vous vous souvenez ? L'espoir ? Non, non. Je crois qu'il n'y a rien de plus pessimiste que Gdansk. Sauf cet amour que j'ai pour vous et dont je sais qu'il est illusoire et qu'à travers l'apparente préférence que je vous porte je n'aime rien que l'amour même non démantelé par le choix de notre histoire. Gdansk, comment voulez-vous que Moscou comprenne Gdansk ? Si gaie est Gdansk, si légère, gratuite, presque futile, oui, disparate, folle, tendre, une foule contenue dans chacun de ses gens.²⁶⁷

Sur un mode élégiaque et elliptique, dérangeant la chronologie linéaire des événements, Duras manifeste un sourd enthousiasme pour la grève polonaise de 1980 en même temps qu'elle renvoie à la sanction prononcée contre la poétesse en 1946 par l'idéologue stalinien, qui considérerait les

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 846-847.

acméistes comme « les apologistes de l'abattement, du pessimisme, de la croyance en l'au-delà ». Précisément contre la doctrine jdanovienne qui obligeait les écrivain·e·s à faire preuve d'optimisme, Duras affirme alors un gai pessimisme, analogue à ce qu'elle avait appelé quelques années plus tôt un « gai désespoir »²⁶⁸ ; elle revendique, comme elle le revendiquait dans les années 1940 de manière moins explicite, un espoir en berne qui est pourtant le contraire de l'abattement. Le « désespoir » de la jeune fille du « Boa » en face de la noirceur des vies brisées par « le rongement de la solitude » allait de pair avec une aspiration violente à une vie « prise et reprise dans des transports de terreur, de ravissement » qui seraient « le seul avenir possible de la vie ». D'une façon semblable, l'écrivaine journaliste de *L'Été 80* ne voit « rien de plus pessimiste que Gdansk » en même temps qu'elle voit cette grève « si gaie » et voit « une foule contenue dans chacun de ses gens », selon une étrange image qui démultiplie et complique l'idée d'une sortie de la séparation. Ainsi se précise la forme particulière de pessimisme révolutionnaire que Marguerite Duras a élaboré au sein puis en dehors du parti qui a pu incarner un temps à ses yeux un espoir « fou » : à la fois une lucidité quant à l'immuable reproduction de la domination universelle qu'est l'histoire, et une attention pour les tentatives désespérées et fulgurantes qui ont lieu sur un autre plan, à une échelle intime ou collective, le surgissement d'un amour ou d'une grève.

²⁶⁸ Marguerite Duras avait déjà conçu une forme de « gai désespoir » à propos de son film *Le Camion* en 1977 : Marguerite Duras, « La voie du *gai désespoir*. Entretien avec Claire Devarrieux », *Le Monde*, 16 juin 1977, p. 21.



Chapitre III

« SI CHACUN POUVAIT ÉCOUTER LA RUE DE LA SORTE, IL
CHANGERAIT » : LA NOUVELLE « MADAME DODIN » DANS *LES TEMPS*
MODERNES EN 1952

*La publication de « Madame Dodin » dans Les Temps modernes en 1952
après la rupture avec le PCF en 1950*

Au début des années 1950, la revue des *Temps Modernes* occupe toujours une place centrale dans le champ littéraire. Elle est alors vraiment devenue, comme on l'a déjà évoqué avec Anna Boschetti d'un point de vue sociologique, « la plus grande tribune littéraire de l'époque », dont l'autorité symbolique lui permet d'attirer et de consacrer de nouveaux auteurs et de nouvelles autrices¹. Elle est un haut lieu de l'effervescence intellectuelle parisienne et française, et autour d'elle gravitent les figures les plus reconnues du monde des lettres, en même temps qu'elle incarne une rupture avec un certain esprit de sérieux, ce dont Simone de Beauvoir témoigne quand elle évoque le sens de la fête qui rassemblait durant et après la guerre le groupe d'ami-e-s qui allait participer de près ou de loin à l'aventure de la revue, de la fête comme « ardente apothéose du présent, en face de l'inquiétude de l'avenir² ». Elle raconte les soirées endiablées qu'elle et Jean-Paul Sartre passaient en compagnie de Michel et Louise Leiris, Raymond et Janine Queneau, ou encore Georges Bataille, qui dirigeait quant à lui la revue *Critique*, une autre des revues les plus influentes alors, caractérisée par son « éthos hérétique³ » que les *Temps modernes* n'étaient pas sans partager d'une certaine manière. Plusieurs de ces figures, d'ailleurs, appartenaient également à la constellation de la rue Saint-Benoît. Après « Le Boa » qui était paru en octobre 1947, Marguerite Duras confie une autre nouvelle, assez largement autobiographique elle aussi, aux *Temps modernes*, « Madame Dodin », en mai 1952⁴. Alors

¹ Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes. Une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1985, p. 201.

² Simone de Beauvoir, *Mémoires*, I, édition dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 889-890.

³ Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes. Une entreprise intellectuelle*, op. cit., p. 205.

⁴ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, n° 79, mai 1952, p. 1952-1981. Comme « Le Boa », elle sera reprise, après de nombreuses corrections plus ou moins significatives, dans le volume *Des journées entières dans les arbres* (1954), in

qu'elle avait raconté son enfance indochinoise dans « Le Boa », elle raconte désormais la vie quotidienne de la rue Saint-Benoît où elle vit, où elle discute avec sa concierge Mme Fossé, qui prendra le nom de Mme Dodin, ainsi qu'avec un balayeur, qui prendra le nom de Gaston. Son propre récit s'entretient avec ceux des vies invisibles, ceux des travailleurs et travailleuses appartenant à une sorte de lumpenprolétariat qu'elle côtoie chaque jour, en cherchant cependant à ne pas usurper leur parole, car comme le dit justement Gaston : « Faut jamais parler de ce qu'on ne sait pas, sans ça on risque de déconner.⁵ » La nouvelle « Madame Dodin » fut ébauchée, comme « Le Boa », dans les années de l'immédiat après-guerre, ainsi qu'en attestent les notes éparses rassemblées dans le « Cahier beige » tenu entre 1946 et 1949, publié au sein de l'ensemble des *Cahiers de la guerre*⁶. Mais, au contraire du « Boa », elle paraît seulement quelques années plus tard, en 1952. Entre-temps, un événement majeur dans le parcours politique de Marguerite Duras est survenu, qui est son exclusion du Parti communiste français, ainsi que celles de Dionys Mascolo et Robert Antelme, consécutives à une proposition adoptée à l'unanimité par le comité de section en février 1950. Les motifs furent résumés par le comité en trois points. La première raison invoquée fut une « tentative de sabotage du Parti par la désorganisation de la cellule ». Cela renvoie à de complexes intrigues, à la suite de propos dissidents qui auraient été tenus par les membres de la rue Saint-Benoît, dans les cafés de Saint-Germain-des-Prés, rapportés aux dirigeants de la cellule probablement par leur camarade écrivain Jorge Semprun. La deuxième accusation concernait la « fréquentation de trotskistes, tels que David Rousset, et autres ennemis

Œuvres complètes, I, *op. cit.*, p. 1047-1082.

⁵ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, *art. cit.*, p. 1956.

⁶ Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, édition de Sophie Bogaert et Olivier Corpet, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 231-321. Les passages qui ont servi à « Madame Dodin » sont également repris, selon un autre agencement, dans « Madame Dodin. Notes et esquisse de la nouvelle », in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1047-1082. Le « Cahier beige » est conservé à l'Institut mémoire de l'édition contemporaine (IMEC).

de la classe ouvrière et de l'Union soviétique ». Cette affaire également est obscure, puisque David Rousset n'a jamais appartenu au courant trotskiste ; il avait certes provoqué une secousse dans les milieux communistes l'année précédente en publiant dans *Le Figaro littéraire* un appel « aux anciens déportés des camps nazis » à dénoncer les camps soviétiques, mais avec lequel Robert Antelme, comme lui survivant des camps nazis, avait pourtant pris ses distances. La troisième accusation est la plus intéressante peut-être pour mieux comprendre la nature difficilement compatible du rapport entre activité littéraire et activité politique chez Marguerite Duras au temps de son engagement communiste. On reprochait aux camarades de la rue Saint-Benoît, et à Marguerite Duras plus particulièrement, une :

Fréquentation des boîtes de nuit du quartier Saint-Germain-des-Prés où règne la corruption politique, intellectuelle et morale, que condamnent vigoureusement et à juste titre la population laborieuse et les intellectuels honnêtes de l'arrondissement.⁷

Il semble que les dirigeants communistes, en parlant au nom de « la population laborieuse » ou des « intellectuels honnêtes », reprennent en fait à leur compte les valeurs morales de l'ordre social en place. Sur ce point de réelles divergences existaient entre les camarades de la rue Saint-Benoît et les instances communistes, à la tête desquelles se trouvaient notamment Louis Aragon, Jean Kanapa ou Laurent Casanova, cadres importants en charge des relations avec les intellectuels. On peut se souvenir du numéro des *Temps modernes* d'octobre 1947, que la critique communiste, dans les *Lettres françaises*, avait couvert d'opprobres, en qualifiant de « fangeuses » les pages brûlantes où Maurice Blanchot et

⁷ Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014 (1998), p. 411. L'affaire est racontée également par Jean Vallier, « Sur la pente glissante et savonneuse », in *C'était Marguerite Duras, tome II. 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010, p. 65-121 ; et par Gérard Streiff, *Procès stalinien à Saint-Germain-des-Prés*, Paris, Syllepse, « Utopie critique », 1999.

Marguerite Duras exprimaient une fascination pour le crime et la débauche dans la perspective d'un renversement des valeurs morales, d'une modification des « conditions de toute compréhension ». Pourtant, dans la vie quotidienne qu'elle menait durant ces années, Marguerite Duras ne semble pas avoir été l'oiseau de nuit dénoncé ici. Les soirées rue Saint-Benoît avaient certes la réputation de fêtes interlopes, mais, en 1947, elle avait donné naissance à son fils Jean Mascolo, qui lui demandait beaucoup de l'attention et du temps qu'elle ne passait pas à militer et à écrire. Il reste pourtant qu'elle commençait à incarner une figure moralement scandaleuse dans le champ littéraire, et les dirigeants communistes semblent avoir jugé cette aura clandestine incompatible avec une activité politique sérieuse. Quant à elle, Marguerite Duras semble n'avoir pas craint les contradictions. Si son activité littéraire et son activité politique, son désir d'œuvrer à l'organisation révolutionnaire des classes opprimées et son désir de mettre sur papier les replis sauvages de l'âme humaine, pouvaient sembler ne pas converger de façon évidente, cela ne signifiait pas pour autant qu'il faille faire un choix. Il semble plutôt, comme elle l'affirme alors, que la vraie trahison aurait été pour elle de réprimer l'une ou l'autre de ces deux nécessités intérieures.

L'impossibilité de « modifier des goûts » et le « lieu sauvage de sa propre contradiction » que la vraie communiste garde en elle

Dans une déposition aux instances communistes du 26 mai 1950, Marguerite Duras répond à ces accusations, comme Dionys Mascolo qui venait de le faire un peu avant elle, clarifiant l'idée d'un certain communisme qu'il ne voulait pas abandonner, en invoquant Karl Marx et Saint-Just. Elle écrivait notamment :

On prétend que je ne suis pas d'accord avec la politique du Parti en ce qui concerne la politique et les arts. Soit, je l'avoue mais il faut s'entendre. Le Parti a dit qu'il fallait faire du porte-à-porte. J'ai fait du porte-à-porte. Le Parti a dit qu'il fallait faire des collectes. J'ai fait des collectes aux terrasses des cafés et ailleurs. Le Parti a demandé, comme il était indispensable, qu'on accueille des enfants de grévistes. J'ai recueilli pendant deux mois la fille d'un mineur. J'ai fait signer les ménagères sur les marchés, j'ai vendu *L'Huma*, j'ai collé des affiches, j'ai contribué à faire inscrire Antelme, Mascolo, d'autres camarades encore, etc. Tout ce que j'ai pu faire, je l'ai fait. Ce que je ne peux pas faire c'est de modifier des goûts, par exemple littéraires, qui sont ce qu'ils sont mais auxquels il m'est physiquement impossible de renoncer. Mais si je ne vais pas crier ces goûts sur les toits, pourquoi va-t-on les chercher en dernière heure pour en faire le crime principal ? Depuis six ans que je suis au Parti, jamais une fois, jamais une seule fois, en cellule, je n'ai tenu compte ou dit ces réticences.⁸

Ainsi, à l'occasion de sa rupture avec le PCF Marguerite Duras élucide la tension qui l'habitait, de 1944 à 1950, entre sa vie militante opiniâtre et sa vie littéraire clandestine. Malgré sa colère, elle ne semble pas regretter le balancement qui a marqué son engagement, entre ces deux dimensions de son existence. Dans ces lignes affleure une certaine éthique littéraire. La chose importante pour elle est de « ne pas renoncer à ses goûts », considérés comme des données du corps qui ne dépendent pas de la volonté. Cela suppose qu'en lisant, en écrivant, on se demande avec franchise si cela est vrai, si cela touche quelque chose de vrai en soi, autrement dit si on sent que cela est indépendant de sa volonté. Cette franchise avec soi, avec l'énigme de ses propres prédilections qui peuvent se contredire, s'entrechoquer, elle va continuer de l'approfondir par la suite sous la forme de ce qu'on peut nommer, en reprenant ses propres termes, une éthique de la contradiction. Une telle éthique consiste à vivre ses contradictions sans faire taire ses voix intérieures discordantes. C'est l'un des sens du « communisme sauvage » que Marguerite Duras propose d'imaginer : consentir à son désordre intime, où s'élabore justement un

⁸ Marguerite Duras, Rapport adressé à la cellule de Saint-Germain-des-Prés, 26 mai 1950 ; cité in Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 414-415.

refus de l'enchaînement ordinaire des jours et des idées. Dans *Les Parleuses* en 1974, elle notera :

Le lieu sauvage et toujours à explorer de sa propre contradiction, le vrai communiste l'aura toujours en lui. C'est le lieu de son désordre, de son refus, son lieu double qui toujours réapparaîtra plus loin, encore plus sauvage, si jamais il est assiégé par l'endoctrinement et délogé de l'intériorité qui est son lieu.⁹

Autrement dit, il faut prendre soin de ses contradictions ; pour Marguerite Duras, elles ne sont pas des impasses, mais des signes que quelque chose est vivant en soi, qu'un cœur bat, se débat. En 1974, cela est sans doute un enseignement tiré de son engagement aux côtés de la jeunesse gauchiste dans les années 1968, mais aussi peut-être de l'époque de son engagement communiste dans les années 1940, où l'activité militante dans la sphère sociale et l'activité littéraire dans la sphère solitaire n'étaient pas sans provoquer des tiraillements tout en étant vécues chacune dans son intensité propre. Un autre aspect de son éthique de la contradiction se dévoile dans une œuvre plus tardive, *Le Camion* de 1977, où elle démêle rétrospectivement son rapport au PCF. Un passage du dialogue cinématographique entre Marguerite Duras et Gérard Depardieu, qui discutent de la façon dont ils joueraient la vieille dame autostoppeuse et le camionneur membre du PCF qui sillonnent les routes hivernales du nord de la France, est éclairant de ce point de vue :

M. D. : Et puis un jour elle a vu :
La complicité entre le patronat et le prolétariat.
Leur peur identique.
Leur but identique.
Leur même politique : retarder à l'infini toute révolution libre.
En chaque homme assassiner l'autre homme, le mutiler de sa donnée fondamentale : sa propre contradiction.¹⁰

⁹ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (1974), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰ Marguerite Duras, *Le Camion* (1977), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 286.

Ce qu'elle reproche au Parti communiste et à la façon dont il façonne et organise ce qu'on nomme « le prolétariat », c'est de mutiler chaque homme de « sa propre contradiction », qui apparaît comme une chose essentielle. Dans un entretien publié avec la version écrite du *Camion*, à Michelle Porte qui l'interroge quant à la portée de ce passage en particulier, elle précise encore cela :

Quand j'étais au P.C., sept ans, huit ans, c'est complètement autistique, si vous voulez, j'avais retrouvé le couple et la famille. Je m'interdisais toute sauvagerie, alors que je savais très bien que, lorsqu'on me donnait un ordre, de faire du porte-à-porte, de faire des prises de parole, etc., je savais très bien qu'en moi il y avait quelqu'un qui criait qu'elle refusait mais que ce quelqu'un, cette contradiction, mon propre gauchisme à moi, je l'assassinais complètement.¹¹

Qu'elle assassinât complètement cette autre en soi, cela n'est pas sûr, puisque ce qu'elle écrit entre 1944 et 1950 garde la trace d'une « sauvagerie » irréductible. Mais il est intéressant de revenir sur l'expression qu'elle emploie pour qualifier cette domestication subie, « en chaque homme assassiner l'autre homme ». Cela peut se comprendre de deux manières ; cela renvoie à la fois à la présence d'autrui en soi, et à soi-même comme toujours autre. Ne pas renoncer à ses contradictions reviendrait ainsi à reconnaître la part toujours inconnue en soi-même, et à reconnaître qu'elle nous lie à la part d'inconnu en quiconque. Cela serait la condition de ce que Marguerite Duras nomme une « révolution libre », un pas vers ce qu'elle laisse entrevoir du « communisme sauvage ». Pour mieux comprendre ce point, on peut se rappeler un passage de *L'Amitié* de Maurice Blanchot :

Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel, je veux dire, nous devons les accueillir dans le rapport avec

¹¹ Marguerite Duras, « Entretien avec Michelle Porte » suivant *Le Camion* (1977), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 322.

l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode et où entre cependant toute la simplicité de la vie, passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune [...].¹²

L'éthique de la contradiction proposée par Marguerite Duras, comme reconnaissance de l'autre en soi et hors de soi, trouve un écho dans l'éthique de l'amitié proposée par Maurice Blanchot, comme « reconnaissance de l'étrangeté commune ». Depuis la lettre de rupture de 1950 jusqu'aux *Parleuses* de 1974 ou au *Camion* de 1977, la question qui se pose, pour Marguerite Duras comme pour ses compagnons de la rue Saint-Benoît, à l'image de Maurice Blanchot, est de consentir à la discordance intime, pour être juste avec soi-même autant qu'avec les autres. Il s'agit d'écouter la voix sauvage en soi qui va contre soi-même, qui dessaisit de soi et de ses assurances. Cela se passe finalement comme si on ne pouvait approcher la vérité que dans la reconnaissance de sa dispersion, en soi et en dehors de soi. Une semblable éthique est révolutionnaire, chez Marguerite Duras, en ce qu'elle exige une perpétuelle contestation de la cohérence illusoire des choses comme elles sont, de la mise en ordre intérieure comme de la mise en ordre extérieure. Cette manière de voir les choses a été une des causes de la mésentente avec le PCF et de son exclusion définitive. Mais pour Marguerite Duras, cette éthique de la contradiction n'est pas pour autant irréconciliable avec le rêve communiste. Elle persévéra à croire en un autre communisme possible. D'une certaine manière, cela était déjà annoncé dans la déposition écrite pour sa défense en mai 1950, qu'elle concluait en évoquant la *nécessité* de son appartenance communiste :

Je tiens à vous redire ce que je dis dans ma lettre de démission, je reste profondément communiste, je ne vois pas comment je pourrais être autrement désormais. Ai-je besoin de dire dans ces conditions que je ne

¹² Maurice Blanchot, *L'Amitié*, op. cit., p. 328.

m'associerai jamais à rien qui puisse nuire au Parti mais que je continuerai à l'aider dans la mesure de mes moyens.¹³

Malgré cette promesse, comme on l'a vu à propos du *Camion*, elle aura parfois des mots très durs pour le Parti communiste français. Son rapport avec lui sera toujours sous le signe de la contradiction incessante. Mais elle semble en même temps ne s'être jamais départie d'une forme de fidélité au communisme, bien qu'elle fût vécue essentiellement sur le mode du déchirement. Quand en 1993 paraît *Écrire*, un de ses derniers livres, peu après la chute définitive de l'Union soviétique en 1991 et peu avant sa mort en 1996, elle se range parmi « les malades de l'espoir » que rien ne guérira, et déclare, de manière à nouveau ambivalente et étrangement émouvante : « Je voudrais me réinscrire au P.C. Mais en même temps je sais qu'il ne faudrait pas.¹⁴ »

La « royauté » de Madame Dodin qui a saisi « dans un fulgurant éclair de conscience l'ampleur de l'injustice universelle »

En 1952, la nouvelle « Madame Dodin » reflète la fidélité déchirée de Marguerite Duras au PCF. D'un côté, le récit fut ébauché au moment où elle était membre du PCF, comme en attestent les notes préparatoires prises dans le « Cahier beige », un des *Cahiers de la guerre*, entre 1946 et 1949. De l'autre, elle fut achevée et publiée dans *Les Temps modernes* en mai 1952, soit deux ans après son exclusion. Au même moment, selon une évolution inverse de celle de Marguerite Duras, Jean-Paul Sartre se rapprochait pourtant des communistes, dans son article fleuve « Les communistes et la paix » qui allait bientôt paraître dans *Les Temps*

¹³ Marguerite Duras, Rapport adressé à la cellule de Saint-Germain-des-Prés, 26 mai 1950 ; cité in Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 415-416.

¹⁴ Marguerite Duras, *Écrire* (1993), in *Œuvres complètes*, IV, op. cit., p. 857.

modernes, dans les numéros de juillet puis d'octobre et novembre 1952¹⁵. « Madame Dodin » peut se lire comme une sorte de chronique de la vie quotidienne des années d'après-guerre rue Saint-Benoît. Cette chronique est cependant mêlée de fiction ; la rue Saint-Benoît prend le nom de rue Sainte-Eulalie, ce qui peut renvoyer à Eulalie de Mérida ou Eulalie de Barcelone, deux martyres chrétiennes persécutées sous l'empire romain ; les personnages centraux sont inspirés quant à eux d'un balayeur avec qui Marguerite Duras a discuté quelques fois, nommé Gaston dans la nouvelle, et de sa concierge Madame Fossé, transfigurée dans la nouvelle sous le nom de Madame Dodin. Son nom, repris comme titre de la nouvelle, est une sorte de mot-valise qui fait entendre ensemble « dodu », « dindon » ou « dédain ». Cette imbrication étrange signale d'emblée une dimension grotesque, voire monstrueuse. La nouvelle est l'histoire de l'amitié malicieuse liant la concierge et le balayeur, amitié qui aurait pris la forme d'une violente passion charnelle si elle n'avait pas soixante ans et lui trente : « De cette prédestination manquée, il leur reste, l'un de l'autre, une impatience exaspérée qui, faute de ne pas disposer de l'issue de l'amour, du désir, s'assouvira ou plutôt se défera, personne ne sait encore comment.¹⁶ » Quelque chose comme une menace érotique, mais aussi politique, plane sur toute la nouvelle. Madame Dodin et Gaston sont également uni-e-s par un rêve secret de rompre avec « ce qu'on recommence tous les jours¹⁷ ». À propos des tâches ingrates auxquelles les voue leur condition misérable, Mme Dodin dit avec une lucidité amère : « À part qu'on crève, c'est-il pas tous les jours du pareil au même¹⁸ ? » Cette répétition des jours misérables se traduit dans l'occupation de Gaston, « de balayer et de balayer, toujours les mêmes rues, de

¹⁵ Jean-Paul Sartre, « Les communistes et la paix » (1952), in *Situations, IV. Avril 1950 - avril 1953*, édition d'Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, « Blanche », 2015, p. 172-321.

¹⁶ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1977.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1957.

¹⁸ *Ibid.*

recommencer chaque matin ce qu'on a fait la veille.¹⁹ » Elle est aussi exprimée de manière allégorique dans l'occupation de Mme Dodin qui devant sa porte en été « interminablement détricote les vieux pull-overs qu'on lui donne²⁰ » avant de les retricoter, occupation d'une vertigineuse gratuité qui renvoie à une figure antique de l'attente comme celle de Pénélope d'Ithaque. Mais en même temps, cette dernière rêve ardemment qu'il pourrait en être autrement. Elle rêve d'une rupture dans l'enchaînement des jours et des peines, comme en témoignent « ses colères apocalyptiques qui durent quatre jours parfois²¹ », colères visant les locataires qui descendent leur poubelle irrégulièrement, ou encore sa joie à l'idée d'une grève des éboueurs, qui la soulageait temporairement de l'obligation répugnante de sortir la poubelle commune : « Le grand événement dans la vie de Mme Dodin, celui qui l'assouvit le plus heureusement, ce sont les grèves des Services de la Voirie.²² » Dans les notes à forte teneur autobiographique du « Cahier beige », prises sur le vif entre les années 1946 et 1949 environ, Marguerite Duras relate ses rencontres et ses discussions avec le balayeur de la rue Saint-Benoît et la concierge de son immeuble, à partir desquelles elle élaborera les deux personnages de « Madame Dodin ». Les fragments malheureusement ne sont pas datés plus précisément. Mais il est intéressant de revenir à ces notes préparatoires, car à cette dimension d'investigation sociale, à ces observations faites à propos des travailleurs et travailleuses qui peuplent sa propre rue, se mêlent des évocations de son appartenance au Parti communiste qui témoignent de l'espérance qu'alors il incarne encore pour elle. On peut se pencher par exemple sur le récit d'un moment passé devant la porte de l'immeuble, en compagnie de Madame Fossé, et de sa rencontre avec le balayeur, qui la fascine. Ce récit mérite d'être retranscrit

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 1968.

²¹ *Ibid.*, p. 1954.

²² *Ibid.*, p. 1962.

intégralement, car il fait partie des rares pages où Marguerite Duras évoque directement sa fougue militante, des rares moments où se croisent deux dimensions essentielles de son existence à cette époque qu'elle tenait habituellement séparées, sa passion littéraire et sa passion communiste :

S'il fait beau, elle s'installe sur une chaise devant sa porte et pendant deux heures durant, après le déjeuner, elle détricote de vieux pull-overs, qu'ensuite elle retricote patiemment et tout en interpellant les habitants de la rue qu'elle connaît. Nous avons eu des conversations sur ce balayeur. Pendant un temps, sa démarche sûre, sa belle tête intelligente et je ne sais quoi de noble dans l'allure, m'impressionnaient. Nous nous saluions chaque jour. À grands gestes réguliers, de son grand balai, campé au milieu de la rue, la casquette sur l'oreille gauche, *L'Humanité* bien en vue dépassant de sa poche, il faisait son travail avec à la fois une désinvolture et une efficacité souveraines, ne se dérangeant jamais même au passage de gros camions, qui sont obligés de contourner sa personne pour passer. Je demandai un jour à Mme Fossé si le balayeur faisait partie du Parti communiste. Elle me dit qu'elle l'ignorait, mais qu'il tenait un langage qui aurait pu le faire croire. Je ne sais à quelle occasion j'abordai ce balayeur, et lui posai habilement la question. Il me dit qu'il était communiste de sentiments, mais qu'il n'était pas inscrit, parce que la politique le dégoûtait et que jamais il n'entrerait dans un parti quelconque, qu'il était bien trop libre pour cela. Il me dit tout cela d'un air gêné, et je m'y attendais si peu que je ne sus quoi lui répondre. Je le quittai, déçue. Depuis, nous nous serrons la main, mais n'abordons jamais la question de savoir s'il a changé d'avis. Il reste très noble à mes yeux, mais je crois moins à sa désinvolture depuis que je sais que ce n'est pas celle, hautement consciente et élevée à la hauteur d'un principe, d'un ouvrier conscient, mais plutôt celle d'un homme désabusé et naïf qui joue à l'individualiste, qui ne se veut aucune contrainte excepté celle de son travail qu'il subit sans l'aimer, ce qui l'aigrit chaque jour davantage, sans lui permettre de l'élever à l'altitude revendicative et de le sauver. J'ai essayé d'expliquer cela à Mme Fossé, en lui disant qu'un homme tel que le balayeur, dans toute sa jeunesse et la force de son âge, du moment qu'il restait balayeur, devait devenir militant communiste ou bien essayer de faire autre chose, de changer de métier. Mme Fossé m'a dit que c'était dommage en effet, sans s'expliquer, mais avec sincérité : elle ressentait que c'était dommage qu'il ne fût pas du Parti communiste, mais elle ne me parut pas convaincue.²³

Ces lignes sont belles, car on sent qu'elles ont été écrites dans une effervescence brouillonne, au retour d'une sortie rue Saint-Benoît. Deux

²³ Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, op. cit., p. 295-296.

signes, le « je ne sais quoi de noble dans l'allure » du balayeur et *L'Humanité*, le journal du Parti communiste qui dépasse de sa poche, retiennent particulièrement l'attention de la jeune écrivaine. Ils la poussent à mener l'enquête quant à son appartenance supposée au Parti communiste, ce qui aurait spontanément créé un lien de camaraderie entre eux, comme ce fut le cas avec un chauffeur de camion du Parti communiste italien rencontré sur la route entre Pise et Florence²⁴. Malheureusement, il se dit seulement « communiste de sentiments », dégoûté par la politique, « trop libre » pour appartenir à un Parti. Marguerite Duras en est « déçue ». Au fil des phrases, habilement élaborées tout en étant parsemées de maladresses qui témoignent d'une écriture vive, on assiste à la fêlure de son aura, à sa chute dans l'estime de Marguerite Duras. L'homme fascinant au « je ne sais quoi de noble dans l'allure », qui travaille « avec à la fois une désinvolture et une efficacité souveraines », tombe des hauteurs où le rêvait l'écrivaine, qui tend à idéaliser la classe ouvrière et sa vocation historique. Sa non-appartenance au Parti communiste implique que sa désinvolture « n'est pas celle, hautement consciente et élevée à la hauteur d'un principe, d'un ouvrier conscient », seulement « celle d'un homme désabusé et naïf qui joue à l'individualiste ». Elle ne lui permet pas « de l'élever à l'altitude revendicative et de le sauver ». Les multiples répétitions, les champs lexicaux qui insistent sur les thèmes de l'élévation et de la salvation, révèlent la ténacité de la militante qu'elle fut, la foi dans le mouvement communiste qui était alors la sienne, foi profonde, empreinte d'une sorte de messianisme révolutionnaire. Cette ténacité se manifeste encore un peu plus loin. Après avoir évoqué sa déception provoquée par la volonté du balayeur de rester « communiste de sentiments » en dehors de toute organisation partisane, elle raconte sa tentative de conversion à

²⁴ « C'était un Toscan ce chauffeur, il avait vingt-cinq ans, il était très beau. Il m'a dit qu'il était internationaliste, et qu'entre "toi et un de mes compagnons de Florence, je ne fais aucune différence". » Pour le récit de ce souvenir, voir *ibid.*, p. 302-304.

la nécessité d'une union politique des opprimé·e·s, réussie cette fois, de Mme Fossé, qui ne cesse de se plaindre de la tâche éreintante de sortir les poubelles de l'immeuble :

Je lui ai dit un jour que de se plaindre de la sorte au balayeur, et à Mlle Ginsbourg, et à moi-même, ne la menait à rien, et qu'il lui fallait adhérer au Syndicat des concierges du VI^e, que là seulement elle trouverait un écho à ses plaintes, et que par la suite, si beaucoup d'autres faisaient comme elle, le syndicat trouverait bien un moyen d'agir sur les locataires. Elle y a mis du temps mais elle s'est inscrite, et depuis c'est un des membres les plus assidus du Syndicat. Son moral est meilleur depuis qu'elle partage ses soucis avec d'autres concierges, et qu'elles unissent leur colère et leur indignation.²⁵

Il est fort probable que le Syndicat des concierges du VI^e arrondissement de Paris était affilié à la Confédération générale du travail, et donc indirectement au Parti communiste français. Dans ce court passage, Marguerite Duras met en scène ce qui était l'autre face paradoxalement indissociable de l'écriture secrète dans ses carnets, la parole revendicative dans la rue. Elle note l'amélioration morale de Mme Fossé liée à son activité syndicale, ce qui semble la conforter dans l'idée que l'union des colères au sein d'une organisation syndicale ou partisane est la voie révolutionnaire privilégiée. Ces pages laissent entrevoir la vivacité oratoire de la militante qu'était Marguerite Duras, son goût pour les discussions politiques improvisées au hasard des rencontres, comme si elle était mue par un espoir inébranlable, mobilisée par sa vocation révolutionnaire.

Mais dans la nouvelle qu'elle va tirer de ces notes éparses, et qui paraîtra quelques années plus tard dans *Les Temps modernes*, après sa rupture avec le PCF, les allusions à ces événements vont disparaître, de même que son optimisme partisan. « Madame Dodin » sera plus grinçante et plus sombre. Cela tient au passage à la fiction, qui lui permet d'exprimer ce qu'elle nomme sa « sauvagerie », cette force venue du fond des âges

²⁵ *Ibid.*, p. 297.

qui se situe par-delà espoir et désespoir. Cela tient également à son exclusion du PCF en 1950 ; même si la désillusion n'est pas encore aussi grande qu'elle le deviendra en 1956 à la suite de la répression de l'insurrection populaire de Budapest par l'Armée rouge, on comprend qu'elle n'a plus le cœur à faire la louange du PCF en 1952, malgré sa promesse ambiguë de « continuer à l'aider dans la mesure de ses moyens ». Mais cela tient peut-être aussi à une radicalisation de sa velléité révolutionnaire. Rien n'est dit, dans « Madame Dodin », de l'activité syndicale qui était celle de la concierge de Marguerite Duras, Mme Fossé, et qui donnait à sa colère une résonance collective qui la sauvait du ressassement de ses sombres humeurs. Le désespoir politique, qui ne va pas sans un humour railleur, est plus épais. Mais à l'inverse, l'espoir est aussi plus violent. Mme Dodin devient alors la figure d'une impatience révolutionnaire douloureuse. La narratrice rapporte qu'elle fait souffler dans l'immeuble du 5 rue Sainte-Eulalie « un vent de colère égalitaire qui nous emporte tous, pareillement²⁶ ». Elle apparaît comme une femme âgée, déclassée, isolée, mais aussi comme un scandale, une puissance que l'on ne peut pas maîtriser, une catastrophe dans l'enchaînement des jours. Dans ses élans de fureur, elle contraint les locataires, représentants de la classe bourgeoise, à voir en face le rapport social de domination qui les oppose à elle : « Tous les locataires se valent rapport à leurs poubelles, dit-elle, et c'est tous des salauds rapport à leur concierge. » Même ceux qui semblent les plus pieux et les plus charitables, ajoute-t-elle : « Quand les gens à curé bouffent du poisson le vendredi on retrouve les têtes le dimanche. Il y a pas de raison. Donc à curé ou pas à curé, les locataires, c'est tous des salauds rapport à leur concierge.²⁷ » Avant tout, elle leur reproche de descendre toujours en retard leurs ordures, raison pour laquelle, certains jours, la poubelle commune est particulièrement lourde

²⁶ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1955.

²⁷ *Ibid.*, p. 1952-1953.

et écoeurante. Elle manie alors ses arguments « d'une manière détournée, perfide », sans avouer « l'horreur qu'elle a et qu'elle aurait en tout cas de ce travail, même avec des locataires très ponctuels. » Elle veut tourmenter les locataires de l'immeuble, leur faire honte, dévoiler leur hypocrisie :

Elle ne veut pas se mutiler de son pouvoir sur nous, se couper de ses ennemis. Quel exutoire lui resterait-il à ses colères apocalyptiques qui durent quatre jours parfois et qui, si elles ne visent d'abord qu'un seul locataire, s'étendent vite à tous les autres, au monde des locataires en général et bientôt à toute l'humanité – exception faite de Gaston ? Aussi ne nous dit-elle pas maladroitement que la poubelle sent mauvais. Elle dit qu'à voir ces locataires-là, si bien habillés et, à en juger par le montant de leurs loyers, si riches, jamais on ne pourrait les croire assez "hypocrites" pour supporter d'avoir chez eux des ordures pourrissantes et puantes vieilles de plusieurs jours. Elle dit qu'elle, même elle, elle ne le supporterait pas. Elle, dans la vie de laquelle les poubelles jouent un rôle déterminant, elle qui est la dernière des dernières, elle ne le supporterait.²⁸

Cette tirade est rapportée indirectement, non sans un certain amusement à parodier sa dimension épique, mais aussi avec une volonté manifeste qu'au fond elle sonne juste. Cela traduit l'ambivalence du personnage de Madame Dodin, à la fois rongée par une aigreur misanthrope qui peut faire sourire, et portée par une volonté de justice qui mérite d'être entendue. Elle apparaît profondément ambiguë, insaisissable. D'un côté, elle fait preuve d'une « mauvaise foi criante²⁹ ». Mais Marguerite Duras, comme si elle cherchait à compliquer la dénonciation sartrienne de la mauvaise foi, ajoute que « cela est bien normal » car « sa passion l'aveugle » et qu'« elle ne peut la formuler dans le calme ». Si sa passion mérite d'être formulée, de quelque manière que ce soit, c'est qu'elle recèle une vérité explosive ; Mme Dodin, sous un autre jour, est également celle qui « a saisi une fois pour toutes, dans un fulgurant éclair de conscience, l'ampleur de l'injustice universelle³⁰ ». De cela, elle tire un pouvoir étrange et menaçant, celui de

²⁸ *Ibid.*, p. 1954.

²⁹ Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, *op. cit.*, p. 319.

