

# « A dix-huit ans j'ai vieilli »

Une étude de la conception du vieillissement féminin dans l'œuvre  
autobiographique de Marguerite Duras



**Birgitte Vågnes Bakken**

**Mémoire de master**

**Département des langues étrangères**

**UNIVERSITÉ DE BERGEN**

**Mai 2017**





## Samandrag (résumé en norvégien)

Denne oppgåva tek for seg forholdet mellom sjølvbiografisk skrivning og aldring. Dette er to aktuelle tema, då både individualisme og ei veksande aldrande befolkning pregar vestlege samfunn. Vi skal sjå at desse temaa er tett knytte til kvarandre. Tradisjonelt har sjølvbiografien vore assosiert med eldre forfattarar som ser tilbake på livet. I denne oppgåva studerer vi korleis kvinneleg aldring blir representert og opplevd gjennom nokre sjølvbiografiske tekstar av Marguerite Duras (1914-1996). Vi konsentrerer oss i hovudsak om boka *Elskeren* (1984), men viser også til andre verk frå Indokina-syklusen som har sjølvbiografiske trekk. Duras markerer seg som ei viktig stemme innanfor den sjølvbiografiske sjangeren, noko som blir tydelegare med alderen. Verka hennar representerer også eit originalt syn på aldring. Gjennom forfattarskapet utfordra Duras grensene til både den sjølvbiografiske sjangeren og til alderdommen. Ho blanda fiksjon og fakta, og skreiv opent og provoserande om tabubelagte emne, også i høg alder.

Boka *Elskeren* vart gjeven ut i 1984, då forfattaren var 70 år gammal. Verket har eit klart sjølvbiografisk innhald, og vi argumenterer i denne oppgåva for at det kan dreie seg om ein *autofiction*. *Elskeren* tek for seg historia om kjærleiksforholdet mellom ei ung, fattig fransk jente og ein eldre, rik kinesisk mann i kolonien Fransk Indokina. På første side kunngjer forteljaren at “Da jeg var atten år var jeg blitt gammel” (Duras, 1984, s 5). I denne oppgåva ser vi at aldring for Duras ikkje er knytt til ein spesifikk alder. Det er ein prosess som går føre seg gjennom heile livet, og som også kan bli opplevd som brutal. Duras assosierer aldringsprosessen med lyst og seksualitet. Aldring er også representert av morsfiguren i Duras sine tekstar. Mor-dotter-forholdet fungerer som ein spegel, der den unge ser sin eigen alderdom i biletet av mora, og mora ser sin tapte ungdom i dottera. I verka vi studerer kjem aldring til uttrykk som einsemd, venting, trøytteik, glupskeheit, svolt, angst og passivitet. Vassmetaforen spelar også ei viktig rolle i denne framstillinga.

Tilnærminga vår er først og fremst tematisk. Vi undersøker korleis bestemte kvinnelege stemmer hos Duras framstiller aldringsprosessen, men også korleis sjangeren *autofiction* kan vere eit middel for å presentere Duras si oppfatning av aldring, tid og røyndom. Vi undersøker vidare om tekstane i korpuset vårt byggjer opp under eller bryt med tradisjonelle alderdomsstereotypiar, og drøftar om *Elskeren* er karakteristisk for ein typisk “sein stil”.

## Remerciements

Tout d'abord je voudrais remercier ma directrice Madame Margery Vibe Skagen. Votre recherche sur le domaine a été une grande inspiration pour mon mémoire, et vos commentaires et encouragements ont été essentiels pour mener à bien mon projet. Votre aide a été précieuse.

Un grand merci à Madame Elisabeth Aasen pour le dialogue et les conseils au début de mon projet. Votre livre *Marguerite Duras* a été très utile dans ma recherche, et j'ai bien apprécié votre engagement personnel dans mon mémoire.

Je suis également infiniment reconnaissante à mon ami Francis Oloko, qui a pris le temps de lire et corriger mon travail, même si je sais que tu es bien occupé avec ta thèse de doctorat. Je ne pouvais pas laisser mon mémoire entre de meilleures mains !

Merci aussi à ma famille et mes amies qui m'ont encouragé et soutenu pendant ce processus et qui ont été compréhensifs et patients quand je me suis complètement absorbée dans mon travail.

## Table de matières

<b>Samandrag (résumé en norvégien)</b> .....	<b>II</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>II</b>
<b>1 Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>1.1 Contexte</b> .....	<b>1</b>
1.1.1 Écriture de soi.....	1
1.1.2 Le vieillissement.....	3
1.1.3 Contexte historique .....	4
1.1.4 Gérontologie et gériatrie.....	6
1.1.5 Vieillesse et littérature.....	7
1.1.6 Vieillir féminin et écriture de soi chez Duras.....	9
<b>1.2 Problématique et questions</b> .....	<b>11</b>
<b>1.3 Approche méthodologique et théorique</b> .....	<b>12</b>
1.3.1 Méthodologie.....	12
1.3.2 Champs lexicaux et champs sémantiques.....	15
1.3.3 Approche théorique .....	15
<b>1.4 Conclusion partielle</b> .....	<b>16</b>
<b>2 Trois concepts : Écriture de soi, vieillir féminin et style tardif</b> .....	<b>17</b>
<b>2.1 Introduction</b> .....	<b>17</b>
<b>2.2 Écriture de soi</b> .....	<b>18</b>
2.2.1 L'autobiographie .....	18
2.2.2 Le roman autobiographique.....	20
2.2.3 L'autofiction.....	21
<b>2.3 Annette Keilhauer : <i>Vieillir féminin et écriture autobiographique</i></b> .....	<b>22</b>
2.3.1 Écriture autobiographique au féminin .....	22
2.3.2 Vieillir féminin.....	22

2.3.3	Écriture autobiographique du vieillir.....	23
2.3.4	Les stratégies du vieillir en autobiographie.....	24
<b>2.4</b>	<b>Martine Boyer-Weinmann : <i>Vieillir dit-elle</i>.....</b>	<b>25</b>
<b>2.5</b>	<b>Bethany Ladimer : <i>Colette, Beauvoir, and Duras : Age and Women Writers</i> .....</b>	<b>27</b>
<b>2.6</b>	<b>Kathleen Woodward : <i>Aging and its discontents: Freud and other fictions</i> .....</b>	<b>29</b>
2.6.1	Le corps vieillissant.....	29
2.6.2	Le « stade du miroir de la vieillesse ».....	31
<b>2.7</b>	<b>Edward Said : <i>Le style tardif</i>.....</b>	<b>32</b>
<b>2.8</b>	<b>Conclusion partielle.....</b>	<b>33</b>
<b>3</b>	<b>Écriture de soi et vieillissement dans l'œuvre durassienne .....</b>	<b>34</b>
<b>3.1</b>	<b>Introduction à Marguerite Duras .....</b>	<b>34</b>
<b>3.2</b>	<b>Duras et l'autobiographie.....</b>	<b>38</b>
<b>3.3</b>	<b>La thématique du vieillissement chez Duras .....</b>	<b>40</b>
3.3.1	Une thématique répandue.....	40
3.3.2	<i>L'Après-Midi de Monsieur Andesmas</i> .....	41
3.3.3	<i>Dix heures et demie du soir en été</i> .....	42
3.3.4	<i>Savannah Bay</i> .....	43
<b>3.4</b>	<b>Conclusion partielle.....</b>	<b>46</b>
<b>4</b>	<b><i>L'Amant</i>.....</b>	<b>47</b>
<b>4.1</b>	<b>L'aspect autobiographique dans <i>L'Amant</i> .....</b>	<b>47</b>
4.1.1	<i>L'Amant</i> : un roman ?.....	48
4.1.2	Un livre sur elle-même.....	49
4.1.3	Un pacte autobiographique ?.....	50
4.1.4	Une autofiction ?.....	52
<b>4.2</b>	<b>Représentations du vieillir dans l'incipit de <i>L'Amant</i> .....</b>	<b>54</b>
4.2.1	Le moment de narration.....	54

4.2.2	Vocabulaire et conception de vieillesse.....	55
4.2.3	Causes du vieillissement précoce de son visage.....	58
4.2.4	Le déterminisme du « trop tôt » et du « trop tard » .....	58
4.2.5	La beauté et le vieillissement .....	61
<b>4.3</b>	<b>Métaphores du passage de temps dans <i>L'Amant</i></b> .....	<b>64</b>
4.3.1	La traversée du fleuve .....	65
4.3.2	Le départ en mer.....	68
4.3.3	La défloration .....	69
4.3.4	Le lavage de la maison .....	71
<b>4.4</b>	<b>Conclusion partielle</b> .....	<b>72</b>
<b>5</b>	<b>Mémoire et oubli</b> .....	<b>73</b>
<b>5.1</b>	<b>Répétition et réécriture</b> .....	<b>73</b>
<b>5.2</b>	<b>L'oubli</b> .....	<b>74</b>
<b>5.3</b>	<b>Oubli d'elles-mêmes</b> .....	<b>77</b>
<b>5.4</b>	<b>La photo absolue</b> .....	<b>80</b>
<b>5.5</b>	<b>Conclusion partielle</b> .....	<b>84</b>
<b>6</b>	<b>La mère comme figure du vieillissement</b> .....	<b>85</b>
<b>6.1</b>	<b>Introduction : la thématique de la mère</b> .....	<b>85</b>
<b>6.2</b>	<b>La mère dans <i>Un Barrage contre le Pacifique</i></b> .....	<b>86</b>
<b>6.3</b>	<b>La mère dans <i>L'Amant</i></b> .....	<b>90</b>
<b>6.4</b>	<b>La mère dans <i>Des journées entières dans les arbres</i></b> .....	<b>93</b>
<b>6.5</b>	<b>La figure de mère dans <i>Le Boa</i></b> .....	<b>96</b>
<b>6.6</b>	<b>Conclusion partielle</b> .....	<b>99</b>
<b>7</b>	<b>Style tardif</b> .....	<b>100</b>
<b>7.1</b>	<b>Critique contre le style tardif</b> .....	<b>100</b>
<b>7.2</b>	<b>La liberté dans les écrits tardifs de Duras</b> .....	<b>103</b>

7.3	<i>L'Amant</i> – une rupture dans l'œuvre durassienne ? .....	105
7.4	L'autofiction et style tardif .....	107
7.5	Conclusion partielle.....	108
8	Conclusion.....	109
8.1	Récapitulation.....	109
8.2	Pertinence et recherche ultérieure .....	111
	Bibliographie.....	i



# 1 Introduction

A dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais pas si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. (Duras, 1984, pp 9-10)

## 1.1 Contexte

Dans ce mémoire, nous aborderons des thématiques de l'écriture de soi et du vieillissement. Plus précisément, nous étudierons le vieillissement féminin à partir de la littérature autobiographique. Pour accéder à un témoignage de l'expérience du vieillir féminin, nous travaillerons sur quelques œuvres dites autobiographiques de l'écrivaine française Marguerite Duras. Nous précisons « dites autobiographiques », car nous allons voir dans les chapitres suivants qu'il est nécessaire d'examiner l'aspect autobiographique chez Duras plus en détail. Nous avons choisi d'étudier Duras dans le contexte de vieillissement féminin parce qu'elle est l'une des grandes écrivaines françaises du genre autobiographique, et parce qu'elle présente une vision très originelle du vieillissement. Marguerite Duras était une femme qui dans sa vie personnelle et professionnelle a défié les normes de la société, même dans un âge avancé. Par conséquent, elle nous a inspiré à chercher des représentations de l'expérience féminine du vieillissement dans son œuvre autobiographique.

### 1.1.1 Écriture de soi

Une étude de l'écriture de soi pourrait nous permettre de discuter d'une problématique actuelle puisque notre temps est marqué par un individualisme extrême. Traditionnellement, selon la norme édictée par Aristote, il n'est pas recommandable d'écrire sur soi-même (Gasparini, 2004, p 9). Il faut écrire uniquement sur ce qui est général. Cependant, l'écriture de soi, dans des formats différents, a une longue histoire. *Les Confessions* de Saint Augustin, écrites entre 397 et 401 apr. J.-C., est un précurseur de l'autobiographie et un classique dans le domaine de l'écriture de soi. Entre 1765-1767 et 1769-1770, Jean-Jacques Rousseau a rédigé une œuvre qui portait sur sa propre vie et qui est devenue un texte marquant dans la littérature française. Comme Saint Augustin, il a mis le terme *confessions* à la couverture. *Les*

*Confessions* de Rousseau diffère quand même de celles de Saint Augustin. Nous pouvons dire que Rousseau par cette œuvre a contribué à légitimer un nouvel individualisme parfois narcissique. Tous les deux se confessent, mais là où Saint Augustin se présente comme un pécheur qui reçoit la grâce de Dieu, Rousseau cherche à travers ce texte à se légitimer et se justifier lui-même.

Nous pouvons tracer un parallèle avec notre écrivaine Duras, qui dans *L'Amant* (1984) présente aussi d'une manière ses transgressions de la norme sociale. *L'Amant* est une sorte de confession, quand même assez ambiguë, dans laquelle Duras révèle un scandale.

*L'Amant* apparaît comme un livre autobiographique où un auteur à la fois connu et mystérieux se livre enfin à la confidence sur un passé familial et amoureux peu ordinaire. Le scandale et l'exotisme y apportent un attrait supplémentaire. (Armel, 1990, p 13).

Dans les yeux de sa mère, elle est un pécheur, mais comme Rousseau, elle se présente comme pure. Il y a quelque chose d'innocent dans la manière dont elle présente la relation d'amour qui pourtant se rapproche de la prostitution. En même temps, elle se sent coupable face à sa mère, avec qui elle a une relation complexe, à la fois d'amour et de haine. Comme à Rousseau avant elle, il a été reproché à Duras d'être narcissique ou infatuée de sa personne à cause de ses écrits autobiographiques. Elle a été accusée d'écrire uniquement sur sa propre personne, et nous allons voir que dans l'histoire de l'écriture de soi, les femmes ont été considérées comme n'étant pas capables d'écrire de la fiction (cf. chap. 2.3). Rousseau a en effet été une inspiration pour Duras, et en 1988 elle a dit des *Confessions* qu'il est « un livre qu'elle ne peut parvenir à quitter » (Armel, 1990, p 37).

Avec ses *Confessions*, Rousseau a créé un nouveau genre littéraire : l'autobiographie. Philippe Lejeune définit l'autobiographie dans *Le Pacte autobiographique* (1975, p 14) comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Au XIX<sup>e</sup> siècle, entre autres Chateaubriand, Stendhal et George Sand ont contribué à développer le genre autobiographique classique dans la littérature française. Aujourd'hui, l'autobiographie reste un genre très populaire. Ce qui laisse même l'impression que tout le monde écrit des autobiographies. Des célébrités plus ou moins connues, même dans un âge très jeune, publient des autobiographies. De surcroît, nous écrivons continuellement nos propres vies sur les réseaux sociaux et sur les blogs.

Dans ce mémoire, nous souhaiterions examiner comment une écrivaine moderne développe l'autobiographie comme un genre littéraire et comment cette littérature présente le thème du vieillissement féminin. Cette ambition prendra pour appui certaines productions de Marguerite Duras. Chez Duras, nous voyons souvent un mélange entre roman et autobiographie. Sa manière d'expérimenter avec le genre romanesque et d'inclure des aspects autobiographiques dans tout ce qu'elle écrit, la rend très intéressante par rapport au sujet de l'écriture de soi.

### **1.1.2 Le vieillissement**

Comme l'individualisme, le vieillissement est un sujet très actuel. Grâce à des progrès médicaux et à un niveau de vie plus élevé, la vieillesse est quelque chose que la plupart de gens ont la possibilité de vivre. Mais le grand âge pose des défis à la société. La population âgée devient de plus en plus nombreuse dans les sociétés riches, surtout grâce à l'arrivée à un âge avancé des générations issues du *baby-boom*, nées entre 1946 et 1975. La population mondiale continue en général de croître, et le vieillissement se poursuit. Selon L'Institut national de la statistique et des études économiques [Insee] (Robert-Bobée, 2006), un habitant sur trois en France métropolitaine sera âgé de 60 ans ou plus en 2050. En comparaison, le même chiffre était un sur cinq en 2005. En 2050, 22,3 millions de personnes seraient âgées de 60 ans contre 12,6 millions en 2005, soit une hausse de 80 % en 45 ans. Le rapport de l'Insee « Projections de population pour la France métropolitaine à l'horizon 2050 » montre que la part des jeunes et celle des personnes d'âge actif diminueraient même. Ce pronostic est inéluctable, car les personnes qui atteindront 60 ans en 2050 sont déjà nées. Aucun scénario ne le remet en cause. Le vieillissement des populations est un défi mondial et exige de nombreux types de recherches. Face à ces prévisions démographiques, il est important que la société se prépare et sache comment soigner les vieux et améliorer leur bien-être, ainsi des études des différents aspects du vieillissement nous semblent particulièrement pertinentes en ce moment. Une compréhension plus profonde, plus large et plus critique de la vieillesse dans les sociétés est nécessaire pour dépasser les attitudes simplificatrices, soit extrêmement optimistes soit trop pessimistes, qui ont souvent dominé le champ de la recherche sur la vieillesse.

Qu'est-ce que c'est que le vieillissement ? Qu'entendons-nous par *vieillesse* ? Quand est-on considéré vieux ? Il n'est pas simple de déterminer quand la vieillesse commence. Quels que

soient les critères utilisés, il semble toujours y avoir quelque chose d'arbitraire à propos de la définition choisie. Traditionnellement, les gérontologues ont traité de la vie humaine selon l'âge chronologique, en parlant des périodes d'âge comptées en années. Aujourd'hui, cette approche est rejetée comme trop simpliste. Les gérontologues ont donc développé des définitions complexes qui distinguent entre, par exemple, les âges sociaux, biologiques et psychologiques d'un individu. Dans ce mémoire nous n'allons pas essayer de fixer le début de la vieillesse en excluant certains cas et en acceptant d'autres. Nous allons plutôt nous inspirer des conseils de Peter Stearns (cité dans Davis, 2006, p 26), l'auteur de *Old Age in European Society: The Case of France* (1976), et laisser le vieillir commencer quand les gens pensent qu'il commence. Comme l'indique la citation au début de notre introduction, dans laquelle Duras date le commencement de son vieillissement à dix-huit ans, une telle approche semble adéquate à l'étude du vieillissement dans *L'Amant*. Ainsi, toute évocation du vieillissement dans notre corpus, ouverte ou implicite, peut être pertinente pour notre étude. Puisque nous étudions le discours littéraire sur le vieillissement plutôt que les individus vieillissants, les critères de pertinence sont principalement discursifs plutôt que biologiques ou chronologiques. Le vieillissement sera dans notre mémoire considéré comme le processus qui mène à l'expérience subjective de la vieillesse. Au lieu d'essayer de classer ce qu'est le vieillissement en général, nous travaillerons avec les concepts de vieillissement et de vieillesse tels qu'ils sont actualisés et thématiques dans les textes de Duras.

### **1.1.3 Contexte historique**

Pourquoi avons-nous choisi de nous pencher sur le vieillissement dans les écrits d'une écrivaine du XX<sup>e</sup> siècle ? Le XX<sup>e</sup> siècle est une époque très intéressante quant au développement du sujet de vieillissement dans des disciplines différentes. Pourtant, les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle ne sont pas les premiers à traiter de la vieillesse. La polarisation dans l'écrit entre une vision positive et une vision négative de la vieillesse avait déjà commencé dans l'Antiquité. Elle est souvent représentée par la vision d'Aristote de la vieillesse comme un état de faiblesse et un déclin mental et physique, et par la *Cato Maior de Senectute* de Cicéron qui a valorisé les possibilités de la vieillesse. Dans le contexte littéraire français, Michel de Montaigne, entre autres a, dans une certaine mesure, discuté le sens de la vieillesse dans ses essais. Au XVII<sup>e</sup> siècle, des lexicographes français se livrent à une longue dispute sur le sens du substantif *vieillesse* (Davis, 2006, p 11). En 1680, Richelet a argumenté pour que la vieillesse commence à quarante ans. Furetière, en 1690, distingue entre « le déclin d'âge » à

cinquante ans et « la vieilleuse » qui selon lui commence à soixante ans. Tous les deux ont cependant estimé que la simple stipulation de l'âge en années, ce que certains gérontologues appellent maintenant *âge chronologique*, était insuffisante et qu'il était important d'y ajouter d'autres critères basés sur des traits de caractère. Néanmoins, aucun des deux ne pouvait définir exactement les traits distinctifs de la vieilleuse. Les travaux de Simone de Beauvoir (*La Vieillesse*, 1970) et de Georges Minois (*Histoire de la vieilleuse en Occident de l'Antiquité à la Renaissance*, 1987) traitent de l'histoire du vieillissement avant le XX<sup>e</sup> siècle, et peuvent être consultés pour une introduction plus approfondie à l'histoire du vieillissement.

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des sociologues, des psychologues, des médecins, des économistes et des démographes commencent à s'intéresser plus sérieusement au sujet du vieillissement. Ces disciplines dominent aujourd'hui dans la réflexion littéraire et philosophique sur la vieilleuse. Toutefois, le discours littéraire sur la vieilleuse au XX<sup>e</sup> siècle peut, à la différence de ces nouvelles approches, sembler traditionnel et dépassé. Les différences entre les approches de ces deux branches de discours sont d'ailleurs extrêmes. Les discours médicaux et socio-scientifiques cherchent à identifier et examiner des problèmes spécifiques liés au processus de vieillissement. Ils cherchent à rendre le vieillissement plus facile, à la fois pour les individus et pour les sociétés. Selon Oliver Davis (2006, p 13), le discours littéraire et philosophique ne porte pas principalement attention aux moyens de faciliter le vieillissement, mais s'occupe plutôt à la question du sens existentiel du processus de vieillissement, principalement pour l'individu qui le vit.

La dichotomie entre les approches littéraires et philosophiques et les approches socio-scientifiques de la vieilleuse, constitue une toile de fond de l'intérêt du XX<sup>e</sup> siècle sur le sujet. Cela n'est nulle part plus visible que dans l'œuvre *La Vieillesse* (1970) de Simone de Beauvoir (Davis, 2006, p 13). Dans ce travail, Beauvoir présente un tableau exhaustif de la vieilleuse, intégrant à la fois les perspectives littéraires et philosophiques et socio-scientifiques. Il ne faut pas regretter ce développement dans le domaine de la recherche et la croissance de l'approche socio-scientifique, mais nous présentons ces aspects parce qu'il est important de connaître la position du discours littéraire dans le contexte socio-historique du vieillissement. Nous nous intéressons principalement aux approches littéraires et philosophiques du sujet. Cependant, pour placer notre étude dans un contexte plus large, nous présenterons brièvement la branche de la science sociale connue sous le nom de *gérontologie*.

#### 1.1.4 Gérontologie et gériatrie

Le terme *gérontologie* a été inventé en 1904 par Élie Metchnikoff, qui l'a utilisé pour désigner ce que nous entendons maintenant comme la gériatrie, cela veut dire la médicine du vieillissement. Le terme *gériatrie* a été employé pour la première fois en 1909 par Ignatz Leo Nascher. La France a été, selon Peter Stearns (cité dans Davis, 2006, p 15), très importante dans le développement de cette spécialisation en médicine grâce aux travaux exécutés dans les deux plus grands hôpitaux conçus pour soigner et héberger les personnes âgées, la Salp tri re et le Bicêtre. Ensuite, Jean-Martin Charcot (1868) a écrit un ouvrage pionnier sur le sujet appelé *Leçons cliniques sur les maladies des vieillards et les maladies chroniques*. L'ouvrage *Geriatrics: The Diseases of Old Age and Their Treatment* par l'Américain Nascher est paru en 1914.

La gérontologie, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est n e dans les années 1960. Il s'agit d'une science sociale hybride consacrée à l'étude de la vieillesse. Elle combine des éléments principalement de la sociologie et de la psychologie (Davis, 2006, p 16). Cette discipline est apparue aux  tats-Unis dans les années 1950 et a prospéré dans les décennies qui ont suivi. On peut discuter si la gérontologie constitue une seule discipline, ou une convergence interdisciplinaire autour d'un seul objet d'étude (Davis, 2006, p 16). Les gérontologues sont entre autres des psychologues qui étudient par exemple les changements dans l'utilisation du langage avec l'âge, et des sociologues intéressés par la relation entre le vieillissement et la masculinité (Davis, 2006, p 16). Il y a toutefois beaucoup de gens qui considèrent la gérontologie comme une seule discipline cohérente. En plus, les gérontologues ont souvent une autre chose en commun que seulement l'objet de leurs études. Ils pensent que la société fait preuve d'* gisme*. L'âgisme est la tendance à opprimer les vieux ; il a été défini ainsi qu'il suit par Robert Butler (cité dans Davis, 2006, pp 16-17) en 1969 :

Ageism can be seen as a process of systematic stereotyping of and discrimination against people because they are older just as racism and sexism can accomplish this with skin color and gender. Old people are categorized as senile, rigid in thought and manner, old fashioned in morality and skills. Ageism allows the younger generations to see older people as different from themselves. Thus they cease to identify with their elders as human beings.

Il y a cependant une différence cruciale entre l'âgisme et les deux mouvements de libération du racisme et du sexisme. En général, le jeune devient le vieux. Cela implique que l'opresseur devient l'opprimé.

Nous pouvons décrire la lutte contre les manifestations d'âgisme comme le ton moral et la prémisse méthodologique de la gérontologie (Davis, 2006, p 17). L'âgisme est le point de départ pour presque toute recherche sur le vieillissement (Simon Biggs, 1993, p 86, cité dans Davis, 2006, p 17). C'est le produit de toutes les représentations culturelles négatives des personnes âgées et du processus de vieillissement. En même temps que Simone de Beauvoir a présenté une vision assez négative du vieillissement dans *La Vieillesse*, des gérontologues américaines ont proclamé la guerre contre l'âgisme. Pour eux, et malgré les attitudes négatives face au vieillissement qui dominent dans la société, la gérontologie est fondamentalement positive et optimiste. La gérontologie distingue les mythes de la vieillesse de ce qui se passe dans la réalité. Ainsi, la gérontologie est définie comme une science démystifiante et objective, qui cherche à dissiper les idées fausses et omniprésentes sur la nature du processus de vieillissement et à propager des images positives de la vieillesse (Davis, 2006, p 17). Cependant, la gérontologie a été critiquée pour son enthousiasme pour la vieillesse positive, ou *vieillesse réussie*, qui encourage les personnes âgées à être actives, sexuelles, productives et autonomes (Cole, *The Journey of Life*, p 211, cité dans Davis, 2006, pp 16-17). La critique contre le mouvement d'anti-âgisme, formulée par le psychanalyste Erik Erikson notamment, porte sur le fait qu'il présente un optimisme simpliste plutôt qu'une tentative sérieuse pour rendre la diversité chaotique des réponses humaines à un processus complexe (Davis, 2006, p 18). En plus, l'enthousiasme de la gérontologie pour les images positives de la vieillesse est souvent lié à une culture consumériste.

### **1.1.5 Vieillesse et vieillesse dans la littérature**

Les études du vieillissement dans la littérature sont restées d'un intérêt mineur, malgré le prolongement de la durée de la vie grâce aux progrès sociaux et scientifiques. Contrairement aux études des thèmes avoisinants comme la mort et la maladie, et le sujet contrastant de l'enfance, l'âge n'a jamais été plus qu'une préoccupation secondaire ou accidentelle dans les tentatives occidentales de théoriser la subjectivité humaine (Davis, 2006, p 10). Le fait que le sujet vieillit n'a que rarement été considéré comme important. Il n'entre dans aucune des conceptions philosophiques, juridiques et éthiques dominantes de la subjectivité humaine. On distingue entre enfance et âge adulte, et quand le sujet est devenu adulte, le vieillir n'est plus signifiant en soi. Pourtant, le fait que l'existence humaine finit par la mort a toujours joué un rôle majeur dans la manière dont cette existence est comprise et représentée. On remarque que les philosophes ont choisi de se concentrer sur l'incompréhensibilité de la mort plutôt que sur

le processus tranquille de mourir que vivent les vieux (Davis, 2006, p 11). Cependant, il existe quelques travaux littéraires sur le sujet de vieillissement. Une critique formulée contre ces études est qu'elles sont réductives car elles cherchent à utiliser les textes littéraires comme un réservoir d'images jugées soit positives soit négatives des vieux. Ces études ont surtout porté sur la représentation de personnages âgés dans la fiction et moins sur leurs formes littéraires ou la manière dont les textes fictifs et autobiographiques se rapportent au rôle joué par le processus de vieillissement dans l'expérience subjective. La psychanalyse a été la source la plus féconde de nouvelles théories sur le sujet humain au XX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans la seconde moitié du siècle et précisément en France. Cependant, la psychanalyse est elle-même fondée sur une négation de l'importance du processus de vieillissement.

L'étude de la vieillesse dans la littérature est un phénomène assez récent. Peu de critiques littéraires se sont investis dans le thème du vieillissement. L'un des premiers à traiter le sujet est Harvey Lehman. En 1953 il a publié l'étude *Age and Achievement*, dans lequel il étudie les travaux tardifs des scientifiques, des médecins, des philosophes, des musiciens, d'écrivains et d'autres artistes. Il cherche à établir un lien entre l'âge chronologique et les performances exceptionnelles, et il argumente que les auteurs écrivent différemment à mesure qu'ils vieillissent, c'est-à-dire dans différents styles et genres et avec des degrés différents de ce qu'il appelle *success* (Davis, 2006, p 21). L'étude de Lehman est l'une des premières à questionner la relation entre l'âge et la littérature, et à développer le concept de *style tardif*, que nous allons interroger en profondeur dans notre chapitre théorique (chap. 2). Il faut cependant noter que même si la notion de *style tardif* est liée au vieillissement et plus précisément à celle de l'auteur, la plupart des successeurs de Lehman ne s'occupent pas du processus de vieillissement dans la mesure où il est représenté dans les textes. Ils cherchent plutôt à identifier certains thèmes et traits stylistiques qu'ils considèrent comme étant liés à l'âge de l'auteur (Davis, 2006, p 22).

Nous constatons qu'il existe deux approches importantes dans l'étude du vieillissement dans la littérature. La première, nous l'avons vu, se concentre sur l'auteur. C'est le *style tardif*. La deuxième, au contraire, s'interroge plutôt sur la manière dont les personnages fictifs sont représentés. Un exemple de cette dernière approche est *The Margin That Remains* par Janice Sokoloff (1987). Elle conclut que la notion gérontologique de *successful ageing* est trop simpliste, et qu'il y a une complexité, une ambivalence ou ambiguïté dans les représentations littéraires de la vieillesse qui mérite d'être explorée davantage. Cette approche se concentre sur le texte plutôt que sur l'écrivain. Elle constitue une critique contre l'approche du style



tardif qui, par l'intérêt extratextuel, est un peu démodé. Une critique qui a été formulée contre la deuxième approche qui se base sur l'étude des personnages, est qu'il traite les personnages comme s'ils étaient de vraies personnes. Cette approche est principalement fondée sur le contenu et s'intéresse trop peu à la manière dont ce contenu est articulé. L'approche du style tardif a l'avantage de s'engager en détail dans la manière dont le texte dit ce qu'il dit, par opposition à l'approche basée sur les caractères qui se concentre principalement sur le contenu représenté (Davis, 2006, p 23). Nous distinguons donc entre des études littéraires qui se concentrent soit sur l'âge de l'auteur soit sur l'âge du personnage. Dans ce mémoire, nous cherchons à combiner ces deux approches en n'incluant, dans la mesure du possible, que leurs meilleures caractéristiques.

### **1.1.6 Vieillir féminin et écriture de soi chez Duras**

Pourquoi avons-nous choisi de travailler sur les œuvres autobiographiques de Marguerite Duras dans ce contexte de vieillissement féminin ? Nous nous penchons sur les œuvres autobiographiques de Duras notamment parce que l'autobiographie traditionnellement est un genre typique pour l'écriture dans un âge avancé et parce que c'est un genre qui se répète chez elle. Beaucoup de ses œuvres sont considérées comme autobiographiques ou partiellement autobiographiques, et cela devient plus évident avec l'âge. Les deux aspects de notre mémoire – l'écriture de soi et le vieillir – sont tous les deux étroitement liés. Il y a une longue tradition d'écrire et de raconter son histoire vers la fin de sa vie, et c'est un attribut associé au *style tardif*. Le retour vers le passé, et notamment vers l'enfance, est une caractéristique du genre autobiographique, traditionnellement pratiqué par un écrivain dans un âge avancé, malgré les tendances modernes d'écriture de soi. La connexion entre vieillissement et désir de dévoilement de soi est fascinante, surtout les manières dont cette connexion peut moduler le développement de la personnalité de la femme vieillissante. Betty Friedan écrit dans *The Fountain of Age* (1993) que *disclosure*, ou révélation, qu'elle explique comme la tendance à raconter des histoires de sa vie, a depuis longtemps été associé aux vieilles femmes (Ladimer, 1999, p 147). Robert N. Butler (cité dans Ladimer, 1999, p 147) explique cette révélation comme « l'essence d'intimité » : « For the process of disclosing oneself to another is the essence of intimacy. It may be experimented or enhanced by physical touching, but the touching of the human heart is through words ».

On constate que la société est marquée par un idéal de jeunesse, et cela semble affecter les femmes en particulier, ou de toute façon d'une autre manière que les hommes. Cela était le cas à l'époque de Marguerite Duras aussi. Le vieillissement est naturel et inévitable à la fois pour les hommes et les femmes, mais nous allons voir dans les chapitres suivants que l'âge de vieillissement et les valeurs attribuées aux personnes âgées tout au long de l'histoire diffèrent entre homme et femme. Aujourd'hui la société a beaucoup évolué et les rôles de sexes ont changé et se sont rapprochés, mais il reste encore des différences dans le vieillissement liées au sexe qui justifient une étude sur le vieillir féminin.

Marguerite Duras fait notamment un retour vers l'enfance en rédigeant le livre autobiographique *L'Amant* à 70 ans. Comme d'autres écrivains, il semble qu'elle a besoin de retourner vers l'enfance dans le but de réfléchir sur sa vie dans un âge avancée. Nous espérons de trouver à la fois des traits particuliers et en extraire des aspects universels. Nous discuterons si *L'Amant* correspond aux critères du *style tardif* ultérieurement dans notre analyse, mais ce retour autobiographique vers le passé est un argument que soutient cette hypothèse.

D'autres écrivaines, pourtant, abordent la thématique du vieillissement plus ouvertement dans leurs écrits autobiographiques que Duras. Une œuvre souvent mentionnée dans la thématique du vieillissement féminin dans la littérature française est l'essai *La Vieillesse* par Simone de Beauvoir. Elle a aussi abordé la thématique du vieillissement dans ses mémoires et dans le livre autobiographique *Une mort très douce* (1964) qui porte sur sa mère. Colette et Georges Sand sont deux autres femmes qui, avant Marguerite Duras, ont marqué le genre autobiographique français et qui traitent du vieillissement féminin dans leurs écrits. Quelques auteures contemporaines qui remettent en cause le vieillir féminin dans leurs autobiographies sont Annie Ernaux et Hélène Cixous. Même si ces auteures décrivent le vieillissement féminin d'une façon plus explicite que Duras dans leurs autobiographies, notre choix de travailler sur le corpus durassien se justifie par le fait que Duras a peut-être été moins étudiée que les autres dans cette thématique, et parce que nous trouvons que Duras est une écrivaine très intéressante qui défie à la fois les limites de l'autobiographie et du vieillissement.

## 1.2 Problématique et questions

Dans ce mémoire nous examinerons la conception et la représentation du vieillir dans certains écrits dits autobiographiques du « cycle indochinois » de Marguerite Duras, surtout dans l'œuvre *L'Amant*. Nous nous intéresserons à la relation entre l'écrit et le cours de la vie humaine, l'ambiguïté essentielle du procès de vieillissement, et l'ambivalence correspondante qui caractérise les réponses humaines à ce processus. Le point de départ de cette étude est l'incipit du livre *L'Amant* (1984) dans lequel Duras décrit son visage déjà vieux à dix-huit ans. *L'Amant*, histoire de la relation entre une jeune fille de quinze ans et demi et un Chinois beaucoup plus âgé, constitue l'objet principal de notre analyse. Nous nous intéresserons aussi aux œuvres qui portent sur la mère de Duras. Nous verrons que la mère est une thématique récurrente dans l'œuvre durassienne, et que la relation mère-fille est très pertinente par rapport au sujet de vieillissement féminin. *Un Barrage contre le Pacifique* sera important pour cette partie de notre analyse, ainsi que les nouvelles *Le boa* et *Des journées entières dans les arbres* (1954). Duras a commenté énormément ses œuvres dans des entretiens et interviews, et ces références seront aussi incluses dans notre analyse, même si notre corpus se constitue principalement des livres mentionnés ci-dessus.

L'objectif de ce mémoire est d'étudier comment certaines voix chez Duras vivent, regardent et décrivent le vieillissement. Nous savons que les œuvres que nous allons analyser ne sont pas premièrement des récits de vieillissement, mais notre hypothèse est que la thématique du vieillir est là quand-même entre les thématiques durassiennes plus typiques et visibles comme l'amour, la folie, la mort et la mère/mer. Notre hypothèse est qu'il y a des représentations du vieillissement dans les œuvres autobiographiques de Marguerite Duras, et que ses dernières œuvres sont marquées par sa vieillesse et ont des traits caractéristiques d'un *style tardif*. Notre hypothèse est aussi que l'expérience de la vieillesse chez Duras diffère des stéréotypes du vieillir féminin dans la société actuelle et que les représentations de sa propre expérience de vieillesse dépassent les attitudes stéréotypées et les tabous du vieillissement féminin.

