

# Second volet

## L'image auctoriale de Marguerite Duras âgée : vieille écrivaine dans « la splendeur de l'âge » ?

*Xiaolin Chen, Université de Bordeaux Montaigne*

136

Revue *Traits-d'Union*

#12 Âgisme : construction et déconstruction des représentations liées à l'âge dans la littérature, les arts et les médias

**Résumé :** Depuis 1970, Marguerite Duras, qui a déjà la soixantaine, accroît manifestement sa notoriété jusqu'à jouir d'une reconnaissance presque unanime et d'une consécration institutionnelle et publique, où son âge joue le rôle d'un mobile et d'un stimulant. Si elle fait l'éloge de la vieillesse à travers l'expression « la splendeur de l'âge » accordée à ses personnages âgés, la décrépitude représente pour Duras moins un atout qu'un *subissement* qu'elle reçoit et gère soigneusement dans son écriture et dans les domaines hors-textuels.

**Mots-clés :** Marguerite Duras, vieillesse, épitexte.

**Abstract:** *From the 1970's onward, the fame of Marguerite Duras, already in her sixties, increases significantly, both publicly and institutionally, and in this process her old age seems to be a stimulus. Although the author describes her older characters as being in the "splendeur de l'âge", the decrepitude represents for her not only a simple asset, but also something which pushes the old writer to change her writing and public performance strategies.*

**Keywords:** *Marguerite Duras, old age, performance.*

\*

La formule « la splendeur de l'âge » est apparue pour la première fois chez Marguerite Duras pour faire l'éloge de la vieillesse sublime de la comédienne Madeleine Renaud dans sa pièce *Savannah Bay*. L'auteure réhabilite – à travers ses personnages comme la vieille dame de *Savannah Bay*, Emily L., etc. – l'image de la vieillesse qui « n'est pas une déchéance, [mais] une splendeur livrée à elle-même, un rayonnement qui s'ignore, celui du subissement des choses, de l'âge<sup>1</sup> ». Cette image du « sénile sublime<sup>2</sup> » proche de Rancé sous la plume de Chateaubriand fait un vibrant éloge de la décrépitude qui, au lieu d'être une déchéance, devient un âge d'or aux confins de la divinité. Dans l'univers artistique de Duras où le fictif et le réel s'annoncent, au fil du temps, de plus en plus perméables, l'auteure exprime-t-elle, derrière cette louange de la vieillesse de la comédienne et de son personnage, sa propre vision à ce sujet ? Ou procède-t-elle même à une transposition de sa propre vieillesse en tant qu'écrivaine

qui, à l'encontre de la « gérontophobie<sup>3</sup> » générale que la société accorde au grand âge, prône une « gérontophilie », pleine du rayonnement et de la splendeur malgré l'usure du temps ?

En général, le vieillissement n'est guère favorable à la production artistique, il est même perçu comme une condamnation à la création : « La méfiance envers les créations du grand âge fut longtemps de mise, au moins depuis Vasari jusqu'à Ruskin, en passant par l'Encyclopédie », indique Antoine Compagnon dans son dernier livre issu du séminaire intitulé *Fins de la littérature* au Collège de France, « Les statisticiens américains du XX<sup>e</sup> siècle, médecins, juristes, psychologues, partagèrent la même gérontophobie ». Certes, l'écrivain – auteur du texte – celui qui pratique une activité purement intellectuelle qui engage moins de force physique que d'autres métiers artistiques, tels que les arts plastiques ou la musique, paraît moins sujet aux préjudices liés à l'âge et aux différents méfaits du temps. C'est la raison pour laquelle les recherches sur le vieillissement des artistes portent moins souvent sur le métier littéraire que sur d'autres métiers artistiques, comme le constate Antoine Compagnon dans son dernier séminaire au Collège de France<sup>4</sup>.

Or, l'auteur du texte – également désigné comme « un pôle de l'activité littéraire, configuré par des représentations collectives et doté d'un statut historique<sup>5</sup> » – n'est pas à l'abri de la sphère sociale, il excède le domaine purement textuel, qu'il soumet inévitablement à l'épreuve du temps et à la société. Vieillir pour un écrivain désigne certainement vieillir biologiquement comme tout un chacun, mais :

c'est aussi et surtout vieillir littérairement à travers sa production et son image publique, avec le sentiment que son œuvre [...] est derrière soi, avec la perception ou la crainte du déclin de ses capacités créatrices et avec la conscience – ou la crainte encore – que son travail littéraire subit – ou subisse – à réception l'épreuve en quoi consiste un éventuel verdict du vieillissement<sup>6</sup>.