³⁰ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, *art. cit.*, p. 1972.

suspendre le temps, durant quatre jours parfois. Marguerite Duras suggère ainsi qu'il est plus important de porter attention à « ses colères apocalyptiques » que de satisfaire certaines de ses revendications afin qu'elle se taise :

Si nous arrivions à donner à Mme Dodin des satisfactions telles qu'elle en devienne une concierge heureuse, il ne soufflerait plus au 5 de la rue Sainte-Eulalie ce vent de colère égalitaire qui régulièrement nous emporte tous, pareillement. Et ne faudrait-il pas préserver ces occasions-là, si rares, au fond, dans la vie courante ? N'est-il pas en fin de compte, souhaitable, que certains d'entre nous se voient contestés par Mme Dodin jusque dans le droit qu'ils croient avoir, le plus innocemment du monde, non pas seulement de faire maigre le vendredi, par exemple, mais surtout d'exercer si ouvertement ce droit de faire maigre, qu'il en apparaisse comme une nécessité universelle ?³¹

Ainsi les colères de la concierge de la rue Sainte-Eulalie sont-elles une de ces occasions « si rares, au fond, dans la vie courante » de faire voler en éclats les conventions les plus triviales de la vie bourgeoise, de dévoiler une « égalité » élémentaire, organique, criante, dont les ordures communes sont une image scandaleuse. L'impatience frénétique de Mme Dodin appelle un bouleversement de l'ordre social représenté par « l'une des institutions les plus communément admises, la violence la plus invisible, la plus dérisoire, la plus innocente de la société bourgeoise : l'institution de la poubelle.³² » Malgré le caractère apparemment dérisoire de « l'institution de la poubelle » qu'elle vise, elle en appelle à un bouleversement des hiérarchies sociales avec plus de force peut-être que les grandes organisations révolutionnaires, dont elle dit d'ailleurs :

Les communistes c'est du pareil au même que les curés, sauf qu'ils disent qu'ils sont pour les ouvriers. Ils répètent la même chose, qu'il faut être patients, alors, il y a pas moyen de leur parler.³³

³¹ *Ibid.*, p. 1955.

³² Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, *op. cit.*, p. 318.

³³ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, *art. cit.*, p. 1955.

Il n'est pas impossible qu'à la voix de la concierge se mêle ici la voix de l'écrivaine. Ces propos railleurs peuvent laisser entendre que la confiance de Marguerite Duras quant à la possibilité d'un renversement de l'oppression quotidienne ne va plus au mouvement communiste organisé, mais aux résurgences imprévisibles d'une semblable « colère apocalyptique ». Une certaine aura émane de ce personnage de concierge, en dépit de sa dimension parfois grotesque. Parmi les notes qu'elle s'adressait à elle-même en rédigeant la nouvelle, on peut lire : « Éviter les termes assassins quant à Mme D. » Et même, un peu plus loin : « *Royauté* de Mme D.³⁴ » Ainsi, dans le « Cahier beige » des années d'après-guerre, mais plus encore après sa rupture avec le PCF dans la nouvelle de 1952, une rébellion sauvage, désordonnée, désespérée, ne semble pas à ses yeux sans une forme de royauté, porteuse d'espérance, presque messianique.

« L'art de déchoir » pratiqué par Madame Dodin et Gaston et le présage de « la populace en armes »

Madame Dodin ne va pas cependant en rester à « ses colères apocalyptiques ». Elle va, en quelque sorte, passer à l'acte. Elle va notamment se mettre à voler, à dérober à ses locataires ce qu'elle estime lui être dû d'une certaine manière. Avec la complicité de Gaston, elle va pratiquer « l'art de déchoir », autrement dit l'art d'inverser le sens de sa chute, d'en faire une forme d'élévation. Gaston le premier va s'avancer sur la mauvaise pente, celle de l'infamie où il rêve qu'aurait lieu une rupture avec le tissu des jours malheureux. La raison essentielle en est qu'il souffre de sa solitude, de son isolement :

³⁴ Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, op. cit., p. 311.

De toutes les réjouissances ou les deuils humains il n'aperçoit que l'usure, et il n'intervient que pour en accomplir l'acte dernier, la liquidation des vestiges.

Il fut un temps où il croyait sans doute qu'il pourrait en être autrement. Où il croyait que les gens qui l'auraient vu chaque jour accomplir le même travail innocent se seraient rapprochés de lui, auraient cherché à le mieux connaître. Peut-être espérait-il alors que son métier aurait été propre à satisfaire sa curiosité, son très grand appétit de connaître des hommes, et qu'il pouvait devenir le balayeur des âmes et des consciences de la rue Sainte-Eulalie. Et même, sans doute, s'attendait-il à recueillir des confidences qu'on n'aurait faites qu'à lui seul, lui l'innocent, l'anonyme, le très impersonnel balayeur. Hélas ! les gens n'ont pas de temps à perdre. Et on n'a pas tellement d'occasions de bavarder avec les balayeurs.

Après avoir beaucoup espéré, Gaston désespère.³⁵

On peut supposer qu'en décrivant ce renversement de l'espoir en désespoir dans la version finale de la nouvelle, Marguerite Duras songe à sa propre expérience de rupture avec le PCF. Mais la situation de Gaston reste très différente de la sienne. Par son métier, Gaston est l'homme de l'envers du monde, du monde où se jouent « les réjouissances » et « les deuils humains », événements dont il balaie seulement les immondices et les fleurs fanées. Sur cet envers il se trouve seul, sans possibilité de « connaître des hommes », de « recueillir des confidences », sans « occasions de bavarder », soit coupé de toute communication élémentaire, de toutes les circulations intellectuelles et charnelles qui donnent son sens à l'existence. Cela, en un sens, pose le problème du communisme, si on considère avec Dionys Mascolo que le communisme est avant tout « une recherche pratique de la communication³⁶ ». Gaston va emprunter, dans cette recherche pratique, ou du moins rêver d'emprunter, la voie de l'infamie. On apprend que sa déchéance a commencé il y a peu de temps. Il s'est d'abord mis à lire, surtout de la philosophie il semble, et son désespoir est alors apparu à Mme Dodin en

³⁵ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1965-1966.

³⁶ Dionys Mascolo, *Le communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, op. cit., p. 27.

rapport avec « Lucien, le gars de la benne, qui lui refilait trop de livres³⁷ ». Puis il s'est mis à boire, de plus en plus, et si depuis peu « Gaston va encore plus mal » c'est parce qu'« il boit un peu plus.³⁸ » Dans sa déchéance cependant, il n'est pas sans une certaine lucidité quant à l'avarice bourgeoise, qu'il méprise. Un troisième personnage incarne pour lui cette avarice désespérante, Mlle Mimi, qui tient une pension respectable rue Sainte-Eulalie. Elle aussi est inspirée d'une femme qu'a connue Marguerite Duras, si on en croit les notes du « Cahier beige » : Mlle Ginsbourg, qui tenait la pension L'Abbaye rue Saint-Benoît. Elle avait d'abord prévu de renommer cette dernière Mlle Marie, mais a finalement préféré le nom assez risible de Mlle Mimi. Si peu de choses sont dites à son propos, elles suffisent à en faire le pendant de Mme Dodin, grotesque comme elle, mais à l'inverse d'elle timide et mesquine, comme en atteste l'allusion à « tous les plats, les plus délicieux et les plus rares, que Mlle Mimi, vierge et vieille, se fricote régulièrement en se cachant de ses clients³⁹ ». On apprend aussi que « les grèves l'effraient » de la même manière que « la mâle puissance de Gaston⁴⁰ ». On suppose enfin, à en croire une bribe de dialogue dans le « Cahier beige », qu'elle est politiquement de tendance conservatrice : « Vous, [avec] votre de Gaulle, dit Mme D., vous me [courez].⁴¹ » L'allusion est confuse, car il manque la réplique de Mlle Mimi qui devait précéder, mais on peut se rappeler qu'après avoir été président du gouvernement provisoire de la République française de 1944 à 1946, Charles de Gaulle venait en 1947 de fonder le Rassemblement du peuple français (RPF), positionné à droite. Par plusieurs aspects, par son métier et par l'insistance sur sa virginité, Mlle Mimi rappelle Mlle Barbet dans « Le Boa ». Et comme la jeune fille du

³⁷ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1967.

³⁸ *Ibid.*, p. 1969.

³⁹ *Ibid.*, p. 1971-1972.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1962.

⁴¹ Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, op. cit., p. 318.

« Boa » qui se révoltait « contre le discrédit dans lequel on tient le crime et contre le crédit que l'on confère à l'innocence », Gaston place une « secrète espérance » dans le crime. Il entrevoit la possibilité d'une vie libre dans le renversement de la morale bourgeoise, chaste et étreiquée, qu'elle incarne :

Comment, naturellement, ne se donnerait-il pas d'autres plaisirs que ceux qu'il avait attendus et qu'on lui refuse ? Par exemple, celui de terroriser Mlle Mimi ? de la confirmer dans ses craintes ? de troubler son sommeil ? Et, à voir tant d'honnêteté si avare d'elle-même, si peu prompte à se livrer, comment n'aurait-il pas la secrète espérance qu'il en est autrement de la malhonnêteté ?⁴²

De fait, Gaston est un personnage profondément ambigu, comme l'est Mme Dodin. Marguerite Duras raille un peu plus loin sa « nostalgie d'un monde viril » quand il contemple des ouvriers du bâtiment. Mais elle met aussi en lumière une espérance qu'il incarne, un présage d'un grand renversement des valeurs morales bourgeoises. Pour « terroriser Mlle Mimi », il dit par exemple : « Pierrot est mort (il s'agit de Pierrot le Fou), on va s'emmerder un peu plus.⁴³ » On peut imaginer la force de cette provocation à l'époque, si on se souvient que Pierrot le Fou, surnom donné à Pierre Loutrel, était un criminel particulièrement violent et insaisissable. Né en 1916 et mort en 1946, il fut membre de la Gestapo française durant l'occupation allemande, meneur du gang des Tractions avant dans les années 1940, mais aussi premier « ennemi public numéro un », responsable de nombreux meurtres dont plusieurs qui avaient pour cibles des policiers⁴⁴. Il semble invoqué ici par Marguerite Duras comme un personnage incarnant une violence terrible et énigmatique qui se déchaîne par-delà toute adhésion à une cause, par-delà toute morale. Ailleurs,

⁴² Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1966-1967.

⁴³ *Ibid.*, p. 1967

⁴⁴ Voir la note de Robert Harvey pour le volume *Des journées entières dans les arbres* (1954), in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 1541.

Gaston précise le sens de sa provocation et les raisons de sa fascination pour le crime :

Un beau crime, avec une enquête très difficile, très longue, voilà pour le balayeur ce qui peut arriver de mieux. Il ne se passe pas de crime qu'avec un peu de chance, on ne soupçonne le balayeur d'en avoir été le témoin, qu'on ne l'interroge. C'est là, pour un balayeur, la seule distraction vraie et la seule chance qu'il a d'être pris en considération. Je n'aurai jamais cette chance dans ce sale quartier où le crime est rare.⁴⁵

Étrangement, Gaston rêve à un « beau crime » comme à une possibilité de rétablissement de la communication humaine, comme si le scandale pouvait avoir pour conséquence une circulation intensifiée de la parole, à laquelle il participerait enfin. Il rêve d'une fêlure dans le repli sur soi et l'ennui que fait régner la morale bourgeoise. Alors que dans les années d'après-guerre, quand Marguerite Duras appartenait au PCF, la rencontre avec le balayeur « trop libre » pour appartenir à un parti politique lui avait laissé un goût de déception, il semble devenu en 1952, année où la « secrète espérance » politique de Marguerite Duras elle-même doit se réinventer, une figure positive de provocation anarchiste. Mais cette figure reste ambivalente. D'un côté, il rêve d'une « ville brûlante », ville prolétarienne inspirée à Marguerite Duras par ses séjours italiens où le soir, dans les bistrotts, il serait « admis aux discussions », où au détour d'une rue, « dans la poussière d'incendie de la ville », il échangerait un sourire avec une passante⁴⁶. D'un autre côté, chaque jour « il boit un peu plus⁴⁷ », et ses rêves de crime comme ses rêves de départ restent des rêves. L'espoir et le désespoir dont il est porteur semblent inextricables. Un jour cependant, après trois verres de vin blanc, Gaston, à qui Mme Dodin a confié qu'elle avait vingt mille francs d'économies, lui dit avec malice : « Ce qu'il me faudrait, c'est vingt mille francs pour aller au soleil et me reposer

⁴⁵ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1967.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1970.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1971.

en attendant de trouver un autre travail.⁴⁸ » Alors l'intensité de leur amitié, sous le signe d'une fascination pour l'amour et le crime, augmente :

En somme, leur jeu continue. Mais il tend à devenir un jeu supérieur, dont ils n'ont plus tout à fait le contrôle, et dont ils ignorent encore quel est au juste l'enjeu. Car il sait qu'elle ne lui donnera pas ses économies. Qu'elle ne les lâchera jamais. Non seulement parce qu'elle y tient, que c'est là les économies de six ans (toutes ses anciennes économies elle les a laissées à ses deux maris), mais aussi pour l'empêcher, comme elle dit, de « couler », de fuir vers le bonheur marin dont il rêve, vers la paresse, le soleil. D'instinct, Mme Dodin se méfie des gens qui parlent trop d'être heureux. « Est-ce que je le suis, moi, heureuse ? Des fainéants... »⁴⁹

L'enjeu de leur jeu supérieur ne sera pas dévoilé, la tension de leur amitié brûlante ne se dénouera pas à la fin de la nouvelle. Comme dans « Le Boa », l'espérance qui prend forme ne vise pas une plénitude retrouvée, une vie heureuse et douce, mais plutôt une vie « dans des transports de terreur, de ravissement, sans repos, sans fatigue ». Mme Dodin, quoiqu'elle fasse souvent preuve d'une mauvaise foi comique, est parfois d'une lucidité cruelle et salutaire, comme ici en dévoilant que le rêve d'une paix perpétuelle, d'un « bonheur marin » a d'abord pour ressort la fatigue, la paresse. Cela peut à nouveau faire écho aux réflexions de Dionys Mascolo qui, au même moment, cherche à penser le communisme autrement que comme la promesse d'un avenir radieux, plutôt comme le rétablissement d'une communication entre les êtres, qui ne peut être autre chose qu'un processus perpétuellement intranquille. Dans *Le Communisme* paru en 1953, il suggère ainsi de se méfier des espoirs qui cachent de grandes fatigues :

[Il convient] de se forcer au sang-froid, et de demander leurs droits aux espoirs, aussi imprécis que puissants, que la lassitude fait régulièrement

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1975.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1976. L'atmosphère du « Cahier beige » était plus menaçante encore, puisqu'il était suggéré, à propos de la relation entre le balayeur et Mme F. qui ont servi de modèle aux personnages de la nouvelle, que s'il continue à boire « un jour viendra où il la tuera » : Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, *op. cit.*, p. 309.

lever, par mouvement contraire, dans les têtes qu'elle est en train en même temps d'appesantir. Ces espoirs seuls seraient assez compensateurs. Y céder, ce serait accepter de reconnaître enfin les vérités de la fatigue. Et la victoire de la fatigue n'est remise qu'aussi longtemps que ces espoirs, vrais espoirs respectables et honnêtes, sont eux-mêmes tenus en échec. Grande tâche, plus incertaine et plus pénible que biens d'autres, mais vrai devoir aussi. Car quel plus sûr devoir que celui de ne pas s'aligner sur ses propres moments de fatigue ? et non plus sur les moments de fatigue des autres, y compris ou surtout de ceux que d'ailleurs on continue d'estimer ou d'admirer le plus, et quoi de plus tentant ?⁵⁰

Dionys Mascolo reconnaît qu'il existe « de vrais espoirs respectables et honnêtes », qui ont une part de beauté et de vérité. Mais il faut, malgré tout, s'en méfier. Il faut les « tenir en échec », tâche « incertaine » et « pénible », car ils ne sont, au fond, toujours que l'autre face d'une fatigue résignée. Parmi les rêves agitant Gaston, son rêve d'un « beau crime », qui relancerait la circulation frénétique de la parole entre les êtres, va prendre plus d'épaisseur que son rêve d'une « ville brûlante », où la vie serait douce et heureuse. C'est sur la pente inapaisée de la transgression, et non sur celle tranquille du bonheur, que vont s'aventurer à leur manière Gaston et Mme Dodin, en poussant toujours plus loin leur « jeu supérieur dont ils n'ont plus tout à fait le contrôle ». L'intensité érotique qui plane entre eux, empêchée en partie par des restes de morale bourgeoise, de même que leur commune puissance imaginative, que les tâches répétitives auxquelles ils sont contraints n'assouvissent pas, vont être réinvesties d'une autre manière, qui va faire de Gaston un provocateur immoraliste, et de Mme Dodin une voleuse espiègle. Ils vont tenter d'inventer autre chose que leur vie malheureuse, une autre vie, qui demande d'en passer par la transgression d'un interdit social fondamental, celui de voler :

Cet amour sans issue les a rendus doublement inventifs. C'est à celui qui trouvera « un nouveau truc pour emmerder le monde ». Ils ont l'imagination délirante des prisonniers. Ils sont prisonniers de leur métier qu'ils détestent

⁵⁰ Dionys Mascolo, *Le communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, op. cit., p. 19.

et ils sont prisonniers d'une interdiction – à demi fatalité, à demi convention – qui les empêche, à cause de son âge à elle, de devenir des amants. Et c'est sur le monde, leur geôlier, qu'ils se vengent. Ils le font en se donnant pour eux seuls un interminable spectacle auquel ils se passionnent chaque jour davantage. Et si Mme Dodin s'inquiète à bien des moments à cause du projet de Gaston, ça ne tempère en rien son ardeur au jeu. Bien au contraire. Pour être digne de lui et être à la hauteur de ses propos très, comme dit Mlle Mimi, immoraux, elle en arrive à jouer dangereusement. Maintenant, depuis quelque six mois, elle se livre à ce qu'il faut bien appeler, pour simplifier, la malhonnêteté. Elle vole. Son succès et la joie qu'elle en tire prouvent qu'elle avait sans doute plusieurs cordes à son arc. Elle n'a jamais eu dans son existence passée l'occasion d'exercer ses dons. Ce n'est qu'à cinquante-cinq ans qu'elle a connu Gaston le balayeur. Elle vole à la fin d'une existence vécue dans la dignité et le travail, avec un plaisir, une jeunesse extrêmes et comme très certainement peu de gens sont capables d'inventer de le faire. Et quand elle a volé : – Alors, on fait la jeune fille ? lui dit Gaston.

Il devrait y avoir à la fin de chaque vie, une fois que les interdits qui ont étouffé votre jeunesse sont dépassés, quelques années de ce printemps gagné.

Ainsi, tout en s'angoissant de ce qu'elle dit être la lente et déplorable déchéance de Gaston, elle rivalise avec lui dans l'art de déchoir. C'est elle qui l'emporte la plupart du temps. C'est elle qui tient les discours les plus blasphématoires. C'est elle qui ose ce qu'il n'ose faire : voler.⁵¹

Comme le titre de la nouvelle l'annonçait, c'est bien Mme Dodin qui en est la vraie héroïne. Elle qui est considérée du point de vue des hiérarchies sociales comme la « dernière des dernières », par son sexe, par son âge, par sa condition sociale, invente une manière d'ébranler ces hiérarchies. Elle fait de sa chute une envolée étrange ; la vieille femme devient « jeune fille », l'hiver devient « printemps », la peine devient « joie », par la force de ses discours blasphématoires et de leur mise en pratique dans l'acte de voler. Elle vole de modestes choses, essentiellement des colis qui arrivent pour les locataires, des colis de beurre par exemple, mais son geste n'en perd pas sa portée grisante et subversive. Il n'est pas impossible que des souvenirs de lecture de Jean Genet infusent dans ces pages. L'exaltation du sentiment de vivre que connaît Mme Dodin devenue voleuse, qu'on perçoit dans l'évocation de sa « joie » et de sa « jeunesse extrême », peut

⁵¹ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1977-1978.

rappeler certaines pages du *Journal du voleur* de Jean Genet, récit autobiographique paru en 1949. On peut se souvenir, par exemple, de ces lignes où il glorifie la dimension rituelle et l'exaltation secrète éprouvées lors des cambriolages :

La marche sur la pointe des pieds, le silence, l'invisibilité dont nous avons besoin même en plein jour, les mains à tâtons organisant dans l'ombre des gestes d'une complication, d'une précaution insolite – tourner la simple poignée d'une porte nécessite une multitude de mouvements dont chacun a l'éclat d'une facette de bijou – (découvrant de l'or il me semble l'avoir déterré : j'ai fouillé des continents, des îles océaniques ; les nègres m'entourent, de leurs piques empoisonnées ils menacent mon corps sans défense, mais, la vertu de l'or agissant, une grande vigueur me terrasse ou m'exalte, les piques s'abaissent, les nègres me reconnaissent et je suis de la tribu) – la prudence, la voix chuchotée, l'oreille dressée, la présence invisible et nerveuse du complice et la compréhension du moindre signe de lui, tout nous ramasse en nous-mêmes, nous tasse, fait de nous une boule de présence que décrit si bien le mot de Guy :
– « On se sent vivre. »⁵²

Dans ces deux phrases, l'une extrêmement sinueuse et travaillée, l'autre extrêmement condensée en quatre mots qui rayonnent d'évidence, affleure une joie de la transgression propre à l'acte de voler, mêlée d'une « vigueur » érotique, qui est proche de celle que connaît Mme Dodin. Dans les deux cas, il s'agit de retrouver une amplitude vertigineuse des sensations, en renouant avec « une jeunesse extrême » ou en se faisant « boule de présence ». Cette affinité ne tient pas du hasard, dans la mesure où Jean Genet est un autre écrivain de la nébuleuse existentialiste qui gravite autour des *Temps modernes*. En 1949, le *Journal du voleur* avait été dédié à Jean-Paul Sartre et à Simone de Beauvoir, « à Sartre et au Castor », tandis que des extraits avaient déjà paru dans le numéro de juillet 1946 des *Temps modernes*. Jean Genet fait partie, comme Marguerite Duras dans une moindre mesure, de ces jeunes écrivain·e·s d'après-guerre que la revue existentialiste révèle et consacre grâce à son aura sans

⁵² Jean Genet, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1982 (1949), p. 32.

équivalent dans le champ littéraire. Un article de Marguerite Duras paru dans *La Ciguë* en 1958 atteste d'ailleurs qu'elle avait lu Jean Genet, même si elle lui préférait malgré tout Georges Bataille. Si elle admirait « la royauté singulière au plus haut degré puisqu'elle est irremplaçable et "incommunicable" » des personnages de Jean Genet, comme Armand dans le *Journal du voleur*, elle admirait encore plus les récits dans lesquels Georges Bataille « délivre ses personnages de leur singularité et les fait déboucher sur leur indétermination », comme dans le cas fulgurant de Madame Edwarda⁵³. Cette polarité est intéressante, car elle semble avoir travaillé la poétique de Marguerite Duras elle-même. Alors que Mme Dodin, femme d'une forte personnalité, dont les notes préparatoires soulignaient justement la « royauté », est plus proche des personnages de Jean Genet, ce qu'elle dit des personnages batailliens annonce ses futurs personnages comme Anne-Marie Stretter par exemple, femme impersonnelle qui semblera « dormir dans les eaux de la bonté sans discrimination⁵⁴ ». Telle est la bibliothèque imaginaire à l'arrière-plan de la nouvelle. Mais si Marguerite Duras se range du côté des écrivains de la transgression que sont Jean Genet et Georges Bataille, il semble que ce soit aussi pour suggérer une autre voie révolutionnaire que celle recommandée par le Parti communiste français. Mme Dodin, en se faisant voleuse, en touchant ainsi une forme de grâce inattendue, bouleverse l'ensemble des valeurs morales sur lesquelles repose la bourgeoisie, mais également la ligne communiste orthodoxe. Par son acte, elle remet en cause la dévalorisation de la vieillesse, l'oppression du sexe féminin, ainsi que la nécessité de travailler au service de la classe dominante pour recevoir son dû. Elle désobéit ainsi à la plupart des attentes du monde comme il est. Mais elle désobéit également aux attentes de ceux qui en projettent la transformation, aux

⁵³ Marguerite Duras, « À propos de Georges Bataille », *La Ciguë*, 1958 ; repris in *Outside. Papiers d'un jour* (1984), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 887.

⁵⁴ Marguerite Duras, *Le vice-consul* (1966), in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 606.

communistes ne cessant de répéter, comme les curés, « qu'il faut être patients ». Autrement dit, Mme Dodin suggère qu'il ne s'agit pas d'attendre le grand soir ou la résurrection céleste pour faire valoir ses droits et pour vivre vraiment, mais que cela est possible dès à présent, malgré la misère, l'âge, la mort qui guette. Ses vols sont modestes, du beurre, voire dérisoires et bizarres, une cuiller, une salade, un mouchoir, une pelle à charbon, une lange d'enfant. Mais ils font signe, même si ce n'est pas sans grotesque ni sans ambiguïté, vers l'ébauche d'une réalisation souterraine et immédiate de la redistribution des richesses, que les communistes attendent en vain. « L'art de déchoir » de la concierge et du balayeur a une implication politique révolutionnaire, qui rappelle la forme explosive de pessimisme revendiquée par Walter Benjamin dans le sillage des surréalistes, évoquée dans le chapitre précédent. Mme Dodin, comme Gaston son complice, par leur encanaillement et par leur extravagance, semblent représenter une menace tangible pour la bourgeoisie. Alors que Gaston a pour habitude de balayer « comme on doit balayer en rêve, en dansant et en chantant », notamment en chantant la messe en latin, les remarques des passants stupéfaits ou inquiets sont révélatrices : « Ce sont ces gens-là, ces athées, ces soudards, qui, un jour, seront cette abomination, la populace en armes.⁵⁵ » D'autres passants sont seulement intrigués par cet « étrange balayeur » qui balaie comme en rêve, dans une « liesse » mystérieuse. Cette étrange et encore incertaine vie nouvelle qu'inventent Mme Dodin et Gaston semble à la fois faire trembler et fasciner hommes et femmes de la classe privilégiée, comme si cela touchait à une profondeur obscure, à nos désirs qui nous échappent. À cet égard, le personnage de Mlle Mimi, incarnation de l'honnêteté et de l'avarice bourgeoise, n'est finalement pas sans ambiguïté lui non plus. Il

⁵⁵ Marguerite Duras, « Madame Dodin », in *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1973.

est dit en effet qu'elle ne peut réprimer un intérêt ténébreux pour la vie de ces êtres fantasques, quoiqu'il soit mêlé de crainte :

[Mme Dodin et Gaston] sont dans la sienne, de vie, les seules occasions qu'elle ait de participer au spectacle de la liberté, de l'audace, de l'aventure. Elle sent bien qu'ils lui font courir des risques, les risques de l'art, ils sont pour elle le cinéma, la lecture, le théâtre, toutes choses que Mlle Mimi s'est toujours refusées. C'est sans doute pourquoi Mlle Mimi n'a jamais pu s'empêcher d'écouter les conversations de Mme Dodin et de Gaston le balayeur bien que leur insatisfaction sans bornes et l'expression qu'ils en donnent la fassent toujours trembler.⁵⁶

Il semble que même si elle en tremble, Mlle Mimi éprouve, au fond d'elle-même, un sentiment de lassitude qu'elle ne se formule pas, mais qui la fait désirer secrètement une vie autre, libre, audacieuse, aventureuse. On peut supposer que ce passage a aussi une dimension métapoétique, et que Marguerite Duras décrit dans ces lignes, en filigrane, le rôle qui est pour elle celui des arts et de la littérature, en laissant entendre qu'ils peuvent, qu'ils devraient dans un même mouvement exalter et inquiéter. La tâche qu'elle se propose dans « Madame Dodin » peut en effet se formuler ainsi, donner à voir ce que serait une vie libre, bouillonnante, vraiment vécue, mais aussi ce qu'est la vie ordinaire, son insatisfaction sans bornes, annonciatrice de grands bouleversements.

Des réminiscences batailliennes : le désespoir politique comme « comportement affectif dont la valeur dynamique est la plus grande »

Sous son air de parler des choses les plus triviales, les poubelles de l'immeuble, les colères de la concierge, les ivresses du balayeur, avec une brûlante dérision mêlée de tendresse, on peut déceler dans « Madame Dodin » une critique de la philosophie de l'histoire et de la sagesse morale

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1960.

du communisme orthodoxe. Comme on l'a vu, à la nécessité « d'être patient » que recommandent les communistes, avec un optimisme sans effets, Marguerite Duras oppose un étrange « art de déchoir », qui participe d'un pessimisme explosif. Cela ne revient pas à un abandon de l'exigence révolutionnaire, car c'est en pratiquant cet art de déchoir que Mme Dodin retrouve « une jeunesse extrême » et semble se réveiller du sommeil dans lequel nous plonge l'enchaînement monotone et malheureux des jours. Le renversement de la signification des allusions au PCF entre les esquisses du « Cahier beige » de 1946-1949 et la nouvelle parue dans les *Temps modernes* en 1952, qui marque une certaine désillusion, incite à faire une lecture allégorique de « Madame Dodin ». La concierge Mme Fossé, modèle de l'héroïne, laissait entrevoir quelque espoir, quelque issue constructive à sa colère en adhérant au Syndicat des concierges du VI^e arrondissement de Paris. Cette mention disparaît dans la nouvelle, mais la colère de Mme Dodin n'en garde pas moins une signification révolutionnaire. Bien qu'elle résiste à une lecture univoque, il semble qu'elle personnifie une voie communiste hérétique, une manière de tendre vers une égalité rétablie entre les êtres échappant à la discipline partisane. En un certain sens, Marguerite Duras s'inscrit par-là dans la lignée des formes oppositionnelles de communisme qui avaient cours avant la guerre. On peut songer par exemple à l'esprit qui animait le Cercle communiste démocratique et sa revue *La Critique sociale* entre 1931 et 1934, revue dirigée par le communiste dissident Boris Souvarine, réunissant entre autres Simone Weil, Colette Peignot, Michel Leiris, Raymond Queneau, Georges Bataille, soit plusieurs figures qui furent proches par la suite de Marguerite Duras⁵⁷. On peut trouver des résonances frappantes de l'« art de déchoir » que décrit Marguerite Duras dans une brève contribution de Georges Bataille à *La Critique sociale*, intitulée « Le problème de l'État »,

⁵⁷ Voir Anne Roche (dir.), *Boris Souvarine et La Critique sociale*, Paris, La Découverte, « Histoire contemporaine », 1990.

qui paraît dans le numéro de septembre 1933. Ce dernier renverse alors de manière fulgurante l'opposition classique entre optimisme et pessimisme du point de vue révolutionnaire. En quelques pages seulement, sombrement lumineuses, il démontre que « le désespoir » est « le comportement affectif dont la valeur dynamique est la plus grande⁵⁸ ». Un semblable désespoir est avant tout la conséquence d'un « refus de s'aveugler », un principe de réalité qui tient compte de circonstances historiques particulièrement inquiétantes. D'une part, il évoque la difficulté à faire preuve d'enthousiasme politique après l'effondrement du mouvement ouvrier en Allemagne suite à la répression sanglante de la révolte spartakiste en 1919, et après l'arrivée de Joseph Staline à la tête de l'URSS en 1922. D'autre part, il suggère que les raisons d'espérer sont réduites à néant depuis que les fascistes ont pris le pouvoir en Italie en 1922, et les nazis en Allemagne en janvier 1933. Face à cette situation, il reproche au régime soviétique son engourdissement étatique et son optimisme aveugle :

Staline, l'ombre, le froid projetés par ce seul nom sur tout espoir révolutionnaire, telle est, associée à l'horreur des polices allemande et italienne, l'image d'une humanité où les cris de révolte sont devenus politiquement négligeables, où ces cris ne sont plus que *déchirement* et *malheur*.

Dans cette situation dont la misère se traduit dans chaque partie de l'activité, la réaction du communisme officiel a été d'une vulgarité indicible : un aveuglement jovial... De véritables perruches humaines ont accepté les pires entorses faites à des principes révolutionnaires fondamentaux comme l'expression même de l'authenticité prolétarienne. Au nom d'un optimisme abject, formellement contredit par les faits, elles ont commencé à salir ceux qui souffraient. Il ne s'agissait pas d'une persistance puérile à espérer ; aucun espoir réel n'était lié à des affirmations péremptoires, mais seulement une lâcheté inavouée, une incapacité de réaliser et de supporter une situation affreuse.

⁵⁸ Georges Bataille, « Le problème de l'État » (1933), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 332-336.

L'optimisme est peut-être la condition de toute action, mais sans parler du mensonge vulgaire qui en est souvent la source, l'optimisme peut devenir équivalent à la mort de la conscience révolutionnaire.⁵⁹

Cela renverse l'axiologie révolutionnaire orthodoxe. L'optimisme n'est plus perçu comme une marche vers un avenir meilleur, mais au contraire comme « une lâcheté inavouée » et « une incapacité de réaliser et de supporter une situation affreuse », celle des années 1930 ; il est même le signe d'une « mort de la conscience révolutionnaire ». Autrement dit, si on refuse de s'aveugler, on ne peut être que pessimiste. Mais le pessimisme n'est pas nécessairement une passion impuissante et défaitiste, comme on peut le croire d'abord ; il peut devenir la condition paradoxale d'une renaissance de la conscience révolutionnaire :

Dans un tel mouvement de repli – tel que d'ailleurs il se produit indépendamment des volontés – les revendications profondes de la Révolution ne sont pas abandonnées : elles sont reprises au contraire à leur source, au contact étroit de ce que le mouvement historique déchire et rejette vers le malheur. Et si une conception renouvelée ne représente plus les revendications révolutionnaires, naïvement, comme un dû dont l'encaissement est impliqué, mais, douloureusement, comme une force périssable, cette force, s'inscrivant dans un chaos aveugle, perd le caractère mécanique qu'elle assumait dans une conception fataliste : de même que dans toute passion anxieuse, elle est libérée et grandie par la conscience de la mort possible.⁶⁰

Le renversement bataillien du rapport entre optimisme et pessimisme s'appuie en fait sur une conception renouvelée des forces révolutionnaires. Il s'agit de réaliser qu'elles ne sont pas des forces mécaniques, progressives, mais des forces périssables, fragiles, qui se meuvent dans l'enchaînement chaotique et imprévisible des événements historiques. De ce point de vue, cela n'a aucun sens d'avoir confiance en l'avenir. On peut seulement espérer des surgissements momentanés, au sein d'une histoire

⁵⁹ *Ibid.*, p. 332-333.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 333.

qui ne se pliera jamais à une direction univoque, d'une puissance révolutionnaire soudain « libérée et grandie par la conscience de la mort possible ». Si l'essai de Georges Bataille est très court, c'est que ce constat ébranle selon lui toute velléité théorique. On ne peut, en un sens, rien comprendre et rien attendre de la marche chaotique de l'histoire ; on peut seulement lutter contre tout aveuglement théorique qui empêche de voir et de rejoindre ces illuminations dans les ténèbres. Les circonstances historiques ne laissant pas le choix, il s'agit d'aller au bout du désespoir, de l'anxiété, de la désorientation, à leur pointe extrême où ces passions douloureuses peuvent se renverser en pressentiment soudain de la possibilité d'un élargissement de la vie :

Aujourd'hui, si l'affectivité révolutionnaire n'a plus d'autre issue que le *malheur de la conscience*, elle y revient comme à sa première maîtresse. Dans le malheur seulement, elle retrouve l'intensité douloureuse sans laquelle la résolution fondamentale de la Révolution, le *ni Dieu ni maîtres* des ouvriers révoltés perd sa brutalité radicale. Désorientés et désunis, les exploités doivent aujourd'hui se mesurer avec les dieux (les patries) et avec les maîtres les plus impératifs de tous ceux qui les ont jamais asservis. Et ils doivent en même temps se suspecter les uns les autres, de peur que ceux qui les entraînent à la lutte ne deviennent à leur tour leurs maîtres. Or il est vraisemblable que beaucoup de conquêtes humaines ont dépendu d'une situation misérable ou désespérée. Le désespoir n'est même pratiquement que le comportement affectif dont la valeur dynamique est la plus grande. Il constitue ainsi le seul élément dynamique possible – et nécessaire – dans les circonstances actuelles, lorsque les données théoriques se trouvent mises en question. Il serait impossible en effet d'ébranler suffisamment un appareil théorique qui a le défaut d'être la foi commune – et aveugle – d'un trop grand nombre, sans recourir à la justification du désespoir, sans bénéficier d'un état d'esprit désorienté et anxieux. Dans ces conditions, les solutions prématurées, les regroupements hâtifs sur des formules à peine modifiées, et même la simple croyance à la possibilité de tels regroupements sont autant d'obstacles, il est vrai négligeables, à la survie désespérée du mouvement révolutionnaire. L'avenir ne repose pas sur les efforts minuscules de quelques rassembleurs d'un optimisme incorrigible : il dépend tout entier de la désorientation générale.⁶¹

⁶¹ *Ibid.*, p. 334-335.

L'histoire étant brutale, imprévisible, chaotique, les efforts des rassembleurs optimistes sont vains, écrit Georges Bataille. Il faut faire avec ce qui est, avec la désunion, la désorientation, l'angoisse. C'est dans la radicalisation de ces expériences que résident étrangement des possibilités révolutionnaires, comme si elles déchaînaient plus que toutes autres des élans inattendus de salvation. Ultimement, cela pose « le problème de l'État » et suppose la nécessité de lutter contre toute forme étatique, qui toujours réprime ces élans « avec une brutalité sans nom, avec la brutalité de la police⁶² ». Telle est la paradoxale non-théorie bataillienne de l'histoire⁶³, empreinte de pessimisme révolutionnaire : refusant la consolation, affrontant la désorientation générale. À l'automne 1933, il est fort peu probable que Marguerite Duras ait eu entre les mains ce numéro de *La Critique sociale*, elle qui à dix-neuf ans venait seulement de rentrer d'Indochine pour entamer des études de droit à Paris. Mais l'attention passionnée qu'elle portera plus tard aux récits érotiques de Georges Bataille, comme la participation fréquente de ce dernier aux débats et aux soirées qui ont lieu rue Saint-Benoît dans les années 1950, attestent qu'elle a creusé sa voie littéraire et politique dans un dialogue

⁶² *Ibid.*, p. 336.

⁶³ Cette recherche d'une non-théorie prospective de l'histoire rejoint en certains points la recherche d'une non-théorie rétrospective de l'histoire dont Marguerite Duras fera preuve plus tard, en incitant tout homme en posture d'énonciation dominante à « cesser d'être un imbécile théorique », à s'aligner « sur la condition minimale de l'être humain (dont la condition féminine et ensuite la condition ouvrière sont le premier aspect) », soit sur le « silence commun à tous les opprimés ». C'est précisément ce que l'homme n'a pas su faire après 1968, faisant usage de sa « pratique théorique ancienne », alors que « ce silence collectif était nécessaire parce que ç'aurait été en lui, ce silence, qu'un nouveau mode d'être aurait pu se fonder, ç'aurait été dans l'obscurité commune que des comportements collectifs auraient percé, trouvé des voies. » Cf. Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (1974), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 156. Chez Georges Bataille dans les années 1930 dans une optique antistalinienne, et plus encore chez Marguerite Duras au début des années 1970 dans une optique féministe, il s'agit de porter attention aux initiatives de la multitude silencieuse elle-même, à ce qui perce « dans l'obscurité commune », sans l'étouffer par un discours théorique tenu en son nom. Une non-théorie, en ce sens, n'est pas une absence de théorie, une résolution au silence, mais une théorie qui s'élabore dans la méfiance d'elle-même, dans la conscience de sa nécessaire incomplétude.