Nous nous demandons donc quelle place le vieillir a dans les écrits autobiographiques de Marguerite Duras et comment les personnages et narratrices durassiens vivent et décrivent leurs propres vieillissements dans les œuvres autobiographiques choisies. A partir des relations intergénérationnelles, surtout la relation fille-mère, comment est-ce que Duras présente sa conception du vieillir féminin ?

Les questions spécifiques suivantes guideront notre (en)quête :

- Quelle est la relation entre la narratrice plus âgée qui raconte et la jeune protagoniste décrite dans *L'Amant* ?
- Quel(s) rôle(s) la mémoire et l'oubli jouent-ils dans le processus du vieillissement de Duras ?
- Quand une femme est-elle caractérisée comme vieille ? Quand commence le vieillissement pour Duras ? Que signifie le vieillissement pour Duras à partir des œuvres retenues ?
- Comment les représentations du vieillissement chez Duras reflètent-elles ou affrontent-elles les attitudes stéréotypées du vieillissement de son époque ?
- Comment l'expérience féminine du vieillir est-elle présentée dans les écrits autobiographiques de Duras ? Par quels procédés narratifs liés au genre autobiographique ? Les dernières œuvres de Duras sont-elles marquées par un *style tardif* ?

## **1.3 Approche méthodologique et théorique**

### **1.3.1 Méthodologie**

Dans cette étude nous allons aborder le vieillissement féminin, mais il ne s'agit pas d'une étude gérontologique. La gérontologie est, dans sa nature, interdisciplinaire et regroupe plusieurs domaines. Notre mémoire est plutôt une étude littéraire et notre approche est premièrement thématique. Mais nous allons aussi analyser la représentation du vieillissement par le style et les procédés narratifs en nous servant de la méthode de lecture rapprochée, de passages comparés et en tenant compte des champs sémantiques et lexicaux de certains termes et notions.

L'étude du vieillir à partir de la littérature peut nous donner un tout autre angle d'incidence que par exemple les études gérontologiques ou médicales sur le même sujet. Aujourd'hui, le champ de littérature et savoirs est en pleine expansion dans le monde (Skagen, 2015, p 5). Ce

champ de recherche essaye de réduire l'opposition conventionnelle entre « les deux cultures » (Skagen, 2015, p 1). Dans le texte *Littérature et Savoirs ou Savoirs de la littérature*, Skagen (2015, p 1) écrit que « La critique littéraire, l'histoire culturelle et intellectuelle peuvent apporter des nouvelles connaissances à la gérontologie, la médecine et la psychiatrie gériatriques dans une approche interdisciplinaire au vieillissement humain ». La littérature peut contribuer au débat contemporain sur le rôle de la vieillesse en examinant le sens, la valeur symbolique du vieillissement comme phénomène culturel et individuel, ou les attitudes sociales envers les personnes âgées (Skagen, 2015, p 11). Le groupe de recherche *Litteratur og vitenskap* de l'Université de Bergen travaille en ce moment sur un projet concernant le vieillissement dans le champ de recherche littérature et savoirs. Ce projet interdisciplinaire vise à comprendre les dimensions subjectives et symboliques de la vie tardive dans les sociétés occidentales à partir de diverses formes de textes littéraires du début à la fin de la modernité. Notre mémoire s'inscrit dans ce cadre. Cette étude nous permet de voir comment une femme vit et décrit par elle-même le passage du temps et le vieillir. La littérature peut nous montrer comment le vieillir est vécu, comment la société regarde les personnes âgées et quel statut ils ont dans la société. Cela souligne l'importance et l'actualité de notre projet.

Comme nous avons vu à l'introduction, il existe deux approches très différentes de l'étude non-médicale de la vieillesse. La première, la vision gérontologique, principalement socio-scientifique, est convaincue que la discipline est capable de contester l'état *d'âgisme* qu'ils croient dominer les sociétés occidentales et démystifier les différents stéréotypes de l'âge. L'autre, qui est littéraire-philosophique, est une approche souvent plus sceptique et plus pessimiste quant à la possibilité de changer la nature de notre expérience du vieillissement. La présente étude est beaucoup plus proche de la seconde approche que la première : elle est essentiellement littéraire, bien qu'elle s'engage nécessairement mais tangentiellement avec le discours socio-scientifique faisant partie du contexte culturel (Davis, 2006, p 19). Une étude sur la vieillesse doit nécessairement prendre en compte toutes les deux approches pour donner l'image la plus authentique et nuancée que possible de l'expérience du vieillissement. Il faut aussi noter que l'approche gérontologique et anti-âgiste, est liée au contexte historique et culturel américain et ne peut pas être appliqué de la même manière au milieu différent de la France au XX<sup>e</sup> siècle qui est notre objet d'étude. La présente étude s'efforce donc de marquer une certaine distance de l'optimisme simpliste caractéristique de certaines recherches gérontologiques. Nous nous intéressons en plus aux différentes possibilités créatives qu'offre

la littérature en abordant le sujet du vieillissement, mais aussi aux limitations liées à ce processus.

Alors que la plupart des travaux existants sur le vieillissement dans la littérature se sont concentrés sur la fiction, nous nous concentrerons dans cette étude sur des textes autobiographiques ou partiellement autobiographiques. Cela élargit les connaissances du domaine de recherche, et semble être un point de départ approprié pour une enquête sur le rôle du vieillissement dans la subjectivité. Nous trouvons qu'une étude sur le vieillissement féminin à partir de l'écriture de soi pourrait nous permettre d'aborder notre problématique d'une façon très utile. Nous travaillons sur le genre autobiographique qui nous sert comme outil pour accéder à un témoignage, soit autobiographique soit transposé dans la fiction, de l'expérience féminine du vieillissement. Il ne s'agit donc pas d'une étude de l'aspect autobiographique de l'œuvre durasienne en soi, mais une étude de la représentation de l'expérience féminine du vieillissement à partir de son écriture dite autobiographique.

Un défi en étudiant le vieillissement dans les écrits autobiographiques de Marguerite Duras est de distinguer sa vie de son œuvre et de ne pas trop inclure le hors-texte. Duras a mené une vie très riche et parfois controversée ; son comportement et ses relations notamment sont fascinants par rapport au sujet du vieillissement féminin. Parce qu'il s'agit d'œuvres autobiographiques ou partiellement autobiographiques, ces expériences sont souvent aussi transmises par le texte. Puisque Duras elle-même est si claire quant à l'aspect autobiographique de son œuvre, on ne peut pas l'ignorer. En conséquence, on peut discuter si on va lire les œuvres en elles-mêmes, ou en rapport avec leur contexte extérieur. Ses réflexions et informations hors-texte sont intéressantes, et elles sont parfois incluses dans notre raisonnement, mais il faut préciser que notre analyse est tout d'abord une analyse littéraire, et doit se baser sur ce qui est écrit dans notre corpus. Ce qui nous intéresse dans ce mémoire est d'analyser comment la littérature autobiographique est un témoignage d'expériences humaines/féminines de vieillissement et donc comment les conceptions de vieillissement sont présentées dans les livres de Duras. Il faudra donc essayer de ne pas être trop influencé par ce qu'on sait de la vie de l'auteure. Notre analyse doit refléter la conception de la vieille femme qui est présentée dans son écriture et moins sa manière de vivre ou sa biographie.

### 1.3.2 Champs lexicaux et champs sémantiques

L'étude des champs sémantiques et des champs lexicaux est un des moyens de prendre en compte le lexique et de saisir la production du sens dans un roman. Nous prenons en compte le champ sémantique du texte parce que cela nous permet de dégager l'imaginaire d'un récit et aussi ses positions idéologiques (Reuter, 2000, p 98). Yves Reuter (2000, p 98) définit le *champ sémantique* comme « l'ensemble des sens qu'un terme prend dans un texte donné ». Cela veut dire qu'on l'analyse en relevant systématiquement les occurrences de ce terme et leurs contextes, les mots auxquels il est associé ou opposé. Le champ sémantique d'un mot varie selon les auteurs, leur contexte social et historique et leur engagement.

Le *champ lexical* est constitué par l'ensemble des mots utilisés dans un texte pour caractériser une notion, un objet, une personne (Reuter, 2000, p 98). Dans notre cas, il sera possible d'étudier le champ lexical du vieillissement ou de la vieillesse dans notre corpus. L'utilisation de ces deux démarches, complémentaires, permet de préciser des impressions – notamment sur la tonalité ou l'atmosphère d'un récit – et de fonder une analyse des thèmes (Reuter, 2000, p 98).

Dans notre étude nous nous intéressons aux champs lexicaux et sémantiques des mots *âge*, *vieillesse*, *vieillesse*, *vieillesse*, *vieillesse*, *vieillesse* et *vieillesse*. Dans quels contextes apparaissent ces mots, et sont-ils associés aux valeurs positives ou négatives ? Nous nous intéressons aussi aux associations autour de la notion de mère, qui dans un sens élémentaire et intergénérationnel peut représenter une version vieillie de la fille.

### 1.3.3 Approche théorique

Dans ce mémoire nous allons consulter des ouvrages de Philippe Lejeune et de Philippe Gasparini pour nous pencher sur le domaine d'écriture de soi. Nous allons aussi nous appuyer sur des ouvrages qui portent plus précisément sur Marguerite Duras et l'autobiographie, comme le livre *Marguerite Duras et l'autobiographie* (1990) par Alette Armel, et les articles « Marguerite Duras n'existe pas » (2006) par Elisabeth Poulet et « Marguerite Duras et l'autobiographie : le pacte de vérité en question » (2009) par Monique Pinthon. Nous allons en outre consulter la biographie *Marguerite Duras* (1998) de Laure Adler et le livre *Marguerite Duras* (2000) d'Elisabeth Aasen pour connaître la vie et l'œuvre de Duras et discuter l'aspect autobiographique dans notre corpus. Pour la partie sur le vieillir et le vieillir

féminin, nous nous basons principalement sur les travaux et théories d'Annette Keilhauer, de Martine Boyer-Weinmann, de Bethany Ladimer et de Kathleen Woodward. Nous considérons les derniers écrits de Duras par rapport à la théorie du *style tardif* développée par Saïd.

Les méthodes et les théories mentionnées nous permettront de comparer les différents récits et leurs représentations respectives du vieillissement, par exemple dans la caractérisation des personnages et dans les rapports entre narrateur et personnage.

## **1.4 Conclusion partielle**

Dans cette introduction nous avons présenté le contexte de notre étude du vieillir féminin et des représentations du vieillissement dans l'œuvre autobiographique de Duras, notre problématique et notre approche méthodologique et théorique. Notre deuxième chapitre est consacré aux théoriciens, à la fois dans le domaine de l'écriture de soi et du vieillissement et de sa place dans la littérature. Dans le chapitre 3, nous présenterons la vie et l'œuvre de Marguerite Duras plus en détails, et tenterons d'illustrer sa relation à l'autobiographie et la place qu'elle accorde au sujet du vieillissement dans ses écrits. Le chapitre 4 proposera une analyse des représentations du vieillir dans le livre *L'Amant*. Nous discuterons d'abord l'aspect autobiographique de ce texte, avant de mener une analyse de l'incipit du livre et des réflexions sur la métaphore aquatique. Dans le chapitre 5, nous étudierons les rapports entre mémoire et oubli et vieillissement dans notre corpus, et dans chapitre 6 nous traiterons de la relation intergénérationnelle mère-fille et ses rapports au vieillissement féminin. Le dernier chapitre traitera de la *tardivité* et tentera de situer *L'Amant* par rapport au *style tardif*. Le dernier chapitre fera le bilan de l'ensemble de la recherche.



## 2 Trois concepts : Écriture de soi, vieillir féminin et style tardif

### 2.1 Introduction

Dans ce chapitre nous présenterons les théoriciens qui sont pertinents par rapport à notre étude des représentations du vieillissement féminin dans les écrits autobiographiques de Marguerite Duras. Tout d'abord nous regarderons les théories de Philippe Lejeune et de Philippe Gasparini quant à l'écriture de soi. L'autobiographie n'est pas notre objet d'étude primaire, mais comme nous l'avons expliqué dans notre introduction, nous avons l'intention d'étudier comment les caractéristiques du genre peuvent jeter une nouvelle lumière sur la représentation du vieillissement dans la littérature. Nous présenterons donc les concepts essentiels d'autobiographie, de pacte autobiographique, de roman autobiographique et d'autofiction selon ces théoriciens.

Dans un deuxième temps nous aborderons le rapport entre l'écriture de Marguerite Duras et le genre autobiographique à partir des travaux de Laure Adler, de Monique Pinthon, d'Elisabeth Poulet et d'Aliette Armel. Aliette Armel a consacré un livre entier à l'aspect autobiographique dans l'œuvre durassienne, et Poulet et Pinthon ont respectivement écrit des articles très intéressants sur la valeur autobiographique des écrits de Duras.

Pour élargir la perspective avant de nous focaliser sur l'analyse de la représentation du vieillissement dans les écrits de Duras, nous consacrerons une partie considérable à quelques théoriciens qui traitent du vieillissement féminin et du vieillissement dans l'écriture. Nous présenterons un sommaire de la relation historique entre vieillir féminin et écriture autobiographique par Annette Keilhauer (2007). Ensuite nous parlerons de la théorie de Bethany Ladimer (1999) d'une nouvelle féminité dans un âge avancé, avant de présenter quelques conceptions du vieillissement dans le livre *Vieillir dit-elle* (2013) de Martine-Boyer Weinmann et dans *Aging and its discontents : Freud and other fictions* (1991) de Kathleen Woodward. Finalement, nous présenterons la notion du *style tardif*.

## 2.2 Écriture de soi

Le terme *écriture de soi* regroupe plusieurs sous-genres, et puisque Marguerite Duras est une auteure qui joue avec les genres traditionnels, nous commencerons par présenter et de distinguer les genres autobiographiques. Une de nos théoriciennes sur le vieillir dans la littérature féminine, Bethany Ladimer (1999, p 147), argumente en plus pour que l'aspect autobiographique soit typique de travaux écrits dans un âge avancé. Également, dans notre étude, nous travaillons sur l'écriture de soi parce que ce type d'écrits peut servir de témoignage direct de l'expérience du vieillissement à la fois au niveau individuel et au niveau universel. Philippe Gasparini, théoricien du genre autobiographique, explique dans un article de la revue *Tangence* (Numéro 97, 2011, p. 12) que

L'écriture du moi dépasse le niveau interpersonnel pour s'intéresser aux rapports du sujet avec le monde. S'appuyant sur une expérience personnelle pour décrire des faits ou des phénomènes sociaux, politiques, économiques, culturels, l'écriture prend alors valeur de témoignage.

Alors, il est important de connaître les spécificités des genres d'écriture de soi et ensuite de discuter autour de l'aspect autobiographique des livres dont nous traiterons dans ce mémoire. Cependant, nous nous restreignons à présenter ces genres, et nous laissons la discussion et la critique de ces théories à d'autres études, car l'écriture de soi est un moyen pour nous et non pas l'objet principal de notre étude.

### 2.2.1 L'autobiographie

L'autobiographie est le récit qu'un écrivain fait de sa propre vie. Philippe Lejeune (1971, p 14) définit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait sur sa propre existence quand il met l'accent principal sur une vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». La question se pose, surtout à propos de l'écriture autobiographique de Duras, si la personnalité se laisse réduire à une histoire cohérente. Ce qui sépare l'autobiographie traditionnelle des mémoires, un autre genre d'écriture de soi, est que les mémoires mettent l'accent sur le contexte historique de la vie de l'auteur, alors que l'écrivain dans l'autobiographie raconte sa vie individuelle et l'histoire de sa personnalité (Lejeune, 2006). Lejeune (2006) développe sa définition de l'autobiographie en expliquant que l'auteur peut préciser son intention dans une préface, ce que fait notamment Rousseau dans *Les Confessions*. Dans l'autobiographie, l'auteur est souvent disposé à la confiance, la

justification et la recherche de soi. Dans *Le Pacte autobiographique* (1975), œuvre de référence dans le domaine de l'autobiographie, Philippe Lejeune présente son concept de *pacte autobiographique*. Selon Lejeune (2006), on trouve derrière l'autobiographie un « pacte » conclu entre le lecteur et l'auteur. L'écrivain s'engage dans ce contrat à raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Ce pacte peut être explicite ou non, et se distingue du pacte de fiction, qui ne vous demande pas de croire ce qu'il raconte, mais simplement de jouer à y croire (Lejeune, 2006). Avec le pacte autobiographique, l'autobiographe prend un engagement de sincérité et, en retour, attend du lecteur qu'il le croie sur parole. Le pacte promet au lecteur que l'auteur se montre tel qu'il est et qu'il raconte la vérité, ou du moins ce qu'il croit vrai. Seul le problème de la mémoire peut corrompre ce pacte.

Pour identifier une autobiographie, le lecteur peut chercher des mots ou phrases comme *Mémoires, Souvenirs, Histoire de ma vie* dans le titre d'un livre. Parfois l'œuvre a le sous-titre *autobiographie, récit, souvenirs*, ou *journal* (Lejeune, 2006). On peut aussi identifier une autobiographie simplement par l'absence de mention *roman*. La narration de l'autobiographie se fait en principe à la première personne, puisque héros et narrateur ne font qu'un, ce que nous pouvons identifier par l'emploi des pronoms personnels comme *je, moi, me, ou nous*. Une alliance de trois *je* fait partie de ce pacte autobiographique. Dans l'autobiographie sont présents le *je* de l'auteur, du narrateur et du personnage principal, et ce qui est caractéristique de l'autobiographie, est que ces trois *je* se confondent. Un texte écrit à la première personne n'est pas forcément autobiographique, et il faut donc bien vérifier si le nom du personnage principal de l'histoire est celui de l'auteur. Voilà comment Gasparini (2004, p 19) l'illustre par l'exemple des *Confessions* de Rousseau :

le protocole propre à l'autobiographie est fondé sur l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage. 'Jean-Jacques Rousseau' est à la fois l'auteur des *Confessions*, puisque son nom figure sur la couverture du livre, celui qui raconte et le personnage principal de l'histoire. À ce titre, il s'engage à puiser dans ses souvenirs les matériaux d'un récit relatif à sa propre expérience de la vie. Le lecteur ne croit pas nécessairement que Rousseau dit toujours la vérité. Mais il le crédite d'un effort mémoriel pour retracer son passé.

Cependant, ces trois *je* sont séparés par le temps. Dans l'autobiographie, le narrateur raconte ses souvenirs, et il revient à la vie passée vécue, souvent à l'enfance ou à l'adolescence. Gasparini (2004, p 19) écrit que « puisque l'auteur se tourne vers son passé, son récit est, en principe, régi par une structure rétrospective ». L'auteur utilise les temps du passé, mais le

moment de l'écriture se situe après les faits racontés. Le narrateur se remémore les événements et parfois les commente. Il utilise alors le présent, valeur d'énonciation. Le narrateur peut aussi faire des anticipations ou des projections dans le futur par rapport au moment de l'action ou de l'énonciation ("Quand mon autobiographie sera publiée...").

### **2.2.2 Le roman autobiographique**

Entre les deux extrémités du roman purement fictionnel et de l'autobiographie référentielle, nous trouvons aussi des genres mixtes comme le roman autobiographique et l'autofiction. Nous analyserons nos œuvres dans ce continuum. Tous les deux genres sont fortement liés à l'autobiographie, mais ils diffèrent quand-même sur certains points.

*Le roman autobiographique* est un genre d'écriture de soi où un personnage fictif entreprend le récit de sa vie. Cependant, le récit est fortement inspiré par la vie de l'auteur. La narration est souvent linéaire. Le roman commence par une introduction classique où un narrateur présente le point de départ de l'histoire. Dans la suite nous retournerons vers le passé et la vie vécue du personnage principal. Les romans autobiographiques traitent souvent de la vie familiale ou des relations romantiques, et présentent parfois d'épreuves difficiles à vivre et à diriger pour le personnage (autofiction.org, 2011). Dans *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* Philippe Gasparini (2004, p 9), se demande « Est-ce l'auteur qui raconte sa vie ou un personnage fictif ? ». Il présente cette question comme une question essentielle que le lecteur se demande en lisant un texte qui se présente à la fois comme un roman et comme des fragments d'autobiographie. Selon Gasparini (2004, p 19) « le roman autobiographique se distingue essentiellement des genres connexes par sa stratégie d'identification du héros-narrateur avec l'auteur ». Il utilise le terme pour désigner les textes narratifs qui s'inscrivent dans le double registre romanesque et autobiographique, et souligne que ce terme caractérise ces textes premièrement comme des « romans » : « Les romans autobiographiques ne souscrivent aucun contrat de référentialité et se soustraient à tout dispositif de vérification. Ils relèvent donc probablement, par défaut, des énoncés fictionnels » (Gasparini, 2004, p 18).

Gasparini (2004, p 10) écrit que le roman autobiographique « avance masqué, sans s'annoncer ». Le statut du roman autobiographique « ne peut être établi qu'*a posteriori*, à l'issue d'un processus aléatoire de lecture et d'interprétation » (Gasparini, 2004, p 10).

### 2.2.3 L'autofiction

Un autre sous-genre de l'autobiographie est l'*autofiction*. L'autofiction traduit la mise en fiction d'une vie personnelle. Il s'agit d'un récit où il y a une alternance ou transposition entre la vie réelle de l'auteur et la fiction. Le terme de l'autofiction a été introduit par l'essayiste et romancier Serge Doubrovsky et son œuvre *Fils* en 1977 comme une réaction aux analyses effectuées par Philippe Lejeune (Gasparini, 2011, p 12). Gasparini (2004, p 22) écrit par rapport à *Fils* que « Le héros-narrateur y décline à maintes reprises son identité qui n'est autre que celle de l'auteur. Sur la quatrième de couverture figurait une prière d'insérer qui signait l'acte de naissance, en France, du néologisme 'autofiction' ». Doubrovsky (cité dans Gasparini, 2004, p 22) explique ce nouveau genre comme « Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». Doubrovsky (cité dans Gasparini, 2004, p 23) a développé son concept d'autofiction dans l'article « Autobiographie/vérité/psychanalyse » (1988) en ajoutant à sa définition que ce type de texte est « Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte ».

L'autofiction de Doubrovsky a été définie comme « une écriture littéraire, une parfaite identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le héros, et une importance décisive accordée à la psychanalyse » (Gasparini, 2004, p 12). Les théories sur l'autofiction ont ensuite été développées par d'autres, parmi lesquels Vincent Colonna. Gasparini (2011, p 15) explique que l'autofiction se distingue de l'autobiographie traditionnelle par une liberté au niveau de l'énonciation et par une contrainte en ce qui concerne la structure temporelle. Le but de cette double stratégie est de « Découvrir, exprimer, construire une vérité autre que celle qui était accessible à l'autobiographie traditionnelle » (Gasparini, 2011, p 15). Il explique que l'autobiographie classique se concentre sur le plan de la vérité, alors que l'autofiction « ne se donne pas pour une histoire vraie, mais pour un 'roman' qui 'démultiplie' les récits possibles de soi » (2011, p 15).

## **2.3 Annette Keilhauer : *Vieillir féminin et écriture autobiographique***

### **2.3.1 Écriture autobiographique au féminin**

Annette Keilhauer présente dans *Vieillir féminin et écriture autobiographique* (2007) une histoire du vieillissement féminin et de l'écriture autobiographique. Elle écrit que jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle le genre autobiographique est lié, paradoxalement, à l'écriture féminine. C'est paradoxal parce que les œuvres de fiction écrites par des femmes ont souvent été lues comme des œuvres autobiographiques, car on supposait que les femmes étaient moins aptes à la fiction et qu'elles trouvaient toujours leurs sujets et leurs personnages dans leurs expériences personnelles (Keilhauer, 2007, p 10). Cependant, l'autobiographie est considérée comme l'un des genres les plus masculins de l'histoire littéraire. Les textes proprement autobiographiques féminins sont rares jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, notamment en France. Keilhauer se réfère à la bibliographie étendue établie par Susan Dolamore, qui rassemble la production autobiographique française de 1900 à 1950, et qui ne liste parmi 1851 titres que 165 textes écrits par des femmes (Keilhauer, 2007, p 11). Elle affirme que les femmes écrivains ont longtemps évité d'écrire sur leur propre vie. En même temps, les femmes dominent dans d'autres types d'écriture de soi qui a priori ne sont pas destinés à circuler dans la sphère publique. Il s'agit de la correspondance et du journal intime. En revanche, les femmes qui ont tout de même rédigé des textes de nature autobiographique, adoptaient souvent une approche mémorialiste, en se concentrant moins sur leur expérience individuelle que sur l'histoire de leur époque ou des personnes plus importantes de leur entourage.

### **2.3.2 Vieillir féminin**

Keilhauer (2007, p 14) cite Anne Thérèse de Lambert, qui en 1727 a affirmé que les femmes perdent plus que les hommes en avançant dans l'âge : « Comme tout leur mérite consiste en agréments extérieurs, et que le temps les détruit, elles se trouvent absolument dénuées : car il y a peu de femmes dont le mérite dure plus que la beauté ». Même aujourd'hui les femmes vieillissantes sont souvent socialement dévalorisées bien davantage que les hommes. Sous l'Ancien Régime, la femme perd sa seule richesse avec le vieillir, qui est sa beauté corporelle. L'homme, au contraire, compense son vieillissement par l'acquisition d'attributs d'autorité et de sagesse. En plus, l'homme ne perd pas sa fertilité ; un couple formé par un homme âgé et une femme beaucoup plus jeune est socialement admis. Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, la femme âgée est souvent décrite dans la littérature comme un être socialement inutile et parfois dangereux,

exemplifié par la sorcière. Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la seule valorisation de la femme âgée est la figure de la grand-mère. Keilhauer explique cette valorisation par le fait que la figure de la grand-mère correspond à l'idéologie bourgeoise par sa passivité et son souci familial. Au XX<sup>e</sup> siècle, se développe le culte de la jeunesse qui « place les deux sexes dans une frénésie de jeunesse éternelle » (Keilhauer, 2007, p 14). Ce développement touche les femmes en particulier.

Selon Keilhauer, cette tradition culturelle de distinction entre les sexes dans le contexte du vieillissement semble être dépassée de nos jours. Mais, elle laisse des traces dans la société contemporaine. L'auteure souligne que la vieillesse aujourd'hui est souvent représentée par une femme, « ce qui fait du corps féminin vieillissant l'emblème même de la vieillesse » (Keilhauer, 2007, p 15). Hannelore Schlaffer (citée dans Keilhauer, 2007, p 15), critique littéraire allemande, suggère que la femme jusqu'aujourd'hui est perçue à travers son corps. Elle souligne que la ménopause illustre très bien le « lien indissociable unissant la perception des différences entre les sexes et le contexte historique et culturel, même concernant des aspects apparemment purement physiologiques » (Keilhauer, 2007, p 15). Malgré ces attitudes négatives face au vieillissement que nous avons présentées, Keilhauer montre que des recherches plus récentes tendent à conclure que les femmes se sentent souvent plutôt libérées du contrôle social par leur vieillissement qui les rend moins visibles (Keilhauer, 2007, p 16).

### **2.3.3 Écriture autobiographique du vieillir**

Keilhauer décrit l'évocation du vieillir dans le texte autobiographique comme un reflet et un dépassement des discours sociaux et littéraires dans lesquels il s'inscrit tout en les réécrivant. Elle dit qu'il faut comprendre l'écriture autobiographique comme un double dialogue extérieur et intérieur.

Car celle-ci ne retrace pas seulement un processus de vieillissement à travers le récit rétrospectif de la vie passée, mais témoigne également d'un second vieillissement, celui qui accompagne l'écriture (Keilhauer, 2007 p 17).

Keilhauer explique qu'un dialogue extérieur s'installe avec le monde environnant, les traditions culturelles et le public des lecteurs. L'auteure exemplifie par le cas de Simone de Beauvoir, qu'elle décrit comme un « parfait exemple d'un autre type de dialogue extérieur, le

dialogue avec le public » (Keilhauer, 2007, p 17). Beauvoir semble assez pessimiste par rapport à son propre vieillir dans son œuvre autobiographique. Cette attitude a scandalisé une partie de son public, et la réaction a fait naître son intérêt pour le sujet du vieillissement. Elle écrit par la suite des textes fictionnels sur le sujet et l'essai classique *La Vieillesse*. Keilhauer affirme que la vision de Simone de Beauvoir du vieillissement s'adoucit dans ses écrits autobiographies ultérieurs.

Dans l'autobiographie, il y a aussi un dialogue intérieur et intime qui traite de l'expérience individuelle du vieillir. « Il s'agit d'un dialogue avec le passé, le présent et l'avenir biographique du "je" parlant et vieillissant » (Keilhauer, 2007, p 17). Keilhauer (2007, p 17) estime que le récit autobiographique est une manifestation en soi du vieillissement puisque le fait de revoir et de réinterpréter des moments clés de sa propre biographie fait partie intégrante du processus de vieillissement.

L'auteure souligne que l'écriture autobiographique oscille entre mise en scène et témoignage, entre une autostylisation et une représentation authentique de l'expérience, entre un geste dissimulant et un geste exhibitionniste. « Elle est une réaction narcissique au processus de vieillissement, mais elle peut et elle veut en même temps servir de témoignage d'un savoir-vieillir » (Keilhauer, 2007, p 18). Selon elle la véritable richesse des écritures autobiographiques du vieillissement est leur ambivalence entre un besoin de témoignage et une nécessité de projection idéalisée de soi. Elle dit que l'écriture autobiographique peut devenir un remède plus ou moins efficace contre le vieillissement en cultivant volontairement cette ambivalence (Keilhauer, 2007, p 19).

#### **2.3.4 Les stratégies du vieillir en autobiographie**

Selon Keilhauer, cette écriture est la représentation du vieillir et en même temps sa remise en question temporaire. C'est en effet avec la prise de conscience du changement biographique que commence le vieillir. Plusieurs critiques féministes américaines ont caractérisé le genre autobiographique féminin par une écriture fragmentaire et par leur opposition formelle et substantielle à une tradition masculine. Ces conclusions sont souvent critiquées à cause de leur tendance à la généralisation. Elles sont aussi basées sur un corpus très restreint. Keilhauer souligne que la réalité des textes montre une variété extraordinaire de stratégies d'écriture. Ces stratégies dépendent de projets d'écriture individuels et du contexte historique et culturel.



Elle affirme en outre que chacun agit selon son caractère et selon sa conception littéraire. Elle le trouve toutefois légitime d'aborder l'autobiographie féminine comme un corpus spécifique.

La relation intergénérationnelle, en particulier de la filiation féminine fille/mère/grand-mère, semble très importante pour une femme dans la prise de conscience de son propre vieillir.

« La mère se voit vieillir dans les yeux de sa propre fille et celle-ci pressent son propre vieillissement dans celui de sa mère » (Keilhauer, p 21). La mère est donc comme un miroir symbolique du vieillir.

## **2.4 Martine Boyer-Weinmann : *Vieillir dit-elle***

Dans son livre *Vieillir dit-elle*, Martine Boyer-Weinmann (2013) élabore des questions que nous devons mentionner avant d'aborder notre analyse. L'enjeu principal de l'œuvre *Vieillir dit-elle. Une anthropologie littéraire de l'âge* de Martine Boyer-Weinmann est

d'interroger, à travers des récits de femmes contemporains, la dialectique de la rupture et de la transition qui se joue, dans un corps historique et sexué, dans le processus du vieillissement, mais aussi dans le processus de maturation d'une œuvre littéraire. (Boyer-Weinmann, 2013, p 8).

Boyer-Weinmann traite du vieillissement féminin dans la littérature française moderne et elle demande quand la vieillesse commence et si hommes et femmes sont égaux devant elle. Ces questions sont intéressantes pour notre étude. Nous avons dit dans notre introduction que nous définissons le vieillissement comme le processus qui mène à la vieillesse, et que nous laissons le vieillir commencer quand les gens pensent qu'il commence. La question de déterminer le commencement de la vieillesse est cependant pertinente par rapport à l'étude sur le vieillir chez Marguerite Duras. Dans *L'Amant* la narratrice dit qu'elle est victime d'une brutale « poussée du temps » à dix-huit ans (Duras, 1984, p 10). Chez elle, le vieillissement n'est pas caractérisé en fonction des cycles de vie ordinaires. Une partie de notre analyse des représentations de la vieillesse dans les œuvres autobiographiques de Duras consistera à entendre ce qu'elle comprend par *vieillesse* et *vieillessement*. En examinant le vieillir féminin, nous impliquons que celui-ci se distingue du vieillir masculin. La raison pour laquelle nous étudions le vieillir féminin est tout d'abord parce que nous étudions l'œuvre autobiographique d'une écrivaine, mais aussi parce que nous nous intéressons à l'écriture féminine. Comme nous avons vu dans notre chapitre sur l'histoire du vieillir féminin et l'autobiographie (2.3),

les hommes et les femmes ne vivent pas le vieillissement de la même façon. Le titre de l'ouvrage de Weinmann, « Vieillir dit-elle » joue du titre durassien « Détruire dit-elle », suggérant ainsi que le vieillir féminin est particulièrement destructif.

Boyer-Weinmann se demande s'il y a un âge pour être vieux et si on le devient tout d'un coup ou en plusieurs « à-coups imperceptiblement silencieux » ? Elle cite la philosophe Catherine Malabou, qui présente deux conceptions du « devenir-vieux » qui s'affrontent. L'une est celle d'un déclin progressif et téléologiquement annoncé, duquel le psychanalyste Gérard Le Gouès métaphorise en phase de descente d'avion. La seconde conception est celle d'un brutal accident, d'un *crash* (Boyer-Weinmann, 2013, p 19). Cette distinction est pertinente par rapport à nos exemples du vieillissement chez Duras et s'applique, comme nous allons le voir, facilement sur les descriptions du vieillissement de la mère dans la nouvelle durassienne *Des journées entières dans les arbres*. Le *crash* implique une rupture brutale dans l'histoire du moi tandis que le déclin progressif ne met pas la continuité du moi en péril. Nous verrons que d'une manière, la vieillesse chez Duras est quelque chose qui dure toute la vie, qui n'est pas fixée par l'âge, mais en même temps, la description de la poussée du temps qui a fait vieillir son visage semble correspondre au concept du vieillissement comme un accident brutal. Duras utilise même le mot *brutal* pour décrire ce vieillissement. Ce choc brutal accentue l'idée d'une vie non pas cohérente, mais discontinue, et qui ne se laisse pas raconter dans la forme traditionnelle de l'autobiographie.

Boyer-Weinmann (2013, p 16) trace aussi un parallèle entre la première crise adolescente et la crise de « maturescence », voire de sénescence. Le vieillissement est parfois considéré une deuxième adolescence. On peut voir des équivalents dans le processus de passage de l'enfance à l'âge adulte, et de l'adulte à la vieille/au vieux. Cette deuxième « adolescence » a cependant été moins explorée dans la littérature et dans les travaux scientifiques que la première. Elle parle ensuite du tabou sur la sexualité et la vitalité des personnes âgées. La sexualité est censée illustrer la vitalité (Boyer-Weinmann, 2013, p 21). Nous allons voir que les dernières œuvres de Duras dépassent notamment les tabous de la sexualité et du vieillissement.

## 2.5 Bethany Ladimer : *Colette, Beauvoir, and Duras : Age and Women Writers*

Bethany Ladimer cherche à explorer l'impact du vieillissement dans le développement personnel et créatif de ces trois auteures dans son livre *Colette, Beauvoir, and Duras : Age and Women Writers*. Dans ce livre, elle présente une théorie sur ce qu'elle appelle « French Late-Style Femininity ». A partir de ses recherches, elle développe « la thèse intéressante que, dans la culture française, et plus particulièrement chez les trois auteures qu'elle a examinées, la conception d'une nouvelle féminité à l'âge avancé reste définie par rapport à l'attraction physique exercée sur le sexe opposé, plus que dans d'autres cultures » (Keilhauer, 2005, p 164). Elle montre dans ce livre comment le sexe affecte le vieillissement, mais aussi comment le vieillissement affecte les sexes. Selon Ladimer, au moment où une femme perd son attrait sexuel, elle prend conscience, si elle est consciente de son propre processus de maturation, d'un plus grand besoin et désir d'intimité (Ladimer, 1999, p 3).

Beauvoir, Colette et Duras ont toutes dans un âge avancé trouvé la solution pour vaincre leur solitude dans des relations avec des amants plus jeunes. La vie de ces trois femmes révèle que chacune, à sa manière, privilégiait une sorte d'ambiguïté ou d'indécidabilité quant aux définitions traditionnelles de la féminité, et que cette tendance s'intensifiait sensiblement avec l'âge (Ladimer, 1999, p 2). Dans les trois cas, il semble y avoir de la place pour la féminité et la masculinité, pour l'hétérosexualité et l'homosexualité, pour un vieil et un nouveau type d'érotisme - tous contribuant à une nouvelle construction et adaptation de la féminité (Ladimer, 1999, p 2). Elles ont toutes vécues des vies non conventionnelles pour leur temps quant au mariage, à la procréation, et à la sexualité, qui sont aussi des éléments de base de l'intrigue littéraire traditionnelle du roman (Ladimer, 1999, p 2). L'exemple de ces trois écrivaines témoigne de la variabilité de la féminité tardive que les femmes, selon Bethany Ladimer, peuvent et doivent créer pour elles-mêmes.