Loin d'être intemporel, l'écrivain est poursuivi par le spectre du vieillissement qui exerce son influence autant sur son œuvre que sur lui-même. Le vieillissement de l'écrivain est aussi littéraire que social et son étude renvoie inévitablement à « l'épitéxte » désigné par Gérard Genette comme « tous les messages qui se situent [...] à l'extérieur du livre [...] généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres)<sup>7</sup> ».

Travailler sur l'épitéxte pour étudier le vieillissement de l'écrivain s'avère d'autant plus pertinent chez Duras que celle-ci mélange consciemment les frontières scripturales et publiques. À partir des années soixante-dix, en parallèle avec sa notoriété croissante, voit le jour une série d'ouvrages ou des recueils d'articles – tels que *Les Parleuses* (1974), *Les Lieux* (1977), *L'été 80* (1981), *Outside* (1981), *La Vie matérielle* (1987), *Le monde extérieur* (1993), *Écrire* (1995) – qui transcrivent des entretiens de l'écrivaine, et dans lesquels sa vie et son œuvre sont intrinsèquement liées l'une à l'autre. Ces livres, à l'origine, ne sont pas des textes comme Xavière Gauthier le relève face à Bernard Pivot à propos des *Parleuses* : « [C]'est à peine une écriture, c'est non écrit, c'est notre parole ». De même, dans la préface de la première édition de ses entretiens

avec Gauthier, Duras les qualifie d'« écrit[s] de la parole<sup>8</sup> ». Cette expression justifie, d'une part, le statut littéraire de ces « paroles » comme des éléments majeurs de sa bibliographie au même titre que l'œuvre fictionnelle ; et, d'autre part, l'intégration de ces « hors-textes » dans son œuvre témoigne du fait que ces moyens traditionnellement non-scripturaux contribuent considérablement à compléter, ou à multiplier l'image publique de Duras. En effet, à travers ces « paroles » vouées à la communication de masse et à l'« immédiateté<sup>10</sup> », les échanges se font « de plus en plus libre[s] [...] investi[s] [dans] des zones plus intimes<sup>11</sup> » de l'écrivaine, voire de sa vie privée. Marguerite Duras profite de ces occasions pour inviter le lecteur dans une « illusion biographique<sup>12</sup> », qui concourt à brouiller les frontières entre réel et fictionnel, auteur et personnage. Ces représentations iconographiques, radiographiques ou audiovisuelles font de Duras – auteure de ses œuvres – un « auteur-acteur<sup>13</sup> » qui, en dehors de son texte, entame une autre existence, parallèle, sur la scène publique. L'entrée dans la sphère médiatique et publique de Duras, en nous fournissant d'abondantes sources d'épitéxtes, l'expose davantage aux sphères publiques. Avec sa déclaration « Moi, c'est tout<sup>14</sup> », Duras soumet volontiers chacun de ses gestes, chacune de ses images et de ses paroles aux yeux des autres. Elle revendique et atteste par conséquent la pluralité sans bornes de son statut d'écrivain, ce qui incite Borgomano à conclure, pour emprunter les mots de Derrida, qu'il n'existe effectivement pas de hors-texte dans l'univers durassien<sup>15</sup>.