étroit avec son œuvre et sa pensée. Ainsi, la conception de la temporalité historique impliquée dans ses écrits est proche de celle qu'envisageait Georges Bataille dans son essai pour *La Critique sociale*. Dans « Madame Dodin », l'« art de déchoir » d'une concierge orageuse et d'un balayeur qui « après avoir beaucoup espéré, désespère » est une manière d'aller au bout de leur désespoir et de leur isolement, pour inventer autre chose, ouvrir un « avenir » comme écrit Georges Bataille. En dépit de leur non-appartenance à une classe sociale ou à une organisation politique, ils réinventent malgré tout une forme précaire et ambiguë de communauté, sous le signe d'une passion menaçante à la frontière de l'amitié et de l'amour. Et leur désespoir n'est pas sans « valeur dynamique » selon l'expression de Georges Bataille, puisque Mme Dodin fait revenir un « printemps » extravagant au cœur de l'hiver, selon un renversement qui rend la trame temporelle de son existence non-linéaire, imprévisible, comme l'est celle de l'histoire selon la conception bataillienne. Cela traduit une attention, sur un mode philosophique chez Georges Bataille et sur un mode allégorique chez Marguerite Duras, pour les forces révolutionnaires qui croissent secrètement dans la « désorientation générale », en échappant au pouvoir des États comme des Partis. Certes, les circonstances historiques sont très différentes au début des années 1950 de celles du début des années 1930, sans être vraiment plus lumineuses d'ailleurs, si on songe à l'éclatement des guerres coloniales et aux menaces de destruction atomique que fait planer alors la guerre froide. Mais l'impasse que rencontre tout optimisme révolutionnaire face à la brutalité du régime russe et de sa police politique, mise en lumière notamment à l'occasion de l'affaire Victor Kravchenko en 1949, est toujours la même. C'est pourquoi sans doute, dans la réalité sociale qu'elle transpose dans ses écrits, Marguerite Duras est de plus en plus attentive à sa part sauvage et à la promesse ambivalente qu'elle porte, comme l'était avant elle Georges Bataille, surréaliste dissident, rallié aux communistes

antistaliniens avant la guerre. Pour ce dernier, dans une conférence nommée « La religion surréaliste » prononcée en 1948, le sens même du surréalisme résidait dans les surgissements imprévisibles et soudains qui rompent avec une vie quotidienne insupportable. Sa conclusion sonne comme un présage de la rébellion de Mme Dodin, qui éclate dans la solitude en même temps qu'elle converge, virtuellement, avec de semblables rébellions à venir :

Il me semble que [...] le mouvement des esprits converge, il y a de toutes parts, et on ne saurait sous-estimer en dépit de l'apparence souvent isolée que peuvent avoir les attitudes individuelles, il y a de toutes parts une effervescence qui voue l'homme à un retour à une vie beaucoup plus libre, beaucoup plus fière, à une vie que l'on pourrait qualifier de sauvage. Il y a dans l'homme actuel intolérance profonde à l'égard de l'humiliation qui est demandée tous les jours à la nature humaine et qu'elle subit partout, qu'elle subit dans les bureaux, dans les rues, qu'elle subit dans les campagnes.⁶⁴

Cette vie libre, fière, sauvage, c'est d'une certaine manière celle qu'approchent Mme Dodin et Gaston dans leur chute. Pour prolonger ce dialogue entre Marguerite Duras et Georges Bataille, il peut être éclairant de faire un autre détour dans le temps, en se souvenant que les nouvelles « Madame Dodin », comme « Le Boa », seront à nouveau remaniées un peu plus tard, pour être reprises dans le premier et le seul volume de nouvelles de Marguerite Duras, qui paraîtra en 1954 chez Gallimard, *Des journées entières dans les arbres*. Il comprend deux autres nouvelles, inédites quant à elles : « Des journées entières dans les arbres », histoire d'une relation dépensière et dévorante entre une mère fortunée revenue des colonies et son fils menant une vie dissolue ; et « Les Chantiers », histoire d'une passion aussi intense que virginale entre deux inconnus qui se croisent dans un hôtel pour convalescents revenus des camps nazis. La première, qui ouvre le volume et lui donne son titre, intrigant, lui donne aussi son orientation immorale. Elle accentue, en le reprenant et en le dramatisant, le

⁶⁴ Georges Bataille, « La religion surréaliste » (1948), in *Œuvres complètes VIII, op. cit.*, p. 395.

bouleversement des hiérarchies morales qu'on a pu remarquer à l'œuvre dans « Le Boa » et « Madame Dodin ». Elle creuse toujours plus en avant une voie allégorique sous le signe de la perte, de l'alcool, des nuits blanches, à l'envers des impératifs sociaux de travailler, d'accumuler, d'économiser. Cette voie est incarnée cette fois par le personnage sulfureux de Jacques, inspiré en partie des deux frères de Marguerite Duras, de Pierre, le plus brutal et le plus ténébreux, et de Paul, figure d'innocence, mort dans son jeune âge. La mère de Jacques, inspirée en partie de la propre mère de Marguerite Duras, Marie Donnadiou, rappelle à plusieurs reprises, comme un refrain hypnotique, qu'enfant il passait « des journées entières dans les arbres ». Par une nuit où elle se saoule au champagne dans une boîte luxueuse où travaillent Jacques et Marcelle, sa petite amie, il arrive à la mère de laisser échapper des phrases incomplètes, sans rapport avec ce qui précède, au fil d'un dialogue décousu, comme si des souvenirs de son enfant soudain l'envoûtaient : « Des journées entières dans les arbres, comme s'il n'y avait au monde que ça, que les oiseaux...⁶⁵ » Ou encore : « Des journées entières, jusqu'à la nuit...⁶⁶ » Ailleurs, la mère confie s'être résignée, et même s'être peu à peu réjouie, à l'idée que son fils appartienne à « la part joueuse du monde ». Elle se souvient, en riant, l'avoir battu tous les jours, jusqu'à ce qu'elle comprenne que son inadaptation sociale était une fatalité :

Et puis, j'ai compris qu'il n'y avait rien à faire... je m'y suis habitué comme au reste. Il faut bien qu'il y en ait comme lui, non ? Il y en aura toujours... aucun régime, aucune morale n'arrivera jamais à extraire le jeu du cœur des hommes... c'est des histoires, ça n'existe pas. J'ai mis du temps à le comprendre, mais maintenant je le sais. Je sais que mon lot à moi, celui qui m'est échu, c'est d'avoir un fils paresseux, la part joueuse du monde comme fils, puisqu'il en faut une.⁶⁷

⁶⁵ Marguerite Duras, *Des journées entières dans les arbres* (1954), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1022.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1024.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 1000.

Il n'est pas impossible que cette « part joueuse du monde » envisagée sous l'angle de la fatalité de ce qui déborde, de ce qui est par nature indomptable, qui échappera quoi qu'on fasse à tous les pouvoirs et à toutes les morales, soit une référence tacite à ce que Georges Bataille nommait quant à lui dans les mêmes années « la part maudite ». Vaste « essai d'économie générale », ou « d'économie à la mesure de l'univers », *La Part maudite* n'a cependant jamais vu le jour sous une forme achevée. Une première partie, intitulée *La Part maudite*, était parue chez Minuit en 1949, précédée de l'article pour *La Critique sociale* de 1933 « La notion de dépense ». L'ébauche d'une deuxième partie paraîtra chez Minuit également en 1957, *L'Érotisme*, ouvrage à propos duquel il s'entretiendra d'ailleurs avec Marguerite Duras dans *France-Observateur* l'année suivante. La troisième partie enfin, *La Souveraineté*, qui esquisse la possibilité d'une conciliation entre l'organisation d'une société communiste et un buissonnement des souverainetés individuelles, ne paraîtra qu'après la mort de l'écrivain⁶⁸. En 1954, quand paraît *Des journées entières dans les arbres*, il est certain que Marguerite Duras avait au moins connaissance, si elle ne l'avait pas lu, du premier volume de 1949, *La Part maudite*. Pour l'économiste hérétique qu'était Georges Bataille, la « part maudite » correspondait à la démesure des richesses accumulées dans les sociétés capitalistes, engendrant un déséquilibre aussi dangereux que fascinant dans la circulation et la communication des flux du monde humain et de l'univers en général. Cette part est précisément maudite, car si son débordement est inévitable, il peut prendre des orientations opposées, désastreuses ou libératrices. Il peut mener d'abord à deux phénomènes qu'il s'agit de refuser : à une « guerre monstrueuse », à

⁶⁸ Les trois volumes ont été repris ensemble après sa mort : *La Part maudite* (1949), *L'Histoire de l'érotisme* (1951-1952) et *La Souveraineté* (1952-1953), in *Œuvres complètes*, VII-VIII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1976. À propos du deuxième volume, voir : Marguerite Duras et Georges Bataille, « Bataille, Feydeau et Dieu », in *France-Observateur*, 1957 ; repris in, Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 881-886.

l'image de celle qui venait de s'achever en 1945, ou à une « dilapidation luxueuse », à l'image de celle à laquelle s'adonne la classe bourgeoise :

Le sentiment d'une *malédiction* est lié à cette double altération du mouvement qu'exige de nous la consommation de richesses. Refus de la guerre sous la forme monstrueuse qu'elle revêt, refus de la dilapidation luxueuse, dont la forme traditionnelle signifie désormais l'injustice. Au moment où le *surcroît* des richesses est le plus grand qui fut jamais, il achève de prendre à nos yeux le sens qu'il eut toujours en quelque façon de *part maudite*.⁶⁹

Mais il existe également des formes de consommation de cette part maudite qui ne reposent pas sur la destruction d'une partie de l'humanité, qu'elle soit considérée dans un cas comme chair à canon ou dans l'autre comme une réserve d'esclaves. Ce sont toutes les activités improductives, intransitives, qui choisissent de dissiper frénétiquement une énergie qui de toute manière ne peut être accumulée indéfiniment, mais ne servent à asseoir aucun pouvoir, échappent au monde de l'utilité, comme les rires, les larmes, les jeux, la débauche, la danse, la musique, la poésie, qui n'est pas nécessairement celle des livres, l'amour, l'érotisme. Ces activités renouent avec « l'immense travail d'abandon, d'écoulement et d'orage » qui définit, ou plutôt infinit la vie humaine, l'arrachant à son isolement « dans la splendeur sans condition des choses matérielles⁷⁰ ». C'est à de semblables activités intransitives que s'adonnent, à leur manière, les personnages des nouvelles de Marguerite Duras entraînés sur une pente scandaleuse. Jacques est la « part joueuse » dit la mère, il est celui qui refuse et dilapide ce qu'elle-même a passé vingt-cinq années à accumuler avec acharnement en dirigeant d'une poigne de fer une petite usine en Indochine. Dans les dernières pages, alors qu'elle est endormie, Jacques vole à sa mère deux de ses dix-sept bracelets en or, pour en tirer, dans

⁶⁹ Georges Bataille, *La Part maudite* (1949), in *Œuvres complètes*, VII, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁰ ⁷⁰ Georges Bataille, « La notion de dépense » (1933), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 318. Ces réflexions sur la notion de dépense étaient reprises en guise d'introduction à *La part maudite* dans l'édition originale de 1949 chez Minuit.

une salle de jeux de Montparnasse, une liasse de billets qu'il flambe en une nuit. Il ne vole pas pour gagner, il vole pour perdre ; seules ces nuits sans veille et sans lendemain où la perte est vécue dans toute son intensité comptent pour lui. C'est ce qu'il répond à sa mère, à l'occasion de de leurs retrouvailles, alors qu'elle tente de le convaincre de reprendre son usine et lui parle de son goût pour l'argent qu'elle accumule :

– [...] Quand tu sens que l'argent rentre, rentre... qu'il remplit les armoires, que les bénéfices augmentent chaque jour, chaque jour, tu entends ? de l'eau au moulin... Tu ne t'ennuies plus de rien.

– Comme tu es devenue.

– J'étais ainsi, mais on ne le savait pas, ni moi ni personne, puisque j'étais pauvre. On est tous pareil, tous des gens d'argent, il suffit de commencer à en gagner.

Il hésita et le dit, pour, une fois, ne pas lui mentir.

« Je n'aime pas l'argent. »

Elle haussa les épaules devant tant d'enfantillages, continua.

« Pas d'initiative, ça marche tout seul. Toi, tu surveilles. Ça n'a l'air de rien, surveiller, eh bien ! au bout de deux mois tu ne peux plus t'en passer. Tu surveilles, tu surveilles, tout le temps, tout.

– Je ne voudrais pas te faire de la peine, mais je crois que je n'aime pas l'argent. »

Le visage de la mère se ferma sous l'offense.

« Je le croyais.

– Moi aussi, mais non – il se pencha vers elle –, écoute, les meilleures nuits que je passe, c'est quand je rentre chez moi après avoir tout perdu, lessivé, nu comme un ver.⁷¹ »

Après quoi il finit par ajouter : « Et le travail, le travail, les gens qui travaillent... ça me dégoûte... » Pourtant, Jacques « travaille » d'une certaine manière, mais c'est un étrange métier qu'il exerce. Il travaille, avec Marcelle, dans une sorte de boîte de nuit luxueuse, métier vague qu'il explique ainsi à sa mère : « On reçoit les gens, on les invite à rentrer, à consommer ce qu'il y a de plus cher.⁷² » Parfois il arrive également à Jacques et Marcelle de séduire un client ou une cliente, de se prostituer.

⁷¹ Marguerite Duras, *Des journées entières dans les arbres* (1954), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1005-1006.

⁷² *Ibid.*, p. 1002-1003.

Leur métier est donc un métier qui semble l'inverse de ce qu'on entend ordinairement par travailler, un métier de débauches nocturnes, qui échappe au monde du jour comme il échappe au langage courant, puisqu'il n'a pas de nom, comme le suggère le patron à la mère : « C'est un métier comme un autre, quoi, mais qui n'a pas de nom, c'est curieux.⁷³ » C'est pourquoi le fils en vient à dire, quand il cherche à expliquer à sa mère pourquoi il ne pourra jamais reprendre son usine, pourquoi il ne pourra jamais travailler : « Les gens comme moi, ça ne compte pas tout à fait... Enfin, je veux dire, si, ça compte, bien sûr... mais pas dans la société.⁷⁴ » Il se considère « en marge, d'une race pour rire⁷⁵ », traçant sa voie sur l'envers nocturne de l'ordre social, où les choses ne se mesurent plus selon leur utilité et leur valeur morale ou financière, mais selon la violence des émotions qu'elles font éprouver dans le pur instant. Comme la jeune fille du « Boa », c'est la contemplation d'une présence animale qui a ébranlé l'ordre moral qu'on cherchait à lui inculquer ; ce sont les oiseaux qu'il regardait voler enfant, perché dans les arbres, qui ont donné sa direction à son existence : « Les oiseaux vous menaient loin, jusqu'aux nuits désertiques de la vie qu'il avait choisie.⁷⁶ » Nuit au long desquelles il éprouve « la sauvage solitude de son éveil à lui⁷⁷ », tandis que tout le monde dort ; et nuit après lesquelles, selon une formule qui revient comme un refrain, il rentre « à l'aube, léger et libre, nu comme un ver⁷⁸ ». En se livrant à la perte, à la destruction, à la mort, il semble se libérer de l'envoûtement de la mort, retrouver la grâce de la dépossession originelle. Cela rejoint ce que suggérait Georges Bataille : « Pourrions-nous sans la mort cesser d'être une chose, détruire en nous ce qui nous détruit, et

⁷³ *Ibid.*, p. 1010.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 1014.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1018.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 1033-1034.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1033.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1035.

réduire ce qui nous réduisit à moins que rien ?⁷⁹ » Incarnant une part joueuse ou une part maudite du monde, le personnage de Jacques conjure les ravages de la mort et de la perte en les redoublant, pour toucher la grâce exaltante et douloureuse de la vie vécue dans le pur instant. Sa destinée qui s'inscrit sur l'envers nocturne du monde ordinaire est flamboyante et séduisante. Mais Marguerite Duras semble avoir conçu, en contrepoint du personnage de Jacques, un autre personnage frayant dans ces marges obscures, plus effacé et plus tragique, comme pour rappeler que ces marges sont également peuplées de destinées oubliées, invisibles. Il s'agit de Marcelle, la petite amie de Jacques que ce dernier délaisse régulièrement, sur laquelle pèse non seulement un mépris d'origine morale lié à son métier, mais aussi un mépris d'origine patriarcale, que Jacques reproduit dans ses comportements quotidiens. Cela transparaît alors qu'elle raconte son enfance à la mère qui l'interroge, intriguée, bien que Jacques ne cesse de la couper avec agacement :

– Moi, dit Marcelle, j'ai été trouvée sur un banc de la place de la République, j'avais six mois, c'était en hiver, et j'étais à moitié gelée. On m'a mise à l'Assistance publique, comme Jacques vous l'a dit. J'y suis restée jusqu'à treize ans. On m'a mise alors dans un atelier pour apprendre à faire la dentellière, j'y suis restée un an, c'était chez des patrons, et puis au bout d'un an, comme je n'apprenais rien...

– Qui te demande quelque chose ? demande le fils qui revenait avec la bouillotte.

– Personne, dit la mère. Mais maintenant qu'elle a commencé, il faut qu'elle finisse.

– J'étais bouchée pour la dentelle, quoi, on m'a mise en Auvergne chez des paysans. Là, j'ai gardé les vaches, je n'apprenais toujours rien mais je n'étais pas mal, on mangeait bien, je me suis développée, au grand air, forcément, puis la femme était gentille. Mais voilà qu'un certain jour, je ne sais pas ce qui m'a pris, je lui ai volé cinq francs, c'était la veille de Noël et je voulais je ne sais plus très bien quoi. Elle s'en est aperçue, elle a pleuré un peu parce que au bout de deux ans, elle avait fini quand même par s'attacher un peu à moi, puis elle a dit à son mari ce que j'avais fait. Alors lui a écrit à l'Assistance publique, une longue lettre, il me l'a lue, dans laquelle il rappelait que lorsqu'on vole un œuf, on vole un bœuf et que mes mauvais instincts me revenaient à la surface, etc., et qu'il croyait bon de les

⁷⁹ Georges Bataille, *La Souveraineté* (1953), in *Œuvres complètes*, VIII, *op. cit.*, p. 266.

en avertir. Mais moi, minute, retourner à l'Assistance, jamais, plutôt mourir – remarquez qu'on y était pas plus mal qu'ailleurs, mais ce qu'il y avait c'est qu'on était enfermé, vous ne pouvez pas savoir – la nuit je me suis sauvée avec mon balluchon et j'ai fini par atteindre une espèce de grotte sur la route nationale de Clermont. Voilà.

– Mets-la aux pieds, ta bouillotte.

– Et après, ma pauvre petite.

– Après, ce n'est pas intéressant dit le fils. Tu veux une tartine ?

– Je veux bien une tartine, mais la suite aussi.

– Raconte dit le fils, mais vite.

– J'ai attendu trois jours et trois nuits dans cette espèce de grotte, j'avais une trouille des flics épouvantable, je me disais qu'ils devaient me chercher dans toute la région... Trois jours sans manger. Boire, je le pouvais, il y avait heureusement une petite source au fond de la grotte, une chance encore. Mais au bout de trois jours, quand même, j'avais si faim que je suis sortie et que je me suis assise à l'entrée de la grotte. Voilà.⁸⁰

Par la suite, elle confie à demi-mot que la vie errante qu'elle mena dès lors la contraignit à mendier et à se prostituer pour gagner un peu d'argent. Cette histoire est enchâssée dans l'histoire comme le récit d'une vie invisible qui peinerait à trouver le jour, étouffé par les sarcasmes du fils. Son histoire ne sera d'ailleurs plus évoquée dans la suite de la nouvelle. Mais il est intéressant de remarquer que la péripétie de son enfance que Marcelle raconte ici rejoue l'expérience centrale de la nouvelle elle-même, qui est d'ailleurs aussi l'expérience centrale de « Madame Dodin » ; le vol de cinq francs par la petite Marcelle fait écho au vol des deux bracelets en or par Jacques. Elle aussi, voler l'a entraînée dans une spirale vertigineuse, où les valeurs morales perdent leur raison d'être, et l'a menée à renouer avec un dénuement originaire, dont la grotte est une image mystérieuse. Mais Jacques s'en sort, sa mère le pardonne, et dans sa chute il touche du doigt une souveraineté flamboyante. Au contraire, pour Marcelle cela semble plutôt avoir été le commencement d'une errance tragique, passant d'un joug à l'autre, toujours étouffée par la domination patriarcale et sociale qui l'empêche de vivre une vie libre ainsi que de formuler son propre récit.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1003-1005.

En d'autres termes, l'envers de l'ordre moral, chez Marguerite Duras, n'est pas sublimé. Il est entrevu dans sa réalité crue, dans ses dimensions les plus merveilleuses, mais aussi les plus douloureuses. Si dans les marges nocturnes que décrivent « Des journées entières dans les arbres » les hiérarchies morales et sociales sont remises en cause, cela n'empêche pas que certaines logiques de domination continuent de se reproduire, notamment dans le rapport entre les sexes. Les éclats utopiques qui parsèment les différentes nouvelles recueillies ensemble, « Des journées entières dans les arbres », « Le Boa » ou « Madame Dodin », ne vont jamais sans une ambivalence essentielle. À ce propos, un écho particulièrement explicite au « Boa », dans « Des journées entières dans les arbres », est révélateur. On a vu que la jeune fille du « Boa » rêvait de rejoindre « le vert paradis du boa criminel », avant de rêver d'un « bordel, peint en vert, de ce vert végétal qui était celui dans lequel se faisait la dévoration du boa, et aussi celui des grands tamariniers qui inondaient d'ombre mon balcon du désespoir⁸¹ ». De la même façon, quand Jacques, à la fin de la nouvelle, pénètre dans une salle de jeux de Montparnasse, épisode qui scelle la trahison de sa mère dont il dilapide alors la fortune, il est écrit qu'il pénètre « dans la verte prairie des tapis verts, riant, oublieux de son crime, les dieux pour lui⁸² ». À l'arrière-plan de ces deux évocations, de cette rime interne au volume de nouvelles, on entend résonner quelques vers de Charles Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal* de 1857 :

⁸¹ Marguerite Duras, « Le Boa », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 620 ; voir aussi la version du « Boa » dans *Des journées entières dans les arbres* (1954), in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 1045.

⁸² Marguerite Duras, *Des journées entières dans les arbres* (1954), in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 1034.

— Mais le vert paradis des amours enfantines,
L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?⁸³

On comprend que ces vers, associant le paradis de l'enfance à l'Inde et à la Chine, soient restés à l'esprit de Marguerite Duras, qu'ils aient pris une signification particulière pour elle qui a passé son enfance en Indochine, au point qu'elle les cite librement en divers endroits du volume *Des journées entières dans les arbres*. Les « plaisirs furtifs » que découvrent ses personnages en aspirant à un « vert paradis » sont de nature flambeuse, dans le cas de Jacques, et de nature érotique, dans le cas de la jeune fille de Saïgon. Il est difficile de démêler la part d'ironie, qu'on sent par exemple dans la tournure chiasmatisque un peu emphatique alors qu'est évoquée « la verte prairie des tapis verts », et la part d'adhésion sincère, sensible dans le caractère divin et sacré conféré à ces épisodes. Mais leur ambivalence n'empêche pas qu'ils relèvent d'une « part maudite », dirait Georges Bataille, d'une « part joueuse » et sauvage, dirait Marguerite Duras. Le sauvage semble alors avoir une couleur, le vert, qui est associé en même temps, paradoxalement, aux forêts, aux bordels, aux salles de jeux, comme pour attester qu'il rôde aussi bien dans les végétations tropicales que dans les grandes villes. Cela se passe comme si, pour Marguerite Duras, l'innocence sauvage ne renvoyait pas à une origine perdue, mais à une possibilité de chaque instant, à une menace qui plane sur l'ordre bourgeois et qui est peut-être aussi une promesse. Il semble que l'opération axiologique des différentes nouvelles recueillies dans *Des journées entières dans les arbres* soit de faire passer l'innocence édénique du « vert paradis » dans son contraire, ou plutôt dans ce qui est ordinairement considéré comme son contraire. Elle n'est plus seulement

⁸³ Charles Baudelaire, « Moesta et errabunda », *Les Fleurs du mal* (1857), in *Œuvres complètes*, I, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 64.

liée à une forme de vie originaire ou animale perdue ; elle fait retour, de manière indécidable à la fois comme une menace et comme une promesse, à travers des existences déclassées, qui attestent d'un désir de se vouer à la débauche, au vol, au jeu, celle de la jeune fille de Saïgon, celle de Jacques, celle de Mme Dodin, comme si les nouvelles de Marguerite Duras étaient hantées par un peuple à venir, un peuple de « solitudes sauvages » prêt à bondir.

La tournure hérétique affirmée que prend son communisme malgré tout indéfectible après son exclusion du PCF en 1950 commence de la sorte à se préciser. Pour qualifier ce communisme, on peut songer à un autre article de Georges Bataille, paru justement en 1950, dans la revue *Critique*, intitulé « Franz Kafka devant la critique communiste ». Il prend pour point de départ une question qui avait été posée par l'hebdomadaire d'obédience communiste *Action* en 1946, auquel collaborait Marguerite Duras, question qui avait fait scandale : « Faut-il brûler Kafka ? » Pour Georges Bataille, en effet, la littérature kafkaïenne et le projet communiste sont parfaitement antagonistes ; il oppose les élans souverains et désordonnés, la rébellion impatiente et ambivalente de l'écrivain austro-hongrois et de ses personnages, à l'endurance des communistes qui cheminent patiemment vers la « terre promise », remettant la vie à plus tard. De ce point de vue, l'organisation stalinienne, ne peut que condamner Kafka pour son attitude capricieuse, qui est l'« attitude souveraine de l'enfant⁸⁴ », de la même manière finalement qu'en 1920 Lénine condamnait déjà le gauchisme comme « maladie infantile du communisme ». Toutefois, en lisant le *Journal* de Franz Kafka, Bataille renverse encore une fois les certitudes de la morale révolutionnaire, en suggérant que ce qui ressemble à un déchirement malheureux, à une lutte désespérée, est aussi source

⁸⁴ Georges Bataille, « Franz Kafka devant la critique communiste », *Critique*, vol. 4, n° 41, octobre 1950, p. 35. L'article sera repris, après avoir été remanié, dans *La Littérature et le Mal* (1957), in Georges Bataille, *Œuvres complètes*, IX, 1979.

d'une joie dont l'échec qui peut-être l'attend ne saurait amoindrir la signification :

Voici [...] un fragment sans date : « ...ce n'est pas la victoire que j'espère, ce n'est pas la lutte qui me réjouit, ce n'est qu'en tant que l'unique chose qui soit à faire qu'elle peut me réjouir. Comme telle la lutte me remplit d'une joie qui déborde ma faculté de jouissance ou ma faculté de don et ce ne sera peut-être pas à la lutte, mais à la joie que je finirai par succomber. » Il voulut en somme être malheureux pour se satisfaire ; au fond, le plus secret de ce malheur était une si grande joie qu'il parle d'en mourir. De toute façon ce n'est pas le résultat de la lutte auquel il associe l'idée de joie : la joie qu'il se donne en luttant n'attend rien.⁸⁵

Pour Georges Bataille, Kafka est de ceux qui ont compris que la plénitude d'une terre promise n'a rien d'assuré et risque d'être indéfiniment remise, sans consentir à ce que la désolation soit absolue pour autant. Il existerait une joie, une joie secrète, que l'on atteint dans le désespoir, la lutte, la transgression des mécanismes de reproduction du monde comme il est, et qui a sa valeur en elle-même. Cela mène Georges Bataille à une affirmation paradoxale et brûlante :

[S]eul un malheur redoublé, une vie décidément indéfendable apportent avec eux la nécessité de la lutte, l'angoisse serrant la gorge, sans laquelle l'excédent ni la grâce ne se produiraient. Malheur, péché, sont déjà par eux-mêmes la lutte, dont le sens et la vertu ne dépendent d'aucuns résultats.⁸⁶

En lisant ces lignes, il apparaît avec une certaine évidence que les personnages de Marguerite Duras sont eux aussi engagés, comme l'écrivain Kafka et ses personnages, dans une « lutte qui n'attend rien », dans une « lutte dont le sens et la vertu ne dépendent d'aucun résultat ». À travers ses « colères apocalyptiques », ou à travers les vols qu'elle commet, Mme Dodin pratique le redoublement de son malheur, un « art de déchoir », et c'est ainsi qu'elle parvient à une forme de « grâce », celle d'un

⁸⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

printemps retrouvé à l'approche pourtant de la mort. À cet égard, les dernières lignes de la nouvelle sont significatives, en laissant entendre que sa mort elle-même pourrait participer de sa protestation à la fois espiègle et désespérée. Elle souhaite « mourir en dormant, une nuit » : « Avec le matin, dit-elle, la poubelle pleine. C'est dommage, je serai pas là pour voir la gueule que vous ferez.⁸⁷ »

Des affinités blanchotiennes : la tentative d'entendre « l'isolement prophétique qui annonce toujours le commencement »

Un autre fait intrigant, un autre indice de la pente hérétique qu'emprunte l'exigence communiste de Marguerite Duras, est la présence, aux côtés de « Madame Dodin », dans le même numéro des *Temps modernes* de mai 1952, d'un essai de Maurice Blanchot, « L'art, la littérature et l'expérience originelle ». Une seconde partie paraîtra dans le numéro de juin 1952, et l'ensemble sera repris dans son grand livre *L'espace littéraire* en 1955⁸⁸. Ainsi, leurs écrits s'entrecroisent à nouveau, comme cela avait déjà été le cas dans le numéro d'octobre 1947, qui contenait « Le Boa » et « À la rencontre de Sade ». Ces rencontres sont d'autant plus significatives que leurs contributions respectives à la revue existentialiste furent assez rares : cela se résume aux nouvelles « Le Boa » en 1947 et « Madame Dodin » en 1952 pour Marguerite Duras ; et, pour Maurice Blanchot, plus proche alors de la revue *Critique* de Georges Bataille, aux essais « Le Paradoxe d'Aytré » en juin 1946, « Le Roman, œuvre de mauvaise foi » en avril 1947, « À la rencontre de Sade » en octobre de la même année, et enfin « L'art, la littérature et l'expérience

⁸⁷ Marguerite Duras, « Madame Dodin », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1981.

⁸⁸ Maurice Blanchot, « L'art, la littérature et l'expérience originelle », *Les Temps modernes*, n° 79, mai 1952, p. 1921-1951 et n° 80, juin 1952, p. 2195-2212. L'essai sera repris sous le titre « La littérature et l'expérience originelle » dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988 (1955), p. 277-333.

originelle » en juin 1952. D'emblée, l'essai de Maurice Blanchot qui paraît aux côtés de « Madame Dodin » cherche à renouveler la manière de penser le rapport entre engagement révolutionnaire et activité littéraire, autrement dit le rapport entre littérature, action et histoire. Si leurs tons divergent, celui de Marguerite Duras étant malicieux, celui de Maurice Blanchot plus grave, il semble que tous deux ont en commun une volonté de remettre en question une certaine idéalisation de la littérature. La première partie de « L'art, la littérature et l'expérience originelle » commence par une double déchirure du voile de l'illusion littéraire. D'abord, il s'agit de reconnaître que, si l'œuvre est une chose « improductive », elle a cependant « été produite ». Elle est donc en fait nécessairement « une action réalisée qui est elle-même agissante », un objet qui s'inscrit dans l'enchaînement des usages et des actions humaines :

C'est pourtant un objet [...]. Réel : efficace. Non pas un instant de rêve, un pur sourire intérieur, mais une action réalisée qui est elle-même agissante, qui informe ou déforme les autres, fait appel à eux, les meut, les émeut pour d'autres actions qui, le plus souvent, ne font pas retour à l'art, mais appartiennent au cours du monde, aident à l'histoire, et, ainsi, se perdent peut-être dans l'histoire, mais s'y retrouvent à la fin dans la liberté devenue œuvre concrète : le monde, le monde devenu le tout du monde.⁸⁹

Par la suite, cette approche de l'art, convertie à un certain pragmatisme, entraîne également la reconnaissance que, si l'œuvre est bien une forme d'action, elle est toutefois une action de portée faible et indéterminée. Cela porte une deuxième blessure à l'idéalisme littéraire, qui non seulement se voit ramené dans le cours tumultueux et confus du monde, mais encore dépossédé d'une foi dans l'efficacité de ses armes :

Celui qui reconnaît pour sa tâche essentielle l'action efficace au sein de l'histoire ne peut pas préférer l'action artistique. L'art agit mal et agit peu. Il est clair que, si Marx avait suivi ses rêves de jeunesse et écrit les plus beaux

⁸⁹ Maurice Blanchot, « L'art, la littérature et l'expérience originelle », *Les Temps modernes*, n° 79, mai 1952, p. 1923.

romans du monde, il eût enchanté le monde, mais ne l'eût pas ébranlé. Il faut donc écrire *Le Capital* et non pas *La Guerre et la Paix*. Il ne faut pas peindre le meurtre de César, il faut être Brutus.⁹⁰

Même si l'on sent déjà dans le tranchant de ces affirmations que d'autres éléments de réflexion viendront ensuite les compliquer, il reste qu'elles ramènent l'écrivain ou l'écrivaine qui se veut révolutionnaire, pour qui il s'agit d' « ébranler » le monde bien plus que de l' « enchanter », à l'évidence de la primauté de l'action directe, voire de l'action violente, sur l'action littéraire. Le premier exemple que prend Maurice Blanchot, qui semble aller dans le sens de l'orthodoxie révolutionnaire, suggère qu'une certaine sorte de livre, à laquelle appartient le grand ouvrage théorique de Karl Marx, pilier du mouvement communiste, peut avoir une force d'ébranlement plus grande que celle des autres livres. Mais le second exemple va plus loin et rappelle que l'efficacité la plus grande est finalement celle des actions directes, dans la violence que suppose parfois la nécessité de se confronter à la réalité. Il arrive en effet que les circonstances soient tragiques au point d'appeler les poètes à délaisser leur plume et à agir concrètement dans le monde. De telles circonstances historiques et d'une telle volonté de rejoindre la réalité immédiate, Maurice Blanchot en donne trois exemples éclairants. Il évoque, premièrement, le poète romantique allemand Friedrich Hölderlin, qui se disait prêt à s'engager pour sauver la révolution française de 1789 :

Il suffit de rappeler ce qu'a écrit Hölderlin, dont il serait bien vain de dire que son sort fut lié au destin poétique, car il n'eut d'existence que dans la poésie et pour elle. Et pourtant, en 1790, à propos de la Révolution qu'il voyait mise en péril, il écrivit à son frère : « Et si le royaume des ténèbres fait tout de même irruption de *vive force*, alors jetons nos plumes sous la table et rendons-nous à l'appel de Dieu, là où la menace sera la plus grande et notre présence la plus utile. »⁹¹

⁹⁰ *Ibid.*, p. 1924.

⁹¹ *Ibid.*, p. 1925.

Il évoque, deuxièmement, le poète René Char, qui en 1939 avait rejoint la résistance armée à l'occupation allemande et avait cessé de publier ses poèmes :

Ainsi, étant fidèle à la loi du jour – et si l'art est vraiment l'œuvre pour lui –, l'artiste doit-il à la fin non seulement subordonner l'œuvre à l'œuvre véritable, mais renoncer à elle et, par fidélité, renoncer à lui-même. À la parole de Hölderlin fait écho, cent quarante ans plus tard, celle d'un autre poète, le plus digne en ce temps de lui répondre : « Certaines époques de la condition de l'homme subissent l'assaut glacé d'un mal qui prend appui sur les points les plus déshonorés de la nature humaine. Au centre de cet ouragan, le poète complétera par le refus de soi le sens de son passage, puis se joindra au parti de ceux qui, ayant ôté à la souffrance son masque de légitimité, assurent le retour éternel de l'entêté porte-faix, passeur de justice » (René Char).⁹²

Enfin, il évoque André Gide et son inquiétude face à la même menace nazie, dernière figure de cette constellation d'écrivains qui sont les plus fidèles à la littérature en abandonnant leurs postures littéraires : « En 1934, André Gide écrivait : "Pour un long temps, il ne peut plus être question d'œuvre d'art." » En note, Maurice Blanchot donne la citation complète :

« Pour un long temps, il ne peut plus être question d'œuvre d'art. Il faudrait, pour prêter l'oreille aux nouveaux indistincts accords, n'être pas assourdi par des plaintes. Il n'est presque plus rien en moi qui ne compatisse. Où que se portent mes regards, je ne vois autour de moi que détresse. Celui qui demeure contemplatif, aujourd'hui, fait preuve d'une philosophie inhumaine, ou d'un aveuglement monstrueux » (*Journal*, 25 juillet 1934).⁹³

En 1952, au moment où Maurice Blanchot publie son essai, la menace nazie a disparu ; mais la nécessité qu'il ressent de commencer par ces remarques souligne qu'un certain désespoir devant le cours de l'histoire porte toujours à poser ces questions. L'enjeu, pour Maurice Blanchot comme pour Marguerite Duras, semble de rompre avec l'activité littéraire ordinaire, bourgeoise, satisfaite d'elle-même, comme s'il était nécessaire

⁹² *Ibid.*, p. 1926.