Ces femmes ont toutes vécues des vies longues et elles étaient des auteures extrêmement productives. Elles ont continué à écrire jusqu'à leur mort et elles ont, selon Ladimer, développé un style tardif qui continue à évoluer jusqu'à la fin. Le style dans leurs travaux ultérieurs reflète la résolution des préoccupations et obsessions antérieures. Dans leurs travaux tardifs, chacune offre un portrait d'elle-même en tant que femme et artiste dans la vieillesse. Elles ont été de grandes innovatrices dans la littérature française, notées pour avoir traversé des frontières dans leur vie ainsi que dans leur écriture (Ladimer, 1999, pp 1-2).

Ladimer lie les vies et les œuvres de ces trois femmes en montrant comment leurs écrits ont souvent servi d'espace pour vivre et répéter le vieillissement. Toutes les trois se sont aussi tournées vers le genre autobiographique en avançant en âge.

It is this *shift* into a more authentic mode of self-description that gives autobiography a potentially more subversive role for older women than it has had for older men and may be the reason autobiography has been such a frequent practice among older woman writers in all languages in the twentieth century (Ladimer, 1999, p 44).

A la fois Colette et Duras dépassent parfois les frontières de l'autobiographie et de la fiction et apparaissent comme des personnages dans des textes qui se situent entre les deux genres. Ladimer pense que le mélange de l'autobiographie et de la fiction que nous trouvons dans certaines œuvres tardives de Duras, s'explique par une ambiguïté sexuelle que ces trois auteures suggèrent lorsqu'elles tentent de redéfinir leur féminité dans l'âge avancé.

Selon Ladimer, ces trois écrivaines ont inventé des façons de vivre la vieillesse qui ne faisaient pas partie du scénario culturel en France. Toutes les trois ont vécu leurs dernières années « ni pathétiquement seules ni farouchement indépendantes », mais dans la compagnie intime des autres de manières surprenantes, mais bienvenues (Woodward, 2001, p 208). Elles ont toutes provoqué leurs sociétés contemporaines. Il faut noter que leurs histoires ont été considérées plus extraordinaires à l'époque qu'aujourd'hui, car le divorce est devenu plus accepté et les gens possèdent une plus grande liberté sexuelle (Ladimer, 1999, p 2).

Un autre aspect discuté par Ladimer qui est intéressant par rapport à notre mémoire, est le sentiment de liberté qui peut venir avec le vieillissement. Avec l'âge on peut souvent voir une période d'activité et de créativité chez les femmes artistes. Bethany Ladimer souligne dans son étude comparée que Colette, Simone de Beauvoir et Marguerite Duras témoignent toutes de cette sensation de libération dans leurs écrits autobiographiques. Toutes les trois étaient conscientes de leur propre processus de vieillissement et chacune a discuté de cette thématique dans son écriture autobiographique et en a fait un sujet central de certaines œuvres fictives. Elles ont senti une sorte d'anxiété quant au vieillissement, mais après les années difficiles de la ménopause, elles ont découvert que l'âge a ouvert des nouvelles possibilités pour elles en tant que femmes et écrivaines (Ladimer, 1999, p 3). Leurs histoires personnelles représentent une rupture avec des idées reçues quant à la façon dont une femme « devrait » penser et se comporter, et cette libération est visible aussi dans leurs écrits, à la fois

fictionnels et autobiographiques (Ladimer, 1999, pp 2-3). Nous reviendrons à la conception du vieillissement comme une libération dans notre analyse du corpus durassien.

Nous pouvons aussi tracer des parallèles dans la configuration des relations mère-fille chez Beauvoir, Colette et Duras. Chacune de ces femmes avait une mère qui, de façon très différente, était omniprésente dans la vie de la jeune fille, tandis que le père était littéralement absent (comme dans le cas de Duras) ou émotionnellement éloigné (comme chez Colette et Beauvoir) (Ladimer, 1999, p 5). Ces relations mère-fille se retrouvent aussi dans l'écriture de chacune, et jouent un rôle important dans leurs autobiographies. Ladimer se demande si cette relation peut être la raison pour laquelle la question de la féminité tardive, associée à la féminité de la mère et à sa mort, était une préoccupation pour ces écrivaines.

## **2.6 Kathleen Woodward : *Aging and its discontents: Freud and other fictions***

Le livre *Aging and its Discontents : Freud and other fictions* (1991) de Kathleen Woodward est un travail très important dans le contexte de littérature et vieillissement. Woodward examine des représentations du vieillissement dans entre autres les *Le Temps retrouvé* (1927) de Marcel Proust et *Malone meurt* (1951) de Samuel Beckett. Son approche est psychanalytique et elle demande ce que la littérature et le psychanalyse ensemble peuvent nous apprendre sur la vieillesse (Davis, 2006, p 24). Certaines interprétations de Woodward sont pertinentes pour notre étude et peuvent être appliquées dans les exemples autobiographiques que nous avons choisis.

### **2.6.1 Le corps vieillissant**

Kathleen Woodward étudie des représentations littéraires des fantasmes du corps vieillissant à partir de l'exemple du roman *L'Après-Midi du Monsieur Andesmas* de Marguerite Duras pour illustrer le « corps immobile » et la notion de « companion body ». *L'après-midi de monsieur Andesmas* ne fait pas vraiment partie de notre corpus autobiographique, mais nous reviendrons à ce texte dans le chapitre 3. Ce roman nous transporte dans le Sud de la France où nous rencontrons Monsieur Andesmas. Ou plutôt, affirme Woodward, nous rencontrons son corps et sa tête, parce que les deux ne sont plus connectés. Woodward pose la question de

la relation entre contact physique et âge avancé. Elle explique que nous avons un désir permanent de contact physique. Sans ce contact, nous pouvons sentir que nous n'existons plus et ce désir de contact physique peut augmenter avec l'âge. La réalité est cependant que cette touche manque dans la vie de beaucoup de vieux.

Woodward parle aussi de la fonction des vêtements de Monsieur Andesmas. Elle dit que les vêtements séparent la tête du reste du corps, ou comme nous pouvons dire, du corps en soi. En plus, les vêtements sont une manière d'enrouler le corps, plutôt que de le décorer. Son corps n'a plus ses proportions. Son ventre est devenu énorme, et c'est comme si Monsieur Andesmas avait développé des parties du corps supplémentaires ou nouvelles. Les vêtements servent aussi à cacher son corps. Le terme *vêtement* ne peut presque pas être utilisé pour décrire ce qui couvre le corps de Monsieur Andesmas. Nous pouvons dire qu'il est couvert de matière, comme s'il était un grand meuble (Woodward, 1991, p 173). Les vêtements sont une stratégie pour se cacher, pour être oublié. Selon Woodward, il semble que Monsieur Andesmas pense que si son corps disparaît, d'une manière il va disparaître lui aussi. Les vêtements ne sont pas vraiment sur son corps, c'est plutôt lui qui en est dedans. Si les vêtements sont des portes pour accéder au corps, les vêtements de Monsieur Andesmas ne permettent aucune entrée.

Woodward utilise l'exemple de ce roman pour illustrer son concept de corps immobile et de corps compagnon. Le corps de Monsieur Andesmas est grand et lourd. Ce monsieur est riche et il a une position sociale de contrôle, il est pourtant présenté comme quelqu'un qui a perdu sa mobilité. Monsieur Andesmas ne peut plus aller vers ce qu'il cherche, et ce qu'il cherche ne viendra pas vers lui. Ce qu'il désire, c'est la jeunesse. Toutefois, la jeunesse lui est perdue, même dans le sens d'autrui. Dans le roman *L'Après-Midi du Monsieur Andesmas* il y a un rapport entre le mouvement, la touche et le désir. La chute de sa capacité de bouger entraîne la perte de contact physique, et c'est cela que désire en particulier Monsieur Andesmas. Il a perdu une certaine intimité et familiarité avec les autres, et avec l'âge, il se sent solitaire. Woodward insiste sur le fait que le désir d'être touché dans ce roman est plus qu'une métaphore. Il s'agit d'un désir littéral (Woodward, 1991, p 174). Monsieur Andesmas manque le contact physique avec d'autres. Woodward affirme que quand on a perdu le contact physique avec d'autres personnes, on peut trouver une sorte de consolation dans le corps propre devenu un corps autre. C'est cela que Woodward appelle le corps compagnon. Le corps propre mais détaché en quelque sorte, est devenu le seul compagnon dans la vie.

## 2.6.2 Le « stade du miroir de la vieillesse »

L'approche de Woodward au vieillissement dans la littérature est psychanalytique. Notre analyse est plutôt thématique, mais une notion de la psychanalyse qu'elle présente est particulièrement intéressante pour notre étude des représentations du vieillissement chez Duras. Woodward développe le concept du psychanalyste français Jacques Lacan de *stade du miroir*. Selon la théorie de Lacan, l'enfant devient conscient de soi quand il se voit dans le miroir, et ensuite dans d'autres personnes en observant leurs réactions et en s'identifiant avec eux. Woodward (1991, p 67) trouve qu'on peut identifier un stade du miroir similaire dans le sujet vieillissant, qui, face à son corps dans le miroir, ne se reconnaît plus. La personne vieillie devient soudainement consciente de son propre vieillissement. Tandis que l'enfant selon Lacan tient son image miroir dans un regard amoureux, le vieux ne l'accepte pas et rejette sa vieillesse. Le vieux trouve que ce corps vieillissant n'est pas lui-même. Woodward (1991, p 67) explique que si le processus psychique du stade du miroir de l'enfant lui permet de se sentir comme une entité, c'est l'inverse dans le drame du stade miroir de la vieillesse. Le sujet passe de l'intégralité à la désintégration physique. Ce stade est associé au désespoir, et non pas à la joie comme chez l'enfant. Le stade du miroir de l'enfance est marqué par une hostilité envers les autres, et ce que l'enfant désire avant tout, selon Lacan, c'est d'être reconnu par eux. Le vieux selon Woodward (1991, p 68) désire au contraire de ne pas être reconnu par l'autre, parce que dans le cas de la vieillesse cet Autre est représenté comme le sujet vieillissant lui-même.

Strangeness, the uncanny, old age, decrepitude, death, fear, danger – all are linked together in this momentary drama of the mirror stage of old age. In the mirror stage of old age, the narcissistic impulse directs itself *against* the mirror image as it is embodied literally and figuratively in the faces and bodies – the images – of old people. (Woodward, 1991, p 69).

Si le premier stade du miroir sert à affirmer le moi de l'enfant, le second stade du miroir dans lequel la personne vieillie ne peut plus se reconnaître peut provoquer l'effet contraire, un moi qui se perd et qui doit se reconstruire. Cette expérience peut être traumatique, mais elle peut aussi représenter de nouvelles possibilités.

## 2.7 Edward Saïd : *Le style tardif*

Nous avons vu dans le chapitre 1 que Davis présente le *style tardif* comme l'une des approches courantes des études littéraires du vieillissement. Nous discuterons dans notre analyse si *L'Amant* et d'autres œuvres écrites par Duras dans un âge avancé sont marqués par ce style tardif. Nous avons vu que Bethany Ladimer parle d'un style tardif qui correspond à une nouvelle féminité, mais le style tardif de Saïd concerne plutôt le style des œuvres produites tardivement dans la vie d'un auteur. L'intellectuel palestinien Edward Saïd (1935-2003) commence à s'intéresser au thème du style tardif chez certains écrivains et musiciens vers la fin des années 1980. Il meurt avant de terminer son ouvrage sur le sujet, mais le livre a été publié après sa mort grâce à Richard Poirier et à Michael Wood. *On Late Style* a été publié en 2006, suivi par une version française en 2012. Dans ce livre Saïd examine les œuvres créées vers la fin de la vie de Richard Strauss, Beethoven, Arnold Schoenberg, Thomas Mann, Jean Genet, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Constantin Cavafy, Samuel Beckett, Luchino Visconti et Glenn Gould. Le terme *style tardif* d'abord été utilisé par le philosophe, sociologue, compositeur et musicologue allemand Theodor W. Adorno (1903-1969). Adorno présente la notion de « spätstil », traduit par l'expression « style tardif » en français et par l'expression « late style » en anglais, dans un essai publié en 1937 qui traite les dernières compositions de Ludwig van Beethoven. À l'époque de la vieillesse de Beethoven, il est devenu sourd et a vécu à l'écart de la société en rejetant l'ordre dominant (Agsous, 2012). Les œuvres qu'il a créées pendant ce temps sont marquées par l'expression d'une tristesse et d'un sens tragique. D'après Adorno, ces œuvres sont caractérisées par un « sentiment d'inachevé, d'un abandon brutal, voulu... » à la suite de moments de silences et de rupture (Agsous, 2012). Selon Adorno, ce style crée un sentiment de tragédie et une idée d'anachronisme et de catastrophe.

Adorno trouve que certaines œuvres tardives se caractérisent par un esprit de maturité, de sérénité, de résolution de conflits et de possibilité de réconciliation. D'autres, expriment un sentiment de tourment, de tristesse, de révolte et une série de « contradictions irrésolues » (Agsous, 2012). Saïd s'intéresse surtout à cette deuxième catégorie. Sa définition du style tardif implique l'existence d'une « tension » dépourvue d'harmonie et de quiétude (Agsous, 2012). Selon Saïd, Beethoven a eu le sentiment de n'être ni à sa place ni dans son temps, ce qui s'explique par la transformation de son statut. À l'époque, le compositeur a détenu le nouveau rôle d'un « génie créateur » au lieu d'un serviteur de la société et de l'église



(Agsous, 2012). Said trouve un sentiment d'exil, de solitude et de mélancolie dans les œuvres tardives. Les réflexions de Said permettent d'établir une identification entre l'auteur, les écrivains et les musiciens qui font l'objet de l'ouvrage. Nous discuterons le concept du style tardif plus en profondeur dans le chapitre 7, et essaierons d'appliquer la théorie de Said sur les derniers écrits de Marguerite Duras.

## 2.8 Conclusion partielle

Nous avons dans ce chapitre présenté certaines notions de l'écriture de soi. Les théories du pacte autobiographique de Philippe Lejeune et d'autofiction de Philippe Gasparini seront notamment pertinentes pour l'analyse dans les chapitres suivants.

Nous avons vu à partir du chapitre sur Annette Keilhauer que les femmes entretiennent une relation ambiguë à l'autobiographie. D'un côté, l'écriture de soi est associée à l'écriture féminine, mais de l'autre côté, le genre autobiographique a été dominé par les hommes. Les femmes sont considérées vieilles avant les hommes, et le vieillir féminin est largement associé à la perte de beauté. Cependant, certaines femmes se sentent plus libres dans leur vieillesse, ce que nous voyons dans leurs écrits. Nous avons aussi élaboré plusieurs conceptions du vieillissement à travers la présentation de quelques théoriciens. De Martine Boyer-Weinmann, nous avons retenu l'opposition entre le vieillir comme un *crash* ou comme une décente d'avion. Chez Kathleen Woodward c'est surtout son concept du stade du miroir de la vieillesse qui est pertinent pour notre analyse.

Nous avons aussi présenté deux théories du *style tardif*. Bethany Ladimer se concentre sur la créativité et la nouvelle féminité qu'elle identifie chez certaines écrivaines dans un âge avancé, alors qu'Adorno et Said caractérisent les travaux d'un artiste âgé soit comme sereins et réconciliateurs, soit comme contradictoires et irrésolus.

## 3 Écriture de soi et vieillissement dans l'œuvre durassienne

### 3.1 Introduction à Marguerite Duras

Avant d'en arriver aux analyses proprement dites, il nous semble nécessaire de connaître dans une certaine mesure la vie et l'œuvre de Marguerite Duras. Notre objectif est de présenter un résumé des quelques événements et œuvres marquants dans sa vie et qui sont pertinents pour suivre notre analyse de la conception du vieillissement qui en découlera. Nous basons cette introduction à sa vie principalement sur les biographies d'Elisabeth Aasen (2000) et de Laure Adler (1998), ainsi que sur une partie de *Colette, Beauvoir, Duras : Age and Women writers* de Bethany Ladimer (1999).

Marguerite Duras est née Marguerite Donnadiou le 4 avril 1914 à Gia Dinh, au nord de Saïgon (Vietnam). À l'époque, le Vietnam faisait partie de la colonie Indochine française. Marguerite était la plus jeune de trois enfants et la seule fille de Marie et Henri Donnadiou. Les deux frères de Marguerite, Pierre et Paul, jouent un rôle important à la fois dans sa vie et dans son œuvre littéraire. Le frère aîné Pierre a terrorisé la famille. Il était un semi-criminel qui volait la mère et les domestiques, mais restait cependant le favori de la mère pendant toute sa vie. Marguerite et le frère Paul, surnommé le « petit frère » par Duras malgré le fait qu'elle était la plus jeune, ont eu une relation étroite, et plusieurs de ses œuvres littéraires suggèrent un amour incestueux.

Le père de Marguerite est décédé en 1918, et la mère Marie ne s'est jamais remariée. Elle avait des défis économiques après la mort de son mari. Après des années d'économies, elle a acheté une concession de terre de riz dans le sud du Cambodge. Mais la mère de Marguerite ne savait pas qu'il fallait aussi acheter les fonctionnaires coloniaux, et ils lui ont donné une terre non cultivable. Chaque année, la mer montait, inondant et détruisant la récolte. La mère de Marguerite a même essayé de construire un barrage pour éviter que la mer inonde la terre, mais le barrage s'est effondré. L'histoire de la concession et du barrage a rendu la mère presque folle. Ces événements ont aussi marqué Marguerite Duras pendant toute sa vie, et elle a consacré entre autres un roman, *Un barrage contre le Pacifique*, à cette histoire. Même si la famille de Marguerite faisait partie de l'élite blanche française en Indochine, ils étaient pauvres. La mère de Marguerite enseignait dans une école pour les indigènes, ce qui l'a placée

au plus bas de la hiérarchie des blancs. Marguerite était intégrée à la vie des indigènes, et elle parlait le vietnamien.

A 18 ans, Marguerite est retournée en France pour des études. Au début, elle a fait des études de mathématique, comme sa mère le souhaitait. Ensuite, elle a mené des études de droit et de science politique. En 1936, Marguerite a rencontré Robert Antelme, qui était aussi étudiant de droit. Elle est tombée amoureuse de lui, et ils se sont mariés le 23 septembre 1939. Marguerite a travaillé dans le Département des colonies. Le livre *L'Empire français* est sorti en 1940, écrit par Marguerite Duras et Philippe Roques. Ce livre est une œuvre de propagande qui rend naïvement hommage à la présence française dans les colonies. L'image de la colonie que présente Duras dans ce livre s'oppose à la vie dans la colonie dont elle témoignera plus tardivement dans entre autres *Un Barrage contre le Pacifique* et dans *L'Amant*. Marguerite Duras a dit qu'elle avait refoulé son enfance en Indochine (Aasen, 2000, p. 26). Après des années d'études à Paris, elle est devenue une « vraie Française », qui adoptait les opinions officielles quant à l'empire colonial (Aasen, 2000, p 26). Sa radicalisation et son engagement politique sont venus plus tard dans sa vie. En 1940, Duras a commencé la rédaction de son premier roman. Elle vivait avec Robert Antelme dans un appartement dans la rue Saint-Benoît à Saint Germain.

Pendant la guerre, Marguerite travaillait dans un comité officiel responsable de distribuer les papiers aux maisons d'édition. A cause de ce travail, elle est considéré par certains comme un collaborateur, car le travail a impliqué de la censure. L'été 1942, Marguerite fit la connaissance de Dionys Mascolo qui travaillait dans la maison d'édition Gallimard. Elle en tomba amoureuse, et elle, Mascolo et Antelme étant tous des amis, établirent une sorte de ménage à trois. Bien qu'elle ait commencé dans un travail de « collaborateur », Marguerite et ses amants ont finalement rejoint la Résistance. Un de leurs alliés les plus proches était François Mitterrand et l'appartement dans la rue Saint-Benoît était un endroit important pour leur travail. Marguerite a quitté son poste dans le comité et a continué à écrire. Elle a publié son premier roman, *Les Imprudents* en 1943 sous le nom de Marguerite Duras. Duras était le nom du village à côté de la résidence de son père. En juin 1944, Robert Antelme fut arrêté et placé dans le camp de concentration Buchenwald et ensuite à Dachau. Il survécut, mais il était presque mort quand il fut sauvé par ses amis. Marguerite Duras n'a pas écrit sur ses propres expériences de la guerre avant 1985, mais en 1959 elle a écrit le scénario du film *Hiroshima mon amour* dans lequel elle traite à la fois de la tragédie à Hiroshima en 1945 et de l'histoire d'amour entre une jeune femme française et un soldat allemand. Deux ans après, elle divorça

de Robert Antelme et elle eut un enfant, Jean, avec Dionys Mascolo. L'amitié entre les trois ne finit pas pour autant.

Les années suivantes, Marguerite a continué à écrire et elle a publié plusieurs livres. En 1950, *Un Barrage contre le Pacifique* est sorti, et par cette publication, elle est revenue vers son enfance en Indochine française. Elle a ensuite fait une percée littéraire avec *Moderato Cantabile* en 1958. Les premières publications de Duras sont caractérisées par une narration traditionnelle avec une action extérieure claire. Avec *Moderato Cantabile*, Duras s'inscrit dans le mouvement du nouveau roman qui a cherché à décomposer le moi et qui place l'intrigue et le personnage au second plan. Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Nathalie Sarraute sont associés à cette tendance littéraire. Ils ne voulaient plus inventer des histoires, mais plutôt décrire sans filtre ou souci de composition ce qu'ils voient et écoutent (Aasen, 2000, p 74). Les nouveau-romanistes ont utilisé une technique de camera/enregistrement qu'ils jugeaient plus authentique que le narrateur omniprésent traditionnel. Il s'agit d'une écriture censée être plus objective. Marguerite Duras a dit elle-même qu'elle ne faisait pas partie du groupe d'auteurs associés au nouveau roman, mais que ses travaux avaient certains points en commun avec cette tendance littéraire, et comme beaucoup d'autres nouveau-romanistes, elle a publié *Moderato Cantabile* chez Éditions de Minuit (Aasen, 2000, p 74). Dans *Moderato Cantabile*, le plus important se trouve entre les lignes. Duras avait commencé une relation amoureuse avec le journaliste et écrivain Gérard Jarlot, et c'est à lui qu'elle dédia ce livre (Aasen, 2000, p 95-96). La relation avec Jarlot a aussi nourri sa consommation d'alcool. Périodiquement dans sa vie, Duras a été alcoolique, et elle commente cette partie de sa vie entre autres dans *La vie matérielle* (1987). L'alcool est aussi très présent chez plusieurs de ses personnages fictifs ou semi-fictifs.

Dans une période de sa vie, Duras s'est concentrée sur la réalisation cinématographique. Le film *Hiroshima mon amour* (1959) a été un grand succès, et elle a obtenu le Palme d'Or du festival de Cannes pour le film *Une aussi longue absence* (1961). *India Song* (1975), un film basé sur des travaux romanesques antérieurs, est ensuite devenu un film culte. Duras a trouvé ennuyeux les films commerciaux, et a créé des films singuliers et expérimentaux qui s'adressent à un public averti. Elle s'inspirait des images et a créé des films très beaux (Aasen, 2000, p 109). La relation entre image et écriture est centrale dans toute son œuvre. Nous le voyons aussi dans notre corpus – dans *L'Amant*, où une photo qui n'a pas été prise, qui n'existe que dans l'imaginaire de la narratrice, est le point de départ du récit. Duras s'intéressait aussi au théâtre. L'actrice Madeleine Renaud est devenue une personne

importante dans sa vie et sa carrière. Elle a interprété la mère dans *Des journées entières dans les arbres* (1968), ainsi que dans *L'Eden cinéma* (1977) et la grand-mère dans *Savannah Bay* (1982) à l'âge de 83 ans (Aasen, 2000, p 99 et 145).

Après 1968, l'histoire des souffrances des Juifs est devenue une obsession pour Duras (Aasen, 2000, p 108). Elle a écrit trois textes sur *Aurélia Steiner*, qui est devenue la figure de la destinée de tous les Juifs (Aasen, 2000, p 108). Entre 1964 et 1976, Marguerite Duras travaillait sur un cycle de romans et de films intérieurement cohérent, souvent appelé le *cycle indien*. Le roman *Le ravisement de Lol V. Stein* (1964) a été le point de départ pour ce cycle littéraire. Dans ces œuvres, plusieurs personnages et destins reviennent, comme le personnage d'Anne-Marie Stretter, la mendicante, Lol Valérie Stein, le vice-consul, et les thèmes de l'angoisse, de la maladie et de la lèpre. Tous ces travaux sont imbriqués l'un dans l'autre. Dans notre analyse, nous allons retrouver cette manière de reprendre une histoire dans des formes et formats différents qui est typique de Marguerite Duras.

Duras a passé la dernière partie de sa vie en compagnie d'un jeune homme homosexuel, Yann Lemée. Elle avait 38 ans de plus que lui. Yann est devenu très important à la fois au plan personnel et comme source d'inspiration et personnage dans ses textes. Yann était étudiant à Caen lorsqu'il a écrit plusieurs lettres à l'écrivaine. Il était passionné par son œuvre littéraire. Les deux se sont rencontrés la première fois quand Duras participait à un événement organisé par un club de film à l'Université de Caen. Ensuite ils ont échangé des lettres, et Duras lui a envoyé ses nouvelles publications. L'été 1980, Yann a téléphoné Duras, et ensuite il lui a rendu visite à Trouville. Depuis cette rencontre, Yann est resté de son côté. Il a tout quitté pour vivre avec elle. Duras lui a donné un nouveau nom : Andréa, le prénom de la mère de Yann. Ce jeune homme, qui est devenu le dernier compagnon de Duras pendant 16 ans, jusqu'à sa mort, a aussi fait son entrée dans ses textes (Aasen, 2000, p 139). Quelques œuvres qui représentent Yann ou traitent de leur relation sont entre autres *L'été 80* (1980), *L'homme atlantique* (1982), *La maladie de la mort* (1982), *Les Yeux Verts* (1987), et *Yann Andréa Steiner* (1992). Pendant ses périodes de maladie et d'alcoolisme, Yann a même transcrit ses livres. Il a aussi lui-même écrit et publié des livres sur sa vie avec Duras, comme *M.D.* (1983) et *Cet amour-là* (1999). Marguerite Duras est morte le 3 mars 1996 dans son appartement dans la Rue Saint-Benoît à l'âge de 82 ans. Elle a laissé derrière elle une grande œuvre littéraire et elle reste l'une des écrivaines françaises les plus importantes du XX<sup>e</sup> siècle.

## 3.2 Duras et l'autobiographie

Il peut être difficile de définir les genres des œuvres durassiennes et de déterminer si ce qu'elle écrit sort de la fiction ou de la réalité. La tâche d'analyser l'aspect autobiographique chez Duras est un projet en soi, et nous n'allons pas essayer de « résoudre » ce problème. Nous nous limitons à situer les œuvres dans notre corpus dans leur contexte autobiographique et à discuter dans notre analyse comment les caractéristiques génériques et stylistiques dans ces œuvres peuvent avoir une influence sur les représentations du vieillissement féminin. Les œuvres durassiennes dont nous traiterons ici ne sont pas des autobiographies traditionnelles selon la définition de Philippe Lejeune. Marguerite Duras joue avec les genres traditionnels et mélange la fiction et la réalité. Malgré les doutes autobiographiques, nous considérons dans ce mémoire ses œuvres comme des témoignages autobiographiques qui serviront à aborder notre problématique sur le vieillissement féminin. Nous trouvons même que sa manière d'expérimenter avec le genre autobiographique apporte quelque chose d'intéressant à sa présentation du vieillissement.

Malgré les difficultés de placer ses œuvres comme des autobiographies pures, Duras est considérée comme l'un de plus grands auteurs du genre autobiographique qui a contribué à développer le genre. Marguerite Duras a affirmé elle-même dans un entretien au programme *Bon plaisir de Marguerite Duras*, diffusé sur France-Culture le 20 octobre 1984 (cité dans Poulet, 2006, p 9) qu' « On n'écrit rien en dehors de soi ». Duras aurait pu, selon Monique Pinthon (2009, p 40), dire comme l'a fait Montaigne dans son *Essais* « Je suis moi-même la matière de mon livre ». Cependant, elle a dû mettre « mon livre » au pluriel, parce qu'elle a toujours été inspirée par son vécu. Lire les œuvres de Duras, c'est aussi lire sa vie. Dans *Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin* dans *The French Review* (Knapp, 1971, p 654-655), Duras affirme que le livre le plus autobiographique tant aux événements et faits est *Un Barrage contre le Pacifique* – donc un roman qui apparemment n'est pas autobiographique. Quand on connaît l'histoire de la vie de Duras, c'est toutefois difficile de lire ce roman comme une histoire purement fictionnelle, et on peut donc très bien comprendre cette affirmation de Duras. Elle a ensuite dit dans la même interview que le livre le plus autobiographique quant aux émotions et à la vie intérieure est *Moderato Cantabile*.

Selon Aliette Armel (1990, p 155), la relation que Duras entretient avec l'autobiographie se traduit sur le plan formel dans son œuvre à partir de la parution de *L'Amant* en 1984. Au début de sa carrière, elle avait, selon Armel (1990, pp 155-156), peur de la réception de ses livres et d'être vue comme folle, mais dans ce dernier cycle d'écrits et de vie, elle se sentait plus libre. Avec *L'Amant*, Marguerite Duras ose enfin écrire « je », même si le personnage qui s'exprime à la première personne n'est pas explicitement nommé (Poulet, 2006, p 4). Duras n'a pu vraiment écrire sur sa mère qu'après la mort de celle-ci (Poulet, 2006, p 8). Par la suite, elle a mené ce qu'Aliette Armel appelle « une sorte de quête autobiographique » pour remonter aux sources de la fascination et s'en libérer. Les raisons qui la poussent à recourir au « je » dans *L'Amant* sont purement personnelles et parmi celles-ci, la fascination, source essentielle de son œuvre, joue un rôle déterminant (Armel, 1990, p 10).

*L'Amant* était la première œuvre ouvertement autobiographique, mais cela ne veut pas dire que Duras n'avait pas fait d'écriture de soi avant *L'Amant*. En effet, il semble que tout ce qu'elle écrit contient des aspects autobiographiques. Comme disent Marcelle Marini (cité dans Armel, 1990, p 14), le livre *L'Amant* a fonctionné comme une clé de son œuvre qui jusqu'à ce moment avait été considérée comme plus ou moins fictionnelle : « Enfin Marguerite Duras raconte Marguerite Duras... On va pouvoir lire sans inquiétude les œuvres durassiennes à l'envers, car on a enfin la clef ». Duras a aussi commenté ouvertement ses propres expériences transmises dans la littérature. Un tel exemple est l'entretien avec Xavier Gauthier qui en 1974 a été publié sous le titre *Les Parleuses*, ou l'entretien avec Michèle Porte qui en 1977 est devenu *Les Lieux de Marguerite Duras*. Elle évoque aussi la vie en Indochine française, la folie de sa mère, les relations avec ses deux frères, l'inspiration derrière le personnage d'Anne-Marie Stretter et la mendicante dans un nombre d'articles et notes. Il s'agit d'éléments qui sont tous développés par la suite dans *L'Amant*. Dans les livres de Duras, nous voyons souvent les mêmes histoires ou personnages se répéter dans plusieurs œuvres, plusieurs genres ou plusieurs formats. Aliette Armel (1990) écrit dans son étude *Marguerite Duras et l'autobiographie* que l'œuvre de Duras absorbe sa vie et que sa vie se dé-livre dans l'œuvre.

Nous avons mentionné brièvement que Duras expérimente et mélange les genres, et nous allons analyser cela plus en profondeur dans les chapitres qui suivront. Les textes de Duras sur lesquels nous travaillons remplissent-ils les critères d'une autobiographie tels qu'énoncés par Lejeune ? Etablissent-ils un pacte autobiographique entre Marguerite Duras et le lecteur ? Telles sont les questions initiales auxquelles nous essayerons de répondre dans notre analyse

afin d'examiner comment ces formes d'écriture de soi servent à représenter le vieillissement féminin.

### **3.3 La thématique du vieillissement chez Duras**

#### **3.3.1 Une thématique répandue**

Cette étape nous permettra de voir le rôle que Marguerite Duras donne au vieillissement dans une sélection de son œuvre autobiographique ou partiellement autobiographique. Nous nous concentrons principalement sur *L'Amant* (1984), mais nous allons tracer des parallèles entre notre objet d'étude primaire et d'autres écrits durassiens, notamment du cycle indochinois. Les écrits de Marguerite Duras constituent un cas intéressant quant au thème du vieillissement, car ils se caractérisent par une représentation diversifiée des âges de la vie. Selon Daniela Veres, l'auteure de l'article « Des journées entières dans les arbres – pour décrire le vieillissement chez Marguerite Duras » qui se trouve dans le livre *Vieillir féminin et écriture autobiographique* d'Annette Keilhauer (2007), le vieillissement se retrouve parmi les thèmes les plus fréquents chez Duras. Veres explique que Duras aime écrire sur le destin des gens, analyser leur vie, leur comportement, leur attitude devant la fuite du temps, qu'il s'agisse de sa propre famille, des inconnus ou de sa propre personne. On peut définir le processus de vieillissement dans l'œuvre durassienne comme un mélange d'états d'âme et de phénomènes mentaux et physiologiques qui se produit dans la conscience et le corps du sujet vieillissant, touché par le « mal du temps » (Keilhauer, 2007, p 176). De tels exemples sont la solitude et la dévoration. Selon Veres (cité dans Keilhauer, 2007, p 176), les principaux « effets de vieillesse » chez les sujets féminins chez Duras sont les expériences de la faim, du regret, de l'angoisse et du sommeil. Elle écrit qu'« En effet, le parcours littéraire de Duras est situé sous le signe de la vieille mère, de l'isolément de celle-ci et de la solitude qui en résulte » (Keilhauer, 2007, p 176). Nous reviendrons justement à la mère comme figure du vieillissement plus tard dans notre analyse.

Dans notre hypothèse nous avons constaté que les œuvres autobiographiques dans notre corpus ne sont pas principalement des récits de vieillesse. Dans l'ensemble de l'œuvre romanesque et fictionnelle de Duras, il y a cependant certaines œuvres qui se distinguent par le fait qu'elles traitent du sujet du vieillissement plus ouvertement que d'autres. Avant



d'aborder *L'Amant*, nous allons considérer deux romans et une pièce de théâtre qui tous placent le vieillissement et des sujets associés à la vieillesse comme des thématiques centrales. Ces œuvres fictionnelles ne font pas partie de notre corpus primaire, parce qu'elles sont moins pertinentes pour notre sujet d'écriture de soi, mais nous les présenterons brièvement pour montrer comment Duras traite de façon explicite la thématique du vieillir. Il s'agit des romans *L'Après-Midi de Monsieur Andesmas*, et *Dix heures et demie du soir en été*, et la pièce de théâtre *Savannah Bay*. Toutes ces œuvres présentent des dimensions et conceptions différentes du vieillir.

### **3.3.2 *L'Après-Midi de Monsieur Andesmas***

Nous avons déjà évoqué la thématique du vieillissement dans *L'Après-Midi de Monsieur Andesmas* (1962) dans notre chapitre théorique sur Woodward (chap. 2), qui utilise ce roman pour soutenir sa théorie du corps vieillissant. Nous avons examiné les liens entre le corps physique, la mobilité et la vieillesse. L'enfant développe en grande partie le sens de son corps comme un ensemble à partir de la touche de sa mère. Quand la mère porte l'enfant, elle l'aide à se sentir comme une entité. Le contact physique et le mouvement sont connectés depuis la petite enfance, et cela continue tout au long de notre vie (Woodward, 1991, p 171). Woodward explique comment le contact physique, la touche de l'autre, est un besoin humain qui ne diminue pas avec l'âge, mais la réalité est que cette touche manque dans la vie de beaucoup de vieux.

Monsieur Andesmas est un homme de soixante-dix-huit ans qui vit dans le Sud de la France. Sa situation est statique. Il est vieux, assis dans sa chaise en attendant l'arrivée de quelqu'un ou de quelque chose. Il attend sa fille et son entrepreneur. Et d'une manière, il attend la mort, parce qu'il n'a en réalité plus de vie. L'attente est un motif récurrent dans la littérature, dont l'exemple le plus connu est peut-être *En attendant Godot* (1948) de Samuel Beckett. L'attente de Monsieur Andesmas peut aussi être caractérisée comme une attente Beckettienne. Dans tout le roman il attend, et le livre se termine même avant que sa fille et l'entrepreneur ne viennent. Monsieur Andesmas a acheté une maison pour sa fille Valérie et veut construire une terrasse pour elle avec la vue sur la Méditerranée. Dans l'histoire, qui, significativement, se déroule entre quatre heures et demie et la fin de la journée, Monsieur Andesmas attend l'entrepreneur Michel Arc, qui est en retard. L'attente est une thématique typique de Duras. Aasen écrit que tous les personnages durassiens sont dans l'attente de quelque chose. Ils

vivent dans l'espérance. Dans ce roman, Duras concrétise cette attente (Aasen, 2000, p 89). Monsieur Andesmas est cloué à sa chaise par la vieillesse. Il n'est plus capable de faire autre chose qu'attendre. Il est vieux, riche est solitaire. Sa fille Valérie est son seul plaisir dans la vie. Le seul sens de la vie de Monsieur Andesmas est son amour paternel. Mais en attendant sa fille, l'attente de la mort et la peur de celle-ci arrivent aussi. Les signes de la vieillesse se transforment en sommeil, en angoisse et en solitude pour Monsieur Andesmas, qui comprend que sa fille est occupée avec sa propre vie dans laquelle il ne joue plus le rôle principal.