Toute la carrière de Duras ne se caractérise pas par cette volonté de brouiller les sphères scripturales et médiatiques, privées et publiques. Elle intervient manifestement, en parallèle avec sa notoriété croissante, depuis les années soixante-dix où elle-même entre dans la soixantaine – âge seuil de la vieillesse dans notre société moderne<sup>16</sup>. C'est précisément à partir de cette époque-là, où elle devient biologiquement « vieille », qu'elle commence à s'affirmer et à devenir « Duras » - une écrivaine largement reconnue en France et à l'étranger<sup>17</sup>. D'ailleurs, c'est aussi dans les années soixante-dix, avec la multiplication de ses apparitions publiques, qu'elle commence à arborer son « uniforme M.D<sup>18</sup> » : petite et légèrement voûtée, elle abandonne définitivement sa coquetterie de jeunesse au profit du « look Duras<sup>19</sup> », composé d'une grande paire de lunettes noires, d'un gilet et d'un pull noir, ainsi que des bagues et des cigarettes aux mains. Elle offre au public la silhouette classique de l'intellectuelle dont la prime jeunesse est déjà révolue. Cette tenue, de même que ses paroles souvent provocatrices et paradoxales émises dans sa vieillesse, résulte moins d'un choix de confort ou d'une négligence vestimentaire que d'une intention préalablement conçue pour ériger son image. Elle déclare ainsi que « [l]a recherche de l'uniforme est celle d'une conformité entre la forme et le fond, entre ce qu'on croit être et ce qu'on voudrait paraître, entre ce qu'on croit être et ce qu'on désire montrer de façon allusive dans les vêtements qu'on porte<sup>20</sup> ». La tenue perçue comme objet transactionnel entre sa personne et le monde extérieur atteste obliquement du fait que l'écrivaine, au fil du temps, commence à gérer soigneusement son image publique et que rien n'est laissé au hasard, ce qui nous incite à poser les questions suivantes : si Marguerite Duras a une conscience aiguë de l'impression qu'elle laisse aux autres, en fonction de quelle visée accélère-t-elle « la spéculation de soi » dès les années 1970 ? La multiplication de ses expositions

médiatiques dans sa vieillesse a-t-elle trait particulièrement à l'avancement de son âge sinon à une conscience de la postérité ? Et si la réponse est affirmative, quels sont les éventuels impacts de la vieillesse sur sa création artistique ?

Selon Pierre Bourdieu, le vieillissement de l'artiste et de son œuvre est aussi un *vieillesse sociale* relevant d'un lieu ouvert composé de divers facteurs extra-textuels qui forment un « champ de forces [...] [et] de luttes<sup>21</sup> ». Ce champ est composé, d'un côté, d'un « mouvement interne [...] qui incite à produire des œuvres différentes » et, de l'autre côté, d'un « mouvement externe, lié au changement social du public, qui sanctionne, et redouble, en la rendant visible de tous, la perte de rareté<sup>22</sup> ». Le vieillissement de l'écrivaine Duras est motivé et accéléré autant par des besoins intérieurs liés à ses états physiques et psychologiques que par l'évolution de sa création artistique et par le verdict public et institutionnel, devenant à la fois le mobile et la conséquence de son vieillissement. Nous allons donc, de prime abord, travailler sur les facteurs « internes » – comme la dégradation physique et les transformations psychologiques liées à l'âge – qui interagissent avec la production artistique. Ces divers éléments poussent l'écrivaine vieillissante à brouiller les frontières fictives et réelles, jusqu'à ériger son propre *mythe* – « J'ai vécu le réel comme un mythe<sup>23</sup> », comme Duras le déclare en 1990 dans un entretien avec Aliette Armel au *Magazine littéraire*. Or, pour être à la hauteur du mythe, il faut aussi une reconnaissance encore plus large, sinon une consécration : l'attribution du Goncourt en 1984 joue à juste titre ce rôle qui hisse désormais Duras au rang des « séniles sublimes<sup>24</sup> ». La gloire n'est néanmoins pas sans effets secondaires, car la démocratisation tout comme la canonisation conduit inévitablement à la « perte de rareté<sup>25</sup> ». Bourdieu indique ainsi dans son étude que beaucoup de compositeurs sont « dévalués par l'effet de la divulgation, comme Albinoni, Vivaldi ou Chopin<sup>26</sup> ». Cette dévaluation va de pair avec l'avancement de l'âge et la démocratisation de l'artiste – conséquence connue également par l'auteur de *L'Amant* après le succès foudroyant de ce roman publié en 1984 qui conduit l'écrivaine à une renommée internationale, ainsi qu'un vieillissement littéraire accéléré qui la conduit à entreprendre des mesures pour lutter contre ces méfaits.