⁹³ *Ibid.*

d'en passer par un refus de la littérature, une suspicion profonde, pour parvenir à une forme de littérature qui ouvrirait véritablement de nouveaux possibles. Maurice Blanchot pense cela en recourant à des remarques troublantes de Friedrich Hölderlin, René Char, André Gide. Marguerite Duras, quant à elle, condense sa méfiance à l'égard de l'attitude contemplative des écrivains, en faisant dire à Mme Dodin, alors qu'elle remet en cause comme à son habitude l'institution de la poubelle : « Pour ça, [...] je sais vraiment pas ce qui nous avancerait. Y a un crivain au troisième et ça m'avance pas. C'est lui le plus sale de toute la boutique.⁹⁴ » Cette pique est lancée sur le mode de l'autodérision, puisque Marguerite Duras elle-même est écrivaine et vit dans l'immeuble qu'elle évoque. L'écrivain apparaît non seulement dépossédé de son autorité symbolique, Mme Dodin refusant comme par dédain, par volonté de ridiculiser les hommes de lettres, de prononcer la première syllabe du mot, mais encore ramené à son implication sociale la plus matérielle, voire la plus organique, quoique souvent inconsciente. L'écrivain apparaît égaré dans ses rêveries, tandis que ses ordures s'accumulent, finissent par peser plus que les autres, et font peser plus vivement le poids de l'oppression sur les épaules de la concierge.

Néanmoins, pour Maurice Blanchot, il existe également une autre voie agissante particulière à l'art, plus secrète, quand il ouvre à une force de refus enfouie au fond de chacun-e. L'accomplissement de l'art peut avoir lieu soit « dans le mouvement sans mesure de la vie », donc dans son délaissement, comme on vient de le voir. Mais il peut également avoir lieu « dans le plus invisible et le plus intérieur » :

Si [l'art] s'accomplit, c'est hors des œuvres mesurées et des tâches limitées, dans le mouvement sans mesure de la vie, ou bien il se retire dans le plus

⁹⁴ Marguerite Duras, « Madame Dodin », *Les Temps modernes*, art. cit., p. 1960. La graphie « crivain » est celle choisie par l'écrivaine.

invisible et le plus intérieur, au point vide de l'existence où il abrite sa souveraineté dans le refus et la surabondance du refus.⁹⁵

Il ajoute cependant que le mouvement vers ce « point vide de l'existence » n'est pas un repli sur soi ; il est plutôt une tentative de rejoindre ce qui échappe aux lois, aux compromissions, aux calculs, à toutes les prises de la « domination universelles⁹⁶ » qui nous traverse à chaque instant. De là pourrait naître une forme de justice nouvelle et assez énigmatique :

Cette exigence de l'art n'est nullement une fuite vaine qu'il ne serait pas même nécessaire de prendre au sérieux. Rien de plus important qu'une telle souveraineté qui est refus et que ce refus qui, par un changement de signe, est aussi l'affirmation la plus prodigue, le *don*, le don créateur, ce qui dispense sans retenue et sans justification, l'injustifié à partir de quoi justice peut être fondée. C'est à cette exigence que l'art doit, relégué en nous, de ne s'être pas apaisé dans le petit bonheur du plaisir esthétique.⁹⁷

Autrement dit, la solitude littéraire poussée à extrémité radicale semble se renverser en une tendance qui vise son contraire. Si l'art s'est retiré dans « le plus invisible et le plus intérieur » sous la menace de circonstances historiques, s'est fait puissance de refus tapie dans les ténèbres intimes, ce n'est que dans l'attente d'un rejaillissement où il se mêlerait à la vie et briserait l'isolement. De cette exigence nouvelle et obscure, Maurice Blanchot donne de nouveaux exemples :

Pourquoi Hölderlin, Mallarmé, Rilke, Breton, René Char sont-ils des noms qui signifient que dans le poème, une possibilité dont ni la culture, ni l'efficacité historique, ni le plaisir du beau langage ne rendent compte, une possibilité qui ne peut rien, subsiste et demeure comme le signe, en l'homme, de son propre ascendant ? Question à laquelle il n'est pas si aisé de répondre, qu'il n'est peut-être pas encore possible d'éclairer sous son vrai jour.⁹⁸

⁹⁵ *Ibid.*, p. 1928.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1930.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1928.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 1929.

On peut remarquer que René Char était cité plus tôt pour illustrer le renoncement à la poésie en faveur du « mouvement sans mesure de la vie » dans la réalité historique immédiate ; il l'est désormais pour illustrer ce retrait dans le plus invisible et le plus intérieur, où s'invente une possibilité encore indistincte de la vie humaine solitaire et collective, comme si ces deux voies d'accomplissement de l'art, en apparence contradictoires, étaient étrangement les deux faces d'une même chose. Cette seconde forme d'accomplissement serait née avec la « génialité romantique », quête orgueilleuse et destructrice « qui n'accepte aucune loi et répudie tout pouvoir⁹⁹ ». Plus loin, Maurice Blanchot précise les aspects de la domination universelle engendrée par la réalité sociale moderne, que refuse la souveraineté étrange propre à une certaine littérature :

L'art est à présent cette passion subjective qui ne veut plus avoir de part au monde. Il se conçoit par son opposition à tout ce qu'il croit être la préoccupation qui travaille et qui agit dans la communauté stable de chaque jour – ici règne la subordination à des fins, la mesure, le sérieux, l'ordre, – ici la science, la technique, l'État, – ici la signification, la certitude des valeurs, l'Idéal du Bien et du Vrai. L'art est le « monde renversé » : l'insubordination, la démesure, la frivolité, l'ignorance, le mal, le non-sens, tout cela lui appartient, domaine étendu. Domaine qu'il revendique : à quel titre ? Il n'a pas de titre, il ne saurait en avoir, ne pouvant se réclamer de rien, mais cela veut dire aussi qu'il se réclame de rien et du lieu où apparemment ce rien se retire. Il parle du cœur, de l'existence irréductible, il désigne la souveraineté du « sujet », de cet anonyme en moi toujours plus moi que moi-même.¹⁰⁰

L'art et la littérature, malgré leur efficacité historique restreinte, recèlent pour Maurice Blanchot une force latente de refus, de remise en cause du monde comme il est dans toutes ses dimensions, économique, scientifique, technique, politique, linguistique, morale, au nom d'un « rien » qui se trouve au plus profond, au cœur de chacun-e. Cela pourtant tient moins d'un nihilisme que d'une révolte romantique. D'une part, ces lignes

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1928.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1930.

fascinantes nouent de manière intrigante une dimension métaphysique et une dimension historique ; une solitude retirée dans un absolu obscur se mue, se renverse en contestation d'une réalité historique donnée, celle de l'ensemble des institutions, des disciplines et des valeurs de la classe bourgeoise dominante. D'autre part, la juxtaposition avec la nouvelle de Marguerite Duras, qu'on pouvait immédiatement lire à la suite de cet essai, crée une nouvelle fois des effets de sens qui permettent de mieux saisir les circulations subreptices d'idées par lesquelles se nouent des réseaux intellectuels, qui se cristalliseront temporairement lors de la création du Comité d'action contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord en 1955 au sein duquel Marguerite Duras retrouvera Georges Bataille, ou lors de la Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie en 1960 et lors de la création du Comité d'action étudiants-écrivains en 1968, où elle côtoiera Maurice Blanchot. Des formes d'organisation intellectuelle et politique plus souples auxquelles l'engagement communiste rompu de Marguerite Duras cède la place, ce numéro des *Temps modernes* de mai 1952 est comme un indice et un présage. De ce point de vue, dans la description que fait Maurice Blanchot d'un art qui serait le monde renversé, quelque chose annonce de manière surprenante un personnage comme celui de Mme Dodin : l'insubordination, la frivolité, l'ignorance, le mal, le non-sens, sont autant de qualités de l'extravagante concierge, qu'on perçoit à travers ses colères, ses bavardages, sa mauvaise foi, sa déchéance morale. Ce renversement qui présage d'une vie nouvelle a lieu pour l'instant dans l'isolement de la concierge déclassée et dans le détachement de la littérature. Mais cette sorte d'isolement est peut-être un « isolement prophétique qui, en deçà du temps, annonce toujours le commencement¹⁰¹ », pour reprendre une formule sur laquelle Maurice

¹⁰¹ Maurice Blanchot, « L'art, la littérature et l'expérience originelle », *Les Temps modernes*, n° 80, juin 1952, p. 2212

Blanchot conclut la seconde partie de son essai, comme si on pouvait entendre dans ces fêlures intimes un « commencement » à venir.

En attendant, pour l'écrivaine qui vient de rompre avec le PCF et pour le critique littéraire qui est toujours resté en marge des partis politiques, qui ont dû souvent discuter, rire, s'inquiéter ensemble dans l'appartement de la rue Saint-Benoît, la tâche littéraire principale est de rompre avec toute intention moralisante, avec toutes les valeurs qui ne font toujours que reconduire le monde comme il est et empêchent les possibles de se présenter. Si la littérature peut développer une certaine acuité à percevoir les élans d'espérance contestant la domination universelle, elle doit pour cela se délester des normes, des jugements, des valeurs, sans céder à la peur et au vertige, pour voir ce que d'ordinaire on ne voit pas. Maurice Blanchot précise cela ailleurs de manière lumineuse, dans un article pour la revue *Arguments*, associée au marxisme hétérodoxe :

[L]a critique – la littérature – me semble associée à l'une des tâches les plus difficiles, mais les plus importantes de notre temps, laquelle se joue dans un mouvement nécessairement indécis : la tâche de préserver et de libérer la pensée de la notion de valeur, par conséquent aussi d'ouvrir l'histoire à ce qui en elle se dégage déjà de toutes les formes de valeurs et se prépare à une toute autre sorte – encore imprévisible – d'affirmation.¹⁰²

Cette tâche commune à la critique et à la littérature « de préserver et de libérer la pensée de la notion de valeur » pour « ouvrir l'histoire à ce qui en elle se dégage déjà de toutes les formes de valeurs », à une part irréductible d'inconnu, prend ainsi une tournure éthique et politique, puisque cela implique à la fois une émancipation de sa propre manière de voir et de penser et une libération des possibles de l'histoire. Il semble que ce soit une tâche semblable que se donne Marguerite Duras en cherchant à transcrire dans sa nouvelle une forme de grâce entrevue dans la

¹⁰² Maurice Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », préface à *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, « Arguments », 1963 (1949), p. 14. Cela reprend un article paru dans *Arguments* en janvier 1959.

déchéance, dans la perte troublante des repères ordinaires, dans la remise en cause des hiérarchies morales et sociales, soufflées par un soudain « vent de colère égalitaire ».

Des résonances sartriennes dans une volonté de reportage : « si chacun pouvait écouter la rue de la sorte, il changerait »

Si on revient aux ébauches du « Cahier beige », elles semblent également tenir à distance toute intention axiologique, pour tenter de voir et d'entendre ce qui n'est d'ordinaire ni vu ni entendu. Certes, Marguerite Duras raconte avec une certaine ferveur ses péripéties de militante communiste, ses tentatives de rallier à la cause ouvrière le balayeur de la rue Saint-Benoît ou sa concierge Mme Fossé. Mais, en transcrivant ce qu'elle a vu, entendu et pensé dans son cahier, elle n'avance pas d'arguments, elle ne cherche pas à convaincre, théoriser, expliquer ; elle cherche plutôt à rapporter les faits et les impressions qu'ils produisent sur elle dans leur évidence brute. C'est pourquoi, comme on l'a déjà évoqué, « Madame Dodin », et plus encore les notes préparatoires des années 1946 à 1949 peuvent se lire comme une chronique de la vie quotidienne d'après-guerre, rue Saint-Benoît, au cœur de Saint-Germain-des-Prés. À cet égard, il est significatif que la nouvelle paraisse dans *Les Temps modernes*, revue qui justement recherchait le côtoiement, voire la contamination réciproque, des différentes formes littéraires et théoriques, essais, critiques, nouvelles, reportages. Dès 1946, Jean-Paul Sartre affirmait dans sa « Présentation des *Temps modernes* » que « le reportage fait partie des genres littéraires et [...] peut devenir un des plus importants d'entre eux¹⁰³ ». Pour l'équipe des *Temps modernes*, préoccupations sociales et « valeur littéraire »

¹⁰³ Jean-Paul Sartre, « Présentation », *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945 ; repris in *Situations, II. Septembre 1944 - décembre 1946*, édition d'Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, « Blanche », 2012, p. 226.

devaient aller de pair. Certes, la nouvelle de Marguerite Duras, dans la version finale qui paraît dans la revue existentialiste en 1952, n'est pas un reportage : les noms des personnages et des lieux sont transfigurés, une part de fiction s'est immiscée dans la dramatisation d'une menace passionnelle et criminelle qui rôde rue Sainte-Eulalie. Mais il reste qu'elle garde une dimension sociologique et qu'elle est tramée d'observations brutes, comme le seront ses articles dans *France observateur* quelques années plus tard. Marguerite Duras reconnaît la situation depuis laquelle elle parle, celle d'une écrivaine appartenant à une classe sociale relativement aisée, tout en cherchant à rendre audible le point de vue d'un homme et d'une femme appartenant à une sorte de lumpenprolétariat, celui du balayeur et celui de sa concierge, à travers ce qu'elle observe et consigne, à travers les discussions qu'elle a avec eux, à travers ce qu'ils disent et ce à quoi ils rêvent. Que ce soit par le biais de la fiction, du reportage, ou d'une fiction mêlée de reportage, il semble que la chose essentielle soit pour Marguerite Duras, ainsi que le disait Jean-Paul Sartre, de se battre passionnément dans son époque et d'aimer passionnément son époque :

Nous écrivons pour nos contemporains, nous ne voulons pas regarder notre monde avec des yeux futurs, ce serait le plus sûr moyen de le tuer, mais avec nos yeux de chair, avec nos vrais yeux périssables. [...] Ce n'est pas en courant après l'immortalité que nous nous rendrons éternels : nous ne serons pas des absolus pour avoir reflété dans nos ouvrages quelques principes décharnés, assez vides et assez nuls pour passer d'un siècle à l'autre, mais parce que nous aurons combattu passionnément dans notre époque, parce que nous l'aurons aimée passionnément et que nous aurons accepté de périr tout entiers avec elle.¹⁰⁴

Le vocabulaire de la chair indique une volonté d'abandon de la posture contemplative, qui est également présente, comme on l'a vu, chez Marguerite Duras. La question est d'écouter, de voir, de sentir la rumeur

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 212-213.

de l'histoire et de sa propre époque, cela malgré sa dimension inextricable, sa réserve d'incertitude. On peut d'ailleurs remarquer que Marguerite Duras porte une attention tantôt inquiète et tantôt exaltée, dans le « Cahier beige », aux bruits de la rue, à l'« intense sonorité » des pas d'un passant, aux « six coups » de l'église de Saint-Germain-des-Prés le matin, au « très léger bruissement mou, plein » de la pluie, au tintement « métallique et gris dans la lumière grise » de la poubelle tirée par la concierge, aux plaintes de cette dernière quand elle s'exclame : « Quand même, il y a de l'abus », à une « ritournelle ancienne » chantée par deux amants vagabondant tard dans la nuit, comme « une fleur rouge qui tout à coup sortait dans la nuit de pierre », ou aux « moments de mouvement, de grouillement, d'impatience » de son enfant dans son ventre¹⁰⁵. Telle est la forme d'attention passionnée, sans distinction arrêtée entre l'intime et le dehors, le social et le quotidien, que Marguerite Duras semble porter aux bruits de la rue et à son époque. Comme le remarquait Jean-Christophe Bailly dans un récent essai, *Naissance de la phrase*, la venue du sens a lieu dans la rue avant d'avoir lieu dans le poème ou dans le livre :

Ainsi, une conversation dans l'autobus ou la vision de quelques mots écrits sur une vitrine ou encore une remarque faite en chemin par un passant ont autant de compétence à faire venir du sens que tel discours opéré en position dominante, à partir d'un socle [...].¹⁰⁶

Cela implique, dans le cas de la poésie, à laquelle s'intéresse Jean-Christophe Bailly ici, imprégné des conceptions du premier romantisme allemand, en la concevant moins comme un genre littéraire que comme une faculté de résonance singulière que peut atteindre n'importe quelle forme de discours, mais également dans le cas du cahier de notes de Marguerite Duras qui se situe en deçà de tous les genres littéraires, de

¹⁰⁵ Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, op. cit., p. 285-302.

¹⁰⁶ Jean-Christophe Bailly, *Naissance de la phrase*, Caen, Nous, 2020, p. 59.

concevoir l'écriture comme une manière de renouer avec le courant vivant de l'histoire :

Il n'est à aucun moment question [...] de prendre ses distances avec l'histoire et avec les mouvements affolés des hommes, au contraire, le courant vivant où le poème se recharge ou auquel il donne accès n'est pas un petit bief qui irait simplement d'un recoin de cuisine à un angle de rue, il est aussi en contact avec le cours du temps, il est atteint par ce qui lui vient de la tension catastrophique du temps. Mais ce qui a lieu alors pour le poème, quant au poème, et quelle que puisse être sa tension vers l'*epos*, ou vers des modes narratifs ou documentaires, c'est qu'il ne sépare pas ce qui habite cette tension de ce qui traverse la rue ou se pose sur un arbre, c'est qu'entre un évier où l'on remplit un verre d'eau et l'écho d'un bombardement, entre une femme que l'on regarde s'en aller dans une rue et l'air, la couche de temps où passe ou s'enfonce cette rue, le contact est maintenu et même renforcé : le poème, je crois, est le lieu, l'espace d'expérimentation de ces transferts et de ces rebonds de sens, de cette contamination permanente de tout par tout et de l'un par l'autre, flux sans commencement ni fin [...].¹⁰⁷

De ce point de vue, on peut considérer certains passages du « Cahier beige », qui correspondent assez exactement à cette description, comme des « poèmes », malgré leur état de brouillon, au sens où le poème est, ou du moins devrait être, le lieu où la distinction entre la vie et l'écriture commence à se brouiller. La littérature vaut alors d'abord comme expérience, comme rebond d'une manière de vivre. Le cahier, chez Marguerite Duras, semble ce lieu où la vie passe de manière brute, et où réciproquement l'écriture devient une manière de vivre. Cela l'amène à l'intuition d'une égalité élémentaire de toute chose, d'une solidarité de tout ce qui arrive, à travers une « contamination permanente de tout par tout et de l'un par l'autre », sans hiérarchie des êtres et des choses. Marguerite Duras, étrangement, suggère que cette matinée dont elle cherche à transcrire les bruits, la lumière, les sensations dans son cahier, rejoint son espérance communiste :

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 48-49.

Je voudrais rendre la joie de cette heure. Ce n'est pas une exaltation, une excitation de l'esprit. La joie ne venait pas du jour qui se levait sur ces choses, mais plutôt de ces choses qui se levaient dans le petit jour – tout comme s'il existait un matin apparent des choses. Pendant que des enfants se font, que grandit l'horreur du prolétariat opprimé, des hommes vont travailler à l'usine et préparer la libération. C'était une heure qui s'ouvrait sur l'avenir de toutes les façons. Ce n'est pas parce que je suis communiste [mais] ce matin, je l'ai vu et pris dans un certain sens. Du moins, je ne le crois pas. Comment le savoir ? Il me semble que n'importe qui d'autre, ce matin, aurait vu la pluie, entendu les pas, le grondement de la poubelle, et senti son enfant remuer dans son ventre de la même façon, et aurait trouvé un lien fondamental d'imbrication entre ces diverses manifestations de la nature.¹⁰⁸

S'il est difficile, pour Marguerite Duras, de savoir si le lien qu'elle établit entre sa foi communiste et son illumination soudaine à l'aube que tout est imbriqué d'une certaine manière est un lien de cause ou de conséquence, il n'en reste pas moins qu'elle établit spontanément un lien fort entre ces deux faits. L'écriture quotidienne devient alors une manière de rétablir le courant avec « la tension catastrophique du temps », oscillant entre « l'horreur grandissante du prolétariat opprimé » et la « libération » qui se prépare secrètement, mais aussi une manière de frayer un chemin pour l'intuition énigmatique d'une communauté infinie « des diverses manifestations de la nature » comme elle l'écrit, ou d'un « flux sans commencement ni fin » comme l'écrit Jean-Christophe Bailly. Ailleurs dans le « Cahier beige », cela se précise, alors qu'elle décrit son sentiment d'une communauté de tous les êtres, ou plus exactement d'une « collectivité », terme plus sobre qui indique mieux peut-être le fait brut et énigmatique de la coexistence humaine, de la « présence », selon le terme qu'elle emploie, des autres êtres et des autres choses. Ce sentiment la gagne alors qu'elle écoute seulement les bruits de pas d'un passant dans la rue :

Qu'il faudrait pouvoir dire ces choses, et les dire si bien, si adéquatement, qu'il serait inutile ensuite d'essayer de le faire, et bien que ce que je dis là soit une énorme absurdité, car autant dire qu'il pourrait exister une réussite

¹⁰⁸ Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, op. cit., p. 302.

auprès de laquelle toute autre, fût-elle incomparablement plus valable, tomberait d'elle-même parce que conditionnée par la première, j'ai appris à regarder, écouter les choses, et à ne m'accorder dans l'affaire que l'importance de « l'autre ». Cet homme qui marche seul, d'un pas rapide, qui habite la rue plus complètement et plus suggestivement, d'une présence plus réelle et plus impressionnante que celle d'un héros de tragédie sur une scène de théâtre, je l'écoute en lieu et place d'une collectivité, je suis à l'écoute, à moi seule, [de] toute une ville éveillée et troublée, car cet homme ne me concerne pas en tant qu'individu particulier ayant une expérience et une sensibilité particulières, mais en tant que membre de cette collectivité dont nous sommes tous deux, au même titre. 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 existe avec une très grande force et m'emplit de joie – d'amour – d'espoir.¹⁰⁹

Ces lignes sinueuses et fébriles donnent à voir l'autre face de la passion communiste qui animait Marguerite Duras dans les années 1940, plus insaisissable, plus hérétique sans doute. Cela laisse entendre donc que sa ferveur à distribuer des tracts, faire du porte-à-porte, participer aux réunions de la cellule, puisait dans une joie, un amour, un espoir éprouvés dans la solitude de l'aube parisienne. Par ailleurs, cela résonne également de manière évidente et curieuse avec les derniers mots de l'autobiographie en forme d'adieu à la littérature de Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, parue en 1964. Il confie alors sa perte d'illusion dans l'éternité que permettrait d'approcher la littérature, tout en suggérant qu'il ne peut faire autrement que de continuer à s'adonner à la folie et au métier d'écrire, activité devenue indissociable cependant de l'intuition d'une égalité élémentaire et énigmatique entre les êtres :

Ce que j'aime en ma folie, c'est qu'elle m'a protégé, du premier jour, contre les séductions de « l'élite » : jamais je ne me suis cru l'heureux propriétaire d'un « talent » : ma seule affaire était de me sauver – rien dans les mains, rien dans les poches – par le travail et la foi. Du coup ma pure option ne m'élevait au-dessus de personne : sans équipement, sans outillage, je me suis mis tout entier à l'œuvre pour me sauver tout entier. Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 289.

homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui.¹¹⁰

On retrouve l'idée, qui est au cœur du poème et de la littérature refusant de s'instituer en « discours opéré en position dominante » selon Jean-Christophe Bailly, d'une « contamination permanente de tout par tout et de l'un par l'autre, flux sans commencement ni fin ». Cela passe, chez Jean-Paul Sartre cherchant ce qui peut continuer à sonner juste dans le fait d'écrire délesté d'une idée mystifiée de la littérature, comme chez Marguerite Duras cherchant à formuler dans ses cahiers en dehors de toute visée directement littéraire ce qui l'ébranle dans certaines de ses perceptions les plus infimes, par le sentiment énigmatique d'être n'importe qui, dans le flux sans commencement ni fin des êtres et des choses. Chez l'un et l'autre, la rupture est double, avec la littérature comme activité séparée, et avec le communisme comme organisation partisane. Finalement, cette perception des inextricables manifestations de l'humanité, de l'histoire et des éléments dans leur singularité et leur solidarité originaires, pourrait être source d'un grand bouleversement, suggère Marguerite Duras dans ses notes prises sur le vif :

Deux sont passés ensemble, et ils parlaient entre eux, tout en marchant vite sous la pluie. Je me suis dit que si chacun pouvait écouter la rue de la sorte, chaque matin pendant un certain temps, il changerait par la force des choses. Il n'y a pas si longtemps, j'ai pris le métro à six heures du matin, tout le monde lit *L'Humanité*, dans le métro. Il y a là une coïncidence entre le sort de l'ouvrier et son appartenance au PC qui, s'ils en prenaient conscience comme d'un fait, aussi réel et indiscutable qu'un fait purement matériel (aussi matériel que la constatation des grandes lois sociales qui règnent dans notre société), qui, s'ils l'observaient, ferait réfléchir et découragerait beaucoup de gens, juste assez pour les fatiguer d'imaginer le

¹¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Les Mots* (1964), in *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, édition dirigée par Jean-François Louette, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 139.

réel au lieu de le voir, et de créer en eux une disposition à recevoir ce réel, naturellement et sans préjugés.¹¹¹

Cela révèle en creux ce vers quoi doit tendre la littérature, pour Marguerite Duras. Elle devrait pouvoir provoquer un bouleversement intime qu'on peut éprouver en « écoutant la rue », présage de bouleversements plus grands à venir. Ainsi convergent la volonté d'ébranlement axiologique qu'elle partage avec Maurice Blanchot et la volonté de chroniquer la vie la plus ordinaire qu'elle partage dans une certaine mesure avec Jean-Paul Sartre. La littérature doit ébranler les certitudes morales de toutes sortes, pour « décourager », dit-elle, c'est-à-dire « fatiguer d'imaginer le réel au lieu de le voir ». Apprendre à voir, à écouter, à recevoir le réel, dans sa beauté et dans sa cruauté, sans préjugés, par-delà toute morale inculquée, de manière sauvage en quelque sorte, serait le premier pas pour s'ouvrir à l'imprévisible d'un « changement » aussi bien solitaire que collectif.

Épilogue : un « appel » aux travailleurs invisibles et à quelque chose d'encore inconnu dans Les mains négatives en 1979

Une trentaine d'années plus tard, en 1979, son court-métrage *Les mains négatives* qu'elle qualifiera elle-même de « politique » reprendra et compliquera cette volonté de donner à voir la réalité dans sa dimension confuse, brutale, énigmatique. À nouveau, elle pratique alors une forme déconstruite de « reportage », qui a pour thème, comme « Madame Dodin », les travailleurs invisibles des rues parisiennes. Des images obscures des rues parisiennes défilent ; on est en voiture, roulant sans but semble-t-il, à l'heure où la nuit n'est pas encore tout à fait dissipée ; on entend la voix rauque et envoûtante de Marguerite Duras réciter un poème mêlant visions des mains négatives sur les parois des grottes

¹¹¹ Marguerite Duras, « Cahier beige », in *Cahiers de la guerre*, op. cit., p. 299-300.

magdaléniennes au bord de l'océan et cris d'amour, accompagnée par le violon d'Amy Flamer :

Trente mille ans
J'appelle
J'appelle celui qui me répondra
Je veux t'aimer je t'aime¹¹²

La disjonction de l'image, des visions du Paris des années 1970, et de la parole qui renvoie à des temps archaïques, produit alors un effet d'éloignement de ce qui semblait proche, comme si la distance temporelle évoquée venait creuser la distance spatiale avec ce qui est aperçu par la fenêtre de la voiture. On entrevoit en effet les balayeurs et les éboueurs qui achèvent leur travail avant que la ville ne s'éveille, comme un peuple invisible, soudain rendu visible, mais brièvement et imparfaitement. Il semble qu'alors le cinéma, comme la littérature, n'est pas, pour Marguerite Duras, une esthétisation ou une totalisation de l'expérience vécue, mais plutôt un pas de côté pour mieux se replonger dans le flux de la vie réelle, tramé de beauté et de violence. Sans doute envisageait-elle l'art, de la même manière que Dionys Mascolo, dans un court récit intitulé *Le coup de tête*, non comme un « supplément d'artifice », mais comme un exercice de défamiliarisation qui enseignerait à « participer à tout ce qui advient dans le monde en grand et en petit » :

Nous sommes prêts à faire confiance à l'art, littérature et philosophie mêlées, mais le prendre au sérieux et nous conduire en conséquence reviendrait pour nous à participer à tout ce qui advient dans le monde en grand et en petit, et tout aussi bien aux spectacles non préparés qui s'offrent par exemple des mouvantes plateformes d'autobus que l'on eût fait, infiniment à distance, d'un fauteuil.¹¹³

¹¹² Marguerite Duras, *Les Mains négatives* (1979), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 493.

¹¹³ Dionys Mascolo, *Le coup de tête*, illustrations de Gilgian Gelzer, édition de Jérôme Duwa, Nolay, Le chemin de fer, 2016, p. 42. Une première version a paru dans le n° 7 des *Lettres nouvelles* en octobre 1960. Le texte publié par Le chemin de fer provient d'un tapuscrit conservé dans les archives de Dionys Mascolo, version postérieure largement remaniée.

Ce passage porte probablement la trace d'une réminiscence du premier romantisme allemand, d'un fragment de Novalis imprégné d'une volonté d'abolir la frontière entre l'art et la vie : « Nous vivons dans un roman colossal (en *grand* et en *petit*) », écrivait-il (*Wir leben in einem kolossal (im Großen und Kleinen) Roman*)¹¹⁴. Cela suggère qu'on devrait porter la même sorte d'attention profonde qu'on porte dans la lecture, dans la contemplation d'une œuvre, dans son fauteuil, à toutes les choses, petites et grandes, qui adviennent dans la vie réelle. Comme pour Dionys Mascolo s'imaginant rejoindre « les spectacles non préparés qui s'offrent des mouvantes plateformes d'autobus » dans *Le coup de tête*, il s'agit pour Marguerite Duras, à l'arrière d'une voiture qui vagabonde à travers les rues parisiennes dans *Les mains négatives*, de produire un décalage dans la perspective du regard, pour apprendre à voir, apprendre à voir ce qui est ordinairement tenu pour infâme. Mais, dans *Les mains négatives*, contrairement aux notes qu'on peut lire des *Cahiers de la guerre* où sont retranscrites diverses conversations et interprétations quasiment sociologiques, les travailleurs anonymes sont cette fois laissés à leur silence, à leur énigme. Comme s'il s'agissait de souligner la fragilité, l'insuffisance de la reconnaissance qui s'ébauche dans cette dissolution de la frontière entre l'art et la vie, d'en « appeler » à autre chose d'encore impossible et d'encore inconnu.

¹¹⁴ Novalis, *L'Encyclopédie*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Minuit, 1966, p. 312 ; cité par Jean-Christophe Bailly, « Document, indice, énigme, mémoire » in *Une éclosion continue. Temps et photographie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2022, p. 29.



Chapitre IV

« LE SECRET EST PLUS LOIN QUE LES PAROLES QUI CROIENT
L'EXPRIMER » : LE ROMAN INACHEVÉ *THÉODORA*, 1945-1949

Théodora, « *un roman inachevé, inachevable* »

Pour finir, je me tournerai vers un roman resté inachevé qui a également occupé Marguerite Duras dans les années d'après-guerre, durant lesquelles elle s'était engagée au Parti communiste français, de 1944 à 1950. Elle travaillait alors à un roman intrigant, empreint d'ironie sombre, d'érotisme troublant, de critique sociale, sans titre fixe bien qu'il soit aujourd'hui connu sous le nom de *Théodora*. Son écriture court de 1945 à 1947 environ, peut-être 1949 ; elle reprend et émaille de dérives fictionnelles des notes prises dans un hôtel réservé aux anciens déportés au bord du lac d'Annecy, à Saint-Jorioz en Haute-Savoie, où elle avait accompagné Robert Antelme, en convalescence après son retour du camp de concentration de Dachau dans un état de santé misérable. Dans ces brouillons, elle raconte, avec une certaine férocité, la vie de la bourgeoisie en villégiature dans ce lieu charmant, de celles et ceux qui « n'ont pas voulu vivre, [qui] vivent, et c'est la faute à Dieu¹ ». Mais sa férocité est aussi mêlée de tendresse, lorsque, par exemple, elle évoque sa compassion pour cette « humanité abandonnée », isolée, vouée à l'incommunicabilité de ses pensées et de ses émotions :

Je voudrais que chacun sente aussi violemment que moi [...] au plus profond de son âme l'envie irrésistible de s'élancer auprès de cette humanité abandonnée, [*illisible*] et honteuse enfermée dans cet hôtel et lui parler le langage de la vérité, de l'animer, de lui dire qu'il n'est pas [dégradant ?] de s'aborder sans prétexte, qu'il est honteux par contre de se saisir de prétextes futiles pour le faire etc. de les amuser, oh ! oui de les aborder, de les faire enfin se détester, se consoler, s'aimer, se médire, se séparer.²

Amertume devant « l'ennui qui règne, incassable comme une poupée incassable » et « amour foncier et sincère de la créature humaine » se

¹ Marguerite Duras, *Théodora* (1947) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 1184. C'est Sophie Bogaert qui a établi le texte, à partir des archives du fonds Marguerite Duras conservées à l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine.

² *Ibid.*, p. 1180.

côtoient, dans ces pages de brouillon qui sont tramées de contradictions, mais ne cherchent pas à les résoudre ni à les ordonner. Sans avoir jamais abouti à la parution d'un livre, *Théodora* semble pourtant condenser l'entrecroisement des enjeux esthétiques, éthiques et politiques qui font le communisme romantique singulier de Marguerite Duras. *Théodora* est un « roman inachevé, inachevable³ », comme le dira plus tard Marguerite Duras en retombant sur ces feuillets dans une armoire de sa maison de Neauphle-le-Château ; ce ne fut jamais rien d'autre, du vivant de l'écrivaine, qu'un ensemble épars de notes prises dans des cahiers d'écolier et de feuillets volants. Il semble avoir été écrit sur un mode « éperdu » qui est « le mode romantique de l'œuvre », de l'œuvre envisagée comme « brouillon général », comme le suggère Jean-Christophe Bailly en esquissant un parallèle entre la temporalité insaisissable qui est celle des œuvres inachevées, et la temporalité suspendue qui est celle propre à l'idée de « grève générale ». Le mode romantique de l'œuvre, paradoxal en ce qu'il nomme justement l'impossibilité d'aboutir à une œuvre, mais aussi l'acquiescement à cette impossibilité, s'oppose au mode classique de l'œuvre, qui vise, quoique sans doute toujours en vain, à extraire les « formes artistiques intentionnelles, autrement dit les formes advenant dans le monde avéré et reconnu de l'art, en un mot les œuvres », du « régime général des choses que le temps emporte⁴ ». Si, comme roman, *Théodora* est en quelque sorte un échec, il semble qu'il a aussi la vitalité intrigante de ces textes qui n'ont jamais tenté d'échapper à « la loi du

³ Marguerite Duras, *Outside* (1984) in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 1093 : « Je croyais avoir brûlé le roman, *Théodora*. Je l'ai retrouvé dans les armoires bleues, inachevé, inachevable. »

⁴ Jean-Christophe Bailly, « Vers le brouillon général » in *L'imagement*, Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 2020, p. 112. Sur l'idée politique de grève générale, vers laquelle fait tacitement signe ce titre en reformulant une devise politique qu'on peut lire souvent sur les banderoles des grévistes, « Vers la grève générale », voir le récit de son expérience des événements de mai 1968 : *Un arbre en mai*, Paris, Seuil, « Fiction et cie », 2018. L'expression de « brouillon général », quant à elle, renvoie au livre fragmentaire et inachevé de Novalis : *Le Brouillon général*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2015.

périr ». Œuvre en devenir, ce qui nous en est parvenu nous invite à la lire comme un texte étroitement, intimement lié au flux de la vie quotidienne, domestique et politique, de l'écrivaine dans les années d'après-guerre. *Théodora* est, sans doute, un « récit contradictoire et confus, bancal et peu convaincant⁵ » comme le laisse entendre Sophie Bogaert, qui en a établi le texte avec soin pour les *Œuvres complètes* de Marguerite Duras en 2014. Mais cela n'est peut-être pas une faiblesse, si l'on considère que sa vérité est ailleurs que dans la linéarité et l'organisation du récit. Ce récit contradictoire et confus semble moins répondre d'une poétique classique que d'une poétique romantique, celle propre au *Brouillon général* de Novalis et aux écrits des romantiques allemands de manière générale, poétique selon laquelle, suggère Olivier Schefer, « il n'est pas de centre fixe ni d'organisation hiérarchique⁶ ». *Théodora* nomme, en quelque sorte, une impossibilité du roman, dont la vérité, ou le « secret », pour reprendre le mot de Théodora elle-même, est dans ses balbutiements, ses fulgurances, ses faiblesses. C'est dans ce caractère non seulement inachevé, mais plus précisément *inachevable*, que réside peut-être une des implications romantiques essentielles de la manière qu'a Marguerite Duras d'appréhender la littérature et l'écriture. Ce qu'on pourrait nommer l'écriture « errante » de *Théodora*, qui présage de ce qu'elle nommera plus tard « l'écriture courante » qui « court sur la crête des mots⁷ », peut apparaître comme un prolongement ou une reprise de la « poésie universelle progressive » pratiquée et théorisée par les premiers romantiques allemands, au sein de l'*Athenaeum* : « genre poétique » au

⁵ Sophie Bogaert, Notice de *Théodora* in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 1527.

⁶ Olivier Schefer, « Poétique de la germination », in Novalis, *Le Brouillon général*, *op. cit.*, p. 19.

⁷ « L'écriture courante c'est [...] celle qui ne se montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. » Marguerite Duras, « L'inconnu de la rue Catinat », entretien avec Hervé le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984, p. 93. Voir notamment Sandrine Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », *Poétique*, n° 162, 2010, p. 219-231, qui cite ce passage.

sens le plus large, dont l'essence propre est « de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir⁸ ». Cela suppose de ne pas dissocier l'écriture du flux de la vie, qui nécessairement s'inscrit dans le temps, c'est-à-dire dans une perpétuelle métamorphose, un incessant devenir. Pour garder à l'esprit cette inscription temporelle et historique de l'œuvre, on peut imaginer les pages désordonnées de *Théodora* écrites dans la continuité des activités quotidiennes, domestiques, politiques, entre les moments de soin porté à son petit enfant Jean, né en juin 1947, les soirées avec ses camarades dans son appartement rue Saint-Benoît, ou les manifestations de soutien aux « grèves rouges ». Deux vagues de grèves secouent la France au long de l'année 1947 et jusqu'en 1948⁹ : l'une à partir d'avril 1947, démarrant dans les usines de véhicules automobiles Renault ; l'autre à partir de novembre, impliquant surtout la Société nationale des chemins de fer français et les Houillères du Nord, au cours de laquelle Marguerite Duras héberge une enfant de parents ouvriers des mines, vague de grève qui prendra une dimension insurrectionnelle, avant d'être réprimée dans le sang par le ministre de l'intérieur Jules Moch.