### **3.3.3 *Dix heures et demie du soir en été***

Un autre roman durassien qui traite explicitement de la thématique du vieillissement est le roman *Dix heures et demie du soir en été* (1960). Ce roman met notamment la lumière sur les effets du vieillissement féminin. Dans ce roman nous rencontrons Maria, une femme qui est dans sa trentaine. Elle n'est pas encore entrée dans la « vraie » vieillesse, mais déjà à cet âge elle fait l'expérience de se sentir trop vieille. Elle découvre que son mari désire une femme plus jeune qu'elle. Nous avons vu dans le chapitre sur Keilhauer (chap. 2.3) que les femmes historiquement sont considérées vieilles et marquées par le temps bien avant les hommes, et que leur valeur est souvent déterminée par la beauté physique liée à la jeunesse. Le mari de Maria, Pierre, a une amante, Claire, qui est plus jeune que Maria. Maria est une femme alcoolique, et ivre, elle essaie de créer une destinée alternative pour elle-même. Elle sauve un criminel jaloux qui a tué sa femme et son amant. Mais le criminel se suicide, et le plan de Maria devient un échec. Elle accepte l'amour de Pierre pour Claire comme inévitable. Maria constate que l'âge et le passage du temps sont inscrits dans son visage. Elle sent qu'elle était jolie avant, mais qu'elle est moins jolie maintenant (Ladimer, 1999, p 98).

Ce roman présente une histoire qui est une variante de l'intrigue d'abandonnement, car Maria décide de partir au lieu de rester dans une situation qui n'était pas sa propre création. *Dix heures et demie du soir de l'été* est une description courageuse et sereine des problèmes qui viennent avec le vieillissement pour la femme. Le portrait honnête de l'âge comme un obstacle du bonheur de la femme dans la littérature de Duras semble suggérer que le problème essentiel de l'âge moyen et avancé pour Duras n'était pas principalement lié à la perte de la beauté physique (Ladimer, 1999, p 165). Le corps changeant était en partie un problème pour elle, comme pour toute femme sexuellement active. Mais le plus grand problème était plutôt la résolution de son problème d'identité et de formation de sujet et son impact pour ses

relations intimes (Ladimer, 1999, p 165). Comme dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, l'aspect temporel dans le titre *Dix heures et demie du soir en été* est significatif pour la thématique du vieillissement. C'est tard dans la journée, voire dans la vie, et c'est en même temps estival, une image de la jeunesse, une vie passionnante qui gouverne à la fois les jeunes et les vieux. Cela fait penser à ce qu'Oscar Wilde écrit dans *The Picture of Dorian Gray* (1981) : « The tragedy of old age is not that one is old but that one is young ».

### 3.3.4 *Savannah Bay*

La thématique du vieillissement est aussi traitée explicitement dans l'œuvre dramatique de Duras. L'aspect matériel qui est si présent dans le théâtre, le fait que nous voyons les personnages physiquement, donne accès à encore une dimension du vieillissement dans la littérature. Ici nous allons présenter certaines représentations du vieillir dans la pièce de théâtre *Savannah Bay* (1982), une pièce de théâtre écrite spécifiquement pour représenter la vieillesse sur scène. Duras a écrit *Savannah Bay* en pensant à la comédienne Madeleine Renaud, qui auparavant avait interprété la mère dans *Des journées entières dans les arbres* et dans *L'Éden Cinéma* (Aasen, 2000, p 145). Au moment où cette pièce a été présentée, Madeleine Renaud avait 83 ans. L'âge est souvent un facteur limitant pour les actrices ainsi que pour les femmes en général, dont les rôles principaux sont souvent offerts aux actrices jeunes. Cependant, le personnage principal dans cette pièce est justement une femme d'un âge avancé. Dans *Savannah Bay* Madeleine Renaud a joué le rôle d'une femme âgée, d'une grand-mère, qui auparavant avait travaillé comme comédienne. Nous avons vu dans notre chapitre théorique (chap. 2), que Keilhauer présente la figure de la grand-mère historiquement comme la seule figure valorisée de la femme âgée, à la fois dans la société et dans la littérature. Duras (1982) écrit dans les instructions de la pièce que le rôle du personnage nommé Madeleine ne devra « être tenu que par une comédienne qui aurait atteint la splendeur de l'âge ». Dans cette pièce, Duras rompt avec les stéréotypes du vieillissement en plaçant une femme âgée dans un rôle important, mais nous allons voir que ce rôle comprend aussi des conceptions traditionnelles du vieillir féminin.

L'action dans *Savannah Bay* concerne la récupération de souvenirs passés. Sur scène se déroule une conversation entre « Madeleine », et « Jeune femme », qui est la petite-fille de Madeleine. Le contraste entre les deux âges est mis en valeur. La jeune femme souhaite que

Madeleine lui raconte l'histoire d'une femme qui nageait chaque jour dans la mer à Savannah Bay. Elle avait eu un enfant, mais elle s'était suicidée dans la mer peu après. « Jeune femme » est la fille de la femme qui s'est suicidée à Savannah Bay.

Duras écrit dans la préface de la pièce :

Tu ne sais plus qui tu es, qui tu as été, tu sais que tu as joué, tu ne sais plus ce que tu as joué, ce que tu joues, tu joues, tu sais que tu dois jouer, tu ne sais plus quoi, tu joues. Ni quels sont tes rôles, ni quels sont les lieux, les scènes, les capitales, les continents où tu as crié la passion des amants. Sauf que la salle a payé et qu'on lui doit le spectacle.

Tu es la comédienne de théâtre, la splendeur de l'âge du monde, son accomplissement, l'immensité de sa dernière délivrance.

Tu as tout oublié sauf Savannah, Savannah Bay.

Savannah Bay, c'est toi.

M.D. (Duras, 1982, préface)

Cette citation rappelle le célèbre monologue de Jacques dans *As you like it* de Shakespeare : le monde est une scène sur laquelle on joue des rôles différents à travers les sept âges de la vie. Elle montre aussi le rôle important que joue la mémoire dans le processus de vieillissement. Duras écrit que la vieille femme a tout oublié, sauf Savannah Bay. Madeleine semble désorientée et perplexe. Elle est présentée comme sénile. « A force, tous les jours, je me trompe dans les dates... les gens... les endroits... » (Duras, 1982, p 30). Les deux femmes rient, et la jeune répond que « De plus en plus tu te trompes », et ensuite « Tu n'es plus sûre de rien » (Duras, 1982, p 30 et p 32). Duras montre la difficulté que Madeleine a avec sa mémoire et son incapacité de s'exprimer par la langue. Nous avons l'impression qu'elle confond la réalité qui aurait pu avoir lieu dans le passé avec une représentation théâtrale. Sa parole est aussi dominée par celle de « Jeune femme », qui contrôle la conversation et fait parler Madeleine contre sa volonté. Finalement, le point de vue de Madeleine prend le pouvoir. Sa manière de raconter l'histoire nuance le récit par une autorité et une perspective personnelles qu'on peut attribuer à l'expérience qu'elle a obtenue avec l'âge (Randall, 1997, p 102)

Dans sa dissertation sur *Gender, body, and age in the writings of Simone de Beauvoir*, Marguerite Duras and Simone Schwarz-Bart, Beverly Marilyn Randall (1997) affirme que le

silence du sujet vieillissant dans la culture occidentale est exploré en détail dans cette pièce de Marguerite Duras. Dans *Savannah Bay*, l'individu vieillissant est caractérisé comme un sujet silencieux dont le corps est à la fois absent et fétiché par les discours mêmes qui réduisent sa voix au silence (Randall, 1997, p 76). Randall écrit que Duras utilise le langage et les actions du personnage jeune dans cette pièce de la même façon dont les sociétés occidentales traitent les vieux. Nous voyons comment la société, représentée par « Jeune femme », construit, interprète et même efface la subjectivité des personnes âgées pour la satisfaction de ses propres objectifs (Randall, 1997, pp 75-76). Ainsi, nous voyons que le caractère de la jeune femme renforce non seulement les valeurs de la culture occidentale en matière de jeunesse et de beauté physique, mais émet également l'objectivation exercée par la culture occidentale sur des personnes âgées par un langage qui manipule les émotions, la mémoire et l'action de celles-ci.

Le corps vieillissant, la vieillesse physique, est aussi présent dans la pièce. Madeleine se regarde dans un miroir. Elle porte une robe florale, qui évoque un costume de jeunesse. Selon Randall, cette robe semble littéralement ramener son corps vieillissant à la vie. Auparavant, Madeleine, comme Monsieur Andesmas, apparaît immobile dans sa chaise, mais maintenant elle est debout. Elle se regarde dans le miroir et commence à se souvenir. Mais la robe est une mascarade de jeunesse (Randall, 1997, p 113). Madeleine retourne à ses vêtements sombres, à son corps vieillissant. Nous trouvons dans la pièce un contraste à la fois entre la vieille femme et la jeune femme, mais aussi entre la vieille femme et sa propre jeunesse, dans sa conception de son propre corps. La notion du « stade de miroir de la vieillesse » de Woodward peut ainsi être impliquée dans cette scène de *Savannah Bay* (Randall, 1997, p 113). Randall explique que souvent lorsque les individus vieillissants se regardent dans le miroir, ils nient l'identification avec leur propre corps. Le miroir révèle non seulement la vision de la société du corps mais aussi le conflit entre la personne elle-même et ses propres images de son corps (Randall, 1997, p 113). L'expérience soulève la question d'identité. La vieille se regarde dans le miroir et elle y voit une autre. Dans ce processus, le sujet vieilli se pose la question « qui suis-je maintenant ? ». La citation au-dessus suggère que Madeleine ne se reconnaît pas. La mémoire devrait raconter qui elle est comme un moi stable, mais tout se décompose en rôles qu'elle ne joue plus. Cela est un thème fréquent du vieillissement : le vieux ne se reconnaît pas et cherche des nouveaux points de repère pour son identité. L'épisode semble confirmer que la plus grande question pour Duras quant à son propre vieillissement était la résolution de son problème d'identité et de formation de sujet et son impact pour ses relations intimes.

### 3.4 Conclusion partielle

Dans ce chapitre nous avons présenté la vie et l'œuvre de Marguerite Duras, ainsi que sa place dans le domaine d'écriture de soi et du vieillissement. Nous avons vu que Duras, dans certaines œuvres fictionnelles, ici représentées par les romans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, *Dix heures et demi du soir en été*, la pièce de théâtre *Savannah Bay* traite des thématiques liées à la vieillesse explicitement. Cela est illustré dans ces œuvres par des personnages d'un âge avancé, par le contraste entre personnages vieux et jeunes, par l'attente, la solitude, le sommeil et par des manières différentes d'opprimer les âgés. Les représentations à la fois rompent et confirment des stéréotypes historiquement associés à la vieillesse. Dans l'analyse qui suit, nous allons examiner comment Duras traite du vieillir dans son œuvre autobiographique. Les livres dans notre corpus ne sont pas en soi des récits de vieillesse. Le personnage principal dans *L'Amant*, notre objet d'étude principal, est une adolescente. Cependant, la narratrice est âgée. Une étude des représentations du vieillissement dans ce livre peut sembler moins pertinente que dans les exemples fictionnels discutés ci-dessus. Notre hypothèse est cependant que la thématique du vieillissement se trouve dans toute l'œuvre durassienne, et nous verrons ainsi que malgré tout, le vieillissement est très présent dans notre corpus, notamment dans *L'Amant*.

## 4 *L'Amant*

### 4.1 L'aspect autobiographique dans *L'Amant*

Dans ce chapitre nous allons montrer si et comment ce livre durassien et cette histoire de la jeune fille en Indochine s'inscrivent dans le champ d'écriture de soi et donc dans le corpus littéraire auquel nous nous intéressons pour ses témoignages plus ou moins directs du vieillir féminin. Si ce livre appartient au genre autobiographique, on pourra parler de témoignage et il peut nous dire quelque chose sur la conception et la représentation du vieillissement chez une écrivaine centrale de son époque. La discussion autour du genre de *L'Amant* est pertinent pour notre analyse du vieillissement parce que nous nous intéressons aux manières de représenter le vieillir dans la littérature autobiographique et notamment dans l'autofiction. Dans le dernier chapitre nous discuterons si le genre et le contenu autobiographiques peuvent être révélateurs d'une tardivité. Nous nous demanderons s'il n'est pas typique du style tardif de décomposer les limites entre les genres littéraires quand on écrit sur sa propre personne. Et peut-être faut-il d'abord investiguer la conception d'une vie de Duras pour comprendre ses représentations du vieillissement dans *L'Amant*. Le modèle pour une vie qu'elle cherche dans l'écriture de soi (et qu'elle ne trouve pas dans les modèles traditionnels de narration d'une vie) peut servir comme un outil pour comprendre ce que cela signifie d'être vieille et qui elle est en tant que vieille par rapport à celle qu'elle est en tant que jeune. Pinthon (2009) suggère qu'il peut sembler paradoxal de mener une réflexion générique à partir de l'œuvre durassienne car Duras conteste la notion même de genre littéraire. Pinthon (2009, p 30) affirme que l'œuvre de Duras « ne se plie en effet à aucun genre mais elle les plie à son propos ». Nous allons cependant essayer de placer ce livre dans le champ littéraire de l'écriture de soi.

*L'Amant* (1984), l'objet d'étude principal de notre mémoire, évoque la relation amoureuse d'une jeune fille française et d'un riche Chinois en Indochine française. La fille vit avec sa mère et ses deux frères à Sadec en Indochine française. Son père est mort. Un jour, la fille rencontre un homme chinois plus âgé qu'elle pendant la traversée du fleuve Mékong, et il deviendra par la suite son premier amant. Il est Chinois, elle est blanche, il est riche, elle est pauvre, il a quinze ans de plus qu'elle. En somme, la relation est impossible. Vers la fin du roman, la fille repart pour la France et son amant est forcé par son père de se marier avec une femme chinoise. L'histoire d'une jeune fille et d'un homme plus âgé apparaît dans plusieurs textes durassiens. *L'Amant* est une refonte partielle de *Un barrage contre le Pacifique*, mais

Duras ne reprend pas ce qu'elle a déjà raconté dans ce roman autobiographique. Elle justifie ce choix en écrivant que :

L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci de justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé de périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. (Duras, 1984, p14)

*L'Amant* est narré à la première personne et le style est très différent du style dans *Un barrage contre le Pacifique*. L'ordre chronologique des événements dans les deux livres n'est pas le même non plus, et on trouve rarement des lieux ou actes communs. Le point de vue de l'auteur et du narrateur est également différent. Dans *L'Amant* Duras éclaire des éléments de nature autobiographique dans ses œuvres antérieures. *L'Amant* est donc aussi une clé à l'œuvre durassienne. Elle fait en outre de nouvelles révélations de la vie d'une figure publique. Mais pour classer *L'Amant* définitivement comme autobiographique, il faut que nous confrontions le livre aux critères du genre.

#### **4.1.1 *L'Amant* : un roman ?**

Armel (1990, p 18) écrit qu'il paraît que Duras elle-même place *L'Amant* « sous le signe de l'invérifiable, de la fiction ». Ce livre présente des caractéristiques propres au genre romanesque et nous pouvons discuter s'il s'installe un pacte romanesque dans *L'Amant*. Philippe Lejeune (1975, p 27) explique que « symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le pacte romanesque ». Deux aspects importants quant à ce pacte sont la pratique patente de la non-identité et l'attestation de fictivité. Ensuite, le motif romanesque de l'amour impossible est évoqué dans cette œuvre. Originellement, *L'Amant* a failli avoir le sous-titre *roman*. Duras raconte dans un entretien avec Marianne Alphant dans *Libération* (cité dans Armel, 1990, p 18) qu'« On m'a demandé de mettre 'roman'. J'ai dit que je pouvais le mettre et puis je ne l'ai pas mis. J'ai préféré la sécheresse du blanc. Qu'on dise 'roman' ou non, au fond, ça les regarde, les lecteurs. » Armel trouve que la non-coïncidence de l'identité du personnage principal avec l'auteur, cette autre caractéristique du pacte romanesque, est d'un certain degré présente dans *L'Amant*. Après quelques pages, Duras s'écarte du « je » et parle de « la petite fille », de « l'enfant » et de « la jeune fille » (Armel, 1990, p 18). Même si la narratrice évoque sa propre jeunesse, il y a une certaine distance entre elle et la jeune fille. Evidemment, il y a la distance de temps. La narratrice raconte les événements



rétrospectivement. Mais elle les présente aussi comme une histoire en dehors d'elle-même. Le « je » est utilisé pour marquer la parole de l'écrivain, qui maintenant a soixante-dix ans, tandis que l'histoire de la jeune fille est rédigée à la troisième personne. Nous constatons qu'il y a une distance naturelle entre la jeune fille du livre et la narratrice, créée par le temps. Le conditionnel présent est aussi typiquement employé dans l'autobiographie, mais Duras emploie aussi fréquemment les verbes du passé. Malgré ces similarités avec le champ romanesque, nous ne trouvons pas ces arguments suffisants pour exclure ce livre du genre autobiographique.

#### 4.1.2 Un livre sur elle-même

*L'Amant* ne peut donc pas être classé comme un roman purement fictif. S'agit-il donc d'une autobiographie ? Dans une conversation avec Bernard Pivot en 1984 au programme télévisé français « Apostrophes », Duras affirme ce qu'elle a écrit dans *L'Amant* et que la relation avec un Chinois plus âgé qu'elle s'est en effet passée pendant qu'elle vivait en Indochine française. Duras (cité dans Armel, 1990, p 23) dit à Bernard Pivot que « C'est la première fois que je n'écris pas une fiction. Tous mes autres livres sont des fictions. Même *L'Été 80...* ». Cela est confirmé dans *L'Amant*, quand l'auteure écrit que « J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles » (Duras, 1984, p 14). Elle explique à Bernard Pivot qu'elle n'a pas pu écrire ce livre pendant que sa mère vivait encore. Celle-ci n'aurait pas pu supporter les révélations de sa relation sexuelle avec le Chinois. Duras dit que sa mère et ses frères n'ont jamais connu la vérité sur la nature de sa relation avec le Chinois. Avec *L'Amant*, Duras entre dans ce que Michel Foucault (cité dans Armel, 1990, p 23) appelle une « culture de l'aveu » qui, d'après lui est une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai.

Duras a donc confirmé dans des entretiens après la parution du livre qu'il s'agit d'une histoire sur elle-même. Mais comment est-ce que Duras se dévoile dans ce livre ? Comment le lecteur qui a le livre entre ses mains peut-il savoir qu'il lit l'histoire de l'adolescence de Marguerite Duras ? Duras n'a pas mis le mot *autobiographie* sur la couverture, et son nom n'apparaît jamais dans le livre.

D'abord, un lecteur qui connaît l'œuvre durassienne et qui est au courant de sa biographie, peut reconnaître des événements dans le récit, comme la situation familiale, le contexte colonial et son métadiscours évoquant des œuvres et personnages antérieurs. Il y a plusieurs éléments que nous pouvons identifier comme vrais. Il y existe de fortes similarités entre l'action, souvent des faits vérifiables, et la vie de Duras. Ensuite vient tout ce que Duras a confirmé dans des interviews et entretiens à propos du livre. En outre, l'histoire est narrée à la première personne, par un narrateur autodiégétique. Les mots sont aussi conjugués au féminin. Pinthon (2009, p 34) explique que « Même si l'identité entre le narrateur et l'auteur, l'un des critères fondamentaux du genre autobiographique, n'est pas explicitée, la description du visage dans l'incipit du récit ne laisse aucun doute sur l'identification avec Marguerite Duras ».

J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit. (Duras 1984, p 10).

Les gens qui connaissent Duras, qui à l'époque était une auteure célèbre, reconnaissent facilement son visage dans cette description. Ensuite, les librairies ont présenté une affiche au moment de la sortie de *L'Amant*, montrant justement Marguerite Duras regardant son visage dans un miroir.

### **4.1.3 Un pacte autobiographique ?**

Y a-t-il un pacte autobiographique dans *L'Amant* ? Philippe Lejeune (chap. 2) présente le pacte autobiographique comme une condition de l'autobiographie. Il s'agit d'une sorte de contrat qui établit un lien direct entre le contenu de l'œuvre et l'histoire personnelle de l'auteur. L'adhésion de l'écrivain à ce pacte est manifestée par un certain nombre de moyens techniques, et en particulier par la rédaction du livre à la première personne du présent de l'indicatif, clairement identifiée à l'auteur (Armel, 1990, p 15).

Dans *L'Amant*, la narratrice s'exprime à la première personne, mais elle n'est pas explicitement nommée. Cependant, nous avons déjà constaté des autres manières d'identifier la narratrice comme Duras. Ensuite, l'incipit de *L'Amant* évoque la situation qui a servi de « déclencheur » et qui a provoqué chez l'auteur le désir d'écrire sur son passé, et cela est aussi une caractéristique du genre autobiographique (Armel, 1990, p 15). Marguerite Duras elle-

même explique dans l'incipit les raisons de l'écriture de ce livre, ce qui est caractéristique du genre autobiographique. Certains faits dans *L'Amant* sont vérifiables, mais il y a aussi des éléments qui ne sont pas tout à fait vrais. On peut légitimement se demander s'il ne s'agit pas plutôt d'un genre hybride. Elisabeth Aasen (2000, pp 165-166) affirme à ce titre que même les œuvres qui révèlent ouvertement des aspects autobiographiques ne peuvent pas être classées comme des autobiographies et que Duras n'a jamais établi un pacte autobiographique avec le lecteur, même pas dans *L'Amant*. Duras précise elle-même que les faits ne sont pas parfaitement fidèles à la réalité, et *L'Amant* ne peut donc pas être une autobiographie traditionnelle. Elle explique en outre que sa mémoire peut la tromper, et qu'elle ne sait plus ce qu'elle a dit ou n'a pas dit.

Certains éléments du récit sont donc inventés ou restent volontairement peu précis, soit parce que l'auteure ne souhaitait pas livrer ces détails, soit parce que ses souvenirs la trahissaient. D'une certaine manière elle justifie les aspects incorrects et fictionnels dans cette autobiographie. Par conséquent, nous trouvons que Duras dans *L'Amant* met en place une sorte de « semi pacte autobiographique » et il peut s'agir d'une *autofiction*. Elle n'écrit pas que c'est son autobiographie, mais le lecteur comprend très bien à partir de l'incipit que celle qui parle doit être Duras elle-même, à partir des raisons que nous avons déjà évoquées. L'œuvre a été classé par la critique et par le public dans le genre autobiographique, mais Pinthon (2009, p 31) écrit que plusieurs études ont montré que ce classement était contestable et appelait, pour le moins, à bien des réserves.

Bethany Ladimer (1999, p 148) affirme que Duras perturbe toute notion reçue d'une distinction entre l'autobiographie et la fiction. *L'Amant* a été compris en 1984 comme sa première autobiographie réelle, mais nous avons vu qu'elle ne suit pas les règles qui définissent ordinairement le genre autobiographique. Duras rejette ouvertement l'autobiographie traditionnelle et non-fictionnelle qu'elle trouve totalement inauthentique (Ladimer, 1999, p 148). Pour elle, l'univers mythologique et fictif qu'elle a créé n'est pas moins une « vie » même s'il ne correspond pas au modèle du récit de vie chronologique avec un commencement et une fin, un sens et un but plus ou moins définis (Ladimer, 1999, p 149). Nous allons voir dans le chapitre 5 que Duras trouve la mémoire et l'oubli nécessaires pour construire sa vie. Ces deux conceptions sont liées au vieillissement, et son approche autobiographique que nous avons présentée ici témoigne donc de sa conception des représentations du vieillir. Elle n'a pas de vie objective à raconter comme une histoire au sens traditionnel, parce que sa vie est dans l'écriture.

#### 4.1.4 Une autofiction ?

Dans son article « Le pacte de vérité en question », Pinthon étudie la question générique de *L'Amant* et analyse le livre selon les critères du pacte romanesque et du pacte autobiographique. L'auteure conclut qu'« il ne peut s'agir d'une autobiographie au sens de la définition de Lejeune » (Pinthon, 2009, p 38). « Cependant, dit-elle, *L'Amant* ne répond pas davantage au code du roman autobiographique ». Ainsi elle se pose la question de savoir s'il peut s'agir d'une autofiction. Nous avons retracé le terme d'autofiction datant de Serge Doubrovsky en disant que le genre se définit comme « un genre hybride, relevant à la fois du pacte autobiographique, à travers le critère onomastique de la triple identité – un même nom renvoyant à l'auteur en même temps qu'au narrateur et au personnage principal – et du pacte romanesque » (Pinthon, 2009, p 38).

Dans *L'Amant*, Duras met en place un doute sur le pacte de vérité. Doubrovsky (cité dans Pinthon, 2009, p 39) estime que

l'autofiction c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie mais bien une réinvention.

*L'Amant* correspond bien à une réinvention de soi qui va plus loin que le roman autobiographique. Pinthon (2009, p 38) précise que Duras dans cette œuvre « s'inventerait » et que l'écriture est conçue comme une genèse, une création de soi. Nous savons que Duras a retravaillé l'histoire entre la jeune fille et son amant chinois encore une fois en 1991 dans *L'Amant de la Chine du Nord*, après qu'elle a connu la mort de son ancien amant, et elle a dit elle-même que « Dans *L'amant de la Chine du Nord*, c'est moins inventé que dans *L'Amant* » (cité dans Adler, 1998, p 567). Alors, elle confirme que *L'Amant* n'est pas une autobiographie pure, et qu'il s'y trouve de la fiction. Dans *L'Amant*, Duras défie la dimension historique de l'autobiographie (Pinthon, 2009, p 39). Et elle dépasse le modèle plus conventionnel du roman autobiographique.

Stéphanie Michineau explique dans le texte « Autofiction : entre transgression et innovation » (2010) que Doubrovsky définit l'autofiction suivant ces dix critères recensés par Philippe Gasparini :

- l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur ;
- le sous-titre : « roman » ;

- le primat du récit ;
- la recherche d'une forme originale ;
- une écriture visant « la verbalisation immédiate » ;
- la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...) ;
- un large emploi du présent de narration ;
- un engagement à ne relater que des « faits et évènements strictement réels » ;
- la pulsion de « se révéler dans sa vérité » ;
- une stratégie d'emprise du lecteur.

Nous trouvons que *L'Amant* correspond bien à ces critères. Nous avons argumenté pour une identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur, nous avons vu que Duras initialement avait pensé de mettre « roman » sur la couverture, et nous allons voir dans les chapitres suivants que ce livre notamment représente une forme originale et une reconfiguration du temps linéaire. Nous avons vu que Duras présente l'histoire de la fille comme un récit en employant des pronoms de la troisième personne, et que la voix de la narratrice est très présente. Nous avons aussi associé ce livre à la culture de l'aveu, et constatons que Duras justement exprime l'intention de « se révéler dans sa vérité ».

Nous concluons que *L'Amant* peut être classé comme une autofiction, puisque Duras mélange des caractéristiques du genre romanesque et fictionnel et du genre autobiographique dans ce livre d'une manière originale. La narratrice vieillie s'invente en quelque sorte au travers l'écriture de sa relation avec la jeune fille du passé. Discuter du genre et essayer de déterminer l'aspect autobiographique dans *L'Amant* est en soi un grand projet, mais à partir de ce chapitre, nous choisissons d'employer le terme d'autofiction en parlant de cette œuvre. Ce choix terminologique est intéressant pour notre étude sur le vieillissement dans la littérature parce que nous nous intéressons aux procédés littéraires de l'écriture de soi qui servent à représenter le vieillissement, et nous avons vu dans le chapitre 2 que l'autofiction est un genre autobiographique qui ouvre vers une plus grande liberté que l'autobiographie traditionnelle et que le roman autobiographique quant au style, à la forme littéraire et à l'utilisation des métaphores. Duras utilise plusieurs métaphores dans *L'Amant* qui peuvent être analysées comme des représentations du vieillissement ou du passage de temps auquel la suite de notre analyse sera consacrée. L'autofiction est une manière de s'inventer soi-même au travers l'écriture de soi, en comparaison avec le roman autobiographique et l'autobiographie

traditionnelle qui se soucient plus de raconter l'histoire cohérente d'une vie et moins de l'originalité de la forme.

## **4.2 Représentations du vieillir dans l'incipit de *L'Amant***

L'incipit de *L'Amant* annonce un retour vers l'enfance, vers le passé de l'écrivain. Aussi bien Bethany Ladimer que les théoriciens de l'écriture de soi (chap. 2) présentent cela comme une tournure classique du genre autobiographique et de l'écriture faite dans un âge avancé. Cette partie dans *L'Amant* comprend plusieurs aspects très intéressants par rapport au sujet du vieillissement dans la littérature et pour comprendre la conception de la vieillesse de Marguerite Duras. La narratrice, que nous avons identifiée comme la voix de Marguerite Duras dans un âge avancé, raconte dans ce passage un événement de son propre passé. Il s'agit d'un événement marquant, qui est la source d'inspiration de ce livre et qui semble évoquer une sorte de quête de soi chez l'écrivaine. L'événement dont elle se souvient se situe dans un moment de sa vie dans lequel elle était, selon ses propres mots, « âgée déjà » (Duras, 1984, p 9). Un homme qu'elle a connu depuis toujours lui dit qu'il la trouve plus belle maintenant qu'elle a une apparence physique marquée par la vieillesse, et qu'il préfère ce visage dévasté qu'elle a eu avec l'âge. Cette rencontre mène la narratrice à retourner encore plus loin dans sa mémoire, jusqu'à son enfance et sa jeunesse en Indochine française.

### **4.2.1 Le moment de narration**

Dans l'incipit sont présents trois moments différents, ce qui est intéressant par rapport au vieillissement et au passage du temps. Le premier est le moment de narration, quand la narratrice a 70 ans. Le deuxième est le moment où elle est « déjà âgée ». Il s'agit de la rencontre dans un hall public avec un homme qui l'a connue dans un autre moment de son passé, lorsque elle était jeune. Cette rencontre évoque le souvenir d'un troisième moment, un moment et une image de sa jeunesse qu'elle est seule « à voir encore » (Duras, 1984, p 9). Ce dernier fonctionne aussi comme une prolepse qui fait anticiper des événements qui se produiront plus tard dans l'intrigue, et nous comprenons qu'elle va partager ce souvenir dans un moment futur, et qu'elle va probablement le faire à partir de ce récit.

Ces moments différents mais coexistant constituent une caractéristique stylistique de l'autobiographie, qui permet au narrateur de raconter des événements de son passé et en même temps réfléchir sur eux et les commenter dans un nouveau contexte longtemps après le

moment de l'action. Ces réflexions donnent accès à un point de vue nouveau sur les événements du passé. Duras peut les commenter car elle connaît la suite. Elle sait quel rôle ces événements ont joué dans sa vie. Les œuvres autobiographiques écrites peu après les événements dont ils traitent ne comprennent pas cette dimension. Dans notre cas, l'écrivaine connaît l'impact de ces événements sur sa vie. Elle regarde les événements avec la distance du temps. Le point de départ de ce livre est une photo qui n'a pas été prise. Originellement, Duras a travaillé sur un livre avec son fils dans lequel elle a dû commenter des photos de sa vie. Au lieu de le faire, elle a écrit une autofiction basée sur une image que seule elle connaît.

Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve (Duras, 1984, p16).

Cette instance temporelle et les connaissances postérieures sont peut-être aussi une des raisons pour lesquelles ce livre est si différent du roman *Un Barrage contre le Pacifique* qui traite des mêmes événements.

#### **4.2.2 Vocabulaire et conception de vieillesse**

Revenons au vocabulaire dans l'incipit. Tout d'abord, on peut se demander ce que Duras entend par « âgée déjà ». Nous allons voir à la fois à partir de ce passage de *L'Amant* et d'autres œuvres durassiennes, que pour Duras, il n'y a pas d'âge pour être vieux. Le vieillissement n'a pas d'âge fixe et il n'est pas nécessairement défini en nombre d'années vécues. Le vieillissement semble dépasser une conception de la vie comme étant divisée en cycles selon les âges établis chronologiquement. Dans ce passage de *L'Amant*, la narratrice constate qu'elle « était déjà âgée », et plus tard dans la même page, elle dit qu'« à dix-huit ans j'ai vieilli » (Duras, 1984, p 9). Cela montre que pour Duras, l'âge est relatif. Elle se sent vieille, mais il est probable que d'autres qui la voient la trouvent jeune malgré ce fait. Des photographies de cette époque montrent plutôt un visage jeune. L'âge semble donc être quelque chose de paradoxale pour Duras, et selon sa conception, on peut être très jeune et très vieille en même temps. Il nous semble que pour elle, plusieurs âges se mélangent et se débordent. L'âge est donc un concept très flottant. Elle se définit comme vieille dans un âge biologique assez jeune, alors que son frère aîné dans ce même livre est décrit comme un « enfant de cinquante ans » (Duras, 1984, p 38). Cependant, puisque l'homme dans l'incipit parle de ce visage « dévasté » par le cours du temps, le terme « âgée » est ici aussi associé à

un vieillissement corporel extérieur. Mais cela ne renvoie pas non plus à un âge chronologique, puisque cet âge-là ne correspond pas nécessairement à l'âge biologique, voire la condition physique.

Qu'est-ce que cela veut dire qu'elle a « vieilli » à dix-huit ans ? Évidemment elle ne parle pas du vieillissement selon l'âge chronologique ici. Les théories qui divisent la vie en cycles selon l'âge de la personne ne définissent pas le vieillissement comme commençant à cet âge. Et Duras ne prétend pas qu'elle est d'un âge avancé à dix-huit ans. Est-ce que « vieillir » pour elle signifie une vieillesse physique, des signes extérieurs, ou alors un vieillissement psychologique ou spirituel ? Duras décrit dans ce même passage son apparence physique, notamment son visage. Celui-ci est « parti dans une direction imprévue » (Duras, 1984, p 9). Elle dit que ses traits physiques ont changé, qu'elle a eu des « yeux plus grands », un « regard plus triste », une « bouche plus définitive » et des « cassures profondes » (Duras, 1984, p 10). Ces traits qu'elle nous présente dans ce passage correspondent bien aux stéréotypes de la perte de beauté de la femme vieillissante. La tristesse, des traits du visage plus définitifs et des cassures sont tous des traits qu'on associe à la vieillesse féminine. Ici, Duras présente les outrages du temps comme des changements extérieurs qui transforment son visage. Il s'agit d'un vieillissement du corps. Elle décrit son vieillissement par les mots « dévasté », « brutal », « cassé » et « détruit » (Duras, 1984, p 10). Ces adjectifs signifient l'altération rapide et violente de traits et de la peau, et renvoient à l'idée d'une destruction.

S'ajoutant à cette conception de vieillesse extérieure, le vieillissement est aussi pour Duras quelque chose qui a lieu à l'intérieur. La narratrice lit dans son visage marqué par le vieillissement et essaye de se souvenir de comment elle se sentait à l'époque. Elle a obtenu un nouveau regard sur le monde et détient de nouvelles connaissances. Veres explique que :

Outre les signes extérieurs, physiques, le vieillissement dès l'âge de la jeunesse revêt chez Duras la forme d'une intelligence précoce, d'une connaissance complète sur le monde à l'âge où les autres commencent à peine à apprendre (Keilhauer, 2007, p 181)

Marguerite Duras décrit le processus de vieillissement comme brutal. C'est un vieillissement qui correspond à la conception du processus de vieillissement comme un *crash*, opposée à celle d'un décollage tranquille et stable de l'avion (Boyer-Weinmann, 2013, p 19). Ce processus est relevé notamment par son vocabulaire. Duras (1984, p 10) décrit le vieillissement comme « brutal » et elle parle d'une « poussée de temps ». L'expression « poussée du temps »



implique une sorte de *saut*. C'est une métaphore qui sert à décrire comment le temps peut faire sauter l'état des choses. Le visage de Duras est « poussé » d'un état à un autre, et le contraste qui en résulte est énorme. Catherine Bouthors-Paillart écrit dans son essai *Vieillir lit-elle... Lecture du vieillissement dans l'incipit de L'Amant* (cité dans Keilhauer, 2007, p 188) qu'

À la conception traditionnelle d'un vieillissement progressif elle oppose ainsi celle, énigmatique et angoissante, du passage brutal et prématuré d'un visage lisse de très jeune femme à un autre donnant à lire d'un coup d'œil et dans le seul dessin de ses traits comme les lignes de sa vie toute entière (Keilhauer, 2007, p 188).

La brutalité de son vieillissement peut aussi correspondre à la conception de Woodward basée sur le stade du miroir de la vieillesse, dans lequel la personne âgée se regarde dans le miroir et découvre son état de vieillesse. Cependant, contrairement à ce que Woodward dit à propos de cette découverte comme expérience aliénante, nous allons voir que Duras ne semble pas rejeter son visage vieilli.