## Une fortification « en urgence » de l'image de l'écrivaine au seuil de la vieillesse

Déclarée « écrivain du temps<sup>27</sup> » sur le plateau d'*Apostrophes* de Bernard Pivot, Marguerite Duras a toujours une conscience aiguë du temps qui passe. Dans son entretien en 1984 avec une journaliste italienne, elle raconte que sa vocation d'écrivaine est née d'un sentiment d'urgence : « le besoin de restituer sur la feuille blanche quelque chose dont je ressentais l'urgence sans avoir la force de le faire complètement<sup>28</sup>. » Avec l'avancement de l'âge, ce sentiment d'urgence devient d'autant plus prégnant pour l'écrivaine sexagénaire que sa santé se détériore considérablement dans les vingt dernières années de sa vie. Frappée par la « peur de ne pas exister<sup>29</sup> » qui l'a toujours

poursuivie, et qui s'intensifie nettement avec la vieillesse et la mort prochaine, Duras tente d'ériger, en un laps de temps limité, une image qui lui est propre pour lutter contre l'éphémère : « La postérité c'est un faux problème, elle commence de son vivant<sup>30</sup> », écrit-elle dans un article en 1986. Ce refus de reléguer à l'après-vie son sort posthume traduit visiblement l'angoisse de l'écrivaine face à sa disparition prochaine et explique sa présence démultipliée sur la scène publique afin de gérer et de renforcer davantage sa figure, comme l'analyse Gervais-Aninger à propos de la surabondance des prestations publiques de l'écrivaine : « L'érection d'une figure *publique* de soi est probablement une réponse à l'angoisse profonde d'un démantèlement psychique [...] réaction contre la castration, l'horreur de perdre<sup>31</sup>. »

D'autre part, cet empressement à préméditer sa postérité témoigne également d'une tendance narcissique, de plus en plus prononcée chez Duras au fil des années. Poussée par un souci particulièrement aigu de l'image de soi accentué par la vieillesse, Duras va jusqu'à établir son propre « mythe », que la biographe Pagès-Pindon nomme « biomythographie<sup>32</sup> », où s'amenuisent les frontières entre réel et fictif, vrai et faux. Selon Barthes, l'arcane du mythe réside dans le rapport de *déformation* qui unit le concept du mythe au sens : dans le système du mythe « le signifiant a en quelque sorte deux faces : une face pleine, qui est le sens [...] et une face vide, qui est la forme [...]. Mais cette déformation n'est pas une abolition<sup>33</sup> [...] ». Dans la mesure où le mythe aliène le sens sans pour autant l'exterminer, le rapport ambigu et étroit que Duras entretient à la fiction et au réel s'assimile justement à la notion du mythe. Or une auto-affabulation ne suffit pas à ériger un mythe complet à large reconnaissance. Barthes voit dans le mythe tel qu'il le définit une forme « ouvert[e] à l'approbation de la société, [...] investi[e] de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref, d'un usage *social* qui s'ajoute à la pure matière<sup>34</sup> ». Pour accéder finalement à cet autel restreint, il faut obligatoirement à Marguerite Duras une concertation sociale de masse, assurée par la parution de *L'Amant*.

## ■ Du succès tardif à double tranchant à la gaîté sénile

Sorti le 3 septembre 1984, *L'Amant* est salué chaleureusement autant par le monde critique que par le public. *Le Figaro* qualifie *L'Amant* de « champion toutes catégories, en passe de devenir l'un des plus gros succès de l'édition française depuis la dernière guerre<sup>35</sup> ». Cette réussite phénoménale s'élargit encore après la participation de l'auteure à l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot le 28 septembre et l'attribution du prix Goncourt le 12 novembre 1984. Perçu comme un récit intime et autobiographique, ce livre à la renommée mondiale est incontestablement l'œuvre majeure de l'écrivaine qui lui doit une reconnaissance publique et institutionnelle sans précédent. À l'âge de soixante-dix ans, Marguerite Duras reçoit enfin cette consécration qu'elle a tant attendue. D'après son cercle d'amis<sup>36</sup>, elle est exaltée pendant ces mois où *L'Amant* est dans toutes les librairies. Irène Lindon, l'éditrice du livre chez les Éditions de Minuit, s'en souvient : « [E]lle était folle de joie. Elle disait "Quand je fais mes courses, tout le monde me reconnaît<sup>37</sup>". » L'impatience de

la lauréate n'est pas sans raison. Les statistiques montrent que la plupart des écrivains ayant remporté ce prestigieux prix avaient en effet entre trente et cinquante ans : parmi les 118 lauréats du prix Goncourt entre 1903 et 2021, 99 d'entre eux ont entre 30 et 59 ans au moment de cette consécration<sup>38</sup>. De 1903 à nos jours, Marguerite Duras est la seule à être primée à plus de soixante-dix ans. Elle est ainsi la doyenne du Goncourt, censé pourtant récompenser l'œuvre des écrivains relativement jeunes contrairement au prix Nobel qui a pour objectif de couronner l'ensemble des œuvres de l'écrivain et sa carrière entière :