La décision de Marguerite Duras de « ne jamais demander le silence »

On avait déjà remarqué cette volonté de ne pas se couper du flux et du bruissement de la vie en lisant certains passages du *Cahier beige*, retranscrit dans les *Cahiers de la guerre*, où s'ébauchait « Le Boa », où Marguerite Duras consignait ses discussions avec la concierge de son immeuble, la rumeur des rues de Saint-Germain-des-Prés, ses

⁸ Friedrich Schlegel, Fragment 116 de l'*Athenaeum*, in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature dans le romantisme allemand*, op. cit., p. 112.

⁹ Voir Éric Méchoulan, « Le pouvoir face aux grèves insurrectionnelles de novembre et de décembre », in Serge Berstein et Pierre Milza (dir.), *L'Année 1947*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999, p. 389-408.

observations silencieuses dans le métro parisien. Plus tard, elle mettra des mots sur cette volonté de ne pas séparer l'art et la vie, la littérature et la vie, dans *Écrire*, en évoquant la solitude peuplée qu'elle expérimente lorsqu'elle écrit dans sa maison de Neauphle-le-Château :

On n'est jamais seul. On n'est jamais seul physiquement. Nulle part. On est toujours quelque part. On entend les bruits dans la cuisine, ceux de la télé, ou de la radio, dans les appartements proches, et dans tout l'immeuble. Surtout quand on n'a jamais demandé le silence comme je l'ai toujours fait.¹⁰

« Ne jamais demander le silence », laisser l'entremêlement énigmatique du moi et du dehors se faire, s'éprouver dans un réseau d'interdépendances, telle semble être l'éthique littéraire de Marguerite Duras. Il ne s'agit pas tellement de traduire la rumeur du monde dans la littérature, mais plutôt de rompre avec une certaine posture littéraire revendiquant le silence et la solitude, posture qui ressort de plusieurs légendes d'écrivains, comme celle de Marcel Proust recouvrant de liège les murs de la chambre où il passait ses nuits à écrire pour l'insonoriser, ou celle de Claude Lévi-Strauss, qui interdisait à ses enfants l'entrée de son bureau. Marguerite Duras, au contraire, témoigne d'une volonté de ne pas dissocier le geste d'écrire du flux des gestes, des rumeurs et des illuminations de la vie la plus quotidienne. On peut remarquer que cela rejoint la préoccupation d'un certain romantisme, qui n'implique pas l'affirmation de la littérature comme dimension sauve, préservée de la confusion inhérente à l'enchaînement des jours, mais l'affirmation d'une littérature indissociable de la vie ordinaire, d'une manière d'écrire indissociable d'une manière de vivre, de lutter, de rêver. C'est ce qui fascinait Walter Benjamin chez les romantiques, comme chez les surréalistes, cette manière élargie d'envisager la littérature, en la considérant dans son interdépendance avec toute une « forme d'existence¹¹ » nouvelle. Pour les romantiques comme

¹⁰ Marguerite Duras, *Écrire* (1993) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 858.

¹¹ Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne »

pour les surréalistes, et pour Marguerite Duras qui se situe à sa manière dans leur lignée, l'activité d'écrire est inséparable de la forme matérielle d'existence qui la permet ; les deux semblent en étroite réciprocité, échantonnant leurs impasses et leurs élans.

Cette volonté de se laisser traverser, en écrivant, même lorsque toute l'attention doit être requise par la phrase que l'on est en train de construire en tâtonnant, par les flux du dehors, se traduit également par un certain rapport symbolique aux fenêtres et aux portes qui se dessine dans son œuvre. Dans *Écrire*, Marguerite Duras raconte encore, à propos de sa maison, de ce « lieu de la solitude » ouvert en même temps aux bruits du monde :

Cette maison, c'est le lieu de la solitude, pourtant elle donne sur une rue, sur une place, sur un très vieil étang, sur le groupe scolaire du village. Quand l'étang est glacé, il y a des enfants qui viennent patiner et qui m'empêchent de travailler. Je les laisse faire, ces enfants. Je les surveille. Toutes les femmes qui ont eu des enfants surveillent ces enfants-là, désobéissants, fous, comme tous les enfants. Mais quelle peur, chaque fois, la pire. Et quel amour.¹²

La maison est, certes, un « lieu de solitude », et la chambre, « une chambre à soi », comme dit Virginia Woolf dans son essai, qui a compté pour Marguerite Duras¹³. Mais elle est prête, à tout moment, à accueillir l'interruption de la solitude et du silence, ce qui s'invite de manière imprévue, désobéit, dérange. Par ailleurs, ce ne sont pas seulement les fenêtres qui sont laissées ouvertes à l'imprévu : ce sont aussi les portes. L'ouverture au dehors ne se traduit pas seulement de manière contemplative, visuelle et sonore, mais aussi de manière plus immédiate,

(1929), in *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 114.

¹² Marguerite Duras, *Écrire* (1993) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 845.

¹³ Marguerite Duras, *La Vie matérielle* (1987) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 335 : « J'ai lu *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, et *La Sorcière* de Michelet. Je n'ai plus aucune bibliothèque. Je m'en suis dé faite, de toute idée de bibliothèque aussi. C'est fini. Ces deux livres-là, c'est comme si j'avais ouvert mon propre corps et ma tête et que je lise le récit de ma vie au Moyen Âge, dans les forêts et dans les manufactures du XIX^e siècle. »

impliquant la possibilité d'une rencontre avec le monde, dans ce que cette rencontre peut avoir de touchant et de troublant. On peut se souvenir que dans *Nathalie Granger* la maison où se trouvent les deux femmes taciturnes apparaît comme un lieu étrangement *ouvert*, d'une manière aussi bien spirituelle, rilkéenne, que concrète. Lors de sa première visite, le voyageur de commerce qui s'introduit dans la maison à leur rencontre murmure : « Ah pardon... C'ÉTAIT OUVERT. » Avant que le récit ne se finisse ainsi, de manière allégorique : « Il ouvre la porte. Ne la referme pas. La porte de la demeure des femmes reste grande ouverte. » Ainsi, chez Marguerite Duras, l'activité d'écrire nécessite un lieu de solitude, une chambre à soi, mais un lieu, une chambre, ouverte à tous les vents et à tous les passages. Peut-être, finalement, que toute solitude est par essence traversée de lignes de fuite qui la défont, si l'on en croit Maurice Blanchot, dans un fragment de *L'Écriture du désastre* : « Il n'y a pas de solitude si celle-ci ne défait pas la solitude pour exposer le seul au dehors multiple.¹⁴ » Ce dont Marguerite Duras témoigne à sa manière en évoquant son besoin de sortir, d'aller dehors, qui va de pair avec son besoin d'écrire : « J'ai autant besoin des endroits pour ne pas écrire que des endroits pour écrire.¹⁵ »

« *L'effondrement de la littérature dans la rumeur du monde* » selon Johan Faerber

L'un des enjeux qui traverse l'œuvre de Marguerite Duras, dont *Théodora* atteste d'une manière particulière, est de transgresser continuellement la limite entre la littérature et le monde extérieur, le dehors. Parcourant les archives de Marguerite Duras, Johan Faerber a décrit avec justesse la « dédramatisation de la Littérature » et « son effondrement dans

¹⁴ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980, p. 15.

¹⁵ Marguerite Duras, *La Vie matérielle* (1987) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 373.

la rumeur épaisse du monde¹⁶ » propres à « l'écriture courante » durassienne. Dès *Théodora*, dès ces brouillons de 1947, il semble que Marguerite Duras envisage la littérature comme parole prise dans les mailles du flux quotidien des paroles, circulation du sens dans l'infinie communauté des êtres et des choses. Ce processus de dédramatisation peut s'observer aussi bien dans les brouillons de *Théodora* que dans les recettes de cuisine griffonnées sur des bouts de papier, évoquées par Johan Faerber, et rassemblées dans un petit livre posthume brouillant la frontière entre la littérature et ce qui en serait exclu¹⁷. Cela témoigne d'un rêve, rêve « d'un romantisme absolu, celui qui va créer un continuum d'une idée de l'art au sein de tous les hommes », et d'un espoir, « espoir sensible et démocratique d'une communauté du vivant¹⁸ ». Comme figure exemplaire de ce romantisme absolu, Johan Faerber évoque Jules Michelet, dont la lecture fut en effet importante pour Marguerite Duras. Mais ce rêve d'un « continuum d'une idée de l'art au sein de tous les hommes », peut faire penser également à la « poésie universelle progressive » des romantiques allemands, en quête d'une littérature sans cesse en devenir, visant avant tout le rétablissement d'une circulation du sens entre les êtres, par éclairs dans la nuit. Les brouillons de *Théodora* tels qu'ils sont retranscrits dans les *Cahiers de la guerre* se terminent assez significativement sur une « nuit noire », et sur une réplique étrange, qui semble avoir une portée métapoétique : « On n'en a jamais fini, répète Théodora.¹⁹ » On n'en a jamais fini : cette formule semble éclairer, discrètement, un parti pris pour une esthétique du non-fini, qui n'est pas

¹⁶ Johan Faerber, « L'archive pour rien ou la démocratie du sens dans l'écriture de l'archive » in Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, Grenoble, Ellug, « La fabrique de l'œuvre », 2012, p. 231.

¹⁷ Marguerite Duras, *La cuisine de Marguerite*, Paris, Benoît Jacob, 1999.

¹⁸ Johan Faerber, « L'archive pour rien ou la démocratie du sens dans l'écriture de l'archive » in Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, *op.cit.*, p. 238.

¹⁹ Marguerite Duras, « Cahier Presse du XX^e siècle » in *Cahiers de la guerre*, édition de Sophie Bogaert et Olivier Corpet, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 167.

sans implications éthiques. Cela suggère qu'il faut se tenir sans cesse « à la crête des mots », comme Marguerite Duras le dira de l'écriture courante, ne jamais renoncer à l'effort de parole, pour voir s'illuminer en certains moments la « nuit noire » qui sépare les êtres. Le personnage de Théodora dit, ailleurs encore, qu'on ne parle jamais « trop » :

Il faut [...] me pardonner de trop parler. C'est que je le fais exprès. Je crois que rien ne vaut la peine de ne pas être dit, je parle pour certaines fois dans la vie. Le secret est plus loin que les paroles qui croient l'exprimer, plus loin que vous pourrez jamais le savoir. Si vous hésitez à dire les choses vous déplacez le secret du monde, vous vous fabriquez des prétextes.²⁰

Si le secret est toujours ailleurs, cela laisse entendre, en un sens, qu'il est partout, disséminé de manière paradoxale en chaque parole. C'est pourquoi « rien ne vaut la peine de ne pas être dit », comme le dit Théodora, en faisant usage d'une double négation qui fait signe vers une impossibilité d'atteindre le secret et vers une possibilité de délivrance malgré tout. Cela fait écho à un fragment de Novalis, qui témoigne d'une volonté désespérée de se sentir en communication : « Parler pour parler, voilà la formule de la délivrance²¹. » La remarque de Théodora, selon laquelle « le secret est plus loin que les paroles qui croient l'exprimer », va dans le même sens. Elle n'implique pas vraiment une fascination pour l'ineffable, comme on pourrait le penser d'abord ; elle manifeste plutôt une sorte d'espérance dans la parole, dans la parole qui ne se fige jamais, qui erre sans fin dans « la rumeur épaisse du monde », cherchant seulement à échapper à l'isolement, à l'incommunicabilité à laquelle confine la société bourgeoise dont l'hôtel Beauséjour est une métaphore.

²⁰ Marguerite Duras, *Théodora* (1947) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 1265.

²¹ Novalis, *Fragments*, cité in Marielle Macé, *Une pluie d'oiseaux*, *op. cit.*, p. 328.

« *C'était peut-être pas un livre, Théodora* » : un livre-chantier

Alors que Théodora encourage à ne jamais cesser l'effort de parole, elle-même ne se fige pas dans un livre ; elle ne cessera pas de vagabonder dans l'œuvre de Marguerite Duras. *Théodora* est un roman qui ne verra jamais vraiment le jour, insaisissable, mais c'est aussi une œuvre matricielle, annonciatrice de l'œuvre à venir. On peut en retrouver des reprises ou des chutes dans les romans et les récits postérieurs de Marguerite Duras. Comme l'a montré Sophie Bogaert, en évoquant la rémanence étrange de ce personnage, parfois sous d'autres noms, au long des livres écrits par Marguerite Duras, *Théodora* est « au cœur d'un labyrinthe textuel qui traverse la production littéraire de l'écrivaine de l'immédiat après-guerre jusqu'aux années 1990²² ». Théodora fait ainsi quelques apparitions dans les *Cahiers de la guerre*, rédigés entre 1946 et 1948. Du laboratoire de ces pages, Marguerite Duras tirera par la suite la nouvelle significativement intitulée « Les chantiers », recueillie comme « Le Boa » dans *Des journées entières dans les arbres* en 1954 ; ainsi que le film et le livre *Détruire dit-elle* en 1969, dont le personnage d'Alissa emprunte plusieurs traits à Théodora, comme on le verra plus loin. Mais, au contraire de ces œuvres mieux connues, qui furent finalement publiées, *Théodora* est longtemps restée dans les tiroirs de l'écrivaine, comme en dormance. Bien plus tard, en 1992, Marguerite Duras déclara dans *Yann Andréa Steiner* :

J'ai dit que j'avais réussi à parler d'elle jusqu'à la découverte de cet hôtel dans les Alpes suisses. Et que là, le livre s'était arrêté.
Que c'était trop pour un livre, Théodora. TROP.
Vous avez dit : Trop peu, peut-être.
C'était peut-être pas un livre, Théodora.²³

²² Sophie Bogaert, « "Trop pour un livre" : Théodora ou la réécriture en guerre » in Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, op. cit., p. 189.

²³ Marguerite Duras, *Yann Andréa Stein* (1992) in *Œuvres complètes*, IV, op. cit., p. 828-829.

Quelques lignes plus loin, elle ajoute que le personnage de Théodora renvoie au fond à « quelque chose d'encore inconnu », qui ne peut pas être contenu dans un livre, qui se trouve du côté de la part de nuit non totalisable de la vie vécue. *Théodora* finit ainsi « par incarner le mouvement même de l'écriture, à la fois impossible et nécessaire²⁴ », comme le suggère Sophie Bogaert. Autrement dit, Théodora est le nom d'un mouvement incessant, d'une forme d'excès, qui déborde le livre, comme elle déborde les formes de vie bourgeoises. Il est dit qu'elle sème le désordre et le rire dans l'hôtel, de sorte que plusieurs clients la considèrent comme une « putain ». Pourtant, ce qu'elle semble aimer avant tout, parler longuement la nuit, faire l'amour, jouer du piano, danser, manifeste plutôt une certaine innocence, une « innocence du négatif²⁵ », pour reprendre une formule de Dionys Mascolo. Cette innocence semble le présage d'un autre monde, où serait rétablie la communication charnelle et spirituelle entre les êtres. Théodora, de ce point de vue, a quelque chose de divin et de prophétique. Son enthousiasme, son « entrain », qui semble son trait de caractère primordial, est « sacré », dit son amant, T., dont il n'est pas impossible qu'il soit en partie inspiré par Dionys Mascolo :

Théodora avait l'air d'avoir chanté [avant ?] dans des « boîtes de nuit », [T. était sûr *première rédaction interrompue, non biffée*] T. savait bien que c'était faux – même s'il n'y avait rien à faire pour empêcher les gens d'avoir ces idées-là. Théodora, Théodora... une putain ? – L'entrain de Théodora était sacré. T. l'écoutait avec un ravissement auquel il ne pouvait se soustraire.²⁶

Le personnage de Théodora renverse l'échelle des valeurs défendue par la bourgeoisie, mais aussi par les communistes orthodoxes, si l'on se souvient que Marguerite Duras fut justement exclue du PCF, entre autres,

²⁴ Sophie Bogaert, « “Trop pour un livre” : Théodora ou la réécriture en guerre » in Sylvie Loignon (dir.), *Les archives de Marguerite Duras*, op. cit., p. 195.

²⁵ Dionys Mascolo, *Nietzsche, l'esprit moderne et l'Antéchrist* (1967), in *La révolution par l'amitié*, Paris, La Fabrique, 2022, p. 113.

²⁶ Marguerite Duras, *Théodora* (1947) in *Œuvres complètes*, IV, op. cit., p. 1197.

pour « fréquentation des boîtes de nuit ». Ce qui est moralement méprisé se trouve valorisé, et même sacralisé : son entrain, qui aux personnages bourgeois semble grossier et scandaleux, apparaît comme un élan vers autrui, comme une puissance de transgression de la solitude et de la nuit de l'incommunicabilité. Il est fort possible que Marguerite Duras se soit souvenue, en cherchant un nom pour son personnage, de l'impératrice Théodora, qui vécut de 500 à 548 environ à Constantinople, et qui fut courtisane, danseuse et chrétienne mystique, avant de régner aux côtés de Justinien, selon le récit à la fois historique et légendaire qu'en fait Procope de Césarée dans son *Histoire secrète*²⁷. Théodora porte donc le nom d'une sainte, nom qui d'ailleurs, en grec, signifie « don de dieu ». Elle est un fantôme venu d'un passé lointain, en même temps qu'une figure messianique venue d'un avenir encore inconnu, portée par « l'envie de s'élancer auprès de cette humanité abandonnée et honteuse enfermée dans un hôtel », pour « lui parler le langage de la vérité ». Elle semble annoncer une vie nouvelle, où notre sensibilité et notre intelligence ne seraient plus endormies, où l'on pourrait enfin librement « se détester, se consoler, s'aimer, se médire, se séparer ».

« Pas fait 1947 » : les archives matérielles de Théodora

Si *Théodora* est un roman inachevé et surtout inachevable, un brouillon général en devenir, cela se constate d'abord matériellement. On peut citer, pour mieux se le représenter, la description détaillée que fait Sophie Bogaert des brouillons conservés à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Leur désordre semble traduire une démarche échappant à l'idée de commencement ou de fin :

²⁷ Procope de Césarée, *Histoire secrète*, traduit du grec ancien par Pierre Maraval, Paris, Les Belles Lettres, « La roue à livres », 1990.

Le premier dossier est constitué par un cahier d'écolier à couverture souple sur laquelle Duras a inscrit à l'encre noire : « Théodora roman ». Il a initialement été conservé par elle dans la même enveloppe que les quatre « cahiers de la guerre », et sa rédaction date de 1945-1947. Il est écrit à l'encre noire, la plupart du temps sur la seule page de droite. Il présente deux essais rédactionnels distincts, comme en témoigne la pagination discontinue : les pages de droite sont d'abord numérotées de 1 à 11, puis la numérotation reprend à 1 et court à nouveau jusqu'à 11. Chaque partie ébauche une variante du roman. Trois petites feuilles volantes sont intercalées dans la deuxième partie. L'ensemble regroupe donc vingt-cinq pages rédigées. Le deuxième dossier rassemble 113 feuilles volantes de grand format, la plupart manuscrites et quelques-unes dactylographiées et corrigées à la main, conservées dans un certain désordre. Certaines sont écrites au dos d'extraits dactylographiés de la correspondance de Jean-Jacques Rousseau ; d'autres de tracts du parti communiste datés du 29 mai 1946. Des scènes du roman y sont développées avec plusieurs variantes. À ce dossier d'archives est jointe la pochette d'origine dans laquelle était conservé cet ensemble, et sur laquelle Marguerite Duras avait inscrit la mention : « pas fait 1947 ».²⁸

Il me semble important de retranscrire presque intégralement cette description des archives, car elle permet de mieux imaginer ce qu'est, avant tout, *Théodora* : une nébuleuse de pages désordonnées, fait d'un petit cahier d'écolier, de feuilles volantes, de nombreuses variantes ; tout cela placé sous le signe d'une mention étrange et négative, « pas fait 1947 », qui suggère la dimension inachevée de l'œuvre, mais aussi son inscription historique, comme si elle gardait la trace de quelque chose de cette année-là, « 1947 » : année des vagues de grèves rouges réprimées dans le sang, année de la démission des ministres communistes et de la reprise en main de la nation par la droite gaulliste, année du début de la guerre coloniale menée en Indochine, année qui finalement marque le retour d'un certain pessimisme historique après l'euphorie de la libération... Une autre évocation laisse transparaître une signification

²⁸ Sophie Bogaert, « Note sur le texte » à propos de *Théodora* in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 1529-1530. Avant de paraître sous le titre de *Théodora* dans une forme relativement achevée pour la « Bibliothèque de la Pléiade », des fragments du roman étaient parus dans *Les Nouvelles littéraires* en 1979, repris dans *Outside* (1984), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 1093-1095 ; et dans les *Cahiers de la guerre*, *op. cit.*, p. 157-167.

historique involontaire du manuscrit, liée à sa matérialité même. Dans la description que fait Sophie Bogaert de ces archives, dans ces pages écrites au dos d'extraits de la correspondance de Jean-Jacques Rousseau, sans doute tapées à la machine par Marguerite Duras pour garder la trace des passages qui l'ont touchée, et des pages écrites au dos de tracts du parti communiste datés de 1946, qu'elle devait à cette époque distribuer avec enthousiasme dans les rues de Saint-Germain-des-Prés, quelque chose est intrigant. D'un côté, cela semble la traduction matérielle de l'idée que son activité littéraire est la doublure nocturne de son activité politique et militante, les deux étant contradictoires en certains points, si l'on songe aux recommandations esthétiques moralisantes des instances culturelles du PCF qu'elle est loin de suivre, mais au fond inséparables. D'un autre côté, cela semble aussi traduire matériellement, sur le support le plus concret de l'écriture, le papier lui-même, l'alliance de deux courants, qui semblent se nouer chez Marguerite Duras : une aspiration rousseauiste, romantique, et une aspiration communiste, révolutionnaire. Ce romantisme révolutionnaire de Marguerite Duras, dont j'ai cherché à démêler les enjeux au fil de ma lecture, les brouillons de *Théodora* le manifestent à leur manière, en étant traversés d'ambivalences et de tensions, qui sont autant de marques d'un devenir qui ne s'épuise pas.

La recherche romantique d'une « poésie universelle progressive » selon Friedrich Schlegel et le groupe de l'Athenaeum

Ce devenir qui ne s'épuise pas, dont témoigne *Théodora*, liasse désordonnée de feuillets sans véritable commencement et sans véritable fin, semble correspondre à une esthétique romantique de l'infini, manifeste dans l'idée de « brouillon général » chez Novalis comme dans l'idée de « poésie universelle progressive » formulée par Friedrich Schlegel. On peut

se souvenir du fragment déjà évoqué plusieurs fois de la revue l'*Athenaeum*, qui est de la main de Friedrich Schlegel, sur lequel il peut être intéressant de revenir :

La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. *Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le Witz, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances natives de culture, et les animer des pulsations de l'humour.* Elle embrasse tout ce qui est poétique, depuis le plus grand système de l'art qui en contient à son tour plusieurs autres, jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète exhale dans un chant sans art. Elle peut se perdre dans ce qu'elle présente au point de donner à croire que son unique affaire est de caractériser des individualités poétiques de toutes sortes ; et pourtant il n'y a encore aucune forme capable d'exprimer sans reste l'esprit de l'auteur : si bien que maint artiste, qui ne voulait qu'écrire un roman, s'est par hasard présenté lui-même. Elle seule, pareille à l'épopée, peut devenir miroir du monde environnant, image de l'époque. Et cependant c'est elle aussi qui, libre de tout intérêt réel ou idéal, peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant, sur les ailes de la réflexion poétique, porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance, et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs. Elle est capable de la suprême et de la plus universelle formation ; non seulement du dedans vers l'extérieur, mais aussi du dehors vers l'intérieur ; pour chaque totalité que ses produits doivent former, elle adopte une organisation semblable des parties, et se voit ainsi ouverte la perspective d'une classicité appelée à croître sans limites. *La poésie romantique est parmi les arts ce que le Witz est à la philosophie, ce que la société, les relations, l'amitié et l'amour sont dans la vie. D'autres genres poétiques sont achevés, et peuvent à présent être entièrement disséqués. Le genre poétique romantique est encore en devenir ; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir.* Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal. Elle seule est infinie, comme elle seule est libre, et elle reconnaît pour première loi que l'arbitraire du poète ne souffre aucune loi qui le domine. Le genre poétique romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art même de la poésie : car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique.²⁹

²⁹ Friedrich Schlegel, Fragment 116 de l'*Athenaeum*, in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature dans le romantisme allemand*, op. cit., p. 112. On peut se référer au texte allemand pour les passages importants, in Hans-Jürgen Schmitt (éd.), *Romantik*, I, Stuttgart, Reclam, 1974, p. 22-25 : « Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle

Ce fragment condense le programme esthétique, éthique et politique du premier romantisme allemand, visant une poésie élargie qui ressemblerait à « une série infinie de miroirs ». Une poésie élargie, cela suppose de brouiller la frontière entre vie poétique et vie sociale, de « rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétique » (*die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen*). Cette formule chiasmatique, qui traduit un mouvement d'échanges réciproques, implique d'infinir la poésie, car « c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir » (*das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet kann*). Cela, concrètement, revient à tenter d'arracher la littérature à son retrait, à la faire participer à l'invention de nouvelles formes de vie. Pensée, rêve, action ne feraient alors plus qu'un. Cette visée utopique du romantisme allemand, qui tend vers un brouillage des frontières entre poésie et société, entre vie solitaire et vie collective, annonce l'effort des surréalistes pour changer la vie et changer le monde dans un même élan. De la même manière, elle annonce la volonté de Marguerite Duras de tisser ensemble l'écriture et la vie, de ne pas demander le silence, de ne pas fermer les fenêtres ni les portes de sa maison d'écriture, de se laisser traverser par les bruits de son époque, tout en les faisant passer dans ses lignes en retour. C'est en ce sens que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy écrivaient, en 1978, que le premier romantisme allemand est le « lieu de naissance » d'une certaine modernité, « hantée » notamment par la fragmentation, par le roman absolu

getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. [...] Die romantische poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden ; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet kann. »

qui contiendrait sa propre théorie, ou par une volonté de sortie de la solitude propre à la littérature³⁰.

Dans une étude parue récemment, Simona Crippa a montré comment ces caractéristiques romantiques font retour de manière singulière chez Marguerite Duras, dans ce qu'elle nomme sa « tentation théorique » : tentation théorique qui, sans franchir la frontière qui la porterait à une forme d'écriture véritablement critique et théorique, entraîne l'invention de formes littéraires indistinctes. Ainsi rapproche-t-elle l'esprit qui anime Marguerite Duras de celui qui animait Friedrich Schlegel, selon Walter Benjamin, en même temps qu'elle rapproche la prolixité théorique sauvage propre à son œuvre de « l'absolu littéraire » revendiqué par les romantiques allemands selon Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe :

[Marguerite Duras] procède inévitablement à un questionnement inépuisable de l'être de la littérature. Toujours sans répondre à un appel méthodique, Duras se laisse transporter par un désir vague et instable mais bien présent, de forger une pensée critique, comme une nécessité qui dort encore et qui attend d'être réveillée. Walter Benjamin écrivait à propos de Friedrich Schlegel dont il qualifiait la pensée de « riche et fouguese », qu'il « était trop artiste pour s'en tenir au systématiquement pur ». Duras, esprit également riche, fougueux et sauvage, manque sans doute d'intention systématique comme Schlegel, car comme lui, elle est sans doute trop artiste pour qu'une prééminence du théorique se manifeste dans ses écrits. Inspiration, aspiration, impulsion et tentation, se mêlent donc dans la production de Duras, comme si elle réalisait involontairement ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy appellent : « l'absolue opération littéraire » qui consiste à concevoir « la théorie elle-même comme littérature ».³¹

Cette tentation théorique propre à Marguerite Duras affleure notamment dans le dialogue souterrain avec les écrits théoriques de Georges Bataille, Maurice Blanchot ou Dionys Mascolo, qu'on commence souvent à entendre quand on lit attentivement ses textes. Mais cette tentation est

³⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature dans le romantisme allemand*, op. cit., p. 27.

³¹ Simona Crippa, *Marguerite Duras. La tentation du théorique*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque des lettres modernes », 2021, p. 26.

aussi tramée d'une certaine méfiance pour la théorie, qui lui donne une signification anti-patriarcale, quand Marguerite Duras encourage tout homme en posture d'énonciation dominante à « cesser d'être un imbécile théorique », à s'aligner « sur la condition minimale de l'être humain (dont la condition féminine et ensuite la condition ouvrière sont le premier aspect) », soit sur le « silence commun à tous les opprimés³² ». Cela ne signifie pas qu'il faut se résoudre au silence, mais plutôt qu'il faut faire attention à ne pas parler au nom de ce « silence commun », à ne pas le trahir. Il semble ainsi qu'on puisse parler, chez Marguerite Duras, d'une « non-théorie », qui n'équivaut pas à un renoncement à la théorie, mais plutôt à une théorie qui ne serait jamais oublieuse de ses contradictions, qui s'élaborerait dans la méfiance d'elle-même, dans la conscience de sa nécessaire incomplétude. C'est en ce sens que l'esthétique et l'éthique durassiennes se situent dans le sillage du romantisme, de la recherche de formes éternellement en devenir, c'est-à-dire se remettant sans cesse en cause. *Théodora*, « brouillon général » où une dimension métapoétique et une dimension de critique sociale sont intriquées dans le récit, incarne en quelque sorte cette intranquillité.

L'œuvre romantique comme « horizon que le chemin ne rejoint jamais » selon Jean-Christophe Bailly

L'idée d'une « tentation théorique » va de pair, dans *Théodora*, avec ce que l'on pourrait nommer une « tentation romanesque », pour décrire, de la même manière, un mouvement d'écriture qui vaut en lui-même, indépendamment de toute forme achevée qui serait visée. Il s'agit de consentir à une tentation qui soit une pure tension, d'accepter que l'œuvre « ne doive pas se réaliser » et « ne soit vraie que dans le mouvement de

³² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (1974), in *Œuvres complètes*, III, op. cit., p. 156. Voir le troisième chapitre.

cette perte », comme le note Jean-Christophe Bailly, en dépliant les enjeux de l'idée romantique de « brouillon général » :

L'œuvre cesse d'apparaître comme la phase ultime (et la récompense) d'un long et difficile cheminement, elle devient un horizon que le chemin ne rejoint jamais. En d'autres termes, la volonté d'œuvre en arrive à envisager que, au nom même de la vérité qu'elle poursuit, la réalisation pure et simple, c'est-à-dire l'achèvement, c'est-à-dire à la fin l'œuvre ne soient que des trahisons ou des facilités par rapport à ce qui a été encouru lorsque s'est ouvert ce que l'on est en droit d'appeler le chantier. Le chemin vers l'œuvre supplante l'œuvre, l'œuvre qui était le placement absolu (le socle, la capitalisation) ne tient plus en place, n'a plus d'emplacement : elle est comme un ballon que l'on cherche à attraper en nageant et que le mouvement même de la nage contribue à éloigner. En lieu et place de l'œuvre, le mouvement éperdu qui la veut et la perd, le champ non terminé et interminable de sa venue sans fin repoussée. Chantier est un mot qu'il ne faut pas prendre ici dans sa valence positive, dans l'esprit d'une construction en cours qui finira bien par advenir un jour ou l'autre, il doit être envisagé d'abord comme la visibilité d'une déroute de l'œuvre, et comme ce qui en éconduit non seulement la possibilité (elle ne se réalise pas) mais aussi la légitimité (elle ne doit pas se réaliser, elle n'est vraie que dans le mouvement de cette perte).³³

Un roman ou un poème, de ce point de vue d'une esthétique romantique qui s'oppose à une esthétique classique, sont alors chaque fois comme « un horizon que le chemin ne rejoint jamais », ou « comme un ballon que l'on cherche à attraper et que le mouvement même de la nage contribue à éloigner », de même que, comme on l'a vu, pour Théodora « le secret est toujours plus loin que les paroles qui croient l'exprimer ». Cette « déroute de l'œuvre », dont la teneur de vérité se trouve dans le caractère errant, était au cœur du rêve d'un « brouillon général » chez Novalis et chez ses camarades réunis autour de la revue *Athenaeum*, les frères Friedrich et August Wilhelm Schlegel, Dorothea Veit ou Caroline Böhmer, en rêvant d'un « brouillon général ». Cela rappelle la logique du « désœuvrement » chère à Maurice Blanchot, dont il situait justement l'origine dans le romantisme allemand, « riche de projets » et « pauvre d'œuvres ». Le

³³ Jean-Christophe Bailly, « Vers le brouillon général » in *L'imagement*, op. cit., p. 122-123.

romantisme, écrivait-il, « est essentiellement ce qui commence, ce qui ne peut que mal finir » :

Le romantisme finit mal, c'est vrai, mais c'est qu'il est essentiellement ce qui commence, ce qui ne peut que mal finir, fin qui s'appelle suicide, folie, déchéance, oubli. Et certes il est souvent sans œuvre, mais c'est qu'il est l'œuvre de l'absence d'œuvre, poésie affirmée dans la pureté de l'acte poétique, affirmation sans durée, liberté sans réalisation, puissance qui s'exalte en disparaissant, nullement discréditée si elle ne laisse pas de traces, car c'était là son but : faire briller la poésie, non pas comme nature, ni même comme œuvre, mais comme pure conscience dans l'instant.³⁴

Il précise peu après que « les ouvrages par lesquels il ne peut s'empêcher de prétendre s'accomplir restent, et comme par intention, inaccomplis », comme s'il s'agissait d'inventer des formes informes, jamais closes. C'est le cas des *Fragments* et du *Brouillon général* de Novalis, par nature voués à l'incomplétude, mais aussi de son roman *Henri von Ofterdingen* dont il mourut sans avoir achevé la seconde partie, qui ironiquement aurait dû s'intituler « Accomplissement ». Ce qui fera dire à Goethe avec mépris, rappelle Maurice Blanchot, que le romantisme n'est que « livres inachevés, ouvrages inaccomplis ». C'est bien le cas de *Théodora*, roman « inachevé, inachevable », « chantier » sans fin. Elle en retravaillera d'ailleurs des passages pour écrire une nouvelle intitulée, justement, « Les Chantiers », parue dans le volume *Des journées entières dans les arbres* en 1954. Dans ce court récit, les deux personnages, une femme et un homme, sont fascinés, lors de leurs promenades le soir, par la contemplation d'un étrange chantier proche de l'hôtel, chantier « d'un vide un peu spécial³⁵ », chantier qui semble ne jamais devoir s'achever ; et, de même, par le spectacle des parties sur les courts de tennis de l'hôtel, d'une « durée

³⁴ Maurice Blanchot, « L'Athenaeum », *La Nouvelle revue française*, n° 140, août 1964 ; repris in *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 517.

³⁵ Marguerite Duras, « Les Chantiers », *Des journées entières dans les arbres* (1954), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1085.

interminable et exaltante³⁶ ». À la fin, il est dit que l'homme se sent « dans une disposition à vivre très longtemps en dehors de toute raison³⁷ », disposition qui donne une idée de la temporalité suspendue, sans origine et sans fin, par-delà espoir et désespoir, que Marguerite Duras cherche à rejoindre par l'écriture. Dans son essai, Jean-Christophe Bailly suggère qu'il existe une affinité secrète entre cela, le fait de cheminer en littérature sans jamais arriver nulle part, « vers un brouillon général », et le fait de cheminer en politique, d'une manière semblable déliée de toute finalité, « vers une grève générale ». On retrouve en effet une semblable dilatation de la durée, échappant à toute raison, dans une certaine conception radicale de la grève :

La grève est, dans l'existence humaine, un point culminant – et non pas d'abord, un moyen politique en vue de son amélioration. La grève est la *fin*. Elle est l'ouverture, quelque part, d'un lieu où quelque chose s'invente – où quelque chose de neuf advient.³⁸

Le brouillon général et la grève générale enseignent, sur différents plans de l'existence, qu'il est possible de renverser la subordination de l'attente à un achèvement, pour, soudain, expérimenter une sorte d'exaltation propre à l'attente, c'est-à-dire expérimenter l'instant présent et son nécessaire inachèvement comme une fin en soi. Cela renvoie, au fond, à « l'esprit utopique et révolutionnaire du premier romantisme allemand³⁹ », qu'évoque Olivier Schefer. C'est pourquoi il semble que *Théodora* doive être lu non comme « un simple résidu littéraire d'une forme d'existence », ainsi que le dirait Walter Benjamin, mais en prêtant autant attention à la

³⁶ *Ibid.*, p. 1091. Le motif des interminables parties de tennis, qui semblent n'avoir ni début ni fin, ni vainqueur ni perdant, sera souvent repris, comme par exemple à l'arrière-plan de *Détruire dit-elle* en 1969 ou d'*India song* en 1975.

³⁷ *Ibid.*, p. 1106.

³⁸ Institut de démobilisation, *Thèses sur le concept de grève*, Paris, Lignes, 2012, p. 243.