Après la « poussée de temps » et ce vieillissement brutal, Duras écrit que ce processus semble stagner. Elle décrit la suite de son « vieillissement » comme plus stable et plus discret. « Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal » (Duras, 1984, p 10). Cette description du processus de devenir plus âgé est plus proche de la métaphore de l'avion descendant (Boyer-Weinmann, 2013, p 19). Duras présente cette phase de son vieillissement comme l'une des raisons pour lesquelles elle n'a pas été si choquée par son changement physique dramatique à l'âge de dix-huit. Il faut cependant noter que ce vieillissement dramatique dans l'adolescence est subjectif et métaphorique, même si elle dit que d'autres aussi avaient remarqué qu'elle semblait plus vieille. Dans les photos prises après son retour en France, elle nous semble en effet « normale ». Nous avons l'impression que le vieillissement pour Duras est quelque chose qui parfois marque l'apparence physique d'un jour à l'autre, mais qui peut aussi s'exprimer par un processus plus lent. La conception de vieillissement présentée par Duras à partir de cet extrait, notamment celui qui se manifeste en ce que Duras appelle une « poussée de temps », semble de toute façon être associée à certains incidents particuliers. Il y a certains événements qui font accélérer le temps d'une telle façon.

### 4.2.3 Causes du vieillissement précoce de son visage

Qu'est-ce qui a fait vieillir le visage de Duras ? Pourquoi se déclare-t-elle vieille à l'âge de dix-huit ans ? Duras lie ce vieillissement et ce changement physique à certains événements, que nous comprenons à partir de l'incipit qu'elle va nous présenter dans ce livre. Duras raconte que les gens pensent que ce visage vieilli est le résultat du « soleil trop fort pendant toute l'enfance » ou de « la réflexion dans laquelle la misère plongeait les enfants » (Duras, 1984, pp 12-13). Mais la narratrice le déchiffre d'une autre manière : quelque chose est arrivé lorsqu'elle a eu dix-huit ans et qui a fait vieillir son visage (Duras, 1984, pp 12-13). Le vieillissement dans cette œuvre est mentionné et associé à l'amour et à la sexualité. Veres écrit que

Le visage de l'écrivain de *L'Amant* qui voit s'opérer un vieillissement brutal de son visage dès sa jeunesse [...] Jeune, elle était déjà vieille. On peut noter que Duras parle du vieillissement à chaque fois qu'elle parle d'amour et de passion. Il paraît que l'amour fait vieillir autant que la passion. Duras avoue avoir connue très jeune la douleur de la passion qui est sexuelle. C'est l'amour qui est lourd, l'amour de l'amant chinois. (Keilhauer, 2007, p 183)

Duras a été physiquement différente, son visage est changé pour toujours, après qu'elle a connu le plaisir sexuel. Nous avons vu dans le chapitre 2 que Ladimer dit que les trois écrivaines Beauvoir, Colette et Duras restent jeunes et dépassent la vieillesse dans leurs relations avec des amants plus jeunes, et que leur féminité dans un âge avancé est liée à la sexualité. Cependant, dans *L'Amant*, nous voyons que c'est notamment l'amour et l'expérience sexuelle qui font vieillir la jeune fille. Ce passage, dans lequel la fille du récit vient de perdre sa virginité, illustre bien cette pensée :

Nous sommes sortis de la garçonnière. J'ai remis le chapeau d'homme au ruban noir, les souliers d'or, le rouge sombre des lèvres, la robe de soie. J'ai vieilli. Je le sais tout à coup. Il le voit, il dit : tu es fatiguée. (Duras 1984 p 57).

Dans cet extrait, Duras associe ensuite le vieillissement à la fatigue. Nous reviendrons à ce phénomène quand nous aborderons le vieillissement de la mère de Duras dans chapitre 6.

### 4.2.4 Le déterminisme du « trop tôt » et du « trop tard »

Duras propose aussi une vision assez déterministe de ce vieillissement et de la manière dont cette expérience sexuelle a marqué son visage. Elle présente son destin comme déjà déterminé. Cela ne veut pas dire qu'elle s'oppose à l'idée de la liberté, mais plusieurs

passages dans *L'Amant* semblent proposer que ces événements aient été déterminés. Peut-être la perspective expérimentée que le vieillissement donne et la distance temporelle parfois font paraître que ce qui s'est passé a été prédéterminé ? Duras écrit ultérieurement que

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer. Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais, curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. Même ma mère devait le voir. Mes frères le voyaient. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, *l'experiment*. (Duras, 1984, p 15)

Ce passage est plein de prolepses. Elle parle de son alcoolisme qui va venir avec l'âge et qui a marqué largement sa vie – un alcoolisme qu'un lecteur fidèle de son œuvre connaît bien, mais qui n'est pas annoncé par le comportement de la protagoniste de *L'Amant*. Duras écrit que le « visage de l'alcool » est venu « avant l'alcool » et qu'elle « avait en moi la place de ça » Elle esquisse ici une ligne de connexion entre le vieillissement, le plaisir de l'amour et l'alcoolisme et d'une certaine façon aussi avec la folie. Elle a eu peur de la folie de sa mère toute sa vie, et même si elle a peut-être échappé à ce destin, on peut dire que l'alcool d'une manière a rempli la place que « la folie » a eu chez sa mère. Son visage porte les marques du temps, mais en même temps, elle est en avance sur le temps. Le vieillissement se manifeste précocement. Elle avait déjà le visage de la jouissance même avant qu'elle a eu l'expérience sexuelle, de l'alcool avant l'alcoolisme. Duras écrit qu'elle avait aussi en elle « la place du désir » :

Il n'y avait pas à attirer le désir. Il était dans celle qui le provoquait ou il n'existait pas. Il était déjà là dès le premier regard ou bien il n'avait jamais existé. Il était intelligence immédiate du rapport de sexualité ou bien il n'était rien. Cela, de même, je l'ai su avant *l'experiment*. (Duras, 1984, p 27)

Nous avons vu que le temps n'est pas linéaire pour Duras. Cette confusion de temps dans l'œuvre durassienne construit une équivalence entre le passé, le présent et le futur. C'est une équivalence entre ce qui est et ce qui n'est plus, et ce qui n'est pas encore, et de cette manière Duras construit une réalité fictive qui devient sa vie. Il convient de relire le passage de *La vie matérielle* (1987) où Duras développe cette pensée :

Je n'ai pas d'histoire. De la même façon que je n'ai pas de vie. Mon histoire, elle est pulvérisée chaque jour, à chaque seconde de chaque jour, par le présent de la vie, et je n'ai aucune possibilité d'apercevoir ce qu'on appelle ainsi : sa vie. Seule la pensée de la mort me rassemble ou l'amour de cet homme et de mon enfant. J'ai toujours vécu comme si je n'avais aucune possibilité de m'approcher

d'un modèle quelconque de l'existence. Je me demande sur quoi se basent les gens pour raconter leur vie. C'est vrai qu'il y a tellement de modèles de récits qui sont faits à partir de celui des faits extérieurs, de la chronologie. On prend ce modèle-là en général (Duras, 1987, p 99).

Cette citation montre notamment comment ni le genre autobiographique traditionnel ni le roman autobiographique ne suffiraient à Duras pour traiter ses propres expériences.

L'ambiguïté de la vérité et du temps chez l'auteure fait qu'un récit linéaire traditionnel ne convient pas quand elle décide de raconter sa vie. L'autofiction au contraire est ouverte pour une telle non-chronologie, et cette conception du temps durassienne est notamment reprise dans *L'Amant*. :

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne (Duras, 1984 p 14).

De la même façon, il semble logique que suivant cette pensée, son visage peut être « en avance sur le temps » et qu'elle a « vieilli » à l'âge de dix-huit ans. Veres (cité dans Keilhauer, 2007, p 181) écrit que Duras efface les frontières entre les âges :

vivre simultanément le présent, le passé et le futur. Autrement dit, l'absence de centre, de chemin ou de toute ligne dans la vie nous fait penser à un effacement de toute frontière entre les âges. Encore une fois, il n'y a pas d'âge pour vieillir. Duras cultive en ce sens une « ambiguïté déterminante de l'image ». Dans sa vision, on peut donc rajeunir à l'âge de la vieillesse et vieillir dès l'enfance (Keilhauer, 2007, p 183).

Un autre exemple de ce déterminisme paradoxal est la façon dont Duras décrit comment elle a toujours pensé qu'elle a été destinée à une telle « tristesse » :

Aujourd'hui je lui dis que c'est un bien-être cette tristesse, celui d'être enfin tombée dans un malheur que ma mère m'annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie. Je lui dis : je ne comprends pas très bien ce qu'elle dit mais je sais que cette chambre est ce que j'attendais (Duras, 1984, pp 55-56).

Dans l'incipit, Duras écrit que « Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard ». Cela souligne aussi notre idée d'une sorte de déterminisme dans la conception de la vieillesse chez Duras. Plusieurs personnages durassiens vivent sous le signe du « trop tard » ou du regret. L'incipit de *L'Amant*, comme nous l'avons constaté, en est un bon exemple. Le processus du vieillir à l'âge extraordinairement précoce de dix-huit ans et d'être en « avance sur le temps » contraste avec sa déclaration qu'il est « trop tard ». C'est à la

fois trop tôt et trop tard, tout comme elle est jeune et vieille en même temps. Cependant, toutes les deux conceptions soutiennent ce que nous appelons un déterminisme durassien. Cette thématique du trop tard liée au vieillir féminin est aussi présente dans les trois nouvelles dans *Des Journées entières dans les arbres* (Keilhauer, 2007, p 184). Pour la vieille dame Madame Dodin dans la nouvelle du même titre, il est trop tard de commencer une relation amoureuse avec l'homme qu'elle désire à cause des différences d'âge. La mère de Jacques dans la nouvelle *Des Journées entières dans les arbres* est devenue riche trop tard dans sa vie. Mademoiselle Berbain dans la nouvelle *Le Boa* a découvert le désir sexuel trop tard. Il s'agit d'une impuissance de vaincre le temps et qui s'oppose à leur bonheur.

L'incipit de *L'Amant* révèle donc une sorte de déterminisme portant sur sa conception de la vie, suggérant que la vieillesse est prédéterminée et qu'il est « trop tard ». Cependant, Duras présente la vie comme sans centre ou chronologie fixe. Ce déterminisme est donc paradoxal et difficile à comprendre. Si tout est déterminé, on peut s'imaginer que cela est aussi le cas de l'ordre des faits et de la chronologie de la vie, et que cela aurait pu se résoudre en une histoire chronologique, ce qui rompt avec son affirmation que « l'histoire de ma vie n'existe pas ». Nous pensons qu'il s'agit d'un type de déterminisme où elle est elle-même d'une façon, à la fois trop tôt et trop tard, pendant toute sa vie, mais sans avoir une « histoire ». On peut se demander si cela s'explique par le fait qu'elle a plusieurs « histoires » et versions d'elle-même, et qu'elle ne finit jamais de les écrire, ou est-ce parce qu'elle vit un présent éternel, un état flottant où tous les âges se confondent et trop tôt correspond à trop tard ? De toute façon, nous constatons que pour Marguerite Duras, le temps, l'âge et le *moi* sont des éléments énigmatiques et inconcevables qu'on ne peut pas réduire à un simple récit.

#### **4.2.5 La beauté et le vieillissement**

Pour Duras, la beauté est relative, et elle n'est pas liée à l'âge. La vision que Duras présente de son corps physique dans l'incipit, rompt radicalement avec les conceptions de la vieillesse féminine qui ont dominé l'histoire littéraire féminine. Elle présente ici son visage « dévasté », « détruit », et « lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée » sans mascarade (Ladimer, 1999, p 145). Ces mots ont en principe des connotations négatives. C'est contradictoire comment à la fois Duras et l'homme dans le passage utilisent ces mots de préjugés négatifs pour décrire quelque chose qu'ils trouvent beau. Ensuite, cela est contraire à ce que nous avons vu entre autres chez Keilhauer comme une caractéristique du vieillir

féminin. Les femmes perdent leur valeur en perdant la beauté corporelle qui en général est liée à la jeunesse. Duras note ces changements physiques, mais elle est plutôt fascinée par eux. Cette poussée du temps ne lui fait pas peur. Elle écrit qu'« Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture » (Duras, 1984, p 10).

La préférence du visage vieilli est appuyée par un homme, ce qui diffère encore plus des stéréotypes liés au vieillissement féminin. Pour Duras, le « corps psychique » ne semble pas correspondre au *corps physique* ou *corps social* (Ladimer, 1999, p 145). Elle se souvient de son corps jeune à quinze ans, qui se masquait comme plus âgé, précisément parce que son corps psychique (c'est-à-dire sa façon de sentir son corps) était plus âgé. Donc elle effectue dans *L'Amant* un double renversement par rapport à l'économie spéculaire de notre société, car elle représente les femmes et le vieillissement (Ladimer, 1999, p 145).

Dans *L'Amant*, la narratrice explique que le monde extérieur, les autres, pensent qu'elle était plus belle auparavant. Duras (1984, p 9) écrit que « tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune », et cela correspond bien aux conceptions traditionnelles de la beauté féminine et du vieillissement. Un exemple est quand la protagoniste coupe ses cheveux. :

Mes cheveux sont lourds, souples, douloureux, une masse cuivrée qui m'arrive aux reins. On dit souvent que c'est ce que j'ai de plus beau et moi j'entends que ça signifie que je ne suis pas belle. Ces cheveux remarquables je les ferai couper à vingt-trois ans à Paris, cinq ans après avoir quitté ma mère. J'ai dit : coupez. Il a coupé. Le tout en un seul geste, pour dégrossir le chantier, le ciseau froid a frôlé la peau du cou c'est tombé par terre. On m'a demandé si je les voulais, qu'on en ferait un paquet. J'ai dit non. Après on n'a plus dit que j'avais de beaux cheveux, je veux dire on ne l'a plus jamais dit à ce point-là, comme avant on me le disait, avant de les couper. Après, on a plutôt dit : elle a un beau regard. Le sourire aussi, pas mal. (Duras, 1984, pp 23-24)

Même si la fille dans *L'Amant* n'est pas considérée une beauté classique, elle est regardée. Elle attire l'attention des hommes.

J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde. On regarde les blanches aux colonies, et les petites blanches de douze ans aussi. Depuis trois ans les blancs aussi me regardent dans les rues et les amis de ma mère me demandent gentiment de venir goûter chez eux à l'heure où leurs femmes jouent au tennis au Club Sportif. (Duras, 1984, pp 25-26)

Nous avons l'impression que pour Duras, la beauté est quelque chose d'autre que simplement l'apparence physique. Ce n'est pas la beauté qui la rend désirable. Duras explique dans ce

passage que ce qui fait regarder les gens, c'est plutôt lié à « l'esprit ». La jeune fille dans cette histoire, et d'autres personnages féminins durassiens, sont décrits presque comme des prostitués. Dans l'exemple suivant, le fait que la fille peut se comporter comme les gens souhaitent, appuie cette affirmation :

Je pourrais me tromper, croire que je suis belle comme les femmes belles, comme les femmes regardées, parce qu'on me regarde vraiment beaucoup. Mais moi je sais que ce n'est pas une question de beauté mais d'autre chose, par exemple d'esprit. Ce que je veux paraître je le parais, belle aussi si c'est ce que l'on veut que je sois, belle, ou jolie, jolie par exemple pour la famille, pour la famille, pas plus, tout ce que l'on veut de moi je peux le devenir. Et le croire. Croire que je suis charmante aussi bien. Dès que je le crois, que cela devienne vrai pour celui qui désire que je sois selon son goût, je le sais aussi. Ainsi, en toute conscience je peux être charmante même si je suis hantée par la mise à mort de mon frère. Pour la mort, une seule complice, ma mère. Je dis le mot charmant comme on le disait autour de moi, autour des enfants. » (Duras, 1984, pp 25-26)

Reviendrons-nous à l'incipit et à la conception de beauté féminine qu'il exprime. Qu'est-ce que Duras entend par « dévasté » ? Il nous semble que l'amour de son premier amant a dévasté son visage, mais dans ses propres yeux, elle est devenue plus belle parce qu'elle est maintenant marquée par l'expérience sexuelle et qu'elle connaît le plaisir. Elle a un nouveau pouvoir. Duras a évidemment été consciente des stéréotypes sociaux des femmes vieillissantes, mais ce passage montre que pour elle le vieillissement incluant les changements physiques, mène à, dans ses propres yeux, un type particulier de beauté féminine. A partir de *L'Amant*, Duras présente une vision d'une beauté qui est consciente de son pouvoir, qui est expérimentée, maîtrisée et non pas naïve. La jeune fille se sent plus belle grâce aux effets intérieurs qui sont le résultat du vieillir précoce du visage, et elle trouve qu'elle possède une nouvelle puissance à la fois sur les hommes et les femmes. Cette conception d'une nouvelle beauté chez le sujet vieillissant est aussi confirmée par l'homme au début de ce livre.

Duras ne semble pas vouloir être associée à ce qu'on considère comme la beauté féminine typique. Elle invente même un « look Duras », un costume constitué d'une jupe noire de longueur moyenne avec un col roulé de couleur claire et un gilet sombre et des bottes confortables (Ladimer, 1999, p 194). Dans *La vie matérielle*, Duras (citée dans Aasen, 2000, p 148) déclare qu'une écrivaine n'a pas besoin de jolis vêtements, l'attrance se trouve dans son écriture. Duras ne semble pas être si concernée par des changements physiques dans son âge moyen et avancé. Ladimer (1999, p 194) écrit que Duras a attribué sa consommation excessive de l'alcool à sa solitude, car les amants, qui étaient constamment présents dans sa vie depuis cinquante ans, l'ont quitté. Au même moment, elle a cessé de s'occuper de son

apparence physique au point d'aller rarement chez le coiffeur et de porter toujours la même tenue.

Cet habillement ne renvoie pas à sa féminité. Sa féminité, évoquée par Ladimer, n'est pas liée à l'apparence physique, mais à l'esprit, à l'écriture, et à la sexualité. Elle est un être sexuel, même dans un âge avancé. Cependant, elle ne joue pas sur son apparence physique. C'est n'est pas le corps qui la rend désirable. C'est son regard et son apparence. Mais dans un âge jeune, elle se présente comme une femme qui cherche à séduire. Elle porte des vêtements vulgaires, qui ne sont pas appropriés à son âge. Le jour de la rencontre avec le Chinois, elle portait une robe décolletée, des talons or lamé, un chapeau d'homme et le rouge à lèvres. C'est une image contradictoire, car elle est présentée à la fois comme un enfant et comme une adulte, comme très naïve et comme une prostituée.

### **4.3 Métaphores du passage de temps dans *L'Amant***

Nous avons défini *L'Amant* comme une autofiction (cf. 3.3). Dans le contexte de notre étude, l'autofiction est intéressante comme forme littéraire de l'écriture de soi pour représenter le vieillissement. Nous avons vu que l'autofiction est un genre autobiographique qui, contrairement à l'autobiographie traditionnelle, permet une plus grande liberté à l'auteur quant au style et à la forme et à l'expression littéraires et aussi quant à l'utilisation des métaphores (section 2.2.3). Les traits génériques de l'autofiction incluent la possibilité de métaphoriser et de poétiser les expériences vécues. Nous allons voir que Duras se sert des métaphores surtout en décrivant le passage du temps. Mattias Aronsson (2008, p 50) présente l'eau dans son étude *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, comme une des métaphores préférées de l'auteure. L'eau est un élément de base avec une symbolique forte qui est typiquement double. L'eau symbolise à la fois la vie et la mort. Le fleuve est un symbole traditionnel du passage du temps. Dans ce chapitre nous argumentons que l'eau dans *L'Amant* est une métaphore du vieillissement. Il s'agit ici de *vieillir* et de *vieillesse* plutôt que de *vieillesse*. En effet, en nous appuyant sur la conception du vieillissement évoquée dans le chapitre précédent, nous envisageons le vieillissement comme quelque chose qui s'opère tout au long de la vie et qui n'est pas réservé à un certain âge.



La thématique de l'eau est une thématique omniprésente dans l'œuvre durassienne. Aronsson (2008, p 1) souligne notamment qu'il y a une forte présence aquatique dans les textes durassiens, qui s'est manifestée dès le début de sa carrière littéraire et qui s'est maintenue jusqu'à la fin, illustrée par sa dernière publication intitulée *La mer écrite* (1996). Duras le confirme elle-même quand elle dit dans *Les lieux de Marguerite Duras* (1977, p 84) qu'elle a « toujours été au bord de la mer dans [s]es livres ». On trouve d'ailleurs le motif de l'eau dans plusieurs titres. Dans notre corpus, la thématique de l'eau est particulièrement actuelle dans le roman autobiographique *Un barrage contre le Pacifique*, dans lequel le motif de l'eau joue un rôle très important quant aux malheurs de la famille, qui sont le résultat des destructions de la mer Pacifique. Dans *L'Amant*, l'élément aquatique joue un rôle prépondérant avec la traversée du fleuve, le départ sur la mer et par l'allusion au suicide par noyade (Aronsson, 2008, p 45). Dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* l'eau constitue le cadre principal de l'action qui se déroule au bord de la mer. Dans *Savannah Bay* le motif de l'eau est évident. Selon Aronsson l'eau a des connotations diverses dans cette pièce de théâtre. La mer est traditionnellement associée à la fois à l'érotisme et à la création de la vie et à la destructivité de la mort (Aronsson, 2008, p 45). La mer, la mort et l'amour sont des thèmes centraux dans la littérature, ainsi que dans l'œuvre durassienne.

Aronsson (2008, p 1) affirme que l'eau peut prendre les formes les plus variées à la fois dans la littérature et dans la vie réelle, et il s'interroge sur les fonctions de cette eau multiforme dans les écrits de Duras. L'eau est en général quelque chose de très concret et elle apparaît sous cette forme régulièrement dans les écrits de Duras. Toutefois, nous trouvons que l'auteure la relie à des thèmes plus abstraits. Dans cette étude, nous nous intéressons particulièrement à la fonction de l'eau par rapport au vieillissement dans *L'Amant*. Un passage qui est très intéressant pour la représentation du vieillissement associée à l'eau dans ce roman est la scène de la traversée du fleuve et la première rencontre des deux amants. La protagoniste a quinze ans et demi, et cette rencontre prend place « pendant la traversée d'un bras du Mékong sur le bac qui est entre Vinhlong et Sadec dans la grande plaine de boue et de riz du sud de la Cochinchine, celle des Oiseau » (Duras, 1984, p 17).

#### **4.3.1 La traversée du fleuve**

Pendant la traversée du fleuve, la jeune fille rencontre le Chinois qui va devenir son amant. Nous avons vu que cette relation fait vieillir la fille à la fois physiquement et dans l'esprit.

Nous estimons que l'eau symbolise ici le passage du temps et le passage d'un état à un autre. La rivière porte la jeune fille littéralement d'une destination à une autre, cela veut dire de l'autre côté du fleuve, mais c'est aussi pendant cette traversée du fleuve qu'elle passe de l'enfance à la vie adulte. Dans la nature, le fleuve se présente comme un obstacle naturel qu'il faut traverser si on veut atteindre le but d'arriver à destination. Le fleuve divise le paysage, il coupe à travers et entrave le chemin d'une manière qui empêche le voyageur de continuer. Il faut trouver une solution pour atteindre l'autre côté.

Le fleuve qu'il faut traverser peut être une métaphore pour les obstacles dans la vie, et notamment les obstacles auxquels l'enfant est confronté à l'adolescence, une époque brutale, effrayante, mais belle, tout comme le fleuve dans ce livre. Pour devenir adulte, il y a des épreuves et des obstacles qu'il faut traverser. La rivière qui coule, l'eau qui passe, peut aussi représenter le passage du temps qui produit progressivement le vieillir d'une personne. Les fleuves coulent et finissent par être engloutis par la mer. De la même façon, on peut dire que le vieillissement « coule » comme un fleuve. Nous commençons la vie dans une source comme le fleuve : c'est la naissance du ventre de la mère ; et de la manière dont le fleuve coule jusqu'à la mer, le temps travaille sur le sujet jusqu'à la mort.

Par ailleurs, la mer peut également symboliser la mort dans les textes de Duras. Selon Mike Cartmell (1991) la traversée du fleuve peut suggérer un passage vers la mort à l'exemple de la rivière Styx qu'on traverse vers Hadès. L'eau est à plusieurs occasions dans *L'Amant* associée à la destruction et à la mort, et elle apparaît comme un élément violent, effrayant et terrible. Elle est représentée comme telle dans l'histoire du barrage détruit, mais dans *L'Amant*, ces effets de l'eau destructrice et mortelle ont aussi un lien avec la sexualité. Dans la description de la transition du fleuve, la jeune fille nous raconte notamment sa peur du fleuve, en même temps qu'elle le trouve fascinant. Elle a peur d'être emportée vers la mer, et nous pouvons comprendre cela comme une métaphore de la mort, la mort au sens littéral et la mort au sens érotique

Je descends toujours du car quand on arrive sur le bac, la nuit aussi, parce que toujours j'ai peur, j'ai peur que les câbles cèdent, que nous soyons emportés vers la mer. Dans le courant terrible je regarde le dernier moment de ma vie. Le courant est si fort, il emporterait tout, aussi bien des pierres, une cathédrale, une ville. Il y a une tempête qui souffle à l'intérieur des eaux du fleuve. Du vent qui se débat. (Duras, 1984, p 17)

Cette citation illustre la peur de Duras du fleuve et de la mer. Elle illustre en outre l'image que nous avons peinte du fleuve qui représente le cours de la vie qui finalement arrive à la mer – à la mort. Le fleuve est dans cet extrait présenté comme destructeur, et son effet puissant sur la nature peut correspondre à l'effet du temps sur le sujet. Comme le fleuve tranche le territoire brutalement et emporte tout dans son chemin, le vieillissement travaille aussi brutalement sur la personne. La rivière travaille, laisse des traces comme nous avons vu que le temps laisse des traces dans le visage de Duras. C'est un processus dramatique et effrayant. La rivière est brutale, tout comme le vieillissement.

Mais la fille est aussi fascinée par le fleuve. Il est effrayant, mais il est beau et fort.

Ma mère me dit quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages, le Mékong et ses bras qui descendent vers les océans. Dans la platitude à perte de vue, ces fleuves, ils vont vite, ils versent comme si la terre penchait. (Duras, 1984, p 17)

Cette citation souligne l'importance des événements qui se passent sur la traversée du fleuve. Jamais dans sa vie ne va-t-elle vivre des expériences qui ont une telle importance dans le développement de sa personnalité. La traversée de la rivière est donc une métaphore pour les transitions de l'adolescence et du vieillissement chez Duras.

On a vu que le vieillissement peut ensuite être compris comme une deuxième adolescence, car il y a beaucoup de similarités dans les deux processus. Malgré la brutalité de la vieillesse que nous lisons dans la métaphore du courant et la traversée du fleuve, il ne nous semble quand même pas que le vieillissement est quelque chose de négatif pour Duras. Elle constate le vieillissement de son visage, mais cela la fascine plus que cela ne l'effraye. Cela rappelle l'esprit nietzschéen « ce qui ne tue pas rend plus fort ». La traversée du fleuve présente un risque, tout comme la relation avec le Chinois, et elle en sort plus vieille, mais aussi plus puissante.

La narratrice âgée dans *L'Amant* insiste sur le fait que le vrai lieu de rencontre, par rapport à ce qu'elle a écrit dans *Un barrage contre le Pacifique*, c'est le fleuve et non pas la cantine de Réam et cela crée des connotations nouvelles (Aronsson, 2008, p 101).

Ce n'est pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur (Duras, 1984, p36).

Ensuite la chambre du Chinois sera dans *L'Amant* comparée à un bateau et empreinte de connotations aquatiques. Le fleuve et la mer, entrent donc dans la scène d'une manière nouvelle par ce livre, et par cela aussi, comme nous avons vu, la métaphore du vieillir.

#### 4.3.2 Le départ en mer

La traversée du fleuve représente une transition et un nouveau commencement. Quelque chose prend fin, son enfance, et quelque chose commence. C'est aussi le cas dans la scène du retour en France vers la fin du livre. Le départ en mer représente la fin de sa vie en Indochine française et sa relation avec le Chinois, mais cela symbolise aussi une nouvelle époque. Nous trouvons cette métaphore du départ aussi dans *Emily L.* (1986) dans lequel un couple part en voyage en mer, presque pour fuir leurs vies et la réalité. Vers la fin de *L'Amant*, la fille quitte alors l'Indochine. Elle est sur le bateau et regarde son amant qui est là de l'autre côté de l'eau. La mer qui donne la mort est présente dans ce passage. La mer tue leur relation définitivement en séparant les deux amants qui sont maintenant dans des côtés différents de l'océan. Mais la mort est aussi présente par la noyade. Duras décrit comment un jeune homme se suicide en se jetant dans la mer. La mer meurtrière est ensuite là dans la scène dans laquelle elle décrit comment la jeune fille pendant cette traversée de la mer « s'est dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen... » (Duras, 1984, p 133). Dans la scène du départ, l'eau n'est pas seulement associée à la mort, mais aussi à l'amour par une analogie. Nous apprenons que la narratrice/protagoniste « n'a pas été sûre de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable » (Duras, 1984, p 133).

Quand Duras quitte le bateau et la mer, elle est arrivée à une nouvelle destination, à la fois littéralement et métaphoriquement. Elle est arrivée en France, et elle est séparée de son amant par l'eau et par la distance. Mais elle est aussi parvenue à un nouvel état. Si la relation avec l'amant a été une manière de traverser les obstacles de l'adolescence, elle est maintenant définitivement sortie de l'enfance et entrée à l'âge adulte, elle a vieilli. La première traversée du fleuve réunit les deux amants, la deuxième les sépare. L'analyse d'Aronsson de la thématique de l'eau chez Duras confirme notre analyse de l'élément aquatique comme une métaphore d'une fin et d'un commencement. Il dit que l'action de traverser le fleuve

symbolise le fait de quitter l'enfance et de commencer une vie nouvelle, et que le fleuve masque la frontière entre l'enfance et une vie adulte (Aronsson, 2008, p 100).

### 4.3.3 La défloration

Aronsson définit la traversée du fleuve comme une scène clé dans le livre et l'associe à la liberté, puisqu'il s'agit d'une étape importante de l'émancipation de la narratrice. La scène a aussi une charge érotique très forte. La quête de soi et la première expérience sexuelle sont deux thématiques centrales dans *L'Amant*. Ces thématiques sont liées à l'adolescence – une phase dans laquelle des questions d'identité s'accroissent généralement – mais il s'agit aussi de thématiques classiques de l'autobiographie. Keilhauer (2007, p 12) dit que des thèmes liés à la construction de l'identité sexuelle du « je » parlant, parmi lesquels l'expérience de son propre corps, l'activité sexuelle dans sa dynamique biographique, la procréation et les relations intergénérationnelles sont fréquents dans les autobiographies. Elle affirme que la construction de l'identité sexuelle est liée à l'appartenance générationnelle et au vieillissement (Keilhauer, 2007, p 13).

Nous avons analysé l'expérience sexuelle de Duras comme un vieillissement, et l'eau est aussi présente comme une métaphore de ce processus dans *L'Amant*. Ce qu'attend la jeune fille quand elle a traversé le fleuve, c'est la garçonnière à Cholen, et ensuite le désir, la sexualité et peut-être aussi l'amour. La narratrice décrit cette destination de la traversée comme « un lieu irrespirable », « un lieu de violence, de douleur, de désespoir, de déshonneur », un lieu qui « côtoie la mort » (Duras, 1984, p 90). Pourtant, ce n'est pas seulement la brutalité qui est présente dans l'expérience sexuelle ; la narratrice découvre aussi la jouissance. On peut mentionner que la jouissance selon Freud (cité dans Meurée et Piret, 2009, p 169), est quelque chose qui se tient « au-delà du principe de plaisir » et qui suppose toujours une perte de soi, un certain anéantissement. La perte de soi et l'anéantissement sont aussi des caractéristiques du processus du vieillissement. La narratrice parle de cette jouissance comme « à en mourir » (Duras, 1984, p 53), et la menace de la mort entre alors en scène dès la traversée du fleuve qui se termine dans la garçonnière.

La traversée du fleuve peut symboliser la perte de la virginité, la défloration. Une fois perdue, une fois le fleuve traversé la jeune fille est différente pour toujours. Après cette première expérience sexuelle, elle dit : « J'ai vieilli » et le Chinois le confirme en lui disant qu'elle est fatiguée (Duras, 1984, p 57). Cela souligne encore une fois que cette traversée du fleuve, à la

fois littérale, le fleuve du Mékong, et métaphoriquement, la défloration, est liée explicitement à la vieillesse qui souvent prend la forme de la fatigue chez Duras. Aronsson (2008, p 102) écrit que l'épisode de défloration dans le cycle indochinois de Duras est toujours associé à l'élément aquatique. Il constate que cet épisode clé est toujours inscrit sous le signe de l'eau (Aronsson, 2008, p 104). Selon lui, l'importance de ces scènes est accentuée par le fait que l'auteur se sert d'une figure poétique, où le motif de la mer est introduit pour symboliser la jouissance sexuelle de l'héroïne (Aronsson, 2008, p 103). Dans le passage de l'épisode de la défloration, la mer apparaît d'une manière surprenante pour le lecteur, parce que l'acte se déroule dans une garçonnière du quartier chinois de Saïgon. Mais la mer y est présente de manière symbolique :

En pleurant il le fait. D'abord il y a la douleur. Et puis après cette douleur est prise à son tour, elle est changée, lentement arrachée, emportée vers la jouissance, embrassée à elle.

La mer, sans forme, simplement incomparable. (Duras, 1984, p 48)

Duras écrit qu'ils font l'amour « en pleurant ». L'élément aquatique est donc présent littéralement. Par ces larmes, l'acte sexuel est lié à la douleur, et ensuite au changement que Duras a associé au vieillir. Nous avons vu que les douleurs font que les sujets féminins dans l'œuvre durassienne se sentent fatiguées et vieilles. Elle décrit aussi le monde, les gens et le bruit en dehors de la garçonnière comme une mer. « La mer, l'immensité qui se regroupe, s'éloigne, revient » (Duras, 1984, p 53). Cela fait allusion aux vagues sur la plage ou le flux et le reflux de la marée.

Aronsson trouve qu'il y a une parenté entre la mer et l'amour physique chez Duras que nous identifions notamment dans *L'Amant*. La mer apparaît dans le contexte de l'acte sexuel dans la garçonnière que Duras décrit comme « un lieu de détresse, de naufrage » (Duras, 1984, p 54). Ces deux mots appartiennent au vocabulaire aquatique, justement au vocabulaire maritime de la navigation, et ils symbolisent le désespoir, l'angoisse et la mort. Cela lie la défloration au désastre par excellence qui est le naufrage qui représente la mort par descente. Par cela, la garçonnière et la défloration puissent bien fonctionner comme une métaphore de la traversée qui fait vieillir. Mike Cartmell (1991) développe l'étymologie du mot *naufrage* : la première partie du mot est dérivée d'un mot proto-indo-européen qui signifie *bateau*. Ce qu'il trouve le plus intéressant est cependant que la base de ce mot signifie aussi mort, épuisement, détresse, désarroi et nécessité, et est à l'origine de nombreux mots en

Europe du Nord pour entre autre corps, manque et ennui. Cela est notamment des effets qui reviennent comme caractéristiques du vieillissement durassien.

#### 4.3.4 Le lavage de la maison

Le motif de l'eau dans *L'Amant* ne signale pas uniquement que quelque chose prend fin. C'est aussi une image de nouveaux commencements. La scène du grand nettoyage de la maison en est un bon exemple, qui signale notamment une purification et une renaissance.

Ma mère, ça la prend tout à coup, vers la fin de l'après-midi, surtout à la saison sèche, elle fait laver la maison de fond en comble, pour nettoyer elle dit, pour assainir, rafraichir. [...] Cette élévation de la maison sur le sol permet de la laver à grands seaux d'eau, à la baigner tout entière comme un jardin. Toutes les chaises sont sur les tables, toute la maison ruisselle, le piano du petit salon a les pieds dans l'eau. L'eau descend par les perrons, envahit le préau vers les cuisines. [...] La maison tout entière embaume, elle a l'odeur délicieuse de la terre mouillée après l'orage, c'est une odeur qui rend fou de joie surtout quand elle est mélangée à l'autre odeur, celle du savon de Marseille, celle de la pureté, de l'honnêteté, celle du linge, celle de la blancheur, celle de notre mère. L'eau descend jusque dans les allées. [...] La mère est très heureuse de ce désordre, la mère peut être très très heureuse quelquefois, le temps d'oublier, celui de laver la maison peut convenir pour le bonheur de la mère. (Duras, 1984, pp 73-74)

Cette fois-ci, l'eau est associée à la joie et au bonheur. C'est une période d'activité de la mère, qui est le plus souvent marquée par la fatigue et la passivité qui sont des signes de vieillesse. Aronsson (2008, p 70) le confirme, en écrivant que cet extrait est l'une des rares occasions où le lecteur entrevoit le côté positif de la mère dans *L'Amant*. Dans ce passage les effets de bienfaits sont soulignés par des verbes aux connotations positives. Le vocabulaire dans ce contexte aquatique diffère donc du vocabulaire plus équivoque que nous avons vu dans le contexte de la traversée du fleuve et de la défloration. L'eau n'est pas meurtrière dans cette scène. Cependant, l'eau a aussi une fonction purifiant dans la scène de la garçonnière quand l'amant verse l'eau sur la fille, comme dans cette scène dans laquelle la mère verse l'eau dans la maison. Nous avons dit que l'eau comme symbole de base est souvent double et présente la vie et la mort en même temps. La scène de la garçonnière incarne donc ces deux aspects simultanément. Nous retrouvons le symbole du fleuve dans l'épisode du lavage de la maison. La maison est décrite comme « un étang, un champ au bord d'une rivière, un gué, une plage » (Duras, 1984, p 75).