[Le Goncourt] prête à la critique ne serait-ce que par sa définition initiale, censée le contraindre à couronner un jeune auteur [...] ; et si, en 1984, *L'Amant*, [...] fut [...] un « mauvais » Goncourt, c'est que Marguerite Duras était déjà trop âgée, trop reconnue et trop largement plébiscitée à travers cet ouvrage<sup>39</sup>.

Si l'âge de la lauréate fait exception et ne correspond pas exactement à l'esprit du prix, son attribution est plutôt chaleureusement accueillie par ses admirateurs comme par elle-même. Contrairement à certaines opinions qui la classent parmi les grands écrivains bénéficiant d'une reconnaissance unanime<sup>40</sup>, Marguerite Duras, avant la sacralisation de *L'Amant*, ne s'estime pas forcément être au centre du monde littéraire de son époque, quitte à se plaindre, à maintes reprises, de l'insuffisance de l'attention que lui accorde le monde critique et éditorial et le succès phénoménal de son dernier livre la protège définitivement contre la destinée peu enviable de l'écrivaine méconnue.

Malgré l'impatience de l'écrivaine et de ses lecteurs qui estiment ce prix trop tardif, cette consécration intervient en fait au bon moment. On peut imaginer que si ses livres avaient connu le même succès que *L'Amant* et si la reconnaissance était arrivée bien avant, sa notoriété aurait été beaucoup moins resplendissante que celle dont bénéficie Marguerite Duras âgée. Ceci pour diverses raisons. Si le Goncourt a un faible pour les lauréats relativement jeunes, ce mérite ne garantit pas forcément leur réussite, car « nombre de jeunes auteurs font de "mauvais" Goncourt en raison d'une qualité littéraire contestable<sup>41</sup> », et leurs publications ultérieures passent inaperçues, à l'exemple de Guy Mazeline, récompensé en 1932 à l'âge de trente-deux ans, dont on ne se souvient aujourd'hui que parce qu'il a gagné ce prix face au *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Marguerite Duras, étant, elle, déjà l'auteure de nombreux ouvrages connus et largement plébiscitée par le public, est à l'abri de ce genre de soupçon à l'égard de la qualité littéraire de ses œuvres. En effet, « [I]a chance d'un vieil écrivain », écrit Simone de Beauvoir dans *La Vieillesse*, « c'est d'avoir eu au départ des projets si solidement enracinés qu'il garde à jamais son originalité, et si vastes qu'ils demeurent ouverts jusqu'à sa mort<sup>42</sup>. » En plus de la richesse et de la qualité sûre de ses œuvres accumulées au fil du temps, le fait que la consécration de Duras arrive dans son grand âge peut aussi amortir le coup médiatique suivi de la renommée planétaire que beaucoup de lauréats moins âgés ne sauraient digérer, à l'instar de Jean Carrière, écrasé par le « malheur » que lui rapporte le Goncourt<sup>43</sup>. L'auteure de *L'Amant* n'a évidemment pas connu un pareil malaise, le prix l'encourage considérablement sa création artistique et la divulgation de ses livres et de son image.

Cependant, la quantité ne garantit pas la qualité. Dans *La Préparation du roman*, Barthes indique, à l'instar de Proust dont la mort intervient au « bon moment », que la longévité artistique n'est pas toujours bénéfique, et que la vieillesse, pour certains écrivains, pourrait être un temps en trop où l'on n'aurait rien à écrire de nouveau :

Si Proust n'était pas mort, l'œuvre terminée de justesse, *qu'aurait-il écrit ? Que pouvait-il écrire ?* Un sursis ne se remplit jamais bien : c'est un temps *en trop*, un temps de l'ennui [...]. En un sens, Proust ne pouvait que mourir ; sinon, probable qu'il n'aurait rien écrit de nouveau, mais seulement ajouté inlassablement à l'œuvre par marcottage [...]<sup>44</sup>.