³⁹ Olivier Schefer, « Poétique de la germination » in Novalis, *Le brouillon général*, op. cit., p. 8.

forme littéraire mise en jeu qu'à la forme d'existence qu'elle implique. *Théodora* ressemble à une tentative inaboutie, mais qui ne peut être autrement qu'inaboutie, d'inventer une nouvelle manière d'être : une manière d'être brouillant la frontière entre la littérature et la vie, qui demande de penser ensemble la distribution de tracts communistes dans les rues de Saint-Germain-des-Prés, les repas et les discussions entre ami·e·s tard dans la nuit, les instants d'écriture solitaire dans ses cahiers, les instants à prendre soin de son petit garçon, ou le soutien aux grèves rouges qui agitent la société française entre 1947 et 1948. Tout cela semble pouvoir être envisagé comme participant à un même élan utopique, brouillant les frontières entre les sphères de l'existence ordinairement tenues séparées, littéraire et non-littéraire, intime et collective. Autrement dit, envisager une œuvre comme un « brouillon général » amène aussi, au fond, à entrevoir l'interdépendance de l'écrivaine et de son œuvre au sein du tissu infini des êtres et des choses. Dans cette optique, le brouillon général semble impliquer une manière de faire où le « faire » serait, pour reprendre une expression de Jean-Luc Nancy, « une affaire d'être et non de produire⁴⁰ ». Un semblable « faire » serait de l'ordre de la *praxis* plus que de la *poïesis*, de l'ordre de la pratique plus que de la production, d'une pratique insérée dans un réseau d'êtres, de choses et d'événements où elle fait sens. Ce genre de « faire », qu'on observe à l'œuvre dans l'écriture de *Théodora* serait, finalement, approfondissement de ses relations à soi et aux autres. « Faire sens comme faire monde, faire l'amour, faire jour et nuit, faire sentir, cela n'arrive que par et pour l'autre⁴¹ », précise Jean-Luc Nancy. C'est ce qui semble une des motivations essentielles de la tentative de roman que fut *Théodora*, renouer avec une manière de parler qui s'élancerait « auprès de cette humanité abandonnée », qui n'arriverait que

⁴⁰ Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2016, p. 57.

⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

« par et pour l'autre », la question d'aboutir ou non à un livre devenant alors secondaire.

« *Je découvrais que c'était impossible* » : *Théodora, un roman impossible*

La tentation d'un roman dont témoigne *Théodora* est sensible également dans la manière dont l'ensemble désordonné de feuillets qui composent le roman affleure dans l'insignifiance sans s'en détacher. C'est ce que laisse entendre un fragment, « Le cachet d'aspirine », qui devait un temps donner son titre au roman. Il ouvre la version en quelque sorte « définitive » de *Théodora* proposée par Sophie Bogaert. Les premières lignes, biffées et raturées, sont données à lire ainsi :

Voici : j'ai l'intention d'écrire le récit intitulé : « Le cachet d'aspirine. » En toute modestie je trouve ce titre énorme – son insignifiance me donne ce vertige bien particulier que l'on éprouve devant [l'insignifiance apparente du monde des boutons de culotte, des bancs vides des jardins publics, des cyclistes, des chiens errants *biffé*].⁴²

Assez significativement, c'est sur cette note évoquant une « intention » que s'ouvre le « roman », sur une mise en abyme : ce commencement n'en est pas vraiment un, annonçant seulement un commencement à venir. En fait, il semble impossible de concevoir quelque chose comme un commencement dès lors qu'on éprouve ce « vertige bien particulier » devant des signes rendus à leur étrangeté, ne pouvant être subordonnés à aucune mise en récit : « boutons de culotte », « bancs vides des jardins publics », « cyclistes », « chiens errants », ou « cachets d'aspirine ». Toutes ces choses font signe vers une négativité essentielle : vers une perte (les boutons de culotte qu'on imagine égarés sur le bitume sale d'un trottoir), une absence (les bancs vides dans un parc), une idée de passage (les

⁴² Marguerite Duras, *Théodora* (1947) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 1179.

cyclistes) et d'errance (les chiens errants). Une étrange négativité semble hanter ces existences et ces choses d'apparence banale, négativité qu'aucune mise en récit ou en roman ne peut subordonner ou conjurer. Cela nous laisse avec l'impression que l'écrivaine est à la fois fascinée et tourmentée par ces petites choses, qu'elle est comme soudain prise de vertige, ce qui la pousse à raturer sa phrase, l'empêche de commencer son récit et de suivre le fil d'une logique claire. Cette énumération semble d'inspiration surréaliste, dans sa façon de tisser des liens entre des choses insolites, qui deviennent « saisissantes et belles » comme « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie⁴³ ». Mais, chez Marguerite Duras, cette énumération est biffée, comme si le sentiment de vertige prenait le dessus sur le pressentiment d'une beauté étrange. Le titre annoncé lui-même, pourtant jugé, avec sans doute autant d'autodérision que d'enthousiasme, « énorme », ne sera pas retenu.

Théodora se lit donc d'emblée comme un roman impossible, sans vrai commencement, sans vrai titre, témoignant de cette « passion de l'impossible » propre à la génération d'après-guerre, dont parle Dominique Rabaté⁴⁴. S'il est impossible d'arriver à un livre, ce qui compte, chez Marguerite Duras, est plutôt la tension, le mouvement, comme le révèle, de manière allégorique, une scène de danse qui est au cœur du récit. Un soir, Théodora brise l'atmosphère d'ennui qui règne dans l'hôtel, en déclarant : « Je vais vous faire danser. Éteignons la radio.⁴⁵ » En se mettant au piano, en invitant les autres à boire, à se parler, à danser, elle semble suspendre

⁴³ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), in *Œuvres complètes*, édition de Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 224-225. Lautréamont était reconnu par les surréalistes comme un de leurs plus importants précurseurs.

⁴⁴ Dominique Rabaté, *La passion de l'impossible. Une histoire du récit au XX^e siècle*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2018. Il se penche sur cette impossibilité du roman qui a tourmenté Marguerite Duras et ses contemporains, comme Georges Bataille, Maurice Blanchot, ou Louis-René Des Forêts.

⁴⁵ Marguerite Duras, *Théodora* (1947) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 1196.

le cours ordinaire des choses, monotone et tragique, que matérialise le flux des nouvelles du monde retransmises par la radio. Théodora apparaît alors comme une agitatrice, dont l'entrain est « sacré ». « On m'a dit », confiait Marguerite Duras, « que j'avais le sens religieux du communisme... » Précisant un peu plus loin que religieux signifie pour elle « transgression de soi à l'autre », et que « le mouvement religieux, c'est le mouvement vers l'autre vers le... sortir de soi⁴⁶ ». Dans son lexique, les mots « sacré » ou « religieux » renvoient à une forme de transgression, à une forme de communication rétablie au sein de l'immanence terrestre, qui passerait par le fait de danser, de boire, de parler, de rire, par tout ce qui « n'arrive que par et pour l'autre » comme dit Jean-Luc Nancy. Mais aussi, peut-être, par le fait d'écrire. L'entrain sacré qui anime Théodora quand elle joue du piano semble aussi l'animer dans ses velléités d'écrivaine, même si celles-ci n'aboutissent pas. Dans un autre passage, elle confie, en évoquant son expérience de l'écriture :

Je me rappelais tout de même que ma vie était extraordinaire [donc ?] il n'y avait aucune raison pour que ça finisse. J'avais honte, j'étais devenue honteuse, tout me faisait honte, je croyais encore que c'est parce que j'étais incapable d'écrire quoi que ce soit. Puis un matin j'ai découvert le silence, c'est ça qui m'a guérie. Il y avait autour de moi un silence profond que je découvrais pour la première fois. Je l'écoutais et il me baignait comme une source. Ma vie s'y déroulait dans son passé dans son avenir, intégralement. Et c'était ça qui était extraordinaire. Ce que j'avais voulu c'était raconter le silence de ma vie avec des mots et je découvrais que c'était impossible. Alors je n'essayai plus jamais. C'était comme si j'avais découvert Dieu. Je n'étais plus honteuse. Cette leçon devrait profiter à beaucoup de gens.⁴⁷

En un sens, *Théodora* contient ici sa propre théorie, témoignant de l'héritage du romantisme allemand pour qui « la théorie doit se faire roman », mis en lumière par Simona Crippa. Dans l'expérience que rapporte Théodora, l'abandon d'une certaine idée de la littérature, tendue

⁴⁶ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (1974) in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 123, 124 et 147.

⁴⁷ Marguerite Duras, *Théodora* (1947) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 1204.

vers un achèvement, qui la désespérait tant elle se sentait « incapable d'écrire quoi que ce soit », mène finalement à éprouver le présent d'un « matin », dans toute son épaisseur quasiment « divine », son obscurité et son silence. Ce présent où la vie se déroule « dans son passé dans son avenir, intégralement » donne alors l'idée d'une littérature qui ne trahirait pas cette expérience, en échappant aux notions de commencement et d'achèvement. Cela ne signifie pas qu'il faille renoncer à la littérature, mais plutôt qu'il faille renoncer à toute volonté d'achèvement en littérature. Il en va peut-être de même de la révolution, que sans doute Marguerite Duras espère au fond d'elle-même comme militante communiste, dont *Théodora* semble aussi enseigner que quelque chose ne peut en être réalisé que dans une tension continue vers l'impossible, et non dans quelque achèvement. Dans l'une des dernières scènes, Mme Mort et M. Théo reçoivent une lettre non signée, après avoir pris un plaisir coupable à assister discrètement aux jeux érotiques du petit garçon qu'est Bernard avec une petite fille. À la réception de cette lettre, à l'occasion du repas en commun dans la salle à manger de l'hôtel, une exaltation trouble s'empare des clients bourgeois, qui, étrangement, ressemble à un élargissement soudain de leurs existences, ou plutôt à la perspective d'une possibilité d'élargissement de leurs existences. Cela tient à ce que personne ne sait vraiment ce que contient la lettre, à la manière dont cette énigme agite les imaginations, qui semblent inconsciemment tendues vers un grand renouveau :

Ô spectacle d'une catastrophe qui se dessine enfin à l'horizon du monde – on reconnaît quelque chose – peut-être une prophétie obscure que chacun en soi, dans le plus secret de son âme portait en silence. Ça devait arriver. Silence. Silence qui précède l'éclatement de l'impatience – de l'infinie patience de l'humanité. Avant-goût du savoir, avant-goût du savoir suprême, celui de la mort. Tout était possible. Entend-on ? Tout – rien n'était révélé de ce que contenait le papier – il pouvait tout contenir. Dans toutes les âmes se profilaient d'incroyables aperçus, se bouscuaient d'exaltantes

solutions, s'entrevoyait l'IMPOSSIBLE : la justification des jours et des jours jusqu'ici supportés.⁴⁸

Ce passage, d'un enthousiasme prophétique mêlé d'ironie, peut se lire comme une allégorie à la fois littéraire et politique. La lettre, dont la puissance de libération des cœurs et des imaginations tient à ce qui n'est pas révélé, est en quelque sorte une image du roman inachevable, qui ne cesse de tendre vers l'absolu, vers une forme de « savoir suprême », sans l'atteindre. En même temps, cette exaltation n'est pas sans une portée virtuellement révolutionnaire. L'événement de la réception d'une lettre lors du repas, inattendu certes, mais qui reste au fond ordinaire et assez dérisoire, n'en révèle pas moins une « infinie patience de l'humanité », une mystérieuse attente partagée par tous·tes, une attente eschatologique de « la justification des jours et des jours jusqu'ici supportés ». Cette justification, cependant, est dite « impossible », elle n'advient pas, ou n'advient que mystérieusement, au-delà du possible. La seule chose qui advient est cette ébauche d'une communauté de « toutes les âmes », mais sur un mode ironique, qui porte plus à rire qu'à espérer. Ce qu'on découvre impossible, à la lecture de *Théodora*, c'est donc autant l'achèvement d'un livre qui raconterait le silence de la vie, que la justification de l'enchaînement monotone des jours, du « sens de l'histoire ».

« Être ensemble comme les vagues de la mer » : la communauté des amants selon Georges Bataille

Si cette communauté de toutes les âmes de la salle à manger de l'hôtel n'advient que de manière dérisoire, une autre communauté s'ébauche cependant sur un mode sincère, de manière plus restreinte, à travers le couple formé par Théodora et T. Entre eux, on perçoit quelque

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1241.

chose qui les ramène vers le plus intime d'eux-mêmes, et quelque chose qui les déborde vers le plus extime, le plus étranger. Leur rire est le signe de cette complicité et de ce débordement, de cet élargissement. Il entraîne, sous la plume de Marguerite Duras, une suite d'images cosmiques : il est comparé aux « cris des violons » et aux « cris des chats qui s'ensanglantent d'amour dans les landes nocturnes », ce qui le situe à la frontière du cri et de la musique, du sauvage et du civilisé, de la cruauté et de l'amour. Théodora et T. sont décrits ainsi lors des repas dans la salle à manger de l'hôtel :

Oui, il y a ce couple d'amoureux. Si je pouvais vous faire ressentir l'extrême cruauté de ce qu'il représente, ah ! il me semble que j'aurais un peu exprimé mon amour foncier et sincère de la créature humaine. Ce couple n'est pas sans relation de nature avec le cachet d'aspirine. Pensez-y, son rire jumelé les fait tressaillir. Il va même jusqu'à en faire rougir quelques-uns, rougir de honte. Non pas parce qu'ils croient qu'ils rient d'eux (non cela ils l'ignorent, sans cela il y aurait bien parmi eux un héros qui se lèverait tout d'un coup au milieu de la mastication des fruits en entonnant à tue-tête *La Marseillaise*, un héros qui saurait qu'il y va de son honneur tout entier de faire se marrer l'humanité et en même temps de l'honneur de l'humanité de se marrer) mais parce qu'ils sont si évidemment heureux et passionnés l'un par l'autre que leur rire est à lui seul la preuve qu'eux ne le sont pas. J'entends ce rire. Il est frais et sauvage comme on dit. Il ressemble aux cris des violons, aux cris des chats qui s'ensanglantent d'amour dans les landes nocturnes. Il est impudique et cruel. Chaud au point de couler dans cette glace du cube d'air de la salle à manger. Qu'il y aurait à en dire sur ce rire ! Comme le cachet d'aspirine il rappelle aux autres leur abandon, les pauvres, ils n'ont pas voulu vivre, ils vivent, et c'est la faute à Dieu. On se demande même comment ce rire n'engendre pas des suicides immédiats.⁴⁹

Ces phrases sont longues et sinueuses, comme pour déstabiliser notre lecture de la même manière que le rire déstabilise l'assemblée muette des clients de l'hôtel en train de mastiquer. Elles sont également imprégnées d'une ironie qui leur insuffle une certaine fougue, un antipatriotisme rageur, notamment lorsqu'est évoqué dans une longue parenthèse qui casse le rythme de la lecture ce « héros » qui soudain s'arracherait à « la mastication

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1184.

des fruits » pour chanter l'hymne national et conjurer le trouble semé dans la salle par les amants. On mesure mieux la portée de cette provocation si l'on se souvient que cela fut écrit durant les années d'après-guerre, alors que l'indépendance française venait tout juste d'être retrouvée, et que l'idée de la nécessité d'une solidarité nationale pouvait être assez consensuelle. Cela laisse transparaître, contre ce consensus, une vision du monde anarchiste, rétive à toute forme d'organisation politique nationale, attentive plutôt aux singularités qui témoignent d'une fraîcheur et d'une sauvagerie. Dans son dernier livre, *C'est tout* en 1995, qui recueille des propos dictés par Marguerite Duras à Yann Andréa, on peut lire : « Je suis l'écrivain sauvage et inespéré. » Le sauvage renvoie à ce qui inquiète les formes de vie bourgeoises de « ceux qui n'ont pas voulu vivre » et vivent sans vivre. Il semble qu'il renvoie aux moments où l'aile de la vraie vie nous effleure, moments « inespérés ». C'est un mot assez juste pour décrire le rire des amants dans *Théodora* : ne relevant ni de l'espoir, ni du désespoir, mais de quelque chose de miraculeux, qui vient esquisser le contour incertain d'une communauté retrouvée. Si l'on en croit Georges Bataille, que Marguerite Duras semblait lire avec beaucoup d'attention à cette époque, le monde des amants est la seule possibilité qui reste pour des êtres de se rencontrer vraiment, d'entrer vraiment en communication :

L'ÊTRE AIMÉ dans ce monde dissous est devenu la seule puissance qui ait gardé la vertu de rendre à la chaleur de la vie. Si ce monde n'était pas sans cesse parcouru par les mouvements convulsifs des êtres qui se cherchent l'un l'autre, s'il n'était pas transfiguré par le visage « dont l'absence est douloureuse », il aurait l'apparence d'une dérision offerte à ceux qu'il fait naître.⁵⁰

Seul le visage de la personne aimée peut rendre à « la chaleur de la vie » pour Georges Bataille. De même, chez Marguerite Duras, c'est le rire

⁵⁰ Georges Bataille, « L'apprenti sorcier : pour un Collège de sociologie », *La Nouvelle revue française*, n° 298, juillet 1938 ; repris in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 530.

« chaud » des amants qui réveille « un amour foncier et sincère de la créature humaine ». La seule forme de communauté dont il serait encore possible de faire l'expérience, au moment où écrit Georges Bataille, en juillet 1938 dans la *Nouvelle revue française*, serait celle qui verrait le jour avec « le monde vrai des amants ». Alors, quelque chose de « ce qu'un être possède au fond de lui-même de perdu, de tragique, la "merveille aveuglante"⁵¹ » serait retrouvé malgré tout. Ni la politique institutionnelle, ni la science, ni même l'art et la littérature, ne peuvent plus « créer *un monde ou des êtres se rencontrent*⁵² », écrit Georges Bataille. Seul·e·s les amant·e·s peuvent encore, dans une certaine mesure, laisser une chance à ce miracle : leur « monde constitue l'une des rares possibilités de la vie actuelle et sa réalisation présente un caractère beaucoup moins éloigné de la totalité de l'existence que les mondes de l'art, de la politique ou de la science⁵³ ». Avec *Théodora*, Marguerite Duras semble reprendre ce constat. L'espoir dans la littérature semble mince, le roman inachevable est un échec, mais cet échec est traversé par une lueur, le « rire sauvage » des amants.

Pour qualifier ce dialogue qui se noue entre les écrits de Marguerite Duras et ceux de Georges Bataille, on peut emprunter à Évelyne Grossman une notion intéressante, que j'ai déjà brièvement évoquée, la notion « d'entre-écriture », qui renvoie à « une forme originale d'amitié créatrice, écrite à distance », à distance dans le temps comme dans l'espace, caractérisée par « l'étonnante plasticité de son mouvement instable⁵⁴ ». L'entre-écriture est moins un jeu d'influences qu'un « entretien infini » au sens de Maurice Blanchot, où adresses et réponses tissent un dialogue fait de reprises, de décalages, parfois aussi de malentendus. Ainsi, il n'est pas impossible qu'en écrivant *Théodora*, entre 1945 et 1947, certaines pages

⁵¹ *Ibid.*, p. 530.

⁵² *Ibid.*, p. 531.

⁵³ *Ibid.*, p. 532.

⁵⁴ Évelyne Grossman, *La créativité de la crise*, op. cit., p.67-68.

de *L'expérience intérieure* de Georges Bataille, parue en 1943, soient revenues aussi à la mémoire de Marguerite Duras. Dans son étrange essai, inspiré par un sentiment « sauvage et libre⁵⁵ » en face du divin, Georges Bataille parle souvent du rire, et de son pouvoir de rétablir une forme de communication brûlante entre les êtres. Certains passages peuvent faire penser aux passages de *Théodora* qu'on vient de lire, comme celui-ci :

D'un bout à l'autre de cette vie humaine, qui est notre lot, la conscience du peu de stabilité, même du profond manque de toute véritable stabilité, libère les enchantements du rire. Comme si brusquement cette vie passait d'une solidité vide et triste à l'heureuse contagion de la chaleur et de la lumière, aux libres tumultes que se communiquent les eaux et les airs : les éclats et les rebondissements du rire succèdent à la première ouverture, à la perméabilité d'aurore du sourire. Si un ensemble de personnes rit d'une phrase décelant une absurdité ou d'un geste distrait, il passe en elle un courant d'intense communication. Chaque existence isolée sort d'elle-même à la faveur de l'image trahissant l'erreur de l'isolement figé. Elle sort d'elle-même en une sorte d'éclat facile, elle s'ouvre en même temps à la contagion d'un flot qui se répercute, car les rieurs deviennent ensemble comme les vagues de la mer, il n'existe plus entre eux de cloisons tant que dure le rire, ils ne sont pas plus séparés que deux vagues, mais leur unité est aussi indéfinie, aussi précaire que celle de l'agitation des eaux.⁵⁶

Dans *Théodora*, comme on l'a vu, Marguerite Duras s'en prend à la « glace » des formes de vie bourgeoises, des formes de vie malheureuses de « ceux qui n'ont pas voulu vivre et vivent quand même », en renonçant à ce qui est l'essence de la vie, à communiquer entre eux. De la même façon, Georges Bataille s'en prend ici à ceux qui s'accrochent à une illusion de stabilité et sont dans « l'erreur de l'isolement figé ». À cette erreur, Marguerite Duras oppose le « rire frais et sauvage des amants », labile et « chaud au point de couler dans cette glace », de la même manière que Georges Bataille loue les « enchantements du rire », ce moment fugace où « chaque existence isolée sort d'elle-même », où ceux et celles qui rient

⁵⁵ Georges Bataille, *L'expérience intérieure* (1943), in *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, « Blanche », 1973, p. 16.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 112-113.

sont emportés par « un courant d'intense communication », n'étant alors « pas plus séparés que des vagues », singularités mouvantes et indémêlables. On pourrait dire que Marguerite Duras et Georges Bataille se retrouvent, en somme, dans un imaginaire révolutionnaire valorisant le déferlement des passions qui nous relie, nous font accéder à une forme d'existence élargie. Si la communauté qui s'ébauche alors ne peut être autrement que précaire et passagère, elle a le mérite de n'être pas seulement rêvée, mais d'être expérimentée dans le trouble d'un moment à rire ensemble. Dans leur « entre-écriture », Marguerite Duras et Georges Bataille semblent viser un renversement axiologique, qui laisserait entrevoir de nouvelles formes de vie, plus poreuses, plus inextricables, plus vivantes. Si le monde des amants est le seul « monde vrai » qui reste, comme le disait Georges Bataille, il n'est pas pour autant replié sur soi. Il déborde, comme s'il cherchait à transmettre quelque chose de son exaltation à celles et ceux qui l'entourent, à l'image du rire sauvage des amants dans la salle à manger de l'hôtel. Le rire des amants est comme une étincelle, qui chercherait à inventer et à communiquer une façon d'être ensemble nouvelle et étrange, une façon « d'être ensemble comme les vagues de la mer », dont l'unité est « aussi indéfinie, aussi précaire que celle de l'agitation des eaux ».

« L'étrangeté de cette société antisociale » : la communauté des amants selon Maurice Blanchot

Comme on commence à la sentir, une des figures les plus lumineuses de *Théodora* est celle de cette communauté des amants, rebelle à la société bourgeoise qui condamne les êtres au repli sur soi. On peut encore se souvenir, à ce propos, de ce que suggérera plus tard Maurice Blanchot dans *La communauté inavouable*, en 1983, autre pièce de cette « entre-

écriture » que j'essaie de cerner. *La communauté inavouable* est un court essai qu'il écrira comme une sorte d'hommage à ses deux ami·e·s, en deux parties : « La communauté négative » étant dédiée à Georges Bataille, « La communauté des amants » à Marguerite Duras. Dans cette seconde partie, il rappelle notamment qu'il reste un abîme entre cette forme resserrée de communauté amoureuse, et la forme élargie de la communauté politique qu'on cherche à désigner quand on évoque « le peuple » :

Il y a assurément un abîme que nulle supercherie rhétorique ne peut supprimer entre la puissance impuissante de ce qu'on ne peut nommer autrement que par le mot si facile à méconnaître : le peuple (ne pas le traduire par *Volk*), et l'étrangeté de cette société antisociale ou de l'association toujours prête à se dissocier que forment les *amis* et les *couples*.⁵⁷

La communauté formée par un peuple en insurrection, comme, selon Maurice Blanchot, lors de la grande manifestation en réaction aux violences policières meurtrières au métro de Charonne à Paris en 1962 ou lors des vagues de grèves étudiantes et ouvrières en 1968, et la communauté des amants rétive aux lois de l'organisation sociale, telle qu'il l'observe dans *La maladie de la mort* de Marguerite Duras paru en 1982, histoire d'amour tramée de désirs ambigus et de malentendus désespérés, partagent certains traits : elles partagent un même caractère dispersé, contradictoire, précaire. L'une est décrite comme une « puissance impuissante », qui ne peut se réaliser « qu'en se perdant aussitôt », l'autre comme « une association toujours prête à se dissocier », ce qui suggère une affinité entre ces deux formes de communauté. Mais, entre les deux, subsiste malgré tout un « abîme » qu'on ne peut ignorer, comme si la dimension grégaire de l'une était irréconciliable avec la tendance antisociale de l'autre. Pour autant, la « communauté des amants » n'en perd pas sa portée subversive. Maurice Blanchot, intitulant le chapitre

⁵⁷ Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 57.

consacré au récit de Marguerite Duras « La communauté des amants », explique ce titre ainsi :

Ce titre romantique que j'ai donné à des pages où il n'y a ni relation partagée ni amants certains n'est-il pas paradoxal ? Assurément. Mais ce paradoxe confirme peut-être l'extravagance de ce qu'on cherche à désigner du nom de communauté.⁵⁸

La communauté qu'il cherche à décrire est donc placée sous le signe d'un certain romantisme, du paradoxe, et de l'extravagance. Ce qui la définit le mieux étant peut-être son extravagance, autrement dit ce par quoi elle échappe aux définitions et aux dualités conceptuelles trop claires, trop évidentes. L'« extravagance » nomme ce qui est toujours en excès, en partance, vagabondant de digression en digression. Les contradictions qui agitent une telle communauté sont autant le signe de son impossibilité à durer que des possibles qu'elle ouvre. La formule oxymorique qu'il emploie, en parlant de « l'étrangeté de cette société antisociale » formée par les amants, révèle bien cette tension irrésolue. Cela laisse entendre que sa dimension « antisociale » est peut-être en même temps un pas vers une autre forme de « société », encore inconnue. Un peu plus loin, Maurice Blanchot précise :

La communauté des amants, que ceux-ci le veuillent ou non, qu'ils en jouissent ou non, qu'ils soient liés par le hasard, « l'amour fou », la passion de la mort (Kleist), a pour fin essentielle la destruction de la société. Là où se forme une communauté épisodique entre deux êtres qui sont faits ou qui ne sont pas faits l'un pour l'autre se constitue une machine de guerre ou pour mieux dire une possibilité de désastre qui porte en elle, fût-ce à dose infinitésimale, la menace de l'annihilation universelle.⁵⁹

Cela suggère que la fascination réciproque qui relie les amants, dans *Théodora* comme dans *La maladie de la mort* d'une manière différente, a aussi quelque chose d'inquiétant et de violent, que Maurice Blanchot décrit

⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 80.

comme une « possibilité de désastre ». Dans la salle à manger de l'hôtel Beauséjour, il semble en effet que les deux amants portent la menace de l'annihilation d'une certaine forme de vie, d'une certaine société bourgeoise. Leur insouciance et leur sauvagerie laissent entrevoir, au-delà de la brume d'ennui qui flotte dans l'hôtel, quelque chose d'autre, des rires, des danses, des discussions sans fin dans la nuit. Comme le suggère Maurice Blanchot, il semble bien qu'il existe un lien étroit et dialectique entre la destruction et l'amour propre aux récits de Marguerite Duras. La destruction, chez elle, a quelque chose de doux et d'enfantin, quelque chose qui se rapprocherait de ce que Walter Benjamin a nommé « le caractère destructeur », qui est avant tout « jeune et enjoué », témoignant d'un grand amour de la vie :

Voyant partout des chemins, [le caractère destructeur] est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse.⁶⁰

Cela éclaire le rapport dialectique entre passion amoureuse et passion destructrice, rapport dialectique que l'on peut observer dans *Théodora*, dans la musique du rire des amants, qui est décrit comme « frais et sauvage », mais aussi comme « impudique et cruel », comme s'il manifestait aussi bien une menace de destruction du vieux monde qu'un amour du chemin vers l'inconnu.

⁶⁰ Walter Benjamin, « Le caractère destructeur » (1931), in *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 332.

« Ces pires instincts me sont chers » : le renversement des valeurs morales de l'ordre en place dans *Théodora*

Ce ne sont pas seulement les amants qui portent cette menace, ou plutôt cette promesse, de destruction et d'amour. Ce sont aussi les enfants, les bandes d'enfants, également en marge de la société et de la morale bourgeoise. Dans l'un des derniers fragments de *Théodora*, c'est la bande d'enfants indisciplinés à l'arrière-plan du récit, formant quelque chose comme une communauté secrète avec ses rites et ses jeux érotiques, qui incarne cette cruauté empreinte de douceur. Suite à la lettre de menaces qu'elle a reçue un soir dans la salle à manger de l'hôtel, après avoir assisté aux jeux érotiques des enfants, Mme Mort est retrouvée sans vie, s'étant probablement donné la mort. Suzanne D., la gouvernante des enfants qui logent dans l'hôtel, est alors interrogée par un commissaire de police, qui les soupçonne d'être à l'origine de cette farce qui a tourné au drame. Elle fait alors preuve, de manière provocante, d'une compréhension et d'une grande bienveillance pour la personnalité rebelle des quatre enfants dont elle a la garde. Le commissaire s'en indigne :

– Votre manière d'éduquer les enfants est singulière. Vous cultivez en eux les pires instincts. J'avoue que je m'étonne que des parents...

– Ces pires instincts me sont chers. Si j'avais cru deviner chez l'un quelconque de mes enfants une prédisposition criminelle, je l'aurais entretenue avec ferveur. Vous pensez qu'il s'agit là d'un défi [injurieux ?] et ce n'est pas faux. Si je me permets de le dire c'est que je crois que vous ne saurez jamais la vérité dans cette histoire. Ou plutôt la vérité de cette histoire vous ne possédez pas les moyens de la connaître. Si vous les aviez il est évident que vous n'auriez pas accepté de remplir ce rôle dans le temps que vous avez à vivre. Et s'il vous était donné de la connaître vous refuseriez de la sanctionner avec les moyens vulgaires dont vous disposez, vous seriez si ébloui que vous trahiriez votre rôle à tout jamais. Dans la certitude où vous seriez qu'il ne relève pas de vous ni de personne de la sanctionner.⁶¹

⁶¹ Marguerite Duras, *Théodora* (1947) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 1271-1272.

Les « pires instincts » qu'évoque le commissaire sont, étrangement, « très chers » à Suzanne, selon un renversement des valeurs morales, qui rappelle la tâche de la littérature telle que la définira Maurice Blanchot, « la tâche de préserver et de libérer la pensée de la notion de valeur, par conséquent aussi d'ouvrir l'histoire à ce qui en elle se dégage déjà de toutes les formes de valeurs et se prépare à une toute autre sorte – encore imprévisible – d'affirmation⁶² ». La manière dont Suzanne parle de ces instincts scandaleux suggère qu'ils sont la trace d'une innocence de la négativité, semblable à celle qui anime Théodora. Les enfants semblent avoir de leur côté une justice infinie, qui dépasse l'entendement de la bourgeoisie et de sa police. Si ces instincts terribles sont « chers » à Suzanne D., si elle souhaite les entretenir avec « ferveur », c'est qu'ils font signe vers une « vérité » obscure, que le commissaire « ne possède pas les moyens de connaître », et qui ne nous sera pas révélée. On peut supposer, cependant, que l'autre nom de cette vérité est l'amour. « L'amour du chemin qui traverse les décombres », disait Walter Benjamin, est bien le propre des enfants. De ce chemin, on peut se faire une idée en regardant un des dessins du petit garçon de Marguerite Duras, sur une page du « Cahier beige »⁶³. On voit, sur une page qui se trouve en regard d'une autre remplie de l'écriture de Marguerite Duras, un dessin d'enfant, figurant un chemin en zigzags. Le point de départ du chemin est une petite maison, mais sa destination reste incertaine. On a l'impression qu'il s'en va, émancipé du souci d'une direction claire, vers ce qui semble un soleil.

⁶² Maurice Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », préface à *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 14. Voir le troisième chapitre.

⁶³ L'image est reproduite dans Jean-Christophe Bailly, *L'Ineffacé. Brouillons, fragments, éclats*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, « Le lieu de l'archive », 2016, p. 58-59. Voici ce qu'en dit Jean-Christophe Bailly, dans ce catalogue de l'exposition dont il fut le commissaire au sein de l'abbaye d'Ardenne : « Même si montrer un cahier a quelque chose, nécessairement, de frustrant – le mouvement spontané étant d'en tourner les pages –, il m'a semblé que la double page mettant face à face un texte continu (qui sera repris dans la nouvelle intitulée *Madame Dodin*) et un dessin d'enfant pouvait produire ce que Walter Benjamin appela "une image dialectique", soit ici un télescopage plutôt lent et doux, où le dessin d'enfant fonctionne comme une allégorie. »

Épilogue : de Théodora, « livre inachevable » des années d'après-guerre, à Détruire dit-elle, « livre cassé » des années 1968

Une « passion de l'impossible » : cette expression de Dominique Rabaté, déjà évoquée, paraît juste pour définir la passion qui anima Marguerite Duras, dans ses travaux littéraires comme dans ses engagements politiques. Cette passion de l'impossible, selon Dominique Rabaté, trouverait son origine dans le romantisme, pour revenir avec une acuité nouvelle au moment de l'après-guerre :

Héritière de la sacralisation romantique de la Littérature, la Modernité a donné un tour supplémentaire à ce qui devait devenir, loin de l'idée d'œuvre achevée, loin de toute revendication du « bien écrire », une tâche sans fin, la quête réitérée de ce qui se tiendra toujours en défaut. Cette *recherche* — qui a contribué à nouer l'alliance décisive de la pratique et de la théorie pour les modernes — a produit des œuvres qui devaient décourager de leur donner le nom même d'œuvres, des tentatives, des témoignages de faiblesse, des essais de formes nouvelles pour capturer l'informe.⁶⁴

Cette passion romantique de l'impossible, qui mène dans les années 1940 et 1950 à la crise de la forme romanesque et à la recherche de formes informes qu'on peut regrouper sous le nom de « récits », fut partagée par Henri Michaux, Samuel Beckett, Louis-René des Forêts, Maurice Blanchot, Georges Bataille, mais aussi Marguerite Duras. *Théodora*, comme on l'a vu, ressemble en effet à un « témoignage de faiblesse » autant qu'à un « essai d'une forme nouvelle pour capturer l'informe ». De manière plus générale, Dominique Rabaté remarque un vide traumatique récurrent qui hante ses récits et ses romans, les empêche de recevoir un dernier mot et

⁶⁴ Dominique Rabaté, *La passion de l'impossible. Une histoire du récit au XX^e siècle*, op. cit., p. 10.

en même temps les relance à chaque fois vers une réécriture à venir. À propos du *Ravissement de Lol V. Stein* en 1964, il note :

Un vide se crée à l'intérieur même de l'événement, vide qui en devient à la fois le moteur fascinant et le défaut — qui interdit peut-être à tout jamais qu'aucun événement ne se totalise complètement, qu'aucune histoire ou qu'aucun vécu ne puisse dès lors recevoir ce qui serait son dernier mot, là où l'absolu de son sens coïnciderait avec sa réalisation entière.⁶⁵

Ce vide, qui à chaque fois échappe et qui empêche toute clôture de l'histoire, on le trouvait déjà, on l'a vu, dans *Théodora*, quand Théodora évoquait son expérience de l'écriture : « Ce que j'avais voulu c'était raconter le silence de ma vie avec des mots et je découvrais que c'était impossible.⁶⁶ » Chez Marguerite Duras, un vide ou un silence résiste en effet à la totalisation et à l'achèvement de l'expérience dans la littérature, dans une œuvre inachevée comme *Théodora*, mais aussi dans nombre de ses récits qui verront le jour sous forme de livre. Cela va dans la direction du « moderne », qui se définit, selon Jean-Luc Nancy, par un refus du « recueil », du « rassemblement », de « la mise à l'abri » que demande le sens, en exigeant au contraire « la coupe, le transport ailleurs, la disparité des lieux et des situations, l'interruption de la vérité⁶⁷ ». Ce mouvement inapaisé d'interruption, de dispersion, et de relance, de transport ailleurs, permet peut-être de mieux comprendre ce qui se joue dans le processus permanent de réécriture qui trame toute « l'œuvre » de Marguerite Duras. *Théodora* ne sera jamais publiée du vivant de l'écrivaine, mais connaîtra une migration sans fin, un « transport ailleurs », dans d'autres récits. On retrouvera le lieu, un hôtel perdu dans un environnement sauvage, et les passions scandaleuses qu'il voit naître, dans la nouvelle « Les Chantiers »

⁶⁵ *Ibid.*, p. 83-84.

⁶⁶ Marguerite Duras, *Théodora* (1947) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 1204.

⁶⁷ Jean-Luc Nancy, « Nécessité du sens » in Michèle Finck (dir.), Yves Bonnefoy. *Poésie, peinture, musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1995, p. 49-50.

en 1954, comme on l'a vu, mais aussi dans *Détruire dit-elle*, film et livre parus dans la foulée des événements révolutionnaires de 1968, comme on va le voir. Après une année de silence, de grève de la littérature en quelque sorte, qui faisait suite à son intense engagement dans le mouvement étudiant et ouvrier, au sein du Comité d'action étudiants-écrivains notamment, elle fait paraître, en 1969, *Détruire dit-elle* aux éditions de Minuit, dont elle tournera immédiatement une adaptation cinématographique. Alissa (jouée par Nicole Hiss dans le film) est en quelque sorte une nouvelle Théodora, qui apporte, comme le dit Maurice Blanchot, la chance d'une libération, d'une disponibilité nouvelle « pour la douceur, pour l'attention à autrui, l'amour non possessif, non particularisé, non limité⁶⁸ ». Ses amants, Max Thor (Henri Garcin) et l'énigmatique Stein (Michael Lonsdale), sont deux intellectuels d'origine juive, deux écrivains en devenir. Tous trois forment une singulière « communauté des amants », qu'ils vont tenter d'élargir à l'intrigante et silencieuse Élisabeth Alione (Catherine Sellers), cliente bourgeoise de l'hôtel, hantée par un amour perdu et par l'accouchement d'un enfant mort à la naissance, avant que son mari paternaliste, Bernard Alione (Daniel Gélin), ne vienne la chercher pour l'enlever à ce lieu où semble rôder la promesse de grands bouleversements. Stein dit à propos de l'hôtel au milieu de nulle part, entouré d'une forêt sauvage, le même hôtel qui revient dans plusieurs récits de Marguerite Duras depuis *Théodora* :

Il y a dans cet hôtel quelque chose qui me trouble et qui me retient. Je reconnais mal. Je ne cherche pas à reconnaître mieux. D'autres pourraient dire qu'il s'agit de désirs très anciens, de rêves faits dans l'enfance...⁶⁹

⁶⁸ Maurice Blanchot, « Détruire », in *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 134. Voir aussi la lettre à Marguerite Duras où il dit son admiration pour *Détruire dit-elle*, qu'il a lu, fasciné, une nuit, reproduite in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, L'Herne, « Les Cahiers de L'Herne », 2005, p. 54-55.