Dans *Un barrage contre le Pacifique* la mer est notamment présentée comme une menace qui fait vieillir la mère, et enfin elle meurt, indirectement, grâce à la mer. La mer a aussi ce rôle dans *L'Amant*, mais dans cette même scène, c'est la mère qui contrôle l'eau, elle a la position

de pouvoir. « L'eau n'est pas hostile quand la mère peut la contrôler » (Aronsson, 2008, p 70). Aronsson voit cette scène comme une réconciliation avec l'élément qui a ruiné sa vie et la réconciliation est notamment associée à la vieillesse. Nous notons que cette scène de réconciliation et de renaissance suit juste après la scène dans laquelle la mère frappe et injurie sa fille. De cette façon, le lavage ne représente pas seulement une réconciliation avec la mer, mais aussi avec la fille. Il s'agit de deux scènes fortes qui montrent clairement la dualité dans la relation mère-fille dans *L'Amant*. Nous avons vu que la mer est un élément qui symbolise à la fois la vie et la mort, et d'une façon similaire, la fille aime la mère profondément et la hait en même temps.

#### **4.4 Conclusion partielle**

Dans ce chapitre nous avons classé *L'Amant* comme une autofiction. Nous avons vu à partir de notre analyse de l'incipit de ce livre que l'âge pour Duras est quelque chose de flottant et paradoxal. Le vieillissement n'est pas lié à l'âge chronologique, et on peut selon elle être vieux et jeune en même temps. La narratrice décrit le vieillissement comme un processus brutal qui est le résultat d'événements frappants liés à la sexualité. Ce vieillissement « détruit » son visage, mais il marque aussi l'esprit. *L'Amant* présente aussi une vision de la vie et de la vieillesse comme à la fois « déterminée » et « trop tard », sans centre ou chronologie fixe. Notre analyse montre ensuite que Duras trouve ce vieillissement plus fascinant qu'effrayant, et que sa conception de la beauté féminine rompt avec les attitudes clichées dans la société. Le vieillissement est aussi représenté par la métaphore aquatique, ce nous voyons dans la scène de la traversée du fleuve, de la défloration, du départ en mer et du lavage de la maison. Nous avons aussi vu que le genre autofiction se présente comme une stratégie créatrice pour le sujet vieillissant. L'autofiction est une manière d'inventer soi-même en assumant les changements continuels apportés par le temps, et en cultivant une conception floue et flottant de l'âge, la présence du passé dans le présent et inversement.



## 5 Mémoire et oubli

Quel est le rôle de la mémoire par rapport à la représentation du vieillir dans les écrits autobiographiques tardives de Duras ? L'écrivaine revient vers le passé dans un grand nombre de ses œuvres, ce que nous avons identifié comme une particularité à la fois du genre autobiographique et de l'écriture dans un âge avancé (Section 1.1.6). On suppose que la dimension rétrospective est particulièrement importante dans la vieillesse, mais elle est aussi associée à l'oubli. Les difficultés de mémoire sont souvent mises en avant parmi les modifications cognitives liées à l'âge (Giffard et al. 2001, p 34). Un grand nombre de vieux deviennent séniles, et la démence est traditionnellement associée à la vieillesse. Nous avons l'impression que c'est souvent la mémoire à court terme qui s'affaiblit chez les vieux, tandis que les souvenirs de la jeunesse ou d'un passé lointain restent plus clairs. La maladie démentielle d'Alzheimer est aussi liée à la vieillesse. Les études des gérontologues discutent ces stéréotypes qui lient la perte de mémoire à la vieillesse, et ont cependant montré une grande variété. Nous n'allons pas présenter les aspects cognitifs de la mémoire, mais constatons simplement que la mémoire et l'oubli sont traditionnellement associés à la vieillesse. Nous cherchons à analyser le rôle que Duras attribue à la mémoire et à l'oubli dans certaines œuvres tardives, notamment dans *L'Amant*.

### 5.1 Répétition et réécriture

Dans le livre *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras* (2009), Pierre Piret traite de la répétition et de la réécriture comme des représentations de la mémoire dans l'œuvre théâtrale durassienne. Nous avons vu que beaucoup de livres de Duras, à la fois fictionnels et plus explicitement autobiographiques, sont inspirés par sa vie et par les événements qu'elle a vécus. Sa jeunesse en Indochine apparaît partout, et elle invente des personnages basés sur des gens qu'elle a connus dans sa vie, comme entre autres Lol Valérie Stein, Anne-Marie Stretter et la mendiante, qui toutes réapparaissent dans plusieurs œuvres et sous plusieurs formats. L'histoire de la relation avec l'amant Chinois en est peut-être le meilleur exemple, qui apparaît à la fois dans *Un barrage contre le Pacifique*, dans *L'Amant*, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, dans *le Cahier rose marbré*, ainsi que dans des versions cinématographiques de ces œuvres. Duras écrit cette histoire avec une distance temporelle. Même *Un barrage*

*contre le Pacifique*, qui est l'une de ses premières publications littéraires, n'a été écrit qu'à peu près dix-huit ans après qu'elle avait quitté l'Indochine française définitivement et était retournée en France. La distance temporelle est encore plus grande avec *L'Amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991). Nous avons vu qu'à la fois la mémoire et l'oubli occupent une place importante chez Duras dans la pièce de théâtre *Savannah Bay*, dans laquelle une vieille dame, qui nous semble désorientée et sénile, raconte une histoire de son passé à sa petite-fille. Madeleine, la vieille femme dans la pièce, constate que « Je me souviens je ne sais plus de quoi je me souviens » (Duras, 1982, p 37).

La notion de mémoire est vaste et recouvre toutes les formes de la présence du passé. Nous trouvons ce passé dans les écrits durassiens par des structures temporelles, des stratégies narratives ou des notations plus furtives (Meurée et Piret, 2009, p 53). La répétition et le travail de réécriture, toutes les deux caractéristiques de l'œuvre de Duras, peuvent se comprendre dans le cadre de la mémoire. L'auteure reprend les mêmes histoires, en les revisitant au travers des genres et des formes divers, mais refuse absolument l'idée même d'adaptation, allant jusqu'à considérer que chaque livre qu'elle écrit est le premier livre. Cela s'explique par le fait que ce qu'elle cherche dans l'écriture, c'est ce qui, dans les livres précédents, a refusé de s'inscrire (Meurée et Piret, 2009, p 90).

Au *Nouvel observateur* elle dit :

Tandis que l'on est à vivre un évènement, on l'ignore. C'est par la mémoire, ensuite, qu'on croit savoir ce qu'il y a eu. Alors que ce qui en reste de visible est superflu, l'apparence. Le reste de l'évènement est gardé farouchement, biologiquement, hors de portée. Quand on s'approche de la mort, c'est très frappant, vous verrez, je l'espère. Il y a des points éclairés, isolés, ou bien des passages clairs vers des régions sombres, inextricables (cité dans <http://www.marguerite-duras.com/L-amant.php>)

Cette citation montre que Duras valorise la mémoire et que les évènements deviennent plus réels rétrospectivement. Selon cette affirmation, il nous semble qu'elle trouve que la mémoire occupe une place de plus en plus importante avec l'âge.

## 5.2 L'oubli

L'autre face de la mémoire, c'est l'oubli. L'oubli est un état normal qui peut être causé par l'excès de souvenirs accumulés, mais l'oubli est aussi une caractéristique stéréotypée de personnes âgées. C'est un symptôme des maladies liées à la mémoire. Nous avons vu que

Duras donne une grande place à la mémoire par sa réécriture et ses répétitions thématiques, mais l'oubli occupe aussi une place importante dans son œuvre et dans notre corpus autobiographique. Christophe Meurée (2009) écrit que l'oubli et la mémoire sont des termes récurrents et des piliers problématiques de l'œuvre durassienne. Il affirme que les personnages durassiens « manifeste[nt] le désir d'oublier » (*Le Ravissement de Lol. V Stein*, 1964, p 41, cité dans Meurée et Piret, 2009, p 16) aussi souvent qu'ils craignent cet oubli. La mémoire et l'oubli apparaissent dans les textes de Duras comme des thèmes ayant une valeur poétique, et comme des « entrelacs intertextuels aux modulations mémorielles subjectives » (Meurée et Piret, 2009, p 16). Dans le film *Le Camion*, Duras définit l'oubli de cette manière :

On dit toujours que l'oubli est un défaut, mais heureusement qu'il existe, si on se remémorait parfaitement tout, les douleurs, les passions, les joies, l'instant serait blanchi, complètement spolié, n'existerait plus... (Duras, 1977, p 106-107).

Elle valorise donc l'oubli comme quelque chose de nécessaire à la vie pour que la mémoire n'occulte pas le présent, et pour que nous puissions apprécier le futur. Selon Duras, la mémoire ne peut se concevoir sans l'oubli parce que la mémoire demeure une quête qui mène inévitablement à l'échec (Meurée et Piret, 2009, p 233). Mémoire et oubli sont donc étroitement liés et dépendent l'un de l'autre. Dans *Marguerite Duras à Montréal* (1981, p 41), elle dit que « La mémoire, de toute façon, est un échec. Vous savez, ce dont je traite, c'est toujours la mémoire de l'oubli. On sait qu'on a oublié, c'est ça la vraie mémoire, je la réduis à ça ».

Duras paraît traiter notamment de cette mémoire de l'oubli dans l'autofiction *L'Amant*. Elle déclare ouvertement au lecteur qu'elle sait qu'elle a oublié des choses, en écrivant entre autres que « Les dates coïncident », « je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire... », « J'oublie tout », et « Je confonds le temps... » (Duras, 1984, p, 22, p33, p 75). En effet, elle accepte l'oubli, elle l'accueille. L'oubli apparaît comme une sorte de « réservoir incommensurable », un « puits sans fond » (Meurée et Piret, 2009, p 188). Plusieurs fois, Duras déclare qu'elle ne se souvient pas d'évènements exacts ou de détails, et par la suite elle reconstruit le réel elle-même. Elle présente ce qui s'est passé, ce qu'elle a inventé, comme si c'était la vérité, même si elle a dit, seulement quelques lignes avant, qu'elle ne s'en souvient pas. Voilà un exemple tiré de *L'Amant* : « Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte » (Duras, 1984, p 18). Duras ne se souvient pas de quelles chaussures elle a porté le jour

de la rencontre avec le Chinois, mais elle invente dans cet extrait les choses et construit la vérité de son passé. C'est donc grâce à l'oubli qu'elle peut construire l'intrigue dans *L'Amant*, puisque l'oublié est pour elle la vraie mémoire. L'oubli est donc une source de la réalité durassienne, du Réel au sens du concept développé par Lacan.

L'autofiction est un moyen qui sert à représenter cette conception de la mémoire et de l'oubli chez Marguerite Duras. L'autobiographie traditionnelle n'est pas compatible avec sa conception du temps et de la vie, mais en mélangeant autobiographie et fiction, comme elle le fait dans *L'Amant*, elle peut s'approcher de ce Réel. Lacan distingue entre la réalité et le Réel. La « réalité » est le monde autour de nous, alors que le Réel est inaccessible. Pour Lacan, « le Réel, c'est l'impossible » (Angrand, 2014). Il est l'indicible, l'inimaginable. La vérité durassienne qui sort de l'oubli, renvoie au concept de Réel parce que sa conception temporelle est notamment impossible et indicible, et parce que Duras dans *L'Amant* inconsciemment travestit la réalité pour faire prendre à ses souvenirs le chemin désiré.

Tout en admettant ouvertement que sa mémoire peut la tromper et qu'elle ne se souvient plus de beaucoup de choses, Duras écrit aussi qu'elle se souvient parfaitement de certains événements, lieux ou personnes. L'auteure déclare : « Je n'ai pas oublié Helene Lagonelle. Je n'ai pas oublié cet homme de peine. » (Duras, 1984, p 89). *L'Amant* montre en effet comment certains événements du passé sont inculqués dans la mémoire pour toujours et ne nous quitteront jamais. La narratrice raconte que son amant lui a dit qu'elle se souviendra toute sa vie de cet après-midi de sa première expérience sexuelle. Elle l'affirme :

Je revois encore le visage, et je me souviens du nom. Je vois encore les murs blanchis, le store de toile qui donne sur la fournaise, l'autre porte en arcade qui mène à l'autre chambre et à un jardin à ciel ouvert – les plantes sont mortes de chaleur – entouré de balustrades bleues comme la grande villa de Sadec étagée de terrasses qui donne sur le Mékong. (Duras, 1984, p 54)

Si *L'Amant* comprend de la fiction, nous ne pensons pas que c'est pour mentir. S'il y a des incorrections, ce n'est pas essentiel pour ce que Duras veut transmettre par le livre. Elle cherche parfois à retranscrire de la manière la plus proche de la réalité un sentiment et elle trahit la réalité des faits pour pouvoir mieux exprimer les sentiments. Elle semble retourner dans l'imaginaire pour rendre la réalité de sa vie en tant qu'adolescente et aussi la réalité de son activité de reconstruction rétrospective.

### 5.3 Oubli d'elles-mêmes

Les personnages féminins dans l'œuvre de Duras sont souvent décrits comme des vieilles, soit par âge ou par l'esprit, ou parfois les deux. Elles sont aussi caractérisées par un oubli d'elles-mêmes, qui est un déclencheur d'écriture chez Duras. Elle écrit dans *La vie matérielle* (1987, p 36) que « Ce que je n'ai pas dit, c'est que toutes les femmes de mes livres, quel que soit leur âge, découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire d'un certain oubli d'elles-mêmes ». L'expression « quel que soit leur âge » montre que Duras ne lie pas l'oubli, en ce cas précisément l'oubli de soi-même, à un âge avancé. Cela ne nous surprend pas, car nous avons vu que le vieillissement durassien est un processus qui dure pendant toute la vie. Cependant, cet oubli semble être associé à la féminité plutôt qu'au vieillissement.

D'une manière nous pouvons dire que Duras vit cet oubli elle-même et en est le meilleur exemple. Dans *L'Amant* nous trouvons ce type d'oubli, car la narratrice, qui nous semble correspondre à Marguerite Duras, avait supprimé les mémoires de son passé, de sa jeunesse en Indochine et notamment l'histoire de son amant, qu'elle n'évoque ouvertement qu'avec ce livre. Dans l'article « L'oubli, c'est la vraie mémoire... », Madeleine Borgomano (citée dans Meurée et Piret, 2009, p 29) écrit que pour Marguerite Duras, tout aurait commencé, par un oubli majeur, vital, de nature personnelle, l'oubli de l'enfance et du pays natal. Le « pays-natal » correspond justement à la jeunesse en Indochine française. Duras dit elle-même dans *Les Parleuses* (1974) qu'elle avait complètement « occulté » et « nié » l'enfance. Elle dit : « Je me trimballais dans la vie en disant : Moi, je n'ai pas de pays natal » (Duras, 1974, p 136). Peut-être s'agit-il d'un mécanisme de défense, ou un refoulement plus ou moins volontaire. Dans la psychanalyse, « occulter » le pays natal, serait refouler dans un inconscient décrit par Lacan comme « la mémoire de ce qu'on oublie » (Meurée et Piret, 2009, p 30). Dans la section 3.1 nous avons vu que Duras avait oublié ou réprimé sa culture indochinoise après qu'elle était retournée en France à l'âge de dix-huit ans, ce qui est évident par exemple par son livre *L'Empire coloniaux*. Cependant, l'enfance encore masquée émerge dans ses livres aussi au début de son œuvre littéraire (Meurée et Piret, 2009, P 29).

Rétrospectivement, nous trouvons des aspects autobiographiques dans presque toute son œuvre. *Un barrage contre le Pacifique* constitue la première émergence du pays natal, et selon Duras, ce roman pourrait être « le vrai livre sur la mémoire » (Duras, 1974, p 231). Ce roman obéit à un devoir de mémoire dont il raconte l'origine (Meurée et Piret, 2009, p 31). Dans *L'Amant*, Duras est enfin prête à consulter sa mémoire, de vraiment entrer dans le pays

natal. Toutefois, nous avons constaté qu'elle souligne que la mémoire la trompe parfois, et qu'elle ne se souvient pas de ce qu'elle a déjà évoqué dans ses livres. L'oubli fait partie de la mémoire, et la version des événements qu'elle nous présente est reconstruite à la base de cet oubli.

La mère de Duras, représentée à la fois dans *Un barrage contre le Pacifique* et dans *L'Amant*, incarne aussi cet oubli d'elle-même. La mère de Duras ne s'est jamais remariée, et après la mort de son mari, il nous semble qu'elle se néglige complètement. A partir des œuvres dans lesquelles elle apparaît, nous avons l'impression qu'elle n'est plus un être sexuel. Sa façon de se comporter quant à la féminité et à la sexualité est un véritable contraste par rapport au comportement des personnages basés sur Marguerite Duras. Là où la jeune fille s'habille dans une « tenue d'enfant prostituée », la tenue de sa mère ne renvoie à aucune sexualité, ce que cet extrait illustre :

Ma mère mon amour son incroyable dégainé avec ses bas de coton reprisés par Dô, sous les tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables difformes, reprises par Dô, elle vient encore tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines, elle use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont écoulés, elle marche de travers, avec un mal de chien, ses cheveux sont tirés et serrés dans un chignon de Chinoise, elle nous fait honte, elle me fait honte dans la rue devant le lycée, quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée tout le monde regarde, elle, elle s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer. Elle me regarde, elle dit : peut-être que toi tu vas t'en tirer. De jour et de nuit, l'idée fixe. Ce n'est pas qu'il faut arriver à quelque chose, c'est qu'il faut sortir de là où l'on est (Duras, 1984, p 31).

La mère dans ces deux livres travaille dur pour gagner sa vie, et elle sacrifie tout au profit du frère aîné qui est un fardeau pour la famille, mais qui reste son enfant préféré. Duras traite de cette relation dans *L'Amant*, ainsi que dans la nouvelle semi-autobiographique *Des journées entières dans les arbres*. L'oubli de la mère dans *L'Amant*, à la fois l'oubli d'elle-même et l'oubli au sens propre du terme, est aussi lié à sa folie. Rappelons-nous que le mot *démence*, qu'indique une maladie qui frappe particulièrement la mémoire, l'attention, et le langage, est dérivé du mot latin *dementia* (de + esprit) signifiant *folie* ou *aliénation mentale* (Trésor de la langue française). En effet, les personnages basés sur la mère de Duras ont plusieurs symptômes associés à la démence, tels qu'un mauvais jugement, l'agressivité, l'anxiété, la dépression, la suspicion, et un manque de capacité d'effectuer des actions pratiques.

Mais la folie de la mère n'est pas nécessairement liée à un âge avancé. La manière dont elle est caractérisée suggère plutôt qu'elle souffre de surmenage, de dépression, de sautes d'humeur. Duras (1984, p 39) écrit dans *L'Amant* que « Je vois que ma mère est clairement

folle. [...] Elle l'était. De naissance. Dans le sang. » Sa folie est pourtant liée à la mémoire et l'oubli. Dans ses moments de folie, la mère dans *L'Amant* ne se souvient pas de ce qu'elle a fait, par exemple d'avoir acheté le chapeau et les talons d'or à sa fille. Nous avons vu que Duras écrit qu'elle ne se souvient plus de comment elle avait obtenu ces chaussures, mais qu'elle estime que sa mère a dû les lui acheter sur sa demande. Mais dans sa folie, la mère a tout oublié :

Quand ma mère retrouve l'air, qu'elle sort du désespoir, elle découvre le chapeau d'homme et les lamés or. Elle me demande ce que c'est. Je dis que c'est rien. Elle me regarde, ça lui plaît, elle sourit. C'est pas mal elle dit, ça ne te va pas mal, ça change. Elle ne demande pas si c'est elle qui les a achetés, elle sait que c'est elle. Elle sait qu'elle en est capable... » (Duras, 1984, p 32)

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, la mémoire des événements du passé, surtout quant à la concession et le barrage, domine la vie de la famille, et ils ne sont pas capables de surmonter ces événements du passé et de continuer leurs vies.

À la fois la fille et la mère dans *L'Amant* s'oublient elles-mêmes pour l'argent, pour survivre. La mère économise toute sa vie, et cela devient presque une obsession. Dans *L'Amant*, cela est illustré par la manie de la mère d'acheter toutes choses sur des « soldes soldés » (Duras, 1984, p 18). Elle ne dépense pas d'argent sur des vêtements chers, et elle conduit le vieux B12. Ensuite, l'histoire du barrage est devenue un désastre économique. La fille se néglige aussi elle-même pour survivre. Elle devient presque une prostituée dans sa relation avec le Chinois, et la mère la laisse faire, ou de toute façon ferme les yeux :

il faudra bien que l'argent arrive à la maison [...] C'est pour cette raison, elle ne le sait pas, que la mère permet à son enfant de sortir dans cette tenue d'enfant prostituée. Et c'est pour cela aussi que l'enfant sait bien y faire déjà, pour détourner l'attention qu'on lui porte à elle vers celle que, elle, elle porte à l'argent. (Duras, 1984, p 32)

Il nous semble que la mère vit pour ses enfants. Ou peut-être à travers ses enfants. Les enfants sont son seul espoir de sortir de sa situation, et elle s'occupe de créer des destins pour eux.

## 5.4 La photo absolue

La relation entre image et écriture est centrale dans toute œuvre durassienne. C'est aussi le cas dans notre corpus, surtout dans *L'Amant*, où une photo qui n'a pas été prise, qui n'existe que dans l'imaginaire de la narratrice, est le point de départ pour l'histoire. Cette photo absolue dans *L'Amant* joue un rôle important quant à la mémoire et à l'oubli. Il s'agit de la photo imaginée de la jeune fille, pendant la traversée de la rivière Mékong pour revenir au pensionnat de Saïgon dans sa tenue étrange et vulgaire : le chapeau d'homme, la robe de soie naturelle, presque transparente, les talons d'or-lamé. Duras écrit que « C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. » (Duras, 1984, p 16). La narratrice explique comment cette photo a été omise, comment elle a notamment été oubliée :

C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. » (Duras, 1984, pp 16-17)

Nous avons vu que Duras trouve que l'oubli est une condition pour la mémoire. Madeleine Borgomano (citée dans Meurée et Piret, 2009, p 40) écrit que Duras ne cherche pas à combler les vides créés par l'oubli ou à dire quelque chose « à la place de ce qui a disparu de toute mémoire », mais que l'écriture se laisse traverser par l'oubli. Duras définit cet inéluctable oubli ainsi : « Cet « oubli », c'est l'écrit non écrit : c'est l'écrit-même. » (Le Camion, 1977, p 106, cité dans Meurée et Piret, 2009). La photographie absolue est donc impliquée dans le retour en arrière dans *L'Amant*, un retour qui est notamment caractéristique de l'écriture dans un âge avancé. Cette photo imaginée n'occupe pas seulement une place importante dans la mémoire de Duras, elle est un moteur qui déclenche le travail de la mémoire

Arnard Rykner explique que notre mémoire fonctionne selon un mode plus iconique que logique et qu'elle est souvent convoquée par des événements ou des objets : « elle produit des formes de flash aveuglants, qui nous laissent d'abord titubant, puis nous invite à apprivoiser l'image oubliée, laquelle fait ainsi retour par surprise » (Meurée et Piret, 2009, p 285). Il argumente que si la photo joue depuis deux siècles un rôle si important dans le fonctionnement de notre mémoire ce n'est pas tant par son éventuel pouvoir de preuve que parce qu'elle emblématise ce caractère mécanique, répétitif et mortifère de la mémoire (Meurée et Piret, 2009, pp 285-286). La photo absolue renvoie à la fois à quelque



chose qui ne sera plus jamais, et à quelque chose qui se répétera autant qu'on le voudra. « Ce que la photographie reproduit à l'infini [...] n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement » (Meurée et Piret, 2009, p 186). Alors, la mémoire, l'image et la perte sont « intimement et inextricablement » liées (Meurée et Piret, 2009, p 286). Rykner considère la photographie absolue comme la solution et le dispositif que Duras a intuitivement, et tout au long de son œuvre, travaillé à trouver avant d'en formuler explicitement l'existence dans *L'Amant* (Meurée et Piret, 2009, p 286). La photo proprement dite a aussi été le paradigme fondateur de ce livre, dont le point de départ a été des commentaires des photos de famille. Même avant « la photo absolue », la photo a donc été le déclencheur du projet.

La photographie absolue est une façon de rendre productif et créateur l'aléatoire de la réalité. La photo absolue est une image irréaliste mais qui désigne le Réel (Meurée et Piret, 2009, p 292). Duras emploie souvent le conditionnel, et ce mode crée un effet intéressant quant à l'aspect temporel. En nous appuyant sur Meurée, nous pouvons dire que le conditionnel est la traduction syntaxique de la photo absolue, qui donne à l'histoire un aspect d'irréel. Elle se présente comme une éventualité récurrente chez Duras. Une photographie est normalement une image de quelque chose qui *a été*, mais l'emploi du conditionnel dans la description de la photographie absolue la fait passer pour quelque chose qui *serait*, ou *aurait été* ou *pourrait être* (Meurée et Piret, 2009, p 292). La photographie absolue est

l'instrument d'une mémoire dynamique, d'une tension perpétuelle, d'un éréthisme permanent [...] qui fait qu'on est dans les écrits de Duras toujours au bord de la représentation [...] sans jamais franchir la limite qui nous ferait basculer dedans. C'est là le paradoxe même de cette image qui n'est absolue que de n'être inachevée, jamais figée, toujours mobile, transformable (Meurée et Piret, 2009, p 294)

« La photographie absolue est en quelque sorte une photographie de ce mouvement de l'écriture, de ce fantasme du réel qui est plus près du réel » (Meurée et Piret, 2009, p 297). La photo n'a pas été prise ; ou plutôt elle l'a été dans la conscience de l'écrivaine qui la transfère directement dans la conscience de son lecteur. « L'œuvre de Duras, par son propre travail de mémoire et d'oubli sur la matière du réel, marque à jamais la mémoire de ses lecteurs » (Meurée et Piret, 2009, p 17).

La place importante que Duras accorde à la photographie, nous incite à examiner les rapports entre la photographie et le vieillissement dans *L'Amant*. La photo est un leitmotiv qui

reviendra tout au long de l'œuvre, et elle est toujours associée au vieillir. Une photographie fixe une personne dans l'instant présent, mais elle relève aussi du passé. Roland Barthes (cité dans Cartmell, 1991) affirme qu'une photographie puissante produit un *punctum*, et nous attire vers elle, vers la mémoire oubliée du passé que nous avons du mal à reconstituer. La photo est dans la vie quotidienne liée à la mémoire par la façon dont la plupart d'entre nous porte des photos de nos proches dans nos portefeuilles, ou les gardons dans des albums ou accrochées aux murs à la maison. Ces images fonctionnent comme substitut de l'absence (ou du passé) de la personne ou de ce qui est représenté. Les photos sont éternelles, précieuses, mais elles ne montrent qu'une partie de la scène originale. A propos du rôle important de la photographie dans *L'Amant*, notamment les photos de la mère, on peut retenir ce qui suit :

Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule, elle s'est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre et ses deux bijoux, son sautoir et sa broche en or et jade, un petit tronçon de jade embouti d'or. Sur la photo elle est bien coiffée, pas un pli, une image. Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait. Les photos étaient grandes, elles étaient toutes de même format, elles étaient encadrées dans des beaux cadres dorés et accrochées près de l'autel des ancêtres. Tous les gens photographiés, j'en ai vus beaucoup, donnaient presque la même photo, leur ressemblance était hallucinante. Ce n'est pas seulement que la vieillesse se ressemble, c'est que les portraits étaient retouchés, toujours, et de telle façon que les particularités du visage, s'il en restait encore, étaient atténuées. Les visages étaient apprêtés de la même façon pour affronter l'éternité, ils étaient gommés, uniformément rajeunis. C'était ce que voulaient les gens. Cette ressemblance – cette discrétion – devait habiller le souvenir de leur passage à travers la famille, témoigner à la fois de la singularité de celui-ci et de son effectivité. Plus ils se ressemblaient et plus l'appartenance aux rangs de la famille devait être patente. De plus tous les hommes avaient les mêmes coiffures tirées, les hommes et les femmes la même robe à col droit. Ils avaient tous le même air que je reconnaîtrais encore entre tous. Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble, diraient certains, et certains autres, effacé. (Duras, 1984 pp. 113-114)

Nous avons vu que la photo absolue est liée au vieillissement par son rapport aux événements qui font vieillir le visage de la jeune fille et par le statut qu'elle a dans la mémoire de la narratrice. Cette description de la photo de la mère renvoie aussi à un souvenir important pour l'auteure. Ce passage est pertinent pour notre étude du vieillir féminin. D'abord, cela est l'une des seules descriptions explicites du vieillissement dans *L'Amant*. A travers les livres qui traitent de la mère de Duras et la jeunesse en Indochine française, le vieillissement de sa mère est surtout représenté par la fatigue, le sommeil, et la folie. Ici, le mot « vieille » apparaît explicitement dans un contexte d'âge avancé, et l'apparence physique de la mère est décrite en commençant par ses cheveux blancs. Des photos de Marguerite et sa mère montrent qu'elle avait des cheveux blancs tôt, peut-être déjà au moment où l'action dans *L'Amant* a eu lieu. Les cheveux blancs sont l'un des signes les plus typiques de la vieillesse que nous pouvons

identifier à première vue. Ensuite les traits de la mère sont à la fois « nobles » et « effacés ». « Noble » est un mot qui renvoie à une image positive de la vieillesse, mais le mot « effacé » a plutôt des connotations négatives et c'est un mot qui apparaît souvent dans des contextes de vieillissement dans les écrits de Duras.

Ce passage montre aussi qu'à la fois les individus et les sexes se rapprochent avec l'âge. Cette perte d'identité comme un résultat du vieillissement caractérise notamment les personnages féminins durassiens. Les indigènes décrits dans la citation se ressemblent par le fait qu'ils sont vieux, et qu'ils ont probablement des traits associés à la vieillesse, comme des cheveux blancs, des rides, etc. Duras suggère qu'il reste peu de particularités individuelles dans les visages des vieux. Un stéréotype sur les vieux notamment dans notre société est qu'ils ne sont plus des individus. C'est leur vieillesse qui les définit tout d'abord. Les vieux dans ce passage souhaitent cette ressemblance eux-mêmes. Ils s'habillent de la même façon et ont les mêmes coiffures. Les photos sont modifiées pour qu'elles soient plus similaires. La narratrice le justifie comme un hommage à la famille et une manière de se préparer pour la mort, ou pour l'« éternité », comme Duras écrit. Peut-être faut-il oublier certains idéaux d'indépendance et la culture individualiste pour faire face au vieillissement. Cet air de similitude est aussi visible dans la photo de la mère de Duras. Ce désir de ressemblance peut aussi suggérer un besoin de se sentir comme faisant partie d'une entité plus grande, et une manière de fuir la solitude de la vieillesse.

Dans le passage cité ci-dessus, Duras associe la photo à la vieillesse et ensuite à la mort. La narratrice illustre dans cet extrait comment les vieux se font photographier quand ils sont près de la fin de la vie. Peut-être est-ce que la mère aussi se prépare à la mort, et a envie de laisser une trace « respectable » dans le monde. La photo apporte la mort (Roland Barthes, cité dans Meurée et Pirée, 2009, p 287). Rykner (cité dans Meurée et Piret, 2009, p 287) affirme que la photo « c'est l'image par excellence, parce que c'est ce qui dit la mort et ce qui la donne ». En fait, l'image de la mère durassienne est toujours celle d'une morte, détachée de son propre corps et séparée de sa propre histoire, « comme si l'image, la photo, opérerait cette scission mortifère entre l'être et son corps » (Meurée et Piret, 2009, p 288).

Inversement, Rykner trouve que Duras construit sa propre image et donc la photographie absolue, par soustraction de l'image proprement dite. Pour échapper au destin de sa mère et être maître de son propre destin, elle imagine sa propre photographie. Ainsi peut-on lire *L'Amant* comme l'opposition brutale entre ces deux images et photos de la mère et de la fille

(Meurée et Piret, 2009, p 288). Nous notons que ce n'est pas le corps de la mère qui est décrit dans ce passage, mais plutôt ce qui la couvre et la cache. Cela souligne l'image anonyme de la mère, et la présente comme vieille et respectable. L'image absolue de la jeune fille, au contraire, montre un corps à moitié nu à travers les vêtements transparents et usés. La fille nous semble très spéciale et indéfinissable. Elle renvoie à la fois à un enfant et un adulte, une innocente et une prostituée, un homme et une femme, et une riche et une pauvre. L'image de la mère est pourtant fixe et prédéfinie. Elle se présente comme une vieille bourgeoise en tenue de dimanche. Duras exploite ainsi un stéréotype du corps vieillissant comme asexué, non-érotique, anonyme et caché. Le vieillissement fait qu'on est perçu comme plus anonyme, et la mort extermine toute individualité. Ceci est également un contraste par rapport à la libération/l'anticonformisme et la réalisation de soi/l'individualisme que l'image de la jeune fille représente.

## **5.5 Conclusion partielle**

Dans ce chapitre nous avons vu que la mémoire et oubli, traditionnellement associées à la vieillesse, peuvent être analysées en relation avec les représentations du vieillissement dans les écrits autobiographiques de Duras. Le genre autofictionnel sert à représenter la conception du passé et du vieillissement de Duras, qui est non-linéaire et se base sur la mémoire trompeuse. Ce genre d'écriture de soi sert donc à représenter la réalité durasienne. La mémoire et l'oubli sont liés au vieillissement chez Duras par ses retours en arrière et son style répétitif, ainsi que par des personnages féminins qui vivent un oubli d'elles-mêmes. La photographie absolue, déclencheur de l'écriture de *L'Amant*, dépend aussi de la mémoire. En général, la photo occupe une place importante dans ce livre, et elle est associée au vieillissement et à la mort.

## 6 La mère comme figure du vieillissement

### 6.1 Introduction : la thématique de la mère

Nous avons déjà évoqué dans les chapitres précédents plusieurs aspects de la vieillesse qui sont incarnés par les personnages basés sur la mère de Marguerite Duras. Dans ce chapitre nous approfondirons cette thématique. La mère est en général un sujet très important et récurrent dans l'œuvre de Duras. Marguerite et sa mère ont eu une relation compliquée, et dans *L'Amant* la narratrice décrit comment elle portait à la fois de la haine et de l'amour pour sa mère. Dans sa vie réelle, Duras a finalement rompu avec sa mère. Ce qui est particulièrement intéressant pour notre analyse, c'est que les figures de la mère sont des personnages décrits spécifiquement comme âgés dans nos œuvres autobiographiques. La vieillesse prend souvent une forme plus abstraite et métaphorique chez Duras, mais quant à la mère, les mots associés au vieillir apparaissent explicitement. Duras décrit comment la vieillesse frappe sa mère à la fois physiquement et psychiquement. La mère dans notre corpus est marquée par le temps, et elle est décrite comme vieille malgré son âge qui varie dans les trois œuvres dont nous traiterons dans ce chapitre : *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et le recueil de nouvelles *Des journées entières dans les arbres*. Daniela Veres (Section 3.2.1) identifie les principaux « effets de vieillesse » sur les sujets féminins durassiens comme des images de la faim, du regret, de l'angoisse et du sommeil ; toutes des caractéristiques des personnages maternels dans notre corpus autobiographique. Justement, Veres affirme que « le parcours littéraire de Duras est situé sous le signe de la vieille mère, de l'isolement de celle-ci et de la solitude qui en résulte » (Keilhauer, 2007, p 176).

La mère est aussi intéressante quant au vieillissement selon deux fonctions symboliques du miroir. Elle vit le *stade du miroir* du vieillissement tel qu'il est développé par Woodward, – à la suite de Lacan – quant à son propre vieillissement, et elle est aussi comme un miroir dans lequel "Marguerite" (en tant que narratrice, protagoniste et écrivaine) se reflète. Keilhauer (Section 2.6.4) nous rappelle que la mère voit sa vieillesse par rapport à sa fille, qui est l'image de la jeunesse perdue, et que la fille voit, souvent avec crainte, la vieillesse de sa mère comme sa propre vieillesse, son avenir. La relation mère-fille dans ces écrits durassiens est justement un exemple éminent de cet aspect de la vieillesse dans la littérature. En plus de sa

propre mère, il y a aussi d'autres figures de mère dans les écrits durassiens qui fonctionnent comme un tel miroir, comme Mlle Berbain dans la nouvelle *Le Boa*.

Plusieurs écrivaines ont décrit la vieillesse et la mort de leurs mères. C'est le cas de Simone de Beauvoir qui traite de la maladie et de l'agonie de sa mère dans *Une mort très douce* (1964) et Annie Ernaux qui, dans *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), aborde la maladie d'Alzheimer de sa mère. Duras aussi décrit le vieillissement de sa mère, mais il n'est pas la thématique principale de ses œuvres autobiographiques. Nous pensons néanmoins que la mère est l'une des représentations les plus évidentes du vieillir dans notre corpus. Dans ce chapitre nous étudions la mère de la protagoniste dans *L'Amant*, celle de Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique* et celle de Jacques dans *Des journées entières dans les arbres* comme des figures du vieillissement. Nous allons voir que Mme Berbain dans la nouvelle *Le Boa* fonctionne aussi comme un modèle de mère dans lequel la narratrice voit, avec peur, un éventuel destin de vieillesse. Dans notre analyse nous avons déjà vu que la mère est liée à la mémoire et à l'oubli, et dans *L'Amant*, Duras explique que c'est notamment l'oubli et la distance temporelle qui font qu'elle peut aborder le sujet de sa mère si ouvertement dans son œuvre autobiographique tardive : « C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante » (Duras, 1984, p 37).