Barthes suggère que les écrivains destinés à inscrire leur nom dans l'histoire littéraire, risqueraient de compromettre leur parcours entier, faute de pouvoir s'arrêter à temps. Cependant, tous les écrivains ne sont pas aussi « chanceux » que Proust dont la mort intervenue « au bon moment » lui permet de renoncer « opportunément » à l'écriture. Beaucoup d'écrivains âgés ne possèdent pas d'autres repères pour pouvoir mettre fin à l'écriture que leur « auto-évaluation » qui n'est pas toujours pertinente. Pour ceux qui ne savent pas s'arrêter à temps, leur création littéraire dans la sénilité n'est pas toujours à la hauteur de l'attente. Ainsi, la production romanesque de Félicien Champsaur s'intensifie considérablement dans sa vieillesse. Malgré cette abondance et les multiples tentatives pour rattraper la modernité, ses derniers livres sont loin d'être accueillis chaleureusement par le monde qui les estime surannés, marqués par un ressassement sénile et sans grande valeur littéraire<sup>45</sup>.

Le risque qu'encourent les écrivains de ne pas s'arrêter à temps tient à la singularité de l'activité littéraire. Qu'on voie cette activité comme un métier ou pas, l'écrivain ne possède pas un cadre qui lui indique l'âge auquel arrêter son activité – comme c'est le cas pour la retraite pour la plupart des professions. À défaut de ce cadre institutionnel, l'écrivain se doit de choisir et d'évaluer lui-même son âge de « retraite ». Bien que cette souplesse l'épargne d'une coupure nette et obligatoire avec une activité professionnelle souvent chérie, elle entraîne aussi une série de remises en question qui taraudent les écrivains âgés :

Comment et quand finir quand rien ni personne n'indique symboliquement que la partie est finie, quand, contrairement aux autres activités, la retraite n'est pas là pour marquer la possibilité ou la nécessité de s'arrêter ? Comment avoir conscience dans ces conditions que ce que l'on écrit n'a plus de sens ni de valeur ? Et comment apprendre à finir quand rien n'oblige à le faire ? Le «devoir s'arrêter» et le «savoir s'arrêter» d'écrire hantent donc logiquement les œuvres de la fin<sup>46</sup>.

Cette prise de conscience d'un « âge butoir » est si prégnante chez certains écrivains qu'ils renoncent volontairement à leurs activités littéraires, comme Roger Martin du Gard qui, à partir de ses soixante-dix ans, se retire de la scène publique, et arrête même sa publication<sup>47</sup>.

Si Marguerite Duras sait sublimer ses personnages en imposant une suspension au point culminant de l'histoire, cet art de l'interruption n'est pourtant pas pratiqué dans sa carrière d'écrivain, puisqu'elle continue à écrire jusqu'à son dernier souffle. Contrairement à certains de ses homologues, Marguerite Duras – dont la tentative de

percer le mystère de l'écriture paraît toujours intacte – exprime rarement, même dans ses derniers âges, ses angoisses à l'égard de l'épuisement de la créativité, et le fait que des livres signés par elle continuent à voir le jour jusqu'à l'année de son décès est significatif. Il en est de même pour son désir toujours vigoureux pour l'écriture :

Il y a une folie d'écrire qui est en soi-même, une folie d'écrire furieuse mais ce n'est pas pour cela qu'on est dans la folie. Au contraire. [...] L'écrit ça arrive comme le vent, [...] et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie, rien de plus, sauf elle, la vie<sup>48</sup>.