⁶⁹ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1108.

C'est donc un lieu hanté par un passé ancien, venu de l'enfance, d'avant l'enfance, mais aussi par un avenir utopique, par : « L'inconnu. Que sera le monde communiste. De demain.⁷⁰ » Le livre devait inaugurer, chez Minuit, une nouvelle collection nommée « Rupture », que devait diriger Marguerite Duras, et qui avait pour projet de « rassembler des ouvrages aussi divers par la forme que par l'inspiration, littéraires et non littéraires, politiques et non politiques, documentaires et non documentaires, pourvu qu'ils participent les uns et les autres de l'esprit d'insoumission⁷¹ ». Cette volonté d'insoumission, qui se situe par-delà espoir et désespoir, qui vise seulement à donner la parole, pour faire entendre un refus, c'est l'esprit qui avait animé le groupe de la rue Saint-Benoît en créant la revue *Le 14 juillet* en 1958, esprit de « refus inconditionnel » comme disait Dionys Mascolo suite à la prise de pouvoir du général Charles de Gaulle :

À égale distance des attitudes de la niaiserie qui s'obstine à chercher un appui ou seulement quelque réconfort sur des espoirs depuis longtemps pourris, et des attitudes de l'absolu désespoir, qui se refuse à rien entreprendre, et renonce par là au pur et simple droit d'ouvrir la bouche, notre attitude est et doit rester celle du refus inconditionnel. Il est peut-être nécessaire d'espérer pour tenter de comprendre, du moins si l'on n'est pas un homme d'action professionnel. Il n'est certainement pas nécessaire d'espérer pour tenter de comprendre, et moins encore pour trouver la force de dire : je ne peux pas – je ne pourrai jamais accepter cela. *Non possumus*. Cette impossibilité, ou cette impuissance, c'est notre force même.⁷²

Aux « espoirs depuis longtemps pourris », des communistes staliniens notamment, comme à « l'absolu désespoir », de son ami Georges Bataille en particulier qui venait de faire part à Dionys Mascolo dans une lettre de

⁷⁰ Marguerite Duras, « La destruction la parole », entretien avec Jean Narboni et Jacques Rivette, *Cahiers du Cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 51.

⁷¹ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1162 : texte des rabats de l'édition originale de mars 1969, annonçant la collection « Rupture ».

⁷² Dionys Mascolo, « Refus inconditionnel », *Le 14 juillet*, n° 1, juillet 1958 ; repris in *La révolution par l'amitié*, *op. cit.*, p. 28. Marguerite Duras participa à cette aventure éphémère, menée entre 1958 et 1959 par Dionys Mascolo et Jean Schuster, comme un peu plus tard à la diffusion de la « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie » initiée par Dionys Mascolo et Maurice Blanchot en 1960.

son désaccord avec la politique de cette revue, il opposait un « impossible », et même une « impuissance », qui serait une « force ». En 1969, Marguerite Duras, fondant la collection « Rupture », rêvait d'une communauté littéraire qui serait portée par un semblable esprit d'insoumission, par un murmure commun qui dirait « je ne peux pas accepter cela », et se définirait en même temps par un caractère disparate, inclassable, voire contradictoire. Ainsi, bien que *Détruire dit-elle* ait été le seul titre de cette collection finalement abandonnée, elle condense ce qui se joue au cœur du « communisme sauvage » dont se revendiquait Marguerite Duras à partir de 1968. Par ailleurs, dans *Détruire dit-elle*, l'esprit d'insoumission est assez évident : il est question, pour Marguerite Duras, d'œuvrer à « la destruction de la société de classe (ou de l'être de classe, on n'emploie jamais ces termes et je trouve ça dommage) par l'amour ou la mort ». À quoi elle ajoute :

Je suis pour qu'on ferme toutes les facultés, toutes les universités, toutes les écoles, profondément. Qu'on recommence tout. C'est l'esprit profond de *Détruire dit-elle*, de mon livre, le départ à zéro. Je suis pour qu'on oublie l'histoire, l'histoire de France, l'histoire du monde. Complètement. Qu'il n'y ait plus aucune mémoire de ce qui a été vécu, c'est-à-dire de l'intolérable sur tous les fronts, sur tous les points. Tout casser. Bon, dans *Détruire*, j'essaie de situer le changement de l'homme, enfin le stade révolutionnaire au niveau de la vie intérieure. Je crois que si on ne fait pas ce qui est intérieur, si l'homme ne change pas dans sa solitude, rien n'est possible, toutes les révolutions seront truquées. Ça, je le crois profondément.⁷³

Avec *Détruire dit-elle*, il s'agit en quelque sorte de pousser le plus loin possible la puissance de « défamiliarisation », d'« obscurcissement » et de « ralentissement » que Victor Chklovski et les formalistes russes accordaient à la littérature⁷⁴. Cela, pour briser les automatismes de nos

⁷³ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1165-1166 : extrait de *Marguerite Duras : à propos de Détruire dit-elle*, documentaire de Jean-Claude Bergeret réalisé en juin 1969.

⁷⁴ Victor Chklovski, « L'art comme procédé » (1917), in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, traduit du russe par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1965,

perceptions, pour nous rendre « la sensation de la vie ». Cette rupture dans la logique de la perception, cette dilatation de l'attention élargissant nos possibilités d'entrer en communication avec les êtres et les choses qui nous entourent, sont comme une prémisse de la révolution, qui elle serait une rupture générale dans la répétition des jours, dans la reproduction des logiques de domination. C'est pourquoi, pour Marguerite Duras, de la même manière que pour les formalistes russes, le premier stade révolutionnaire se situe « au niveau de la vie intérieure », « dans la solitude », dans une solitude aggravée où se prépare la sortie de la solitude. Pour s'ouvrir à l'énigme des existences autres, il semble d'abord nécessaire de changer en soi son propre rapport au connu, de se défaire de sa peur fondamentale de l'inconnu. Cette peur est décrite plus précisément à travers des paroles d'Élisabeth Alione que rapporte Alissa :

Je suis quelqu'un qui a peur, 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.⁷⁵

La littérature peut éclairer la voie de cette transformation révolutionnaire de notre rapport à l'inconnu. Mais cela relève moins d'une confiance dans la littérature, que d'une intranquillité qu'une certaine littérature permet de maintenir vivante. C'est pourquoi cela s'accompagne d'une méfiance profonde à l'égard de la littérature, et particulièrement du livre comme forme close, exemplaire du repli bourgeois sur soi. « Tout casser », dit Marguerite Duras, à commencer par le livre. *Détruire dit-elle* est avant tout un « livre cassé du point de vue romanesque⁷⁶ », comme l'était à sa manière *Théodora*.

p. 76-97. La collection Tel Quel des éditions du Seuil était dirigée par Philippe Sollers, qui témoignera justement de son admiration pour l'étrange résistance de *Détruire dit-elle* : Philippe Sollers, « Duras "Telle Quelle" », *Le Nouvel Observateur*, n° 270, 12 janvier 1970, p. 36.

⁷⁵ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1124.

⁷⁶ Marguerite Duras, « La destruction la parole », *art. cité*, p. 45.

Ce « livre cassé » se tient sur une brèche temporelle, dans un moment incertain de bascule, celui du crépuscule. Toute l'histoire n'a pas lieu au moment du crépuscule, mais celui-ci revient de manière obsédante et révélatrice, en ce qu'il est ce moment insituable, à la croisée du jour et de la nuit. Chaque scène est précédée d'une indication temporelle, et nombre d'entre elles se déroulent à la tombée du jour : « Crépuscule dans l'hôtel » ; « 9 heures, crépuscule, crépuscule dans l'hôtel et sur la forêt » ; « Crépuscule. Gris. » ; « Crépuscule dans le parc. » ; « Crépuscule. Le soleil se couche dans le lac gris. Crépuscule dans l'hôtel.⁷⁷ » De manière générale, *Détruire dit-elle* est parcouru par une incertitude tremblante, qui traverse aussi ses personnages, à commencer par Stein, écrivain en proie au doute, mais à un doute qu'il accepte sans chercher à le résoudre. Alors qu'il vient de faire la connaissance de Max Thor, tous deux errant dans l'hôtel et dans le parc au crépuscule, ce dernier comprend qu'il est écrivain, ou plutôt « en passe de devenir écrivain ». Stein demande alors à Max Thor à quoi il l'a su : « À votre acharnement à poser des questions. Pour n'arriver nulle part.⁷⁸ » L'écrivain serait donc celui qui « n'arrive nulle part », qui est emporté, durant chaque nuit d'insomnie, par une impulsion d'écrire qui n'aboutit à rien. Le lendemain, ils se croisent, alors que Max Thor rentre d'une promenade dans le parc et que Stein se tient « sur le perron de l'hôtel, l'air absent ». Ce dernier ne prononce alors qu'une seule phrase, à laquelle Max Thor ne répond pas : « Je suis toujours tremblant, dit Stein, dans une incertitude tremblante.⁷⁹ » Peut-être est-ce une réminiscence des dernières lignes de *Madame Edwarda* de Georges Bataille, Edwarda étant d'une certaine manière une sœur nocturne de Théodora, qui elle-même est comme une sœur nocturne d'Alissa, de Stein et de Max Thor. Dans *Madame Edwarda* donc, le monologue intérieur décousu du narrateur, qui

⁷⁷ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, op. cit., p. 1097, 1098, 1110, 1132 et 1151.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1100.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 1101.

vient de passer une nuit étrange et sacrilège avec Edwarda, est retranscrit ainsi :

Ma vie n'a de sens qu'à la condition que j'en manque ; que je sois fou : comprenne qui peut, comprenne qui meurt... ; ainsi l'être est là, ne sachant pourquoi, de froid demeuré tremblant... ; l'immensité, la nuit l'environnent et, tout exprès, il est là pour... « ne pas savoir ».⁸⁰

Stein et Max Thor, comme le narrateur de *Madame Edwarda*, semblent des êtres tremblants, oscillant entre exaltation et inquiétude, dans la nuit du non-savoir. On apprend que Max Thor aussi est écrivain, en proie également au doute. À Alissa qui lui demande où il en est dans son livre, il répond : « Dans des préambules sans fin. » Et Stein dit l'avoir aperçu en train d'écrire, difficilement :

Cette nuit, dit Stein, alors que j'étais dans le parc, je vous ai vu à votre table en train d'écrire quelque chose avec lenteur et difficulté. Votre main est restée longtemps au-dessus de la page. Puis elle a écrit de nouveau. Et puis tout à coup elle a abandonné. Vous vous êtes levé et vous êtes allé sur le balcon.⁸¹

Geste d'écrire lent, difficile, abandon, impulsion d'écrire à nouveau, abandon, puis respiration, sur le balcon : le mouvement de l'écriture ressemble pour eux à un va-et-vient sans fin, à une spirale vertigineuse. Cela peut rappeler le mode d'écriture de Marguerite Duras elle-même, notamment lorsqu'elle écrivait *Théodora* qu'elle n'a jamais achevé, et qui est l'une des sources de *Détruire dit-elle*. On en retrouve d'ailleurs des traces, comme si des passages avaient été repris et réécrits, devenus plus laconiques et plus étranges. Continuant d'évoquer leurs nuits à mal dormir, Max Thor dit par exemple à Stein : « J'écoute. Les chiens. Les craquements des murs. Jusqu'au vertige. Alors j'écris quelque chose.⁸² »

⁸⁰ Georges Bataille, *Madame Edwarda* (1941) in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 30.

⁸¹ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1102.

⁸² *Ibid.*, p. 1102.

On remarque, dans cette réplique, une attention aux choses insignifiantes, suivie d'un vertige, qui n'est pas sans lien avec le désir d'écrire comme avec son impossibilité : ce n'est plus possible, comme ça l'avait été pour le jeune Arthur Rimbaud, de « fixer des vertiges⁸³ », les vertiges sont devenus indomptables. Cela rappelle un passage de *Théodora*, où Marguerite Duras évoquait ce « cachet d'aspirine » dont l'insignifiance, semblable à celle des chiens errants ou des bancs vides, lui donnait également le « vertige ». Comme *Théodora* une vingtaine d'années plus tôt, *Détruire dit-elle* semble traduire une expérience de l'écriture lente, difficile, vertigineuse, cheminant vers nulle part. Cela pourrait correspondre à l'image « romantique », dans le mauvais sens du terme, de l'écrivain solitaire, replié sur son entreprise sans début ni fin, mais satisfait dans ce repli ténébreux. Mais l'activité d'écrire de Stein et de Max Thor est, au fond, seulement l'attente tourmentée d'un rétablissement de la communication entre les êtres. Une réplique désespérée lancée par Max Thor révèle cela, alors que Stein lui demande si c'est une lettre qu'il écrit : « Peut-être. Mais à qui ? à qui ? Dans le silence de la nuit ici, dans cet hôtel vide, à qui s'adresser, n'est-ce pas ?⁸⁴ » D'ailleurs, ils ne sont pas seuls à éprouver cette attente existentielle et politique, qui se traduit dans la répétition sans fin d'un geste errant tendu vers autrui. Élisabeth Alione, cliente bourgeoise de l'hôtel qui fascine Stein, Alissa et Max Thor, semble connaître cette fébrilité hésitante aussi. Non pas comme écrivaine, mais comme lectrice, ce qui semble ici revenir au même : « Elle lit le même roman depuis huit jours. Même format, même couverture. Elle doit le commencer, oublier ce qu'elle a lu, recommencer, sans fin.⁸⁵ » Roman dont nous ne savons rien,

⁸³ « Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. » Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* (1873), in *Œuvres complètes*, édition d'André Guyaux et Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 263.

⁸⁴ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1102.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1104.

ni l'auteur, ni le titre, seulement qu'il s'agit d'un « roman pour le train ». Mais cette évocation semble révéler un même désir, plus ou moins maladroit, ne trouvant pas encore d'issue, d'entrer vraiment en communication, de se sentir lié à autrui.

Au contraire de *Théodora*, *Détruire dit-elle* est un petit livre qui fut bel et bien publié, sous la couverture blanche étoilée des éditions de Minuit. Pourtant, la méfiance de Marguerite Duras envers la forme close du livre, en 1969, semble n'avoir pas faibli. C'est un livre, certes, mais c'est un livre qui fut aussi un film, déplacement qui témoigne d'une insatisfaction par rapport au médium du livre, et d'une volonté d'expérimentation d'une forme de communication nouvelle, au sens où elle est historiquement plus jeune. Marguerite Duras dit ainsi :

Détruire dit-elle, ce n'est pas tout à fait un roman. C'est un texte qui est à lire, à filmer, à jouer ou à jeter, voilà, comme on veut. C'est un livre que je connais très mal. Je l'ai écrit très vite. Je connais bien mieux mes autres livres que ce livre-là. J'ai eu envie de le connaître mieux. C'est pour ça que je l'ai filmé.⁸⁶

Cette déclaration fait écho à une réplique du film, qui, significativement, ne se trouve pas dans le livre. Plus tard, après qu'ils aient fait connaissance, Max Thor demande à Élisabeth Alione : « Quel était ce livre que vous ne lisiez pas ? » Elle ne répond pas, mais laisse seulement entendre, avec une légère grimace : « Oh, je n'aime pas lire. » Puis elle ajoute : « Ce livre, il n'est pas à moi, il faut que je le rende. Vous le voulez peut-être ? » À quoi Max Thor répond, laconiquement : « Non.⁸⁷ » Dans le livre, les deux personnages passent alors à autre chose. Mais dans le film, la réponse de

⁸⁶ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1165-1166 : extrait de *Marguerite Duras : à propos de Détruire dit-elle*, documentaire de Jean-Claude Bergeret réalisé en juin 1969.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 1135.

Max Thor est un peu plus longue. Il dit : « Non, il faut le jeter. Il faut jeter les livres. » Cette injonction troublante, « il faut jeter les livres », témoigne, en 1969, d'une méfiance devenue plus grande encore à l'égard du livre comme condensé de la culture bourgeoise, qui incite au repli sur soi, dans une hiérarchie immuable des classes sociales. Cela s'explique en partie par l'expérience à laquelle Marguerite Duras prit part, en mai 1968, d'une communication élargie, d'un moment révolutionnaire qui avait ceci de particulier qu'alors « chacun pouvait parler à l'autre⁸⁸ », que n'importe qui pouvait se mettre à parler à n'importe qui dans la rue ou dans les lieux occupés comme la Sorbonne ou l'Odéon. « Il faut jeter les livres », cela ne signifie pas nécessairement qu'il faut les jeter à la poubelle, bien que cette conséquence radicale ne soit pas à exclure, pour certains peut-être ; mais cela signifie au moins qu'il faut les défaire de leur autorité de forme close sur elle-même, les refaire sans cesse, maintenir en eux une ouverture au dehors⁸⁹. C'est ce que semble permettre à Marguerite Duras le passage de la littérature au cinéma⁹⁰, et ce qui se traduit aussi, dans le livre, par la réminiscence de certains slogans phares de 1968. Ainsi, Stein dit, en se présentant à Max Thor, de manière assez abrupte et énigmatique : « Je suis juif.⁹¹ » On comprend mieux cette réplique, peut-être, si on se souvient

⁸⁸ C'est ce que raconte Maurice Blanchot, au détour d'une parenthèse, dans *Michel Foucault tel que je l'imagine* (1986), in *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002, p. 111 : « Quoique disent les détracteurs de Mai, ce fut un beau moment, lorsque chacun pouvait parler à l'autre, anonyme, impersonnel, homme parmi les hommes, accueilli sans autre justification que d'être un autre homme. »

⁸⁹ Sur les implications émancipatrices de cette méfiance envers l'autorité du livre qui traverse le XX^e siècle depuis la formule d'André Gide dans *Les Nourritures terrestres* en 1897, « Nathanaël, à présent, jette mon livre ! », voir : Marielle Macé, « Les écrivains en délicatesse avec la littérature », in Christophe Charle et Laurent Jeanpierre (dir.), *La vie intellectuelle en France. 2. De 1914 à nos jours*, Paris, Seuil, 2016, p. 301-305 ; et Jean-François Hamel, « "Plus de livre, plus jamais de livre" : espace public et écriture politique d'après Maurice Blanchot et le Comité d'action étudiants-écrivains », *Études françaises*, vol. 54, n° 1, 2018, p. 77-96.

⁹⁰ Voir notamment Jean Cléder (dir.), *Marguerite Duras : le cinéma*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2014 ; Caroline Proulx et Sylvano Santini (dir.), *Le Cinéma de Marguerite Duras. L'autre scène du littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.

⁹¹ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1099.

qu'au fil du mois de mai 1968, la rumeur antisémite et xénophobe, lancée par le gouvernement de Charles de Gaulle, commençait à se répandre que les événements avaient été causés par des semeurs de trouble minoritaires, étrangers et apatrides. Une interdiction de séjour fut notamment prononcée par le gouvernement à l'encontre du jeune étudiant d'extrême gauche Daniel Cohn-Bendit, que par ailleurs Georges Marchais, figure importante du Parti communiste français, avait déjà voulu décrédibiliser comme « anarchiste allemand » dans *L'Humanité* du 3 mai. En réaction à cela, le 22 mai, on pouvait entendre scandés dans d'importantes manifestations étudiantes à Paris : « Nous sommes tous des juifs allemands » et « Les frontières on s'en fout⁹² ». L'autre du livre, le dehors du livre qui cristallise l'espoir d'un grand changement, prendra enfin deux autres visages dans *Détruire dit-elle*. D'abord, ce sera l'image récurrente de la forêt, image de ce qui est absolument étranger à la société bourgeoise. Max Thor, en parlant des clients de l'hôtel, dit, d'une manière elliptique et révélatrice : « Ils ne vont pas dans la forêt⁹³ », dans la forêt inquiétante qui entoure l'hôtel. Dans *Abahn Sabana David*, qui sera le prochain volume de la « trilogie politique » de Marguerite Duras, la forêt sauvage sera explicitement associée au communisme à venir, au communisme qu'il s'agit de « ne pas construire⁹⁴ ». Ensuite, ce sera la venue, selon un autre motif qui revient souvent dans l'œuvre de Marguerite Duras, d'une musique étrange, qui semble annoncer quelque chose dans une langue qu'on ne comprend pas, pas encore, défaite de toute volonté de faire sens :

⁹² Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), in *68 une histoire collective. 1962-1968*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2018 : « L'épicentre », p. 211-272 ; et « PCF et CGT face à 68 », p. 340-376. Marguerite Duras déclarait qu'elle avait en effet ces événements à l'esprit en écrivant ce passage, dans « La destruction la parole », *art. cité*, p. 51 : « Il faut entendre : nous sommes tous des juifs allemands, nous sommes tous des étrangers. C'est un mot d'ordre de Mai. Nous sommes tous des étrangers à votre État, à votre société, à vos combines. »

⁹³ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1101.

⁹⁴ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970) in *Œuvres complètes*, II, *op.cit.*, p. 1225.

Ce n'est que lorsque l'obscurité est presque tout à fait complète qu'elle arrive clairement. Avec une force incalculable, dans la sublime douceur, elle s'introduit dans l'hôtel.

Ils ne bougent pas, rien.

— Ah, dit Stein, c'était ça...

— Ah...

Alissa ne bouge pas. Ni Stein. Ni Max Thor.

Avec une peine infinie, la musique s'arrête, reprend, s'arrête de nouveau, revient en arrière, repart. S'arrête.

— Ça vient de la forêt ? demande Max Thor.

— Ou des garages. Ou de la route.

— C'est loin, dit Stein.⁹⁵

Un des personnages suggère : « Un enfant qui aura tourné le bouton de la radio ? » C'est comme si la musique devenait alors une allégorie du secret qui nous relie, ce secret dont parlait Théodora, « plus loin que les paroles qui croient l'exprimer », plus loin aussi que les livres. Dans un de ses *Fragments*, le philosophe présocratique Héraclite laissait entendre que « le temps est un enfant qui joue⁹⁶ ». Pour Marguerite Duras, il semble que le temps, lorsqu'il parvient à une intensité révolutionnaire, ce soit aussi un enfant qui joue, avec le bouton de la radio. De manière imprévisible, l'enfant laisse échapper une musique qui a le pouvoir étrange d'unir les êtres dans une forme de communication inconnue, « sublime ». La « passion de l'impossible » chez Marguerite Duras est aussi une passion de l'imprévisible, de « l'incalculable ». Cependant, ce n'est pas sans méfiance que Marguerite Duras introduit une musique envoûtante à la fin de *Détruire dit-elle*, la musique étant elle aussi, au même titre que les livres et que la littérature, un héritage de la culture bourgeoise qui est à détruire, à subvertir. Dans la dernière scène du film, on peut entendre *L'Art de la fugue* de Jean Sébastien Bach, qu'il écrivit à la fin de sa vie entre 1742 et 1750.

⁹⁵ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1154.

⁹⁶ Héraclite, *Fragments*, 130 (Diels 52), traduit du grec ancien par Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France, « Épiméthée », 1998, p. 446 : « Le temps (*aïon*) est un enfant qui joue en déplaçant les pions : la royauté d'un enfant. »

La musique de Bach est pour Marguerite Duras le signe de quelque chose d'illisible, d'encore inconnu, d'une possibilité messianique, comme elle dira dans *Écrire*, à propos de son désir d'écrire des livres illisibles :

Des livres illisibles, entiers cependant. Aussi loin de toute parole que l'inconnu d'un amour sans objet. Comme celui du Christ ou de J. S. Bach — tous les deux d'une vertigineuse équivalence.⁹⁷

Mais on peut aussi entendre, parallèlement à *L'Art de la fugue*, dans un effet de superposition sonore, un bruit sourd et dissonant, obtenu en laissant retomber le couvercle d'un piano à queue. Comme si une « faible force messianique⁹⁸ », pour reprendre une expression de Walter Benjamin, se frayait un chemin dans la douceur et la violence en même temps.

⁹⁷ Marguerite Duras, *Écrire* (1993) in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 846.

⁹⁸ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1942), in *Œuvres*, III, *op. cit.*, p. 429.



CONCLUSION : « L'OPACITÉ COMMUNE »
SELON MARGUERITE DURAS

« L'opacité de l'avenir a toujours troublé notre tête fragile et douloureuse, ce ratage poignant d'ordre divin. C'est cette opacité du lendemain qui a porté l'homme vers les Dieux et qui le porte encore corps et biens vers le culte de cette instance de l'État. Sans sa peur, l'homme irait seul et sans aide au-devant de l'inconnaissable de sa vie.¹ » Consentir à l'opacité, au ratage, à l'inconnu : le communisme sauvage que Marguerite Duras chercha à penser et à expérimenter est peut-être d'abord une tentative de s'ouvrir à ce qui est inconnaissable et imprévisible, car cette opacité, si on parvient à ne plus en avoir peur, est aussi ce qu'elle nommait lors des semaines de grève révolutionnaire de 1968 « l'opacité commune fondamentale », autrement dit ce qui nous relie. C'est en ce sens que le « grand romantisme » de Marguerite Duras renvoie à « tout ce qui nous met hors de nous, tout ce que nous avons d'autre, ou d'absolument futur », comme le disait Dionys Mascolo². Cette tension ou cette transgression de soi vers l'absolument autre, l'absolument futur, vers « l'inconnaissable de la vie », suppose en même temps non pas un retour, mais un « détour » par le passé le plus sauvage. Cette dialectique temporelle qui traverse toute l'œuvre de Marguerite Duras est aussi celle du romantisme révolutionnaire, au sens où l'a défini Michael Löwy : « Pour le romantisme révolutionnaire, l'objectif n'est pas un *retour* au passé, mais un *détour* par celui-ci vers un avenir utopique.³ » Chez Marguerite Duras, cela se traduit plus précisément par une alliance étrange entre ravissement et révolte, retour d'une mémoire immémoriale et tension de l'imagination vers l'inconnu, autrement dit par une complication incessante de l'opposition duelle entre action et contemplation, activité et passivité. Cela

¹ Marguerite Duras, *L'Été 80* (1980), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 830.

² Dionys Mascolo, « Naissance de la tragédie » (1975), in *À la recherche d'un communisme de pensée*, *op. cit.*, p. 393.

³ Michaël Löwy, « Romantisme, messianisme et marxisme dans la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin », in *Walter Benjamin : avertissement d'incendie, Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, *op. cit.*, p. 17.

se fait au risque de l'échec, mais tout romantisme a ceci d'étrange que l'échec et la réussite sont indémêlables comme disait Maurice Blanchot, que « plus ça rate, plus ça réussit⁴ », comme disait aussi Alberto Giacometti. Il reste que pour Marguerite Duras, cette sorte d'échec qui est accueilli comme nécessaire peut faire des étincelles, participer d'un « gai désespoir » qui est une forme explosive de pessimisme.

Cela inscrit son œuvre dans le sillage de quelques autres figures de ce qu'on peut nommer la tradition du romantisme révolutionnaire. Chez Jean-Jacques Rousseau, une alliance secrète semblait exister entre une passion radicale de l'égalité politique et une passion d'herboriser sur les buttes de Montmartre ou d'écouter simplement le bruit des vagues, « le flux et reflux de cette eau » allongé sur une barque sur le lac de Bienne, ne faisant rien, « sentant avec plaisir son existence⁵ ». Chez Rosa Luxemburg, cette alliance secrète existait aussi, entre les moments passés à herboriser ou à écouter les oiseaux depuis sa cellule de prison, et son activité de militante communiste révolutionnaire. Comme le remarque Georges Didi-Huberman, cette attention aiguë pour la nature, chez elle, « n'avait rien d'une consolation, d'un repos ou d'un refuge », mais tenait plutôt d'une « politique du partage généralisé » et d'un « pathos généralisé du partage⁶ » : observant un grand paon de nuit ou une mésange charbonnière depuis sa cellule de prison en 1905, où elle se trouvait comme opposante au régime impérial allemand, composant un *Herbarium* dans les années 1915-1916, elle sera également aux premiers rangs de la révolution allemande spartakiste de 1919 avec son ami Karl Liebknecht, ce qui leur coûtera la vie, assassiné-e-s par une milice d'extrême-droite. Marguerite

⁴ Ernst Scheidegger et Peter Münger, *Alberto Giacometti*, Suisse, 50 minutes, 1966.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, in *Œuvres complètes*, I, op. cit., p. 1045.

⁶ Georges Didi-Huberman, « J'étais, je suis, je serai... malgré tout », in *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève*, 2, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2021, p. 139-165. Voir aussi Chris Harman, *La révolution allemande, 1918-1923*, Paris, La Fabrique, 2015.

Duras rendra d'ailleurs hommage à la spontanéité révolutionnaire qu'elle défendait contre la ligne léniniste prônant l'organisation, en évoquant les événements de Mai 1968 : « Rosa Luxemburg aurait été aux anges. Pas Lénine, peut-être.⁷ »

Chez Marguerite Duras, cette attention à la puissance secrète d'un non-faire est essentielle, et une dialectique entre faire et non-faire est sans cesse au cœur de ses écrits littéraires et politiques. Dans les années d'après-guerre, au temps de son appartenance au Parti communiste français, elle semble avoir cherché, comme on l'a vu en lisant ses *Cahiers de la guerre* et son roman inachevé *Théodora*, une manière d'écrire sans écrire, qui échapperait à la reconduction de l'autorité littéraire. Il semble que cela corresponde, sur le plan politique, à une volonté de construire le communisme sans le construire, en échappant à la reconduction des logiques de pouvoir, comme au prestige associé au statut d'écrivain·e. Pour rompre avec l'ancien monde, laisse entendre Marguerite Duras, il faut rompre avec ses manières de faire, trop empreintes de logiques autoritaires, mais aussi coloniales et patriarcales. En 1955, dans *Le Square*, elle pose la question, à travers le voyageur de commerce qui discute avec la jeune nourrice sur un banc par un soir d'été, de ce qu'on fait quand on ne fait rien : « On croit qu'on ne fait rien et on fait quelque chose.⁸ » Non par hasard, comme en écho à cette question, elle signe la même année la « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », initiée par ses amis Maurice Blanchot, Dionys Mascolo et Jean Schuster, encourageant les jeunes hommes à désertier, à refuser cette guerre coloniale menée par le pouvoir gaulliste. La désertion est en effet une manière exemplaire de faire en ne faisant rien, qui subvertit la logique opposant activité et passivité. À l'automne 1968, pour l'éphémère revue

⁷ Marguerite Duras, « Une pierre dans le cinéma » (1969), entretien radiophonique avec Jacques Chancel pour *Radioscopie*, in *Le dernier des métiers. Entretiens 1962-1991*, édition de Sophie Bogaert, Paris, Seuil, 2016, p. 200.

⁸ Marguerite Duras, *Le square*, in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1154.

Comité, bulletin du Comité d'action étudiants-écrivains qui avait vu le jour en mai-juin, elle propose un texte qui, comme on l'a déjà évoqué, ne sera pas sans soulever certaines réserves des autres membres et qui ne sera finalement pas retenu, où elle écrivait : « Je vous ferai remarquer qu'on ne fait rien. » Avant d'ajouter : « C'est dans ces temps morts que le Comité existe de la façon la plus incontestable. Pourquoi ferait-on obligatoirement quelque chose ? Et que son secret est le plus près d'affleurer à la surface de sa vie, *exister*.⁹ » C'est dans l'étrange sentiment d'exister, délié de toute cause et de toute fin, semblable à celui éprouvé par Jean-Jacques Rousseau dans ses *Rêveries*, que quelque chose de vraiment autre semble pouvoir advenir, que l'on retrouve « le refus sauvage » et « l'opacité commune fondamentale », dit Marguerite Duras : *refus* et *opacité* qui nous relie de la façon la plus élémentaire. Un peu plus tard, en 1970, dans *Abahn Sabana David*, qui revient également, mais de manière allégorique, sur les événements révolutionnaires de 1968, elle laisse entendre qu'il faut chercher à « ne pas construire » le communisme : « Il faudra quand même essayer de ne pas le construire, dit le juif. » Ce qui reviendrait à tenter « d'arriver dans la forêt, répète Abahn. Sauvage, dit le juif.¹⁰ » Ne pas construire le communisme, cette formule étrange ne signifie pas qu'il faut abandonner ce qu'il représente, mais qu'on ne peut l'approcher qu'en inventant de nouvelles manières de faire qui supposent aussi de ne rien faire : regarder, écouter, parler dans les cafés, « être sans travail aucun, sans occupation visible aucune, que celle de vivre », à l'image de l'énigmatique personnage juif communiste qui erre dans la banlieue ouvrière de Staadt. Ces manières de ne rien faire peuvent aussi être des manières de « laisser tomber » : « Regardez bien, laissez tout, vous bâtissez sur le pourri¹¹ », dit encore le juif aux ouvrier·ère·s de Staadt. Cette

⁹ Marguerite Duras, « Naissance d'un comité », *Les yeux verts* (1980), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 687.

¹⁰ Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), in *Œuvres complètes*, II, *op.cit.*, p. 1225.

¹¹ *Ibid.*, p. 1237.

dialectique entre faire et ne pas faire chez Marguerite Duras a donc un sens anticolonialiste et un sens anarchiste qui nourrit son attachement profond au communisme, mais aussi un sens féministe, qui se manifeste notamment dans *Les Parleuses* en 1974. Elle suggère alors à Xavière Gauthier que la passivité, à laquelle sont ordinairement condamnées les femmes recluses dans l'espace domestique, pourrait devenir une puissance de désertion révolutionnaire, si elle était poussée à ses conséquences les plus radicales : « C'est une force considérable. Vous imaginez ce que serait le monde si on opposait la passivité à, ..., à toute la bêtise, à tous les gouvernants, à..., à tous les hommes aussi.¹² » Un peu plus loin au cours de la discussion, elle précise la portée de cette force silencieuse :

Les gens qui dénoncent des tas de choses demandent de passer à une action politique, alors que la première chose à faire, ce serait de s'abstenir. Dire aux gens avant tout, avant les programmes : "Ne payez pas votre téléphone, volez dans les magasins, n'achetez plus d'automobiles, ne votez plus, ne payez pas vos impôts. " Mais qu'on soit des millions à le faire.

S'abstenir, ne rien faire, dire non, cela semble paradoxalement ouvrir de nouvelles manières de faire, d'aimer, de communiquer, en rupture avec le monde comme il va, soumis à la domination virile, blanche, logocentrique.

Au fond, il semble que, pour Marguerite Duras, si on abandonne une certaine forme de rêverie dans le mouvement de révolte, si on ne situe pas d'abord « le stade révolutionnaire au niveau de la vie intérieure¹³ » où ne cessent de s'immiscer les logiques de domination et d'appropriation qui régissent les formes trop ordinaires d'action, toute activité révolutionnaire soit vaine. C'est comme s'il fallait rester fidèle, dans l'activité révolutionnaire, à une forme de passivité enfouie en chacun·e, pour que

¹² Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (1974), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 49. Voir à ce propos le premier chapitre.

¹³ Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969) in *Œuvres complètes*, II, *op. cit.*, p. 1165-1166.

cette activité soit vraiment révolutionnaire, et pas simplement la reconduction déguisée des formes d'action qui sont celles de « l'imbécile théorique » cherchant à tout expliquer par son discours et à tout maîtriser par ses actes, asséchant toute possibilité du surgissement de « l'opacité commune ». Dans cette optique, explication, persuasion, conviction, deviennent vaines, dans une certaine mesure ; ce qui importe avant tout est la liberté laissée à l'autre, de la même manière que Marguerite Duras voulait laisser entièrement libre le « spectateur » de ses films :

Je crois qu'il faut l'abandonner à lui-même, s'il doit changer, il changera, comme tout le monde, d'un coup ou lentement, à partir d'une phrase entendue dans la rue, d'un amour, d'une lecture, d'une rencontre, mais seul. Dans un affrontement solitaire avec le changement.¹⁴

Pour elle, agir demande en fait de renoncer à la pleine maîtrise des effets de ses actions, ce qui suppose de tenir compte de l'abîme incertain qui sépare nos solitudes. Cela n'empêche pas qu'une sortie de la solitude puisse survenir, et que ce « changement » énigmatique prenne une dimension collective, imprévue, comme durant la grève générale de 1968 à laquelle Marguerite Duras prit part avec beaucoup d'enthousiasme, et qui fut une « expérience démultipliée », comme dit Jean-Christophe Bailly, « d'une consistance au sein de laquelle penser, rêver et agir se superposent¹⁵ ».

*

Cela se traduit, dans l'œuvre de Marguerite Duras, par une fascination pour « l'état d'enfance », un des rares « miracles » qui soit dit-

¹⁴ Marguerite Duras, « Le spectateur », *Les yeux verts* (1980), in *Œuvres complètes*, III, *op. cit.*, p. 652-653.

¹⁵ Jean-Christophe Bailly, « Vers quoi s'est-on tendu ? Vers quoi se tendre encore ? », *Lignes*, *art. cit.*, p. 19.

elle¹⁶ ; dans l'état d'enfance, penser, rêver et agir semblent ne jamais cesser de se superposer. Mais si, par romantisme révolutionnaire, elle se tourne souvent vers cette intelligence originelle avec la nature, avec ce qui nous entoure, réconciliant l'action et le rêve, c'est sans nostalgie : en un sens, l'origine n'est jamais perdue, elle n'existe qu'au présent, actualisée par chaque état d'enfance ou par chaque soulèvement de la jeunesse qui lui donne une consistance. C'est pourquoi, pour finir, et pour ouvrir, on peut se tourner vers quelques figures d'enfants qui peuplent l'univers littéraire de Marguerite Duras, inventant des manières de faire, de ne pas faire, de lire, d'agir, qui s'entremêlent.