## **6.2 La mère dans *Un Barrage contre le Pacifique***

*Un barrage contre le Pacifique* est un roman, apparemment fictif, narré à la troisième personne. On peut lire ce roman comme une fiction sans connexion à la vie de l'auteure, mais pour un lecteur qui connaît Marguerite Duras et sa vie, et notamment ses propres commentaires par rapport à cette œuvre, ce livre est plutôt un roman autobiographique. Il s'agit de l'un des premiers livres publiés par Duras, et on lit ce roman différemment après ses publications tardives telles que *L'Amant*, ce qui confirme la nature autobiographique de ce livre. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Duras raconte notamment l'histoire de la concession de sa mère, du barrage détruit, et la vie dans les forêts tropicales où les enfants meurent (Aasen, 2000, p 17). Dans ce roman c'est un personnage explicitement fictif, Suzanne, qui est le personnage principal. Le narrateur nous présente l'histoire, qui justement, est une histoire d'affaires familiales et d'amour. Nous suivons la vie de la jeune fille de dix-sept ans, son frère Joseph et sa mère qui vivent dans le sud de l'Indochine française.

L'histoire raconte leur vie difficile dans la plaine et la relation entre Suzanne et le riche prétendant Monsieur Jo. Il y a un narrateur hétérodiégétique, donc hors l'histoire, qui est omniprésent. L'histoire est narrée à la troisième personne, mais se focalise sur Suzanne. Dans le roman, le personnage principal Suzanne n'a qu'un frère, Joseph, tandis que la vraie famille Donnadiou comprenait une fille et deux garçons. Dans le roman la mère meurt à la fin du livre et Suzanne part avec son frère Joseph et son amant, mais la mère de Duras a vécu pendant de nombreuses années après l'histoire du barrage, et la « vraie » Marguerite est retournée pour des études en France, et elle n'est jamais retournée en Indochine.

La mère de Suzanne dans le roman autobiographique *Un barrage contre le Pacifique* est décrite ouvertement comme vieille. Ce livre est l'une des représentations les plus explicites du vieillir féminin dans l'écriture autobiographique de Duras. Dans ce récit le mot *vieille* apparaît notamment dans des contextes liés à la mère. Nous ne savons pas l'âge exact de la mère de Suzanne, mais on estime qu'elle n'a pas un âge très avancé. Elle est probablement dans sa quarantaine ou sa cinquantaine. Nous avons déjà constaté à partir de l'analyse de l'incipit de *L'Amant* (Section 3.4) que pour Duras, le vieillissement n'est pas réservé à un âge avancé. Alors, malgré le fait que la mère de Suzanne dans ce roman n'a pas encore obtenu un grand âge, elle est constamment caractérisée comme marquée par le temps et par la vieillesse.

Keilhauer souligne que les femmes sont souvent marquées par la vieillesse plus tôt dans leur vie que les hommes. En plus, la mère de Suzanne n'est dans aucun cas une incarnation d'un *vieillesse réussie*, et l'image que Duras peint de la vieillesse féminine dans ce roman correspond bien aux stéréotypes négatifs du vieillissement féminin. La vieillesse est dans ce cas directement associée au malheur, à la tristesse et à la fatigue. Duras (1950, p. 51) écrit qu'« Elle était vieille, elle avait eu tant de malheurs ». Nous comprenons que c'est l'histoire de la concession et du barrage qui a fait vieillir sa mère, et qu'il s'agit d'un vieillissement qui a frappé justement l'esprit de cette femme. Elle a perdu sa propre jeunesse, en travaillant et en économisant. L'histoire de la concession et du barrage l'a détruit. Après ces défaites, elle n'avait plus rien à donner à la vie. Ce passage du roman l'illustre : « Elle était très fatiguée parce qu'elle avait eu beaucoup de malheurs et qu'elle était vieille et qu'elle n'avait plus l'habitude de rire, c'est ce rire qui l'avait fatiguée » (Duras, 1950, p 61).

Cette citation souligne que ce sont les malheurs qu'elle a vécu qui l'ont fait vieillir, et que sa vie quotidienne est si marquée par cette vieillesse et cette tristesse, qu'elle devient fatiguée par la joie. Duras écrit dans le roman que la mère n'« a jamais beaucoup rigolé, elle rigolera

plus jamais, trop vieille pour ça, elle n'a plus de temps... » (Duras, 1950, p 145). La seule fois dans le roman que nous trouvons des traces de jeunesse dans l'esprit de sa mère est quand Suzanne obtient la bague de diamant de Monsieur Jo. La mère trouve une nouvelle occupation et une nouvelle force, mais quand elle comprend que le diamant a un défaut et que les fonctionnaires ne sont pas intéressées à l'aider malgré le fait qu'elle a payé une partie de sa dette, elle perd toute joie et le moindre signe de jeunesse disparaît pour toujours. Maintenant elle n'est pas seulement marquée par la vieillesse, mais aussi par la mort. Elle n'a plus d'espoir, et quand son fils la quitte pour une amante, elle meurt finalement. Pendant cette dernière période de sa vie, pour Suzanne, « Jamais encore elle ne lui avait paru aussi vieille et aussi folle » (Duras, 1950, p 280).

Nous avons déjà vu que la folie de la mère est associée à la vieillesse, à la mémoire et à la folie. Dans ce roman elle est décrite comme « vieille », « cinglée » et « méchante » (Duras, 1950, p 108).

Joseph s'était levé et s'était approché de la mère.

- Si tu y touches encore, lui dit-il doucement, une seule fois encore, je fous le camp avec elle à Ram. Tu es une vieille cinglée. Maintenant, j'en suis tout à fait sûr.

Hélas ! dit la mère en pleurant, hélas ! Je le sais bien.

- Faut plus t'en faire pour la bague, on va la vendre. La tête dans ses mains, elle pleurait.

- Hélas ! je suis une vieille cinglée... (Duras, 1950, p 141-142)

Elle vit des crises, et cela affecte largement la vie de la jeune Suzanne, qui est même battue par sa mère dans le roman. « En la battant, elle avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort. » (Duras, 1950, p 136).

Suzanne n'a pas encore, comme l'a fait son frère, compris comment gérer la folie de sa mère et montrer une autorité face à elle. Cette représentation de la vieillesse, très négative, l'associe à une perte totale d'autonomie et de contrôle.

Le roman montre aussi des contrastes très nets entre la jeunesse et la vieillesse. La mère est constamment décrite comme vieille, tandis que Suzanne et Joseph représentent la jeunesse. Nous avons constaté que le miroir du vieillissement fonctionne à deux niveaux. La mère reconnaît sa vieillesse en se comparant avec sa fille. Voilà un exemple qui illustre comment la mère se sent encore plus vieille face à l'esprit de jeunesse de ses deux enfants :



Lorsque Joseph le faisait jouer, tout devenait plus clair, plus vrai ; la mère qui n'aimait pas ce disque paraissait plus vieille et eux ils entendaient leur jeunesse frapper à leurs tempes comme un oiseau enfermé. (Duras, 1950, 86)

Le miroir fonctionne aussi inversement. Nous avons déjà mentionné la peur de Duras de vivre le destin de sa mère dans les chapitres précédents. Elle a grandi avec la folie de sa mère et elle a vu la vieillesse la domicilier. Suzanne dans ce roman est déterminée à quitter sa vie emprisonnée et ce destin malheureux. Si elle reste dans la plaine, elle ne voit pas d'autre avenir possible pour elle-même que celle de sa mère. *Un barrage contre le Pacifique* est dans cette façon un récit d'abandonnement. Suzanne attend chaque jour dans le chemin pour qu'un chasseur vienne la ramener et pour qu'elle puisse échapper au destin triste de sa mère et de la vie dans la concession.

L'attente peut aussi être une caractéristique de la vieillesse, comme nous avons vu dans le cas de Monsieur Andesmas (Section 3.2.2). Nous constatons que l'attente revient comme un thème dans les œuvres durassiennes. Ses personnages vivent souvent dans l'attente de quelque chose, ils sont obligés d'attendre. Chez les femmes durassiennes, cette attente résulte souvent d'une passivité. L'attente peut aussi prendre la forme d'ennui et ensuite de solitude (Aasen, 2000, p 39). Il semble bien que la mère de Suzanne et Suzanne elle-même sont de bonnes illustrations de l'attente durassienne. Par exemple, la mère attend la récolte dans sa concession, chaque année, mais elle ne vient pas. Cette attente, et l'abandon d'espoir qui en résulte, fait vieillir la mère. Cependant, elle ne nous semble pas passive. Au moins pas au début de l'histoire de la concession et du barrage. Elle essaye de changer sa situation malheureuse en construisant le barrage. Mais quand la mer détruit le barrage, elle se décourage, et elle devient passive. Peut-être a-t-elle été une femme courageuse et énergique jadis, mais maintenant elle a abandonné tout espoir. Quand Suzanne reçoit la bague de Monsieur Jo, elle sort pour un petit moment de sa passivité dans sa recherche d'un acquéreur. La mère se résigne néanmoins encore une fois après l'affaire du diamant, et cette fois c'est pour toujours. Elle attend seulement la mort, qui vient enfin.

Suzanne aussi se montre comme une figure en attente de quelque chose. Elle attend un homme, préférablement un chasseur, avec qui elle peut se marier. Elle pense que sa vie va commencer au moment où ce chasseur viendra et l'amènera avec lui. Pourtant, comme pour les autres personnages qui patientent chez Duras, ce que Suzanne attend ne viendra pas. Dans le roman, elle découvre qu'elle doit être maîtresse de son propre destin. Elle ne va pas échapper à ce destin en attendant un homme sur le pont. Avec l'aide de l'ancienne prostituée

Carmen, qui aussi joue le rôle de modèle de mère pour Suzanne, elle commence à chercher activement une solution pour elle-même. Cependant, même dans la ville où elle se promène pour chercher un mari, elle attend. Elle attend l'autre. Elle ne prend pas d'initiative. Elle n'aime pas cette chasse passive d'hommes, et préfère fuir la vie dans la salle de cinéma.

Son frère Joseph aussi attend dans ce roman. Il attend son amante qui va l'amener avec elle, et contrairement à l'attente de Suzanne et de sa mère, ce qu'il attend viendra. Vers la fin du roman, nous apprenons que Suzanne perd sa virginité à Agosti volontairement, et qu'elle choisit de ne pas le marier. Nous pouvons dire qu'elle prend finalement sa situation en main et sort de la condition d'attente. Quand la mère meurt, elle quitte finalement la concession avec son frère et son amante. Ces expériences d'attente font vieillir les personnages durassiens, les font changer et se développer. Ils se sentent tous solitaires dans leurs attentes. Ils attendent en général tous quelque chose ou quelqu'un qui ne vient pas, et quand ils sortent de cette attente ils sont devenus autres.

### **6.3 La mère dans *L'Amant***

On peut croire que Duras décrit le vieillissement de sa mère dans *Un barrage contre le Pacifique*, mais le vieillissement de la mère a-t-il une place dans son écriture autobiographique tardive aussi ? La représentation de la mère dans *L'Amant* semble assez similaire à celle dans *Un barrage contre le Pacifique*. Cependant, son vieillissement n'est pas souligné aussi explicitement que celui de la mère de Suzanne. Dans *L'Amant*, le mot « vieille » n'apparaît guère aussi fréquemment autour de la mère que dans *Un barrage contre le Pacifique*. En effet, ce mot n'apparaît qu'une seule fois dans le contexte de la mère dans le livre. Il s'agit de la scène où Duras raconte comment sa mère est allée chez le photographe dans un âge avancé (cf. Chap. 5.4). Peut-être y a-t-il une plus grande identification avec la figure vieillie de la mère chez l'écrivaine âgée.

Nous avons aussi vu que contrairement à Duras qui met à défi les normes sexuelles pendant toute sa vie, aussi dans un âge avancé, « la mère n'a pas connu la jouissance » (Duras, 1984, p 49). La mère dans ce livre semble se sacrifier elle-même. Ce qui se voit aussi bien dans son apparence physique que dans son comportement. Plusieurs fois dans le livre, elle est décrite comme « l'institutrice ». Cela la définit avant toute chose. Elle n'incarne pas cette féminité dans un âge avancé, évoquée par Bethany Ladimer (1999) (cf. chapitre 2.7). La mère dans

*L'Amant* n'a pas du tout obtenu cette liberté que Duras semble posséder. Tout comme dans *Un barrage contre le Pacifique*, le vieillissement de la mère dans *L'Amant* est représenté par la fatigue, par l'attente, et par le sommeil. Elle est décrite par Duras (1984, pp 20-21) avec des traits tirés, marquée par la somnolence, l'exténuation et l'ennui. Veres (consulté dans Keilhauer, 2007) affirme que le vieillissement chez Duras est lié notamment à l'ennui. Le personnage de la mère dans *L'Amant* incarne les effets nommés par Veres de la vieillesse durassienne : la faim, le regret, l'angoisse, le sommeil et la solitude (Keilhauer, 2007, p 176). La mère est aussi décrite par Duras (1984) comme imprudente, inconséquente, et irresponsable dans *L'Amant*. Tous ces effets sont ensuite liés à sa folie dans une syntaxe qui accentue le manque de contrôle :

C'était chaque jour. De cela je suis sûre. Ça devait être brutal. A un moment donné de chaque jour ce désespoir se montrait. Et puis suivant l'impossibilité d'avancer encore, ou le sommeil, ou quelque fois rien, ou quelques fois au contraire les achats de maisons, les déménagements, ou quelquefois aussi cette humeur-là, seulement cette humeur, cet accablement ou quelquefois, une reine, tout ce qu'on lui demandait, tout ce qu'on lui offrait, cette maison sur le Petit Lac, sans raison aucune, mon père déjà mourant, ou ce chapeau à bords plats, parce que la petite le voulait tant, ou ces chaussures lamé or idem. Ou rien, ou dormir, mourir. (Duras, 1984, p 22).

Comme la mère dans *Un barrage contre le Pacifique*, elle a eu de l'espoir, elle a été active, mais suite aux malheurs, « l'espoir a été renoncé. Il a été abandonné. Abandonnées aussi les tentatives contre l'océan. [...] La mère est enfin calme, murée » (Duras, 1984, p 68).

La mère dans *L'Amant* ne meurt pas comme la mère dans *Un barrage contre le Pacifique*, mais aussi dans ce livre, Duras montre comment les événements de la concession et le barrage ont vieilli la mère et l'ont ramené à la mort. « Je lui parle des barrages. Je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer. Que la mort très proche de ma mère doit être aussi en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui » (Duras, 1984, p 50). Cette citation illustre aussi comment le vieillissement de la mère a des conséquences pour sa fille. Les malheurs de la mère ont largement influencé la vie de ses enfants, pendant toutes leurs vies. Duras écrit dans *L'Amant* (1984, p 68) que « Notre mère ne prévoyait pas ce que nous sommes devenus à partir du spectacle de son désespoir ». Elle explique comment le malheur de sa mère a occupé le lieu du rêve dans son enfance :

Que le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir (Duras, 1984, pp 56-57).

La citation au-dessus montre le rôle important que la mère a joué dans la vie de la fille, et l'ambivalence de ses sentiments pour elle. A son amant, la fille dit qu'elle n'est « pas à plaindre, que personne ne l'est, sauf ma mère [...] Je dis que je ne pourrai pas encore quitter ma mère sans en mourir de peine » (Duras, 1984, p 50). Mais la mère et la fille savent qu'elle va la quitter un jour. « Je lui dis que de ma mère une fois je me séparerai, que même pour ma mère une fois je n'aurais plus d'amour » (Duras, 1984, pp 56-57). De même dans *L'Amant*, la fille est déterminée à quitter sa mère et à sortir de sa situation, et elle comprend qu'elle doit créer son propre destin par l'écriture. C'est ce que la jeune fille souhaite avant tout. Mais c'est aussi par sa relation avec le Chinois. La protagoniste de *L'Amant* n'est pas passive. Elle agit et cherche à améliorer la situation de la famille par sa relation avec le Chinois. Elle n'attend pas, comme le fait Suzanne. Contrairement à la fille, la femme en attente est représentée dans *L'Amant* par sa mère qui est, comme dans *Un barrage contre le Pacifique*, caractérisée par sa passivité. Par, exemple, dans ses périodes de folie, elle n'est pas capable de s'occuper de ses enfants, de les habiller, etc. La fille décrit aussi l'attente comme quelque chose qu'elle voit chez les femmes blanches dans la colonie, toutes des modelées pour elle, et elle ne souhaite pas ce destin. La jeune fille a déjà compris quelque chose qui semble échapper aux autres sujets féminins.

Je regarde les femmes dans les rues de Saigon, dans les postes de brousse. Il y en a de très belles, de très blanches, elles prennent un soin extrême de leur beauté ici, surtout dans les postes de brousse. Elles ne font rien, elles se gardent seulement, elles se gardent pour l'Europe, les amants, les vacances en Italie, les longues congés de six mois tous les trois ans lorsqu'elles pourront enfin parler de ce qui se passe ici, de cette existence coloniale si particulière, du service de ces gens, de ces boys, si parfait, de la végétation, des bals, de ces villas blanches grandes à s'y perdre, où sont logés les fonctionnaires dans les postes éloignés. Elles attendent. Elles s'habillent pour rien. Elles se regardent. [...] Ce manquement des femmes à elles-mêmes par elles-mêmes opéré m'apparaissait toujours comme une erreur (Duras 1984 p 26-27).

Cependant, Duras (1984, p 36) écrit dans *L'Amant* que la mère a recommencé dans un âge avancé. Elle travaille toujours, et tard dans sa vie, elle a fait une école de langue française qui lui a permis de payer une partie des études de Marguerite et d'aider le fils aîné économiquement. Le statut de la mère quant à l'activité est donc un peu ambigu. Elle n'est pas totalement passive, mais elle ne semble pas non plus posséder la liberté et la créativité que nous associons à la fois à un vieillir « réussi » et à la vie tardive de Duras.

Ce livre est peut-être le meilleur exemple de la manière dont Duras voit son propre avenir et sa vieillesse dans le miroir qui est la mère. Cela est premièrement lié à sa folie. Duras écrit

dans *L'Amant* que « Je vois que ma mère est clairement folle » (1984, p 39) et ensuite que « J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait » (1984, p 49). Duras développe cette folie de sa mère pour le lecteur. La mère a vécu un « grand découragement à vivre » chaque jour (Duras, 1984, p 21). Nous avons vu que cette folie est liée à ses malheurs après la mort du père de Duras et ses misères avec la concession, mais aussi qu'elle a eu une place dans sa mère dès sa naissance. C'est peut-être aussi pourquoi Duras a eu très peur de vivre cette folie de sa mère :

Tard dans ma vie je suis encore dans la peur de voir s'aggraver un état de ma mère – je n'appelle pas encore cet état – ce qui la mettrait dans le cas d'être séparée de ses enfants. Je crois que ce sera à moi de savoir ce qu'il en sera le jour venu, pas à mes frères, parce que mes frères ne sauraient pas juger de cet état-là. (Duras, 1984, p. 100-101)

Duras a donc eu peur de la folie de sa mère toute sa vie, parce qu'elle s'y est identifiée. Nous avons décrit l'alcoolisme de Marguerite Duras (Section 3.1.4) et même si Duras n'a pas vécu cette folie de sa mère, et qu'elle a vécu sa vieillesse d'une façon très différente de celle-ci, son alcoolisme peut être l'image de ce destin auquel elle a cherché à échapper. Toutefois, la jeune fille dans le livre a obtenu son rêve de devenir écrivaine. Elle a rompu, comme elle décrit dans *L'Amant*, avec la mère, et a créé sa propre histoire. Sa propre légende.

#### **6.4 La mère dans *Des journées entières dans les arbres***

Le recueil de nouvelles *Des journées entières dans les arbres* est une œuvre de valeur autobiographique qui est particulièrement pertinente pour notre étude du vieillir féminin et dans ce cas des représentations de la mère vieillissante. Comme beaucoup d'autres œuvres durassiennes, il ne s'agit pas d'une autobiographie traditionnelle, mais les aspects autobiographiques sont cependant présents dans ces nouvelles. Dans ce sous-chapitre nous traiterons de la nouvelle qui a donné le nom au recueil : *Des journées entières dans les arbres*. Dans la nouvelle, une mère âgée, décrite comme une vieille femme qui vit en Indochine française vient voir son fils en France avant de mourir. Elle ne l'a pas vu depuis cinq ans. La mère est devenue riche dans sa vieillesse grâce à son usine dans les colonies, et elle essaie de lui parler de ses problèmes et souhaite qu'il reprenne son usine. Le fils le refuse.

Ce vieux fils, Jacques, l'enfant qui « passait des journées entières dans les arbres » (Duras, 2011, p 1022) est son enfant préféré. Il est un bon à rien et un feignant, un éternel enfant. Encore une fois, nous voyons que pour Duras le vieillissement et la jeunesse ne dépendent pas de l'âge chronologique. Ce vieil enfant, qui a une quarantaine d'années, n'a jamais réussi à, ou peut-être n'a pas voulu devenir un adulte. La mère se rend compte que son fils n'a pas du tout changé, il est toujours si égoïste, et en effet, c'est comme cela qu'elle le préfère. Elle préfère Jacques aux autres enfants honorables. Cette histoire est clairement inspirée de la vie de Duras ; ce qui se montre par les références à la colonie d'Indochine française et notamment aux relations familiales du récit. Le frère aîné de Duras, qui correspond parfaitement à la description de la personnalité de Jacques dans ce récit, a aussi été l'enfant préféré de la mère, et qui dans *L'Amant* est décrit comme « l'enfant de cinquante ans » (Duras, 1984, p 38). Dans cette nouvelle c'est plutôt la relation mère-fils qui est au centre de l'intérêt et moins la relation mère-fille dont nous avons traité dans les autres œuvres de notre corpus. Il y a un amour étrange, mais évident entre Jacques et sa mère. Leur relation nous semble bizarre et elle se place entre la haine et l'amour inconditionnel. Au bout de vingt-quatre heures à Paris, la mère retourne chez elle.

La mère de Jacques est décrite comme une vieille femme. Au début du récit, le fils qu'elle n'a pas vu depuis cinq ans est choqué par son changement physique. La mère lui explique comment un jour elle s'est regardée dans le miroir est à découvert qu'elle était devenue vieille.

Ça m'est arrivé d'un seul coup, expliqua-t-elle doucement, dans l'hiver d'il y a deux ans. Un matin, je me suis regardée dans la glace et je ne me suis pas reconnue [...] C'est comme ça que ça arrive, d'un seul coup [...] Mais ce n'est pas la peine d'être triste. Je suis vieille mais c'est tout, je me porte bien. (Duras, 2011, p 989)

Cette description du vieillissement correspond aux multiples conceptions de la vieillesse chez nos théoriciens. D'abord, elle correspond au processus de vieillir que nous avons présenté comme un crash brutal (Section 2.5). Ensuite, cette scène s'associe au stade du miroir de Woodward. La mère dit qu'elle ne s'est pas reconnue. Malgré ce fait, elle semble accepter sa vieillesse par sa manière d'expliquer à son fils que « ce n'est pas la peine d'être triste ». Elle est devenue riche tardivement dans sa vie grâce à son usine, et cela relève peut-être d'une période d'activité que nous allons voir dans le chapitre suivant (Section 3.7) peut aussi être associée à la vieillesse.

Nous avons déjà constaté que les femmes de Duras font l'expérience du « trop tard » que nous avons liée au vieillissement. Veres affirme que les personnages du recueil *Des journées entières dans les arbres* vivent tous sous le signe du « trop tard » et du regret (Keilhauer, 2007 p 185). Cela est aussi le cas de la mère dans la nouvelle *Des journées entières dans les arbres*. Duras écrit que cette femme est devenue riche trop tard dans sa vie. Cette richesse tardive la rend vorace, avide et gloutonne. Elle est décrite comme surchargée de bijoux. Elle porte toutes ses bagues et tous ses bracelets, et elle essaye d'excuser son comportement et sa richesse par le fait qu'elle n'a pas eu le temps de s'habituer à une telle richesse qui est venue comme « un grand malheur dans [s]a vie » (Duras, 2011, p 998). Elisabeth Aasen (2000) trouve que cette mère devenue trop riche à la fin de sa vie ressemble à la mère dans *Un barrage contre le Pacifique*. Elle écrit que si cette mère avait survécu à ses misères, elle aurait pu finir comme la mère de Jacques, riche et affamée (Aasen, 2000, p 43).

En fait, la mère dans *Des journées entières dans les arbres* est frappée par une faim insondable et boulimique :

Ils avaient ceci en commun tous les trois, qu'ils étaient doués d'un grand appétit. Le fils et Marcelle parce qu'ils vivaient dans une demie-famine constante. La mère parce que, jeune, elle avait eu des appétits de pouvoir et de puissance jamais satisfaits et qu'il lui restait cette démesure là, ce grand appétit vengeur de toute nourriture. (Duras, 2011, p 994)

Nous avons vu que Veres notamment présente la faim comme l'un des effets de vieillesse chez Duras. Aasen affirme que ce qui reste de la femme qui a été la mère avant sa richesse, c'est cette faim. Nous observons qu'en visitant son fils, elle ne cesse pas de manger. Elle mange et mange, rongant la viande à laquelle elle se cramponne, tandis que les diamants brillent sur ses doigts. La mère proteste quand l'addition lui est présentée dans la boîte de nuit, et se plaint du prix, en dépit du fait qu'elle est maintenant riche.

La mère dans cette nouvelle est parfaitement consciente de son état de vieillesse, et en ressent les effets sur son corps. Le passage qui suit, dans lequel elle parle à la petite amie de son fils, l'illustre bien :

Non mademoiselle, ce n'est pas la peine de me faire une bouillotte, c'est le sang qui ne veut plus se réchauffer, qui refuse la chaleur désormais. Il n'y a plus rien à faire et de toute façon ce ne serait plus la peine (Duras, 2011, p 996).

La mère a accepté son état de vieillesse. Son corps se prépare à la mort. Elle a froid et elle est fatiguée. Veres (cité dans Keilhaier, 2007, p 186) compare ce passage à ce qu'Aristote dit au sujet de la vieillesse. Selon lui, les âgés vivent plus par le souvenir que par l'espoir. Cela veut dire qu'on prend conscience de son vieillissement quand on commence à vivre par le souvenir (Keilhauer, 2007, p 185). La mère et le fils dans ce récit développent ensemble leurs souvenirs sur l'enfance de Jacques, et Veres soutient que Duras par cela laisse entendre encore une fois que le vieillissement n'a pas d'âge. En se concentrant sur le souvenir et le passé, on peut oublier qu'il faudra mourir (Keilhauer, 2007, p 186).

La mère est face à la mort. Elle le sait bien. Veres écrit que cette mort est devenue une obsession pour la mère qui dit : « Il me fallait revoir mon fils avant de mourir » (Duras, 2011, p 990). Son fils rejette sa richesse en faveur de sa liberté, et il se sépare de son amour en la volant, alors la mère doit retourner seule (Aasen, 2000, p 44). Elle est malheureuse, tout comme son fils. Tous les deux sont totalement solitaires face à la vie, à la vieillesse et ensuite face à la mort. Par cette histoire, Duras ajoute l'élément solitude à la description de la vieille mère qui déclare : « C'est comme ça. Voilà comme je suis devenue. A l'article de la mort, seule comme un chien, je ne le dirai plus à personne » (Duras, 2011, p 1023).

La mère part, et maintenant seulement la mort l'attend. Sa fatigue et le sommeil sont des images de la mort qu'elle incarne déjà. Dans cette nouvelle, Duras exploite l'analogie entre sommeil et mort. Le fils dit à propos de sa mère « Qu'elle meure, mais qu'elle meure... Dors, maman, je t'en supplie » (Duras, 2011, p 1037). Le texte insiste beaucoup sur le sommeil de la mère. Pour qu'elle soit supportable, il faut qu'elle dorme ou meure. Veres écrit que Duras par cette œuvre présente un « Effacement entre sommeil, fatigue et mort, ce qui crée un extraordinaire effet de vieillesse chez ses personnages » (Keilhauer, 2007, p 177). Cependant, même si la mort est très présente dans la vie de la mère dans *Des journées entières dans les arbres*, sa faim féroce peut refléter un appétit pour la vie et donc un désir sauvage de vivre. Nous pouvons voir sa faim comme une protestation désespérée contre le sommeil et la mort (Aasen, 2000, p 44).

## **6.5 La figure de mère dans *Le Boa***

*Le Boa* est une autre nouvelle pertinente pour notre étude qui se trouve dans le recueil *Des journées entières dans les arbres*. Il s'agit d'un récit narré à la première personne, et nous y



retrouvons des parallèles avec la jeunesse de Marguerite Duras. Cette nouvelle a aussi la colonie Indochine française comme cadre. Le personnage principal est une jeune fille et la nouvelle commence ainsi : « Cela se passait dans une grande ville d'une colonie française, vers 1928 » (Duras, 2011, p 1038). La fille a treize ans, et elle vit dans la pension de Mademoiselle Barbet. Elle est la fille d'une institutrice d'école indigène, justement comme Marguerite l'a été. Plus tard, dans *L'Amant*, Duras décrit notamment sa vie dans la pension à Saïgon. Il n'y a pas de mère ou de frères dans cette histoire, mais Mlle Barbet fonctionne comme une figure de mère pour la jeune fille, et elle représente notamment cet aspect de miroir face à la vieillesse.

Les dimanches, les autres filles sortent, mais cette fille n'a pas de correspondante, et elle doit rester avec Mlle Barbet. Chaque dimanche elles allaient au jardin botanique, où elles regardaient le boa manger un poulet encore vivant. Après la visite du zoo, la fille devait admirer le corps virginal de la vieille Mlle Barbet et sa belle lingerie. Aucun homme ne l'a jamais vue. Mlle Barbet a été victime des conventions qui ont supprimé sa sexualité. Par ce texte Duras trace encore une fois un parallèle entre la sexualité, le vieillissement et la mort. Comme l'exprime la jeune fille : « Je comprenais dès la première fois. Toute la maison sentait la mort. La virginité séculaire de Mlle Barbet » (Duras, 2011, p 1041).

Mlle Barbet est caractérisée par son âge et sa virginité. « Elle ne s'était jamais montrée ainsi à personne dans sa vie, qu'à moi. C'était trop tard. À soixante-quinze ans passés elle ne se montrait plus jamais à personne d'autre qu'à moi » (Duras, 2011, p 1040). Voici encore une vieille femme durassienne qui vit le « trop tard ». Elle dit à la jeune fille qu'elle avait découvert le désir sexuel trop tard, et qu'elle a perdu sa vie parce qu'« il n'était jamais venu » (Duras, 2011, p1041). « Ce manque la dévorait, ce manque de celui qui n'était jamais venu » (Duras, 2011, p 1041). La jeune fille essaye de la consoler en lui disant « qu'on ne pouvait pas vivre dans le regret » (Duras, 2011, p 1042). Toutefois, c'est notamment ce que fait Mlle Barbet, et cela fait peur à la jeune fille. Veres parle de cette thématique :

L'écriture de Duras portant sur ce phénomène (vieillir) n'est empreinte d'aucun tragique. Il s'agit pourtant d'un certain regret qui dévore, détruit et dévaste le sujet vieillissant. Ainsi, dans le récit "Le Boa", la nudité du serpent renvoie à la nudité de Mlle Barbet, qui se tient devant la narratrice, à moitié nue, dans la combinaison rose, dévorée par le regret d'avoir découvert trop tard l'importance du beau linge. (Keilhauer, 2007, p 184)

Pour la jeune fille, ces deux évènements, le boa et le corps de Mlle Barbet, ont signalé deux aspects fatidiques de la vie :

Cela dura deux ans. Chaque dimanche. Pendant deux ans. Une fois par semaine, il me fut donnée d'être la spectatrice d'abord d'une dévoration violente, aux stades et aux contours éblouissants de précision, ensuite d'une autre dévoration, celle-là lente, informe, noire. [...] Le boa dévorait et digérait le poulet, le regret dévorait et digérait de même la Barbet, et ces deux dévorations qui se succédaient régulièrement prenaient chacune à mes yeux une signification nouvelle, en raison même de leur succession constante (Duras, 2011, p 1043).

La fille dans *Le Boa* dit « J'étais sûre alors que la Barbet n'était vieille que de cela seulement, de n'avoir jamais servi ni aux enfants qui s'y seraient allaités, ni à un homme, qui l'aurait découverte. C'était un rongement de la solitude » (Duras, 2011, p 1046). Nous observons que même dans cet âge-là, la jeune fille craint la vieillesse grâce à ces expériences. Elle voit son destin dans la personne de Mlle Barbet, et elle a peur que ce ne soit trop tard pour elle aussi. « Aucun homme ne m'avait encore fait signe. C'était terrible. J'avais treize ans, je croyais que c'était déjà tard pour ne pas encore sortir de là » (Duras, 2011, p 1042). Elle a peur d'avoir un corps vieux qui n'a pas servi, et cela la fait rêver des bordels, au cas qu'elle ne soit pas mariée.

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 filles jeunes, de mon état, auxquelles le mariage n'était pas réservé, allaient se faire découvrir le corps par les inconnus, des hommes de même espèce qu'elles... (Duras, 2011, p 1045).

Pour la fille, le destin de Mlle Barbet a été plus effrayant que le boa. Elle voit la vie comme brutale, et il fallait s'habituer à cette brutalité tout comme il fallait s'habituer à la brutalité du boa dévorant son poulet. Tandis que la fille dans *L'Amant* trouve la vieillesse plutôt fascinante, celle dans *Le Boa* en a plutôt peur. Si on accepte cette nouvelle comme un récit d'inspiration autobiographique, la peur de la vieillesse de la figure maternelle Mlle Barbet, qui résulte du manque de vie sexuelle, peut en effet expliquer l'activité de la jeune fille dans *L'Amant* et ses sentiments face au processus du vieillissement. Dans *L'Amant*, Duras écrit que quand la jeune fille entre dans la limousine de son amant futur, elle comprend que « le temps est sans doute arrivé où elle ne peut plus échapper à certaines obligations qu'elle a envers elle-même » (Duras, 1984, p 44). Même si nous avons vu que la fille est avec le Chinois pour son argent, cela montre que c'est en effet aussi un choix qu'elle prend consciemment, et qu'elle pense que c'est le moment pour elle de quitter l'enfance et d'entrer dans le monde de la sexualité. Il semble ainsi que dans l'œuvre durassienne en général la vieillesse est liée à la

sexualité et au désir, et l'évènement du boa et du corps de Mlle Barbet peut d'une façon expliquer cette conception de vieillir féminin. La faim vorace de la mère dans *Des journées entières dans les arbres*, la "dévoration violente" de Mlle Barbet (dévorée par le regret) que la narratrice compare à la dévoration primitive du boa, peuvent être autant de manières de dire la force du désir de vivre et de la sexualité, même dans un âge avancé.

## **6.6 Conclusion partielle**

Dans ce chapitre nous avons vu que la mère est une thématique importante chez Duras, et qu'elle est toujours identifiée comme vieille. Ce vieillissement prend la forme du sommeil, de la passivité, de la fatigue, de la faim et de la dévoration. Les personnages maternels de notre corpus vivent le stade du miroir de Woodward. L'effet de miroir est aussi présent dans la relation intergénérationnelle mère-fille, où la mère voit sa jeunesse perdue dans la fille et la fille sa vieillesse future dans la mère. Les jeunes filles dans nos livres, qui ont les traits de Marguerite, ont peur du vieillissement qu'elles observent chez des personnages maternels. Nous avons parlé de la liberté de Duras dans un âge avancé et le manque de liberté chez les figures maternelles dans ses écrits. Dans le chapitre suivant nous approfondirons cette idée.

## 7 Style tardif

En formulant notre problématique, nous nous sommes posé la question de savoir si *L'Amant* peut être caractérisé par un *style tardif* selon la conception de Said. Les différents théoriciens du style tardif ont en commun qu'ils trouvent qu'on peut caractériser les derniers travaux d'un artiste par une certaine « tardivité » grâce aux effets de l'âge et de la mort qui s'approche. Le style tardif est un accomplissement esthétique (McCullan et Smiles, 2016, p 3). Plusieurs grands artistes ont créé des chef-œuvres tard dans leurs vies. L'idée du style tardif implique que les travaux faits dans les dernières années des artistes exceptionnels sont marqués par un changement perceptible quant au style, à la tonalité, et au contenu. Ils auraient à la fois tendance à se répéter et à se tourner vers l'avenir, au-delà de la mort, vers des progrès futurs dans le domaine de leur art. L'œuvre tardive peut d'une certaine manière transcender son contexte immédiat, et peut marquer un moment à la fois dans et au-delà du temps et de l'espace (McCullan et Smiles, 2016, p 1). Le style tardif peut être le résultat du fait que certains artistes se concentrent sur la production des derniers chefs-d'œuvre qui fonctionnent comme leurs legs esthétiques. Ces œuvres serviraient également comme moyen de faire face à la mort. Mais le style tardif peut aussi être le résultat du fait que ces artistes, vers la fin de leurs vies, se sentiraient libérés de la responsabilité publique et des espérances, et travailleraient uniquement pour leur propre part. Rappelons que Bethany Ladimer (Section 2.5) identifie chez les trois écrivaines Beauvoir, Colette et Duras un style tardif qui a la forme d'une nouvelle féminité. Avant d'analyser la tardivité éventuelle chez Duras et particulièrement dans *L'Amant*, à la fois selon les critères de Ladimer et de Said, il est nécessaire de discuter autour de la notion même du style tardif.

### 7.1 Critique contre le style tardif

Le fait de mener une réflexion sur le style tardif peut paraître un peu dépassé et *âgeiste*. D'abord, la notion de *style tardif* est assez vague, et peut se rapporter à la fois à une tardivité universelle et une tardivité individuelle. Ce terme est utilisé pour décrire les derniers travaux d'un artiste, peu importe l'âge au moment du décès. Le terme « style tardif » en français et « late style » en anglais est souvent associé aux travaux d'un artiste âgé, mais la notion peut être comprise à la fois comme un « style d'âge avancé » (*Altersstil* en allemand, *old age style*

en anglais) et un « style tardif » (*Spätstil* en allemand, *late style* en anglais) (McMullan et Smiles, 2016, p 3).

Ainsi, dans la critique d'art, musical ou littéraire, l'expression peut se référer au style caractéristique des œuvres produites par des écrivains

- qui ont objectivement dépassé un certain âge,
- qui ont produit ces œuvres relativement tard par rapport à leur mort,
- qui mettent en valeur leur expérience subjective de vieillir (à n'importe quel âge),

Mais elle peut aussi désigner le style d'une époque culturelle qui d'une certaine manière peut être considérée comme tardive, comme par exemple la littérature de fin-de-siècle. L'adjectif *tardif* peut avoir un sens négatif (déclin, manque d'énergie ou originalité) ou un sens élogieux.

Naturellement, un artiste produit des œuvres tardives par le fait que la mort est inévitable. Certains meurent dans ans un âge relativement jeune, comme par exemple Mozart, mais le terme *style tardif* peut cependant être employé à propos de ses derniers travaux. Pourtant, tous ces travaux ne sont pas nécessairement caractérisés par un style tardif. Un artiste ne peut pas incarner un style tardif simplement par le fait qu'il s'agit de son dernier travail ou par le fait qu'il a un âge avancé au moment de la création. L'essentiel est que ces travaux sont tardifs par le fait qu'ils sont présumés être les énoncés ultimes d'une voix créatrice majeure. Le style tardif est un concept problématique parce que dans la plupart des cas, un tel travail ne peut être classé tardif que rétrospectivement. Il est évident que chaque artiste ou écrivain décédé, a une dernière production qui ultérieurement peut être interprétée à la lumière de l'œuvre entière. Ensuite, nous nous demandons si des généralisations significatives, c'est-à-dire concernant tous les travaux d'artistes âgés de tout genre et de toute époque, peuvent être faites au nom de cette idée de *style tardif*. L'un des principaux mythes concernant les personnes âgées est qu'elles sont à peu près les mêmes. Les théories du style tardif semblent donc un peu âgistes et réductrices. On peut ainsi se demander à quoi cela peut servir de généraliser sur le style tardif, qui nous semble si difficile.

Michael Hutcheon et Linda Hutcheon (2012, p 8) écrit qu'une école gérontologique qui a existé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle avec George Baird et Adolphe Quételet en tête, suivie en 1953 par le livre *Age and Achievement* d'Harvey Lehman, soutient que les dernières années de la

vie d'un artiste sont les moins productives et les moins innovantes, et donc les moins créatrices. Le style tardif conteste cette affirmation et soutient au contraire que l'artiste peut vivre une période de productivité et de créativité accrues dans un âge avancé. Michael Hutcheon et Linda Hutcheon se demandent cependant s'il y a vraiment un lien entre productivité et créativité, en écrivant que la créativité n'est pas nécessairement compromise si la maladie et autres difficultés liées à la vieillesse peuvent influencer la productivité d'un artiste âgé.

Avec cette critique en tête, nous allons cependant discuter si *L'Amant* et les œuvres tardives de Duras incarnent un style tardif. Malgré l'aspect vague de la notion, le style tardif a cependant ses défenseurs. Gordon McMullan et Sam Smiles (2016, p 3) écrivent que si on regarde la littérature, c'est évident qu'il y a une similarité remarquable entre les descriptions critiques des travaux tardifs des artistes, compositeurs et écrivains dans des domaines et époques différents, tels que Titan, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, Goethe, Ibsen, et Stravinsky. Même si leurs styles sont différents, ces figures sont censées partager certaines qualités dans leurs œuvres tardives. Leur dernière phase de création est soit caractérisée comme sereine et consommée, soit comme irascible, discordante et récalcitrante (et parfois par une combinaison curieuse et contradictoire des deux) (McMullan et Smiles, 2016, pp 3-4). Dans tous les cas, les travaux sont considérés comme novateurs, difficiles et parfois anticipant sur des développements futurs dans le domaine. Avant le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'attitude générale à l'égard du processus de vieillissement et du rôle des personnes âgées dans la société a été que la créativité diminuait dans cette période de la vie (McMullan et Smiles, 2016, p 3).

Les théories du style tardif sont pertinentes pour notre étude des représentations du vieillissement chez une écrivaine importante, parce qu'elles illustrent comment certains grands artistes peuvent entrer dans une période créatrice tard dans leur vie, quand ils sont confrontés à la mort, en créant des véritables chefs-œuvres. Nous nous demandons s'il y a un lien entre le choix générique de Duras et le style tardif. En sachant qu'il s'agit d'une notion abstraite et diversifiée, nous présentons tout de même certains traits dans l'œuvre tardive de Duras qui sont intéressants par rapport au style tardif.

## 7.2 La liberté dans les écrits tardifs de Duras

Selon Keilhauer (2007, p 16), des recherches plus récentes ont conclu que les femmes se sentaient souvent libérées du contrôle social par leur vieillissement qui les rendait « invisibles ». Dans leur vieillesse, les femmes ne sont plus réduites à des objets sexuels. Elles sont habituées, selon Keilhauer, à être perçues d'abord par leur apparence physique. Le mot *invisible* n'a pas en général des connotations positives, mais dans ce contexte, cela signifie au moins que les femmes ne sont plus définies par leur sexe. Celles qui acceptent qu'elles sont vieilles et ne craignent pas les changements physiques de leurs corps, peuvent en effet profiter de cette invisibilité du vieillissement, qui affecte notamment leur statut face à l'homme désirant la beauté de la jeunesse. Keilhauer soutient que le passage à la ménopause peut correspondre à une libération par rapport aux rôles sociaux dans lesquels les femmes étaient auparavant confinées. Les écrits de May Sarton défendent cette vision nuancée du vieillissement féminin. L'écrivaine américaine affirme que « Dans l'âge avancé nous avons plus de liberté que jamais d'être pleinement nous-mêmes » (cité dans Keilhauer, 2007, p 16). Keilhauer (2007, p 16) se réfère aussi à l'anthropologue américaine Margaret Mead et sa conception d'un « zèle post-ménopausal », qui peut produire une période d'activité et de créativité accrue chez des femmes artistes.

Les œuvres tardives de Duras manifestent-elles une telle liberté chez l'écrivaine ? Le nombre d'œuvres produites dans un âge avancé suggère clairement que son vieillissement a été une période d'activité et de créativité, ce que nous avons présenté comme une condition du style tardif. Son œuvre la plus connue, *L'Amant*, a notamment été écrite dans cette période. En plus, Duras n'a pas cessé de produire des textes avant sa mort. Quand elle n'était plus capable d'écrire, son compagnon Yann a transcrit ce qu'elle a dit. Ainsi sa créativité n'a pas été compromise par le vieillissement. Nous trouvons aussi une nouvelle liberté quant aux sujets dans ses textes tardifs. Nous avons vu que Duras a pu écrire l'histoire dans *L'Amant* après la mort de sa mère. La mort de celle-ci lui a permis de se délivrer à l'écriture de ce qu'elle a vécu pendant son enfance. Dans un âge avancé elle ose enfin écrire explicitement sur les événements honteux ou scandaleux de son passé. L'étude de Bethany Ladimer (1999) confirme cette libération tardive de Duras qui prend la forme d'une période d'activité et de créativité. Elle identifie une nouvelle féminité à l'âge avancé qui est liée à la liberté qui se manifeste dans les écrits autobiographiques des trois écrivaines Colette, Beauvoir et Duras. Ces femmes sont conscientes de leur vieillissement, et après la ménopause, elles ont

découvert que l'âge a ouvert de nouvelles possibilités pour elles en tant que femmes et écrivaines (Ladimer, 1999, p 3).

La marque la plus évidente de cette nouvelle féminité tardive de Duras est sa manière de traiter des thématiques liées à l'amour et à la sexualité. Vers la fin de sa vie, Duras aborde la sexualité et l'érotisme plus explicitement qu'auparavant. Dans *L'Amant* elle révèle enfin la nature de la relation avec le Chinois, et elle décrit le désir et la jouissance. Les actions de la jeune fille dans *L'Amant* montrent que Duras a toujours pris des choix controversés. Sa vie, et notamment la relation avec son mari Robert Antelme et son amant Jean Mascolo en même temps, souligne cette liberté de vivre comme elle le veut. Ladimer écrit que les trois écrivaines qu'elle étudie ont toutes vécu d'une manière qui rompt avec les normes de la société de leur époque. Duras a donc généralement pratiqué une certaine liberté dans sa vie.

Dans son travail littéraire, par contre, elle a eu peur de la réception à la fois chez le public et chez sa famille, notamment sa mère. Nous avons vu cela dans notre chapitre théorique (Section 3.2) où Armel (1990, pp 155-156) affirme que Duras craignait la réception de ses livres et d'être vue comme folle. Pourtant, dans ce dernier cycle d'écrits et de vie, elle se sentait plus libre. Et même si elle a peut-être toujours eu une liberté dans sa vie privée, nous trouvons que c'est notamment dans son œuvre tardive que cette liberté se déplace vers l'écrit. Dans un âge avancé elle traite de la sexualité d'une façon différente, c'est-à-dire plus explicite et érotique. Elle traite des sujets tabous de la sexualité, de la prostitution et de l'amour à travers les cultures et les âges sans crainte. Duras a déclaré dans un entretien avec Luce Perrot que « Ce type de littérature que je pratique est scandaleux. J'écris dehors, de façon indécente. Ce que d'ordinaire on cache, je l'écris au grand jour. » (Armel, 1990, p 94). Armel explique comment Duras se livre ainsi ouvertement, sans peur, grâce au sentiment d'une liberté nouvelle attribuée au pouvoir de l'âge :

Elle est déjà dans l'hiver de la vie, comme on dit. Et elle ne connaît que ça. Elle incarne, pour moi, ce que j'appellerais la splendeur de l'âge. La vieillesse est un âge sublime. Ce n'est pas la proximité de la mort qui la rend telle, c'est la liberté qui vous vient à savoir qu'elle n'est pas loin. (*Œuvres cinématographiques*, Entretiens avec Dominique Noguez, 1983, cité dans Armel, 1990, pp 94-95).

Ladimer trouve que la littérature française n'a pas d'équivalente quand il s'agit de la manière d'écrire ouvertement sur des sujets tabous dans un âge avancé. Duras a traité explicitement la sexualité et l'érotisme dans son œuvre tardive, à la fois par rapport à son propre passé et la



relation sexuelle dans *L'Amant*, et sa situation actuelle avec Yann, et plus généralement au nom de toutes les femmes (Ladimer, 1999). Duras a aussi traité de l'amour incestueux entre elle et son frère dans *La pluie d'été* (1990). L'écriture est devenue un espace de transgression, où aucun sujet ou aspect de la souffrance humaine n'était tabou.

### **7.3 *L'Amant* – une rupture dans l'œuvre durassienne ?**

Les théoriciens du style tardif montrent souvent comment un certain travail peut marquer une rupture (par le style ou le contenu) dans l'œuvre d'un artiste. Quant à Duras, *L'Amant* est devenu son livre le plus célèbre, ayant en plus obtenu le prix Goncourt. D'une manière, *L'Amant* semble être un travail exemplaire du style tardif par le fait qu'il s'agit d'un chef-œuvre écrit tard dans la vie de l'auteur. Armel (1990, p 10) écrit que *L'Amant* « marque véritablement une étape importante dans l'œuvre de Marguerite Duras, tant sur le plan de la notoriété que dans le cadre d'une évolution littéraire conduisant à une écriture qualifiée d'«autobiographique» ». Le contenu explicitement autobiographique de l'œuvre peut être considéré comme une rupture avec ses travaux antérieurs, dans lesquels cela a été plus caché. Dans *Late Style(s): The Ageism of the Singular* (2012, p 5), Hutcheon et Hutcheon affirment que « late artist is seen either as being in the fullness of his powers or else as becoming set in his ways and simply repeating himself ». Marguerite Duras est parfois accusée de se répéter. Elle a un style où beaucoup de mots sont répétés, elle reprend les mêmes thèmes, et donne plusieurs versions d'une même histoire de son enfance. Nous trouvons pourtant que *L'Amant* met en lumière de nouveaux aspects de cette histoire et montre une innovation et une évolution stylistique. Duras affirme elle-même que ce qu'elle écrit est toujours différent, jamais formellement le même (Aasen, 2000, p 91).

Cependant, Armel (1990, p 11) se pose la question de savoir si la date de 1984 et la parution de *L'Amant* est réellement le point de départ d'une période nouvelle dans l'écriture de Marguerite Duras, ou si le succès de *L'Amant* est la conséquence d'une évolution plus lente et plus profonde. Peut-être s'agit-il d'un *style durassien* plutôt que d'un *style tardif*. Si nous comparons *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*, il semble clair que les deux œuvres sont radicalement différentes à la fois par le style d'écriture et par sa manière d'exploiter l'histoire. On peut également se demander si elle n'a pas toujours traité des sujets tabous ? L'amour incestueux, par exemple, est présent déjà dans son premier roman, *La vie tranquille*

(1944), et elle problématise à la fois la sexualité et la prostitution dans *Un barrage contre le Pacifique*. Pourtant, Duras développe son style pendant toute son œuvre. Pour elle, c'est l'écriture même qui constitue l'essentiel, et elle a souvent changé son style, du roman traditionnel à un roman plus abstrait, du roman au théâtre et ensuite au film. Aasen (2000, p 35) explique que malgré le fait que ses travaux tardifs peuvent ressembler à une rupture avec son œuvre antérieure, c'est uniquement sur le plan formel. Selon Aasen (2000, p 35), Duras a développé une thématique particulière que le lecteur reconnaît, et ses différents styles d'écriture sont tous liés étroitement entre eux.

D'après Armel (1990, p 11), c'est la rencontre avec Yann Andréa en 1980 qui coïncide avec le désir de pratiquer une forme de littérature plus autobiographique. La présence de Yann se manifeste à la fois dans sa vie et dans son œuvre. Cette relation est aussi pertinente quant à sa conception de la vieillesse et de sa propre expérience du vieillir. Il s'agit d'une relation peu traditionnelle, où une vieille dame a une liaison amoureuse avec un jeune homme. Nous notons que cela présente une opposition quant à la relation de la jeune fille dans *L'Amant* qui a un amant beaucoup plus âgé. La relation entre Duras et Yann transcende les stéréotypes du vieillir féminin. Duras se présente comme un être sexuel malgré son âge avancé, et elle conteste les rôles de sexes et des vieux. Traditionnellement l'attitude dans la société désapprouve d'une relation entre un jeune homme et une vieille femme, mais l'inverse est un signe du succès de l'homme. Duras conteste ce stéréotype aussi, surtout par sa manière de décrire leur amour. Avant la rencontre avec Yann et le tournant autobiographique chez Duras, elle s'était concentrée sur son œuvre cinématographique (Armel, 1990, p 11). Armel écrit que *Les Yeux Verts* (1980) est la première manifestation sous forme écrite de la nouvelle liberté de Marguerite Duras. Le regroupement sous la jaquette des Editions de Minuit à partir de ses chroniques de *L'été 80* (1980) constitue donc une étape particulière (Armel, 1990, p 98).

Il semble bien que la nouvelle liberté et la féminité dans l'œuvre de Duras sont liées à sa relation avec Yann. C'est toujours difficile de répondre à la raison pour laquelle un écrivain écrit d'une telle manière ou d'une telle autre manière sans qu'il l'explique lui-même soit dans le texte soit dans un contexte extérieur. Nous constatons néanmoins que la liberté de Duras qui se déplace vers la littérature par son traitement plus ouvert des sujets tabous de la sexualité, se manifeste dans son œuvre à la même époque qu'elle a rencontré Yann. Les œuvres qui traitent de leur relation ou qui ont un personnage inspiré par Yann incarnent tous cet aspect. *L'homme assis dans le couloir* (1980) et *La maladie de la mort* (1983), qui sont

deux récits érotiques inspirés par Yann, illustre bien sa manière de dépasser les tabous d'âge et de sexualité.

#### 7.4 L'autofiction et style tardif

Nous avons constaté une nouvelle féminité et une liberté tardive chez Duras, et que *L'Amant* peut représenter une rupture et un point culminant dans son œuvre, mais nous nous posons aussi la question de savoir si *L'Amant* correspond aux critères du style tardif de Said. *L'Amant* est-il serein et réconciliateur, ou plutôt contradictoire et irrésolu ? Le choix générique de Duras relève-t-il un style tardif ? *Du style tardif* (2006) de Saïd a été écrit quand il était lui-même confronté à la mort, et représente une prise de position très personnelle sur le sujet. Toutefois, il reste un des précurseurs du domaine. Dans son essai « Thoughts upon late style » (2004), il écrit qu'il s'intéresse à ce sujet pour des raisons personnelles et évidentes. Il explique que la notion acceptée du *style tardif* est celle qui insiste sur le fait que l'âge contribue avec un esprit de réconciliation, de sérénité et d'harmonie aux travaux tardifs. Said se demande pourtant si l'âge ne produit pas le contraire de la sérénité. Il s'intéresse plutôt au style tardif comme une intransigeance, une difficulté et une contradiction : « It is this second type of lateness that I find deeply interesting: it is a sort of deliberately unproductive productiveness, a going against » (Said, 2004).

Nous avons vu que c'est typique de l'écriture dans un âge avancé de se plonger dans le genre autobiographique et que le retour vers l'enfance est un sujet classique de ce genre et de la littérature tardive. Dans *L'Amant*, le retour vers la jeunesse en Indochine française ancrée dans l'écriture de soi peut sembler réconciliateur dans la lignée de la première version du style tardif. Il s'agit d'un style serein parce que Duras est enfin prête à révéler la vérité de sa vie, et d'une façon de se libérer de sa mère.

Cependant, le style dans le livre et sa façon de traiter des sujets ne nous semblent pas harmonieux et serein. Le choix d'écrire une autofiction peut être révélateur de ce type de style tardif qui intéresse Said. Dans *L'Amant* et d'autres œuvres tardives de Duras, son écriture est expérimentale, fragmentée, associative et non-linéaire. Le style de Duras est répétitif et incantatoire, et c'est le reflet du caractère obsessionnel de son écriture (Armel, 1990, p 39). Les sujets sont provocateurs et sa manière de les traiter choque. Cela est notamment visible si nous comparons *L'Amant* avec ses travaux antérieurs, notamment *Un Barrage contre le*

*Pacifique*. L'autofiction laisse le lecteur « insatisfait ». Il a encore des questions, et un besoin de savoir plus. La structure fragmentée et non-chronologique montre-t-elle qu'elle n'est plus capable d'écrire un roman traditionnel et chronologique, ou est-ce l'expression d'une nouvelle créativité ? On peut interpréter la fragmentation, les sauts temporels, la structure déroutante comme une conséquence de la vieillesse et d'une mémoire affaiblie. Mais en nous appuyant sur notre analyse antérieure de la conception du temps et du vieillissement chez Duras, nous trouvons plus probable que cela reflète une manière de présenter sa conception d'une vie. Si cela est avéré, nous pouvons dire que le style d'autofiction de Duras est notamment novateur et rompt avec les genres traditionnels. Duras est un précurseur qui dépasse les normes de l'écriture de soi, et son œuvre tardive peut en conséquence être interprétée comme ayant un style tardif au sens saidien. Keilhauer (2007, p 9) classe son œuvre tardive comme une « transgression de nos jours », ce qui, nous avons vu, est un critère du style tardif.

## **7.5 Conclusion partielle**

En discutant de la question de la tardivité de l'œuvre autobiographique durassienne, nous avons noté qu'un classement selon la notion de style tardif peut être âgeist et problématique. Nous trouvons cependant que notre corpus est marqué par une féminité nouvelle, telle qu'elle est définie par Ladimer, liée au vieillissement. Il est aussi possible de voir des liens entre le style tardif saidien et la dissolution des limites entre les genres, entre vie et œuvre, entre générations, entre les rôles féminins et masculins chez Duras. Le choix d'autofiction peut suggérer un style tardif. On peut dire que *L'Amant* manifeste un style tardif par son contenu autobiographique et par son caractère contradictoire et novateur à la fois quant à la forme et au traitement des thématiques associées à la sexualité. Cependant, il est difficile de déterminer s'il s'agit d'une véritable rupture, car Duras développe son style pendant toute son œuvre.

## 8 Conclusion

### 8.1 Récapitulation

Dans ce mémoire nous avons étudié la conception du vieillissement de Marguerite Duras et nous avons examiné comment certaines voix et certains personnages féminins dans son œuvre à tendance autobiographique le décrivent et le vivent. Notre but était d'évoquer des représentations du vieillissement malgré le fait que notre corpus n'était pas constitué de récits de vieillesse en soi. Nous avons justement trouvé que le vieillissement est présent dans ces textes par le contraste entre jeunesse et vieillesse, par la métaphore aquatique, par la conception de vie et de temps durassienne. Le vieillir se révèle par le rôle qu'elle donne à la mémoire et à l'oubli, par la figure de la mère et par des procédés génériques liés au genre autobiographique (des retours en arrière, des transitions, des ruptures). Nous avons aussi discuté si l'œuvre tardive de Duras est marquée par un *style tardif*.

Nous avons étudié le genre autobiographique dans le contexte du vieillissement, en montrant surtout des spécificités de l'autofiction. L'écriture autobiographique est notamment une caractéristique de l'écriture dans un âge avancé, et le choix de l'autofiction dans *L'Amant* permet à Duras de présenter sa conception de la vieillesse et du temps par un style expérimental, et fragmenté, riche en métaphores, et révélateur de créativité et de liberté dans un âge avancé. Le choix de se plonger dans l'écriture de soi et le retour vers sa jeunesse dans *L'Amant* semble réconciliateur et peut correspondre à la première conception du style tardif, mais le choix de l'autofiction, sa manière de traiter des sujets tabous sans sérénité correspondent plutôt à la deuxième conception du style tardif, celle qu'intéresse Said.

A travers l'histoire, le vieillir féminin est vu comme quelque chose de principalement négatif, et il est traditionnellement jugé inférieur au vieillir masculin. Les femmes perdent, en avançant en âge, beaucoup plus que les hommes. Les hommes gardent leur sagesse, mais la femme devient socialement inutile car elle perd sa beauté corporelle. Nous convenons alors avec Keilhauer que la société s'est développée et cette tradition culturelle de distinction entre les sexes dans le contexte du vieillissement semble dépassée aujourd'hui. Ces tendances étaient donc moins importantes à l'époque de Duras, qui a vécu entre 1914 et 1996. Mais certaines traces d'un symbolisme traditionnel continuent d'influencer notre perception de la femme vieillissante même au XXI<sup>e</sup> siècle. Deux tabous sont en particulier associés de manière

constante au vieillir féminin : d'une part, le vieillissement du corps féminin reste lié à une vision négative du vieillir, de l'autre, la relation amoureuse et sexuelle entre partenaires ayant une grande différence d'âge est toujours mal vue quand il s'agit d'une femme âgée et d'un jeune homme (Keilhauer, 2007, p 9).

Dans son œuvre romanesque et autobiographique, Marguerite Duras développe une vision positive quant au rôle de la sensualité dans le processus de son propre vieillissement. Ceci se révèle de manière exemplaire au début de son roman à succès *L'Amant*. Un homme y met en question le mythe de la jeune beauté et fait l'éloge de la narratrice vieillie. Il la trouve plus belle maintenant qu'auparavant. Cependant, d'autres voix féminines dans notre corpus mettent au jour une conception plus traditionnelle et négative du vieillir féminin. La mère dans ces livres est décrite comme marquée par la fatigue, et le mot « vieille » est utilisé plusieurs fois en décrivant la personne négativement. Nous avons vu à partir des figures maternelles dans *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et les deux nouvelles *Des journées entières dans les arbres* et *Le Boa* que Duras met en scène le processus complexe du vieillir par la solitude, la dévoration, la peur, l'angoisse et la faim. Il nous semble alors que la description de la mère dans notre corpus est traditionnelle et stéréotypée quant au vieillissement, alors que les personnages basés sur Marguerite dépassent les tabous et stéréotypes de la vieillesse. La productivité et la liberté de Duras dans un âge avancé semblent à l'opposé de la passivité de la mère. Cependant, la mère est comme un miroir, et les jeunes filles dans notre corpus ont peur de vivre le destin et le vieillissement de la mère.

Il semble pour Duras que le vieillissement et la vieillesse ne commencent pas dans un âge fixe, et qu'elle n'est pas réservée à un âge avancé. Les écrits que nous avons étudiés présentent le vieillissement comme un processus qui dure toute la vie, et qui peut frapper n'importe qui n'importe quand. Dans plusieurs œuvres autobiographiques ou partiellement autobiographiques de Duras, nous trouvons la conception de la vieillesse comme un accident brutal, un crash. Les femmes se trouvent soudainement plus vieilles et vivent un « stade de miroir » de la vieillesse (cf. Woodward). Pour Duras, ce n'est pas l'âge chronologique qui fait vieillir, mais les événements marquants dans la vie, notamment ceux liés à la sexualité, à l'amour et au plaisir. L'œuvre durassienne atteste que le désir n'est pas réservé à la jeunesse. Il peut être présent chez une personne jeune, comme la fille dans *L'Amant*. Similairement, Duras présente l'amour entre elle et son compagnon plus jeune, Yann, dans plusieurs textes. Elle le désire, mais la relation est compliquée, surtout par le fait qu'il est homosexuel. Ce qu'elle écrit dans les années 1980 et au début des années 1990 suggère, peut-être encore plus

étonnamment, que le désir ne trouve pas nécessairement son expression la plus puissante dans le corps (Ladimer, 1999, p 148). Par exemple, le livre *C'est tout* (1995) est une déclaration d'amour à Yann qui montre que leur amour et leur passion se trouve sur un plan beaucoup plus profond que l'activité sexuelle.

Les évènements qui ont fait vieillir physiquement la jeune fille dans *L'Amant* lui ont aussi donné de nouvelles connaissances et lui ont ouvert les portes d'un nouveau monde. Elle perd quelque chose en laissant son enfance derrière elle, mais elle sort de cette traversée du fleuve, qui est une métaphore du vieillissement et du passage de l'enfance à la vie adulte, avec une nouvelle liberté, plus de connaissance et même un nouveau pouvoir. Pourtant c'est dans la dernière phase de sa vie, quand elle redécouvre l'amour « scandale » avec un homme beaucoup plus jeune, qu'elle sait raconter cette première aventure.

Au début de notre projet sur le vieillir féminin dans l'écriture autobiographique de Duras, nous avons été étonnée de ne pas trouver plus de descriptions négatives de son propre vieillissement. Cela était basé sur nos conceptions stéréotypées héritées sur le vieillir féminin. Nous avons imaginé que Duras, en tant que femme qui écrivait des œuvres autobiographiques dans un âge avancé, voulait écrire sur sa propre expérience du devenir vieille, mais nous n'avons pas trouvé que ces œuvres premièrement sont des récits de vieillesse. Pourtant, le manque d'expériences négatives transmises dans ses écrits est assez révélateur. Ce qui n'est pas là, rend également manifeste sa manière de vivre son vieillissement. A partir du livre *C'est tout* (1995), nous aurons quand même accès à ses sentiments face à la vieillesse et à sa propre mort. Elle ne peint pas une image vraiment négative de la vieillesse dans ce texte, mais il s'agit quand-même d'une description assez différente de celle qu'on peut lire dans l'incipit de *L'Amant*. Dans ce petit livre, elle présente sa peur devant la mort. Elle se sent effacée, tout comme les autres personnages féminins vieillissants dans son œuvre littéraire. Mais sa déclaration d'amour à Yann dans ce texte, montre que jusqu'à la fin, Duras incarne une féminité et une liberté tardives.

## **8.2 Pertinence et recherche ultérieure**

L'étude du vieillissement chez Duras nous semble pertinente parce qu'elle présente une conception très originelle du processus de vieillir féminin, à la fois en confirmant et en rompant avec les stéréotypies traditionnelles. Nous avons principalement traité le « cycle

indo-chinois », et le grand corpus durassien invite à des recherches ultérieures sur la thématique du vieillissement et les représentations du vieillir dans le contexte autobiographique. Duras est décédée en 1996, et on pourrait poursuivre des recherches dans le domaine en étudiant des écrivaines contemporaines dans le contexte de l'écriture de soi et du vieillir féminin

Duras thématise donc la relation avec son dernier compagnon, le jeune étudiant homosexuel Yann Andréa dans ses écrits tardifs, qui selon Keilhauer, (2007, p 9) « n'excluent pas des réflexions sur la sensualité et la sexualité à un âge avancé » et présentent une « vision de la vieillesse féminine, porteuse d'une libération non seulement des normes sociales et idéologiques, mais aussi des tabous sexuels ». Il sera donc possible d'étudier les œuvres du « cycle Yann » dans la lignée de notre recherche. Les œuvres telles que *Emily L.* (1986), *Yann Andréa Steiner* (1992) et *C'est tout* (1995) semblent aborder à la fois le contraste entre la jeunesse et la vieillesse, des relations amoureuses où la femme est plus âgée que son amant, la métaphore aquatique et le rôle de la mémoire, de l'oubli et de l'oubli de soi dans la conception durassienne du vieillissement. Finalement, le « cycle indien » nous semble intéressant quant à sa représentation du vieillir féminin, et le personnage *Lol* en particulier. Une telle étude pourrait ouvrir à une recherche plus approfondie sur les liens entre folie et vieillissement. En traitant les autres cycles de son œuvre, une discussion plus profonde sur la tardivité de l'œuvre durassienne serait possible, car on pourrait mieux élaborer et ainsi conclure plus clairement si elle est caractérisée par la notion un peu controversée du « style tardif », ou s'il s'agit plutôt d'une évolution lente et d'un « style durassien ».



# Bibliographie

## Œuvres de Marguerite Duras

- Duras, M. (1960) *Dix heures et demie du soir en été : roman*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. (1977) *Le camion : suivi de Entretien avec Michelle Porte*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. (1982) *Savannah Bay*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. (1984) *L'amant*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Duras, M. (1987) *La vie matérielle*. Paris : Gallimard, Collection Folio.
- Duras, M. (1994) *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard.
- Duras, M. (1995) *C'est tout*. Paris : P.O.L.
- Duras, M., Aasen, E. & Riis, A. (1997) *Elskeren*. Oslo : Den norske bokklubben.
- Duras, M. & Gauthier, X. (1974) *Les parleuses*. Paris : Minuit.
- Duras, M., Lamy, S. & Roy, A. (1981) *Marguerite Duras à Montréal* : Éditions Spirale.
- Duras, M. & Philippe, G. (2011) *Oeuvres complètes : 1, 1*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. & Philippe, G. (2014) *Oeuvres complètes : 3, 3*. Paris: Gallimard.
- Duras, M. & Porte, M. (1977) *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Éditions de Minuit.

## Littérature sur Marguerite Duras

- Aasen, E. (2000) *Marguerite Duras*. Oslo: Gyldendal.
- Adler, L. (1998) *Marguerite Duras*. Paris: Gallimard.
- Armel, A. (1990) *Marguerite Duras et l'autobiographie*. Paris: Castor Astral.
- Aronsson, M. (2008) *La thématique de l'eau dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Göteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis.

Knapp, B. L. (1971) "Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin". *French Review*, 44(4), 653-64.

Meurée, C. & Piret, P. (2009) *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras, Collection Marguerite Duras no 1*. Bruxelles : Peter Lang.

Pinthon, M. (2009) MARGUERITE DURAS ET L' AUTOBIOGRAPHIE: le pacte de vérité en question. RELIEF 3 (1), 2009 – ISSN: 1873-5045. P30-42 <<http://www.revue-relief.org> URN:NBN:NL:UI:10-1-100182>

Poulet, E. (2006) Marguerite Duras n'existe pas, *La revue des ressources*, lundi 18 septembre 2006 < [http://www.larevuedesressources.org/IMG/\\_article\\_PDF/article\\_629.pdf](http://www.larevuedesressources.org/IMG/_article_PDF/article_629.pdf)>

Randall, B.M. (1997), *Gender, body, and age in the writings of Simone de Beauvoir, Marguerite Duras and Simone Schwarz-Bart* [these de doctorat], The University of Texas at Austin

## **Théorie**

Angrand, M. (2016) *Le réel selon Lacan*. Philopsis, le 16 novembre 2016 [en ligne]. <<http://www.philopsis.fr/spip.php?article274>>, Consulté le 12.03.2017

Agsous, N (2012) Du style tardif. Huffpost, le 5 octobre 2016. [en ligne] <[http://www.huffingtonpost.fr/nadia-agsous/du-style-tardif\\_b\\_2243497.html](http://www.huffingtonpost.fr/nadia-agsous/du-style-tardif_b_2243497.html)>, consulté 01.05 17

Autofiction.org (2011) *Roman autobiographique et autofiction*. Autofiction.org, le 2 septembre 2011 [en ligne]. <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>>, consulté le 12.05.2017

Boyer-Weinmann, M. (2013) *Vieillir, dit-elle: Une anthropologie littéraire de l'âge* : Editions Champ Vallon.

Cartmell, M (1991) Scene de naufrage: Reading The Lover With Blanchot. Mike Cartmell. [en ligne]. <<http://mikecartmell.com/writing/scene-de-naufrage-reading-the-lover-with-blanchot/>> consulté le 02.05.17

Davis, O. (2006) *Age Rage and Going Gently : Stories of the Senescent Subject in Twentieth-Century French Writing*, v.v. 283. Amsterdam: Editions Rodopi.

Gasparini, P. (2004) *Est-il je? : roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil.

Gasparini, P. (2011) Autofiction vs autobiographie. *Tangence*, 97, 11-24.

Giffard, B. et al. (2001), « Le vieillissement de la mémoire : vieillissement normal et pathologique », *Gérontologie et société* 2001/2 (vol. 24 / n° 97), p. 33-47.  
DOI 10.3917/g.s.097.0033

Hutcheon, L et Hutcheon, M. (2012) Late Style(s) : The Ageism of the Singular. Occasion : *Interdisciplinary Studies in the Humanities* v. 4, le 31 mai 2012, [en ligne].  
<[http://arcade.stanford.edu/sites/default/files/article\\_pdfs/OCCASION\\_v04\\_Hutcheon\\_s\\_053112\\_0.pdf](http://arcade.stanford.edu/sites/default/files/article_pdfs/OCCASION_v04_Hutcheon_s_053112_0.pdf), consulté le 13.05.2017>

Keilhauer, A. (2005) Neutralisée ou inquiétante : représentations de la femme vieillissante dans la littérature française. *Gérontologie et société* (3), 149-165.

Keilhauer, A. (2007) *Vieillir féminin et écriture autobiographique* : Presses Univ Blaise Pascal.

Ladimer, B. (1999) *Colette, Beauvoir, and Duras : age and women writers*. Gainesville: University Press of Florida.

Lejeune, P. (1971) *L'autobiographie en France*. Paris: Librairie Armand Colin.

Lejeune, P. (1975) *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

Lejeune, P. (2006) *Qu'est-ce que le pacte autobiographique ?* Autopacte.org, le 12 mai 2017. [en ligne]. <[https://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](https://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html)>, consulté le 14.05.2017.

McMullan, G. & Smiles, S. (2016) *Late Style and Its Discontents: Essays in Art, Literature, and Music* : Oxford University Press.

Michineau, S (2010), Autofiction : entre transgression et innovation, Autofiction.org, [en ligne] <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/07/17/Stephanie-Michineau>>, consulté le 14.05.2017

Reuter, Y. (2000) *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Éditions Nathan/HER

Said, E. (2004). "Thoughts on Late Style". *London Review of Books* vol. 26 no. 15 pp. 3-7. [en ligne] <<https://www.lrb.co.uk/v26/n15/edward-said/thoughts-on-late-style>>, consulté le 5 May 2017.

Skagen, M. (2015) Intervention tenue au Colloque Littérature et médecine : Le Cas de Proust, 3-5 Juillet 2015, Centre de recherches proustiennes, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

Woodward, K. (1991) *Aging and its discontents : Freud and other fictions*. Bloomington : Indiana University Press.

Woodward, K. (2001) "French Late-Style Femininity and American Feminism." *Journal of Women's History*, vol. 12 no. 4, 2001, pp. 208-211. *Project MUSE*, [doi:10.1353/jowh.2001.0019](https://doi.org/10.1353/jowh.2001.0019)

### **Autres sources**

*Trésor de la langue Française informatisé*, Démence. [en ligne] <<http://www.atilf.fr/tlfi>>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine. Consulté le 03.05.17

Robert-Bobée, I. (2006) *Projections de population pour la France métropolitaine à l'horizon 2050*, Insee.fr, le 1<sup>er</sup> septembre 2006 [en ligne] : <<https://www.insee.fr/fr/statistiques/1280826>> consulté le 14.05.2017>

Bamberger, H. Marguerite Duras dans le miroir (photo) [en ligne] <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/8a/3f/cb/8a3fcb934fa329150cd2eb284f280212.jpg>>