Moderato cantabile par exemple, paru chez Minuit en 1958, est traversé par intermittence par une innocence venue de l'enfance, par les diverses apparitions d'un petit enfant qui dissipent furtivement l'atmosphère tragique étrange qui imprègne le livre. Le récit est ponctué par les leçons de piano que prend ce petit garçon, le petit garçon d'Anne Desbaresdes, femme du patron de l'usine de la ville. Alors que la sévère mademoiselle Giraud le contraint à répéter ses gammes, sous l'œil bienveillant de sa mère, l'enfant apparaît bien plus attentif aux choses qu'il perçoit par la fenêtre : le rose puis le rouge du soir, le bruit d'un bateau qui passe. Nommé seulement « l'enfant », comme s'il témoignait de l'état d'enfance de manière générale, il rayonne d'une sensibilité innocente, immémoriale, anonyme, que chacun-e peut-être porte enfouie en soi. Face aux réprimandes de mademoiselle Giraud alors qu'il a oublié ce que signifie *moderato cantabile*, il est décrit ainsi : « L'enfant, immobile, les yeux baissés, fut seul à se souvenir que le soir venait d'éclater. Il en frémit.¹⁷ » Il semble qu'il découvre dans un silence intérieur quelque chose de

¹⁶ Marguerite Duras, entretien avec Alain Veinstein pour l'émission radiophonique « Du jour au lendemain », *France Culture*, 16 mars 1990.

¹⁷ Marguerite Duras, *Moderato cantabile* (1958), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1205.

millénaire, quelque chose du monde dans sa pleine épaisseur. Peu après commence dans *Moderato cantabile* une oscillation entre une innocence cosmique dont l'enfance, la lumière du couchant, le bruit de la mer sont des indices, et le drame du cours du monde comme il va, qui se fait sentir quand retentit dans la rue un cri de femme. C'est le cri d'une femme que vient d'assassiner son amant, dans le café d'en face où se retrouvent les ouvriers à la sortie de l'usine, mais d'une certaine façon, c'est aussi, peut-être, le cri de ces êtres qui n'ont jamais la parole. De même que c'est l'enfant qui note avec une grande attention les nuances roses et rouges du soir que répand la fenêtre dans la pièce où il révise ses gammes, c'est lui aussi qui accueille le cri dans toute son intensité, et tandis que Mlle Giraud reste impassible, l'enfant accueille le cri par un cri :

Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta, net.

– Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.

– Quelque chose est arrivé, dit la dame.¹⁸

Ce cri peut rappeler le cri évoqué par Simone Weil, s'élançant de la dimension qu'elle nomme enfantine, impersonnelle et sacrée de l'âme quand elle subit un mal, qui imagine également « une atmosphère de silence et d'attention où ce cri faible et maladroit puisse se faire entendre¹⁹ ». Il semble que l'état de rêverie dans lequel est plongé l'enfant, et dans lequel on est emporté avec lui, réalise cette « atmosphère » : l'attention se fait plus fine, plus aiguë, pour recueillir avec le même soin le rougeoiement du soir et la plainte de la rue. Ainsi la fenêtre dans *Moderato cantabile* est-elle comme une figure de cette forme subtile d'attention où s'abolit l'imperméabilité ordinaire au dehors. La fenêtre de l'appartement, et par son biais l'enfant lui-même, accueillent indifféremment les

¹⁸ *Ibid.*, p. 1207.

¹⁹ Simone Weil, *La personne et le sacré*, op. cit., p. 14-16.

événements d'ordinaire imperceptibles ou trop rapidement interprétés : le bruit de la mer, la lumière du soir, le cri de la femme, la rumeur d'une foule qui commence à se former. Dans la suite du récit, Anne Desbaresdes va prendre l'habitude de rencontrer chaque soir, après la leçon de piano de son garçon, un ouvrier, Chauvin, dans le café d'en face. Ensemble, ils boivent du vin et partagent des bribes plus ou moins intelligibles de leurs existences. Leurs entretiens sont traversés de la bizarre alliance de violence et de douceur qui imprègne toute l'histoire, tandis qu'à travers les vitres du café pénètre chaque soir la lumière rasante du couchant, leitmotiv toujours invoqué dans un langage très sobre par Marguerite Duras. La vitre semble à nouveau ouvrir la voie d'une attention plus juste aux êtres, par la grâce de laquelle l'ouvrier Chauvin va prendre une épaisseur singulière aux yeux d'Anne Desbaresdes, épaisseur qui ne sera pas liée à une détermination sociale, mais seulement à une heure fugitive du soir. Le regard de Chauvin où se reflète le couchant se met à ressembler à un regard d'enfant, comme si une solidarité secrète unissait les êtres en deçà de leurs identités sociales, dans leurs façons à la fois singulières et communes de faire corps avec un événement cosmique d'ordre imperceptible :

Quand à son tour il se releva et se redressa, Anne Desbaresdes dut remarquer qu'il était encore jeune, que le couchant se jouait aussi limpide dans ses yeux que dans ceux d'un enfant. Elle scruta à travers le regard leur matière bleue.²⁰

Par la magie des deux liquides rouges, chauds, énigmatiques, le vin rouge qu'ils boivent et le couchant qui les enveloppe, Anne Desbaresdes, bourgeoise qui est l'épouse du patron de l'usine, et Chauvin, ouvrier dans la même usine qui a cependant décidé de « prendre du temps pour ne rien

²⁰ Marguerite Duras, *Moderato cantabile* (1958), in *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1224.

faire²¹ », ne sont plus que deux êtres égaux, égaux en ce qu'ils ne s'individuent plus alors qu'en fonction d'un instant suspendu du soir. C'est comme s'ils avaient glissé dans une faille temporelle, dans le « trou noir de leurs ombres conjuguées » alors que « le mur du fond de la salle s'illumine du soleil couchant²² ». Cela n'est peut-être qu'éphémère, et la réalité brutale du rapport de classe ressurgira certainement quand l'ivresse du soir retombera. Mais il reste que cela a eu lieu, qu'a eu lieu l'expérience partagée d'une attention plus juste aux êtres et aux choses qui peuplent le monde. Ce qui est une chose particulièrement rare, si l'on en croit Simone Weil :

L'attention est la forme la plus rare et la plus pure de la générosité. Il est donné à très peu d'esprits de découvrir que les êtres et les choses existent. Depuis mon enfance je ne désire pas autre chose que d'en avoir reçu avant de mourir la révélation complète.²³

C'est probablement en faisant l'expérience de cette sorte d'attention, venue du plus profond de l'enfance comme le souligne Simone Weil, qu'on pourra retrouver cette « intelligence avec la nature » dont parle Marguerite Duras, avec l'infinité des existences humaines et non-humaines qui la peuplent.

Un autre enfant traverse l'œuvre de Marguerite Duras avec une vitalité inspirante, qui se nomme Ernesto, dont l'histoire est racontée dans un livre pour enfant paru en 1971, *Ah ! Ernesto*. Le titre, déjà, condense une tension qui est au cœur du dialogue entre l'enfant, ses deux parents et l'instituteur. Il s'agit seulement d'un soupir, accordé à un prénom, celui d'Ernesto. Ce soupir peut résonner de deux manières : il peut laisser sentir

²¹ Ibid., p. 1220.

²² Ibid., p. 1223.

²³ Simone Weil, Lettre du 13 avril 1942 à Joë Bousquet, in *Correspondance 1942 : « Quel est donc ton tourment ? »*, édition de Florence de Lussy et Michel Narcy, Paris, Claire Paulhan, 2019, p. 90.

une sorte d'attendrissement, comme celui que manifeste sa mère à plusieurs moments du récit, une compréhension qui se passe de mots pour la rébellion du petit garçon qui refuse d'aller à l'école, tout comme il peut aussi exprimer l'exaspération de l'autorité éducative, face à une résistance enfantine qui lui échappe. Cette formule, avec sa part d'indicible, est donc significative du défi, qui ne se laisse pas bien saisir par la parole écrite, lancé par un enfant qui ne sait pas vraiment lire ni écrire, tout en maîtrisant par ailleurs de nombreux savoirs d'une façon très singulière. Le récit commence par un dialogue entre Ernesto et sa mère, à qui il confie son refus, désormais, d'aller à l'école :

Ernesto va à l'école pour la première fois. Il revient.
Il va tout droit trouver sa maman et lui déclare :
Je ne retournerai plus à l'école.
La maman s'arrête d'éplucher une pomme de terre. Elle le regarde :
Pourquoi ? demande-t-elle.
Parce que !... dit Ernesto : à l'école on m'apprend des choses que je ne sais pas.
En voilà une autre ! dit la mère en reprenant sa pomme de terre.²⁴

Cela, sous une apparence légère, porte une profonde remise en cause des fondements idéologiques, voire peut-être métaphysiques, de l'institution scolaire. Ce que ne « sait pas » Ernesto, qu'on veut lui inculquer de force, on l'apprendra dans les dernières répliques du dialogue, par la voix de la mère, ce sont toutes les choses qui tendent à faire de chaque enfant, à travers le processus d'éducation, un-e travailleur-se obéissant-e :

C'est-y vrai que ça saura lire un jour ?... demande la maman.
Lire et compter ?... dit le papa.
Oui, lire et compter ?... et aller et venir ?... Conduire et pas ?... Boire et manger ?... Travailler, travailler, travailler encore ?... Se tromper et pas ?... et tout leur machin et leur Saint Frusquin ?...

²⁴ Marguerite Duras, *Ah ! Ernesto*, illustré par Bernard Bonhomme, Boissy-Saint-Léger, Harlin Quist, 1971 ; repris in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 579-583.

Le maître la regarde avec les yeux vides. Le papa d'Ernesto est au garde-à-vous.

Hélas ! dit le maître avec beaucoup d'emphasis, hélas ! madame : OUI.²⁵

Le « NON » qu'oppose Ernesto à cela, lorsqu'ailleurs il dit « je sais dire NON et c'est bien suffisant » est un refus élémentaire, sauvage, dont il tait les raisons. Mais on comprend au fil de l'histoire ce qu'il refuse implicitement : l'institution scolaire, et à travers elle l'institution capitaliste, qui requiert des êtres qui sachent lire, travailler, boire, manger, circuler d'une manière réglée, travailler encore. Cet ensemble de conduites témoigne d'une mutilation des manières d'être, et révèle une brutalité latente, qui pousse d'ailleurs le père à se mettre un peu ridiculement au garde-à-vous. On peut songer ici à ce que rappelle avec lucidité Hans Magnus Enzensberger, dans son « Éloge de l'analphabétisme », à savoir qu'il existe une complicité originelle entre les institutions scolaires et l'industrie capitaliste, depuis le XIX^e siècle :

Le but que poursuivait l'alphabétisation de la population n'avait rien à voir avec la propagation des Lumières. Ses champions, les amis des hommes et les prêtres de la culture, n'étaient que les hommes de main de l'industrie capitaliste, qui exigeait de l'État qu'il mit à sa disposition une main-d'œuvre qualifiée.²⁶

Malgré tout, en contrepoint de son refus, Ernesto laisse entrevoir une issue, une conséquence réjouissante de l'analphabétisme, qui met à nu les présupposés idéologiques de l'éducation scolaire, notamment dans une

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Hans Magnus Enzensberger, « Éloge de l'analphabétisme », in *Médiocrité et folie*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, 1991, p. 77. On peut noter que Hans Magnus Enzensberger participa, au début des années 1960, au projet inachevé d'une « Revue Internationale », lancé en France par Maurice Blanchot et Dionys Mascolo, en compagnie, notamment, de Marguerite Duras, Robert Antelme, Louis-René des Forêts, Roland Barthes, Michel Butor, ou Michel Leiris, avec une volonté de tisser des liens avec plusieurs écrivain·e·s allemand·e·s (Hans Magnus Enzensberger, Uwe Johnson, Günther Grass, Martin Walser, Ingeborg Bachmann) ou italiens (Elio Vittorini, Italo Calvino, Pier-Paolo Pasolini, Alberto Moravia). Voir Michel Surya, « Présentation du projet de Revue Internationale », *Lignes*, n° 11, 1990, p. 159-166.

certaine manière de nommer les choses qu'elle inculque, où se révèle toute la violence sociale ordinaire, le « crime » latent :

La maman d'Ernesto et Ernesto regardent le matériel scolaire : le pousse-pousse. Le train. La rose. Le papillon. La terre.
... Le Président. Le Nègre. Le Chinois. L'Homme.
Alors ? conclut encore le maître : on refuse de s'instruire ?...
Exact ! dit Ernesto.
Et pourquoi ?... oui, pourquoi, enfant Ernesto ?...
Ça assez duré, dit Ernesto.
Le maître ne se contient plus. Il crie :
L'instruction est obligatoire.
Pas partout, dit Ernesto.
On est ici, crie plus fortement le maître. On est ici.
On est ici et on est pas partout.
Moi si, dit Ernesto.
Le maître pointe alors son doigt sur la photo du Président :
Et lui alors ?... hurle le maître. Qui c'est, lui ?... Hein ?...
Ernesto regarde attentivement derrière ses lunettes mais il se trompe et voit le Noir :
C'est un bonhomme, dit-il.
Et ça ?... supplie la mère en montrant le papillon orange et bleu, épinglé dans sa boîte vitrée, Ernestino, dis ce que c'est. Au moins ça.
Un crime répond Ernesto. C'est un crime !²⁷

Ernesto révèle ainsi avec une ruse enfantine la violence politique et idéologique qui se transmet à travers l'apprentissage des noms, préalable à l'apprentissage de la lecture, et tente de la subvertir. Par ses réponses, il dérange les hiérarchies fondamentales entre les êtres sur lesquelles s'appuie le pouvoir : le « Président » et le « Noir », par exemple, qui sont en quelque sorte deux extrémités de la grande hiérarchie et de la domination occidentale, sont pris l'un pour l'autre, ramenés à pied d'égalité par un renversement des présupposés du savoir scolaire. À nouveau, l'ironie d'Ernesto fait écho à la façon dont Hans Magnus Enzensberger retrace l'histoire de l'alphabétisation, en rappelant que « le triomphe de l'éducation

²⁷ Marguerite Duras, *Ah ! Ernesto*, op. cit.

populaire en Europe coïncide en outre avec le développement maximal du colonialisme, ce qui n'est pas non plus un hasard.²⁸ »

Cette critique trouve un prolongement dans la réécriture et le prolongement que propose Marguerite Duras de l'histoire d'Ernesto, avec *La pluie d'été* en 1990. Même s'il refuse d'aller à l'école, Ernesto, enfant analphabète et génial, rieur et mélancolique, est loin de se murer dans l'ignorance, et sa curiosité infinie le pousse à se constituer une espèce de savoir des marges. Sans savoir vraiment lire ni écrire, il se poste derrière les murs du lycée Victor Hugo de Vitry, puis derrière ceux de l'Université de la Sorbonne, écoute attentivement, jusqu'à tout savoir de la chimie comme de la philosophie allemande, qui selon lui, comme d'ailleurs selon les premiers romantiques allemands qui cherchaient une alternative au kantisme et à l'hégélianisme qui annonçaient la fin de la philosophie ou du moins d'un certain rapport au savoir, « clôt le cycle de ce côté-là du monde²⁹ ». Ernesto devient une figure imaginaire du savoir, à deux visages : d'un côté, il incarne un savoir des marges, enfantin, un savoir de seconde main, de chiffonnier, c'est-à-dire un savoir de ce qu'on peut entendre dans la rue et qui retrouve sa liberté dans la rue ; et de l'autre, il incarne un savoir mélancolique, comme s'il supportait le poids de toute la tradition de pensée occidentale, à la manière du dieu Atlas, ce qui l'amène à méditer, mais avec une légèreté particulière à l'enfance, sur « l'inexistence de Dieu » et sur « le monde loupé³⁰ ». En fait, cette figure imaginaire, cette possibilité d'un étrange savoir absolu analphabète, qui se passe des très anciens modes de transmission que sont la lecture et l'écriture, repose sur une sorte de mémoire immémoriale, et sur une vérité platonicienne qui est en implicite dans la rengaine d'Ernesto. Face à

²⁸ Hans Magnus Enzensberger, « Éloge de l'analphabétisme », in *Médiocrité et folie*, op. cit., p. 77.

²⁹ Marguerite Duras, *La pluie d'été* (1990), in *Œuvres complètes*, IV, op. cit., p. 553.

³⁰ *Ibid.*, p. 530.

l'instituteur, Ernesto retrouve en effet quelque chose de l'ironie telle que la pratiquait Socrate, le philosophe des rues qui refusait d'écrire. Et quand il déclare ne pas vouloir apprendre ce qu'il ne sait pas, en un sens, cela fait écho à la conception du savoir par réminiscence qu'expose Socrate dans le *Phèdre*, dialogue qui justement interroge le passage de la parole orale à la parole écrite, et donc le processus l'alphabétisation, conception selon laquelle il s'agirait pour l'âme de contempler les vérités qui sont enfouies en elles, vérités d'avant la naissance à redécouvrir³¹. Ainsi, le savoir que se constitue Ernesto est une forme de savoir immémoriale, qui suppose une mémoire et une attention extra-individuelle, et immédiate, qui se passe de l'écriture et de la lecture. Mais si Ernesto se passe de la lecture et de l'écriture, les livres sont tout de même présents dans le récit, d'une façon intrigante. On peut se souvenir que le récit commence avec l'histoire de deux livres. D'abord, *La vie de Georges Pompidou*, que les parents trouvent dans une poubelle. Même s'ils en font un usage original, puisqu'ils trouvent des correspondances énigmatiques avec leur existence quotidienne, il reste que, premier ministre du général Charles de Gaulle puis président de la République à partir de 1969, mais aussi agrégé de lettres, Georges Pompidou est l'emblème exemplaire de l'alliance de la culture lettrée et du pouvoir bourgeois. L'autre livre important, c'est celui que trouvent les enfants, Ernesto, sa sœur Jeanne, et les autres « brothers et sisters ». Aucun d'eux ne va à l'école, aucun ne sait lire, et cependant ils sont émerveillés par un vieux livre qu'ils découvrent dans le sous-sol d'une maison voisine, livre « dont une partie avait été brûlée de part et d'autre par on ne savait quel engin mais qui devait être d'une puissance terrifiante, genre chalumeau ou barre de fer rougie au feu³² ». Au contraire du livre trouvé dans une poubelle racontant la vie d'un « homme illustre » que

³¹ Platon, *Phèdre*, 249c, traduit du grec par Paul Vicaire, Paris, Gallimard, « Tel », 2011, p. 195.

³² Marguerite Duras, *La pluie d'été* (1990), in *Œuvres complètes*, IV, *op. cit.*, p. 487.

révèrent les parents, ce livre-ci ne s'impose pas avec autorité : bizarrement troué en son centre, il semble porteur d'une sorte de non-savoir, et semble appeler une manière de « lire » qui échapperait aux formes policées ordinairement inculquées de la lecture. Ce livre, dont le titre est inconnu, qui a ceci de très particulier qu'on peut voir à travers, appelle donc une manière de « lire » vouée par nécessité à l'incertitude, mais aussi traître et inventive. Ernesto passe de longs moments avec ce livre, et quoique ne sachant pas lire, il commence à comprendre peu à peu l'histoire qui est racontée, par un acte qui mêle introspection et vision, réminiscence et invention :

Ainsi avait-il compris que la lecture c'était une espèce de déroulement continu dans son propre corps d'une histoire par soi inventée. C'était de cette façon qu'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.³³

On ne peut savoir quelle est la part exacte due à son imagination débordante dans sa lecture, mais son effort finit par engendrer un début de vérité : au fil du temps, Ernesto comprend qu'il s'agit de l'histoire d'un roi d'Israël, ce que lui confirme l'instituteur qu'il va consulter. Il devient probable alors que ce livre soit le *Livre des Rois* de la Bible hébraïque ; mais de quel roi de la lignée de Saül, qui a régné au premier millénaire avant notre ère, il s'agit précisément, on ne peut pas le savoir. Quand ses frères et sœurs auxquels il lit l'histoire lui demandent où sont aujourd'hui les rois d'Israël, Ernesto répond, laconiquement : « gazés et brûlés³⁴ ». La seule chose dont alors on ne peut douter, c'est que la brûlure du livre est comme la trace muette d'une immense violence, qui est comme un trou dans le savoir. D'autres fois, Ernesto « lit » seul au pied d'un grand arbre. Il voit alors, à travers le livre troué, le panorama de la banlieue pauvre où il habite,

³³ *Ibid.*, p. 489-490.

³⁴ *Ibid.*, p. 515.

ainsi que l'arbre. De cet arbre, Marguerite Duras dit dans l'épilogue qu'il existe, qu'elle l'a rencontré en déambulant dans Vitry, et qu'il ressemblait à un roi d'Israël³⁵. Dès lors, on imagine que l'enfant, dont le regard traverse le livre, voit l'arbre sous deux angles : d'un côté, il est le signe d'une innocence immémoriale, avec sa « belle chevelure » et son indifférence « sans âge³⁶ » ; de l'autre, il est le signe de l'extermination d'un peuple apatride, et par extension du cours tragique de l'histoire, du « monde loupé ». De ce peuple errant, dont il découvre l'histoire en lui, Ernesto se sent indiciblement proche, et il est d'ailleurs suggéré qu'il serait juif par sa mère, venue d'Europe de l'Est. En somme, cette manière de *lire* pratiquée par Ernesto, qui consiste autant à *voir*, est en rupture avec la logique de la lecture inculquée par les institutions bourgeoises, refuse l'ordre dominant et ses fondements les plus invisibles. Pour l'enfant qu'il est, lire c'est prendre conscience du trou de non-savoir au cœur du savoir comme d'une faille par laquelle peut passer notre attention, pour se porter au plus près des êtres et des choses, du monde extérieur, de son « opacité commune ».

³⁵ *Ibid.*, p. 578.

³⁶ *Ibid.*, p. 488.

BIBLIOGRAPHIE

Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014.

Laure Adler et Maurice Nadeau, *Le Chemin de la vie*, Paris, Verdier, « Jaune », 2011.

Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et André Z. Labarrère (dir.), *Marguerite Duras*, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 2005.

Theodor Adorno, *Minima moralia*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmira, Paris, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2003 (1951).

Theodor Adorno, « L'essai comme forme » (1958), in *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2009, p. 5-29.

Philippe Artières et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *68 une histoire collective. 1962-1968*, Paris, La Découverte, « Cahiers libres », 2018.

Jean-Christophe Bailly, *Le Propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Paris, Seuil, « Librairie du XX^e siècle », 1997.

Jean-Christophe Bailly, *La Légende dispersée. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2014 (1976).

Jean-Christophe Bailly, *L'Ineffacé. Brouillons, fragments, éclats*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, « Le lieu de l'archive », 2016.

Jean-Christophe Bailly et Philippe Roux, *Passé définir connecter infinir*, Paris, Argol, « Les singuliers », 2014.

Jean-Christophe Bailly, *Un Arbre en mai*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2018.

Jean-Christophe Bailly, *L'Imagement*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2020.

Jean-Christophe Bailly, *Naissance de la phrase*, Caen, Nous, 2020.

Jean-Christophe Bailly et Jean-Luc Nancy, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2007 (1991).

Françoise Barbé-Petit, *Marguerite Duras, au risque de la philosophie. Pascal, Rousseau, Diderot, Kierkegaard, Levinas*, Paris, Kimé, « Philosophie en cours », 2010.

Georges Bataille, « La notion de dépense » (1933), in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970, p. 302-320.

Georges Bataille, « Le problème de l'État » (1933), in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970, p. 332-336.

Georges Bataille, « L'apprenti sorcier : pour un Collège de Sociologie » (1938), in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, « Blanche », 1970, p. 523-537.

Georges Bataille, *Madame Edwarda* (1941), in *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, « Blanche », 1971, p. 7-31.

Georges Bataille, *L'Expérience intérieure* (1943), in *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, « Blanche », 1973, p. 7-189.

Georges Bataille, « La Religion surréaliste » (1948), in *Œuvres complètes*, VII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1976, p. 381-405.

Georges Bataille, *La Part maudite. Essai d'économie générale, I. La consommation* (1949), in *Œuvres complètes*, VII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1976, p. 17-179.

Georges Bataille, *La Part maudite. Essai d'économie générale, II. L'histoire de l'érotisme* (1951), in *Œuvres complètes*, VIII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1976, p. 7-165.

Georges Bataille, *La Part maudite. Essai d'économie générale, III. La souveraineté* (1952-1953), in *Œuvres complètes*, VIII, Paris, Gallimard, « Blanche », 1976, p. 245-456.

Christine Baudillon et François Lagarde, *Entretiens de l'île Saint-Pierre*, avec Jean-Christophe Bailly et Philippe Lacoue-Labarthe, France, 147 minutes, 2006.

Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1947.

Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge* (1960), in *Mémoires*, I, édition dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 353-922.

Simone de Beauvoir, *La Force des choses* (1963), in *Mémoires*, I, édition dirigée par Jean-Louis Jeannelle et Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 935-1218.

Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), in *Œuvres*, II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 113-134.

Walter Benjamin, « Le caractère destructeur » (1931), in *Œuvres*, II, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 330-332.

Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p.427-443.

Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, « Arguments », 1949.

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988 (1955).

Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986 (1959).

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1969.

Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1971.

Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, « Blanche », 1980.

Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2002.

Maurice Blanchot, *Mai 68, révolution par l'idée*, édition de Jean-François Hamel et Éric Hoppenot, Paris, Gallimard, « Folio Le Forum », 2018.

Anna Boschetti, *Sartre et Les Temps Modernes. Une entreprise intellectuelle*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1985.

André Breton, *Second Manifeste du surréalisme* (1929), in *Œuvres complètes*, I, édition de Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 775-837.

Pierre Brocheux et Daniel Hémery, *Indochine, la colonisation ambiguë. 1858-1954*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui », 2001.

Georg Büchner, *Lenz. Le Messager hessois. Caton d'Utique*, traduit de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, Paris, Christian Bourgois, « Titres », 2014.

Victor Chklovski, « L'art comme procédé » (1917), in *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, traduit du russe par Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1965, p. 76-97.

Yves Citton, « Œuvres de lecture et économies de l'attention », in Michel Jeanneret et Frédéric Kaplan (dir.), *Le lecteur à l'œuvre*, Genève, Infolio, 2013, p. 37-55.

Hélène Cixous, « Sorties » (1975), in *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2010, p. 69-197.

Jean Cléder (dir.), *Marguerite Duras : le cinéma*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2014.

Elisha Cohn, *Still Life. Suspended Development in the Victorian Novel*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1999.

Simona Crippa, *Marguerite Duras. La Tentation du théorique*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, « Critique », 1972.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

Martine Delvaux, *Le Boys club*, Montréal, Le remue-ménage, 2019.

Georges Didi-Huberman, *Essayer voir. Fables du temps*, Paris, Minuit, 2014.

Georges Didi-Huberman, « J'étais, je suis, je serai... malgré tout », in *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève*, 2, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2021, p. 139-165.

Marguerite Duras, *Les Impudents* (1943), in *Œuvres complètes*, I, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1-148.

Marguerite Duras, *La Vie tranquille* (1944), in *Œuvres complètes*, I, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 155-270.

Marguerite Duras, *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), in *Œuvres complètes*, I, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 279-490.

Marguerite Duras, *Des journées entières dans les arbres* (1954), in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, I, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 987-1108.

Marguerite Duras, *Le square* (1955), in *Œuvres complètes*, I, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1133-1199.

Marguerite Duras, *Moderato cantabile* (1958), in *Œuvres complètes*, I, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1203-1258.

Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), in *Œuvres complètes*, II, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 285-398.

Marguerite Duras, *Le Vice-consul* (1966), in *Œuvres complètes*, II, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 543-657.

Marguerite Duras, *Détruire dit-elle* (1969), in *Œuvres complètes*, II, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1093-1155

Marguerite Duras, *Abahn Sabana David* (1970), in *Œuvres complètes*, II, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1173-1250.

Marguerite Duras, *Nathalie Granger* (1972), in *Œuvres complètes*, II, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1345-1422.

Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses* (1974), in *Œuvres complètes*, III, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1-167.

Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), in *Œuvres complètes*, III, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 175-255.

Marguerite Duras, *Le camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte* (1977), in *Œuvres complètes*, III, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 265-331.

Marguerite Duras, *Les mains négatives* (1979), in *Œuvres complètes*, III, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 490-493.

Marguerite Duras, *Les yeux verts* (1980), in *Œuvres complètes*, III, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 639-796.

Marguerite Duras, *L'été 80* (1980), in *Œuvres complètes*, III, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 805-853.

Marguerite Duras, *Outside. Papiers d'un jour* (1981), in *Œuvres complètes*, III, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 865-1095.

Marguerite Duras, *La vie matérielle* (1987), in *Œuvres complètes*, IV, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 305-395.

Marguerite Duras, *La pluie d'été* (1990), in *Œuvres complètes*, IV, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 483-578.

Marguerite Duras, *Yann Andréa Steiner* (1992), in *Œuvres complètes*, IV, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 773-829.

Marguerite Duras, *Écrire* (1993), in *Œuvres complètes*, IV, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 839-917.

Marguerite Duras, *C'est tout* (1995), in *Œuvres complètes*, IV, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1155-1176.

Marguerite Duras, *Théodora* (1947) in *Œuvres complètes*, IV, édition dirigée par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1177-1275.

Marguerite Duras, « Conférence à la Cinémathèque québécoise le 8 avril 1981 », in Suzanne Lamy (dir), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981, p. 15-28.

Marguerite Duras, *La cuisine de Marguerite*, Paris, Benoît Jacob, 1999.

Marguerite Duras, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob, 2001.

Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, édition de Sophie Bogaert et Olivier Corpet, Paris, Gallimard, « Folio », 2008.

Marguerite Duras, *Le Dernier des métiers. Entretiens 1962-1991*, édition de Sophie Bogaert, Paris, Seuil, 2016.

Hans Magnus Enzensberger, « Éloge de l'analphabétisme » (1985), in *Médiocrité et folie*, traduit de l'allemand par Pierre Gallissaires et Robert Simon, Paris, Gallimard, 1991, p. 72-83.

Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, édition dirigée par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, *Autour du groupe de la rue Saint-Benoît de 1942 à 1964. L'esprit d'insoumission*, France, Benoît Jacob Vidéo, 300 minutes, 1992.

Jean Genet, *Journal du voleur* (1949), in *Romans et poèmes*, édition

d'Emmanuelle Lambert et Gilles Philippe avec la collaboration d'Albert Dichy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2021, p. 1095-1320.

Jean Genet, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* (1967), in *Œuvres complètes*, IV, Paris, Gallimard, « Blanche », 1968, p. 19-31.

Jean Genet, *Le Secret de Rembrandt* (1958), in *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, « Blanche », 1979, p. 29-38.

Boris Gobille, *Le Mai 68 des écrivains. Crise politique et avant-gardes littéraires*, Paris, CNRS Éditions, « Culture et société », 2018.

Évelyne Grossman, « Ne souffre pas... (Marguerite Duras) », in *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2017, p. 93-116.

Évelyne Grossman, *La Créativité de la crise*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2020.

Jean-François Hamel, *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2018.

Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020.

Chris Harman, *La Révolution allemande, 1918-1923*, Paris, La Fabrique, 2015.

Friedrich Hölderlin, *Œuvres : Hypérion – Empédocle – Poèmes – Essais – Lettres*, édition de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

Friedrich Hölderlin, « Le communisme des esprits », traduit de l'allemand par Jacques D'Hondt, in Jean-François Courtine (dir.), *Hölderlin*, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 1989, p. 239-241.

Institut de démobilisation, *Thèses sur le concept de grève*, Paris, Lignes, 2012.

Andreï Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, La Nouvelle Critique, 1950.

Philippe Lacoue-Labarthe, *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2002.

Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

Michel Launay, *Une Grève d'esclaves à Alger au XVIII^e siècle* suivi de *Émile et Sophie, ou Les Solitaires* par Jean-Jacques Rousseau, Paris, Jean-Paul Rocher, 1998.

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869), in Lautréamont et Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, édition de Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 41-252.

Sylvie Loignon (dir.), *Les Archives de Marguerite Duras*, Grenoble, Ellug, « La Fabrique de l'œuvre », 2012.

Sylvie Loignon (dir.), *Duras et Blanchot. Écarts, affinités, communauté ?* suivi de *Archives plurielles de Duras*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2022.

Michael Löwy, *Walter Benjamin, avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, L'éclat, « Poche », 2018 (2014).

Michael Löwy, *La Révolution est le frein d'urgence. Essais sur Walter Benjamin*, Paris, L'éclat, « Philosophie imaginaire », 2019.

Michael Löwy, *Rosa Luxemburg, l'étincelle incendiaire*, Paris, Le temps des cerises, 2019.

Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1992.

Michael Löwy et Robert Sayre, *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste*, Paris, Sandre, 2010.

Marielle Macé, *Parole et pollution*, Paris, AOC, 2021.

Marielle Macé, *Une Pluie d'oiseaux*, Paris, José Corti, « Biophilia », 2022.

Roger Martelli, Jean Vigreux et Serge Wolikow, *Le Parti rouge. Une histoire du PCF, 1920-2020*, Paris, Armand Colin, 2020.

Karl Marx et Friedrich Engels, *Le Manifeste communiste* (1848), traduit de l'allemand par Maximilien Rubel et Louis Évrard, in *Œuvres – Économie*, I,

édition de Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 157-195.

Karl Marx, *Le Capital : Livre premier* (1867), traduit de l'allemand par Joseph Roy, in *Œuvres – Économie*, I, édition de Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 536-1406.

Karl Marx, *Économie et philosophie : Manuscrits parisiens* (1844), traduit de l'allemand par Jean Malaquais et Claude Orsoni, in *Œuvres – Économie*, II, édition de Maximilien Rubel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 1-141.

Dionys Mascolo, *À la recherche d'un communisme de pensée. Entêtements*, précédé de *Pour l'amitié* par Maurice Blanchot, Paris, Fourbis, 1993.

Dionys Mascolo, *Sur le sens et l'usage du mot « gauche »*, Paris, Lignes, 2011.

Dionys Mascolo, *Le Coup de tête*, illustrations de Gilgian Gelzer, postface de Jérôme Duwa, Nolay, Le chemin de fer, 2016.

Dionys Mascolo, *Le Communisme. Révolution et communication ou la dialectique des valeurs et des besoins*, Paris, Lignes-IMEC, « Archives de la pensée critique », 2018 (1953).

Dionys Mascolo, *La révolution par l'amitié*, Paris, La Fabrique, 2022.

Éric Méchoulan, « Le pouvoir face aux grèves insurrectionnelles de novembre et de décembre », in Serge Bernstein et Pierre Milza (dir.), *L'Année 1947*, Paris, Presses de Sciences Po, 1999, p. 389-408.

Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 1986.

Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2016.

Novalis, *L'Encyclopédie*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Minuit, 1966.

Novalis, *Le Brouillon général*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2015.

Colette Peignot (ou Laure), *Écrits de Laure*, édition de Jérôme Peignot et du collectif Change, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1977.

Platon, *Phèdre*, traduit du grec ancien par Joseph Moreau et Léon Robin, in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 9-82.

Caroline Proulx et Sylvano Santini (dir.), *Le Cinéma de Marguerite Duras. L'autre scène du littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, 2015.

Nathalie Quintane, « Astronomiques assertions », in Jean-Christophe Bailly, Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, Hugues Jallon, Manuel Joseph, Jacques-Henri Michot, Yves Pagès, Véronique Pittolo et Nathalie Quintane, « *Toi aussi, tu as des armes* » : poésie & politique, Paris, La Fabrique, 2011, p. 175-197.

Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

Dominique Rabaté, *La passion de l'impossible. Une histoire du récit au XX^e siècle*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2018.

Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2011.

Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Librairie Arthème Fayard, « Pluriel », 2017 (1981).

Jacques Rancière, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La fabrique, 2020.

Carole Reynaud-Paligot, *Parcours politiques des surréalistes. 1919-1969*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique, 2010.

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer* (1873), in *Œuvres complètes*, édition d'André Guyaux et Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 245-288.

Anne Roche (dir.), *Boris Souvarine et La Critique sociale*, Paris, La Découverte, « Histoire contemporaine », 1990.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), in *Œuvres complètes, I : Les Confessions et autres textes autobiographiques*, édition dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1-656.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (1789), in *Œuvres complètes, I : Les Confessions et autres textes autobiographiques*, édition dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 993-1100.

Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in *Œuvres complètes, III : Du Contrat social et autres écrits politiques*, édition dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 111-240.

Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social* (1762), in *Œuvres complètes, III : Du Contrat social et autres écrits politiques*, édition dirigée par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 349-472.

Alexandra Saemmer, Stéphane Patrice (dir.), *Les Lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.

Jean-Paul Sartre, *Le Mur* (1939), *Œuvres romanesques*, édition dirigée par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 211-388.

Jean-Paul Sartre, *Les Mots* (1964), in *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, édition dirigée par Jean-François Louette, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 1-139.

Jean-Paul Sartre, *Situations, II. Septembre 1944 - décembre 1946*, édition d'Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, « Blanche », 2012.

Jean-Paul Sartre, *Situations, IV. Avril 1950 - avril 1953*, édition d'Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, « Blanche », 2015.

William Shakespeare, *Hamlet*, traduction de l'anglais et édition d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016.

Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976 (1957).

Jean Starobinski, *La Beauté du monde. La littérature et les arts*, édition de Martin Rueff, Paris, Gallimard, « Quarto », 2016.

Isabelle Stengers, *Résister au désastre*, Marseille, Wildproject, « Dialogue », 2019.

Michel Surya, *La Révolution rêvée. Pour une histoire des intellectuels et des œuvres révolutionnaires. 1944-1956*, Paris, Fayard, 2004.

Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2013 (2009).

Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras, 1945-1996*, 2 volumes, Paris, Fayard, 2010.

Simone Weil, *La personne et le sacré*, Paris, Allia, 2018.

Simone Weil et Joë Bousquet, *Correspondance 1942 : « Quel est donc ton tourment ? »*, éd. de Florence de Lussy et Michel Narcy, Paris, Claire Paulhan, 2019.

Pour une bibliographie exhaustive et détaillée des œuvres et de la critique de Marguerite Duras, on peut consulter : Bernard Alazet, Robert Harvey et Hélène Volat, Les Écrits de Marguerite Duras : bibliographie des œuvres et de la critique, 1940-2006, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, « Inventaires », 2009 ; ainsi que la version en ligne, tenue à jour par Hélène Volat : <http://hvolat.com/Duras/Duras_Bibliographie.html>