L'identification de l'écriture à la pulsion impérieuse, et à la vie même, témoigne d'une intimité exclusive, inégalable entre l'écrivaine et les mots. Ces phrases qui clôturent *Écrire* (1993) sonnent comme une affirmation qui prouve combien il est hors de question, pour leur auteure, de renoncer à écrire tant qu'elle reste en vie. Cependant, ni le foisonnement quantitatif ni la poursuite des publications ne garantissent entièrement la longévité de l'écrivain. Certains, malgré le nombre d'écrits parus à la fin de leur vie, sont décriés par la critique comme auteurs d'œuvres jugées superflues. Dans le cas de Marguerite Duras, son auto-évaluation qui l'incite à créer jusqu'au dernier moment n'empêche pas le malaise croissant de la critique, notamment à l'égard de *C'est tout*. Paru dans l'année précédant la disparition de son auteure, ce recueil constitué des paroles de Duras agonisante n'est pas accueilli positivement par le milieu critique journalistique, qui n'hésite pas à le qualifier de « livre de trop<sup>49</sup> ». Si ses détracteurs l'attaquent avec véhémence, certains intimes s'insurgent aussi, à tel point qu'une « troisième catégorie » de lecteurs durassiens, selon l'expression de Josyane Savigneau<sup>50</sup>, voit le jour suite à la controverse autour de *C'est tout* : pour ces lecteurs, ce recueil « [est] un "livre de trop". Mais [son auteure] le fait avec amour<sup>51</sup> ». Néanmoins, la réception globalement négative de cette dernière publication fustige en particulier une forme « de voyeurisme doublée d'une exhibition des faiblesses d'une vieille dame<sup>52</sup> », indique Sandrine Vaudrey-Luigi dans la notice de la version de la Pléiade. En montrant crûment son agonie et sa faiblesse dans ce livre, Marguerite Duras, qui occupe incontestablement une place dans la littérature française, risque de laisser l'image d'une vieille femme pitoyable et exhibitionniste. Pour éviter cela, certains essaient de persuader Marguerite Duras de renoncer à publier :

Il s'agit de protéger Duras contre elle-même pour sauver son image, pour sauver son héritage, ses chances de passer à la postérité. Je me demande si Duras en a cure. Or depuis longtemps on a essayé d'empêcher Duras de publier, de se répandre en interviews, en articles de circonstances, pendant que d'autres la sollicitaient à tous vents<sup>53</sup>.

Vaine tentative, puisqu'elle signe tout de même *C'est tout*. Elle aurait d'ailleurs certainement continué à écrire des livres si la mort n'était pas intervenue. En effet, dans les premières pages de cette ultime publication, l'auteure au bord du gouffre annonce pourtant encore un nouveau projet de livre, intitulé « Le livre à disparaître<sup>54</sup> ». Quoique Duras elle-même soit parfaitement consciente de l'impossibilité de le mettre en œuvre véritablement, l'annonce de ce projet témoigne de sa volonté de faire parfaitement coïncider son œuvre et sa vie :

[E]lle était vraiment très mal et dès qu'elle se mettait en position, parce que moi

j'essayais de tenir un peu, de se mettre au bureau et de lui dire « On va faire un livre », elle savait très bien qu'elle jouait la comédie ; et puis aussi quand je lui ai dit « Vous avez un titre ? » – [...] elle a tout de suite dit « Le Livre à disparaître ». Elle avait fait l'équation entre le fait qu'elle allait disparaître, [...] elle avait associé sa propre disparition du corps avec le livre qu'elle allait...<sup>55</sup>

Ce témoignage d'Yann Andréa sur de la genèse du *Livre à disparaître* – dont le titre reste tout aussi significatif que *C'est tout*, – montre combien la « poémathanatologie<sup>56</sup> » durassienne jouit d'une concordance extraordinaire entre la mort littérale de l'auteure et sa mort métaphorique dans son œuvre, ce qui justifie le registre de *C'est tout* – « lugubre refrain d'une cantilène endeuillée<sup>57</sup> », comme le décrit Christiane Blot-Labarrère qui le considère comme un prélude ou une mise en scène de la mort effective de son auteure. Marcelle Marini tente elle aussi de plaider en faveur de ce dernier livre peu apprécié, dans la mesure où l'exhibition quelque peu imprudente de l'agonie s'accorde à l'image de son auteure – une image qu'elle porte et assume non sans complaisance :

Peut-être faut-il essayer de comprendre avant de juger ? Et pour cela, partir de son propre malaise. Provocation, scandale, exhibitionnisme, violence qui peut aller jusqu'à la folie, telle est l'image que veut porter Duras, et qu'elle porte. Elle se veut irrécupérable. Irrécupérable par la littérature, et irrécupérable par la mort dans ce dernier texte, alors qu'elle entre dans le champ de la mort<sup>58</sup>.

*C'est tout* se transforme par conséquent en un déploiement de la souffrance de son auteure. Marguerite Duras fait de sa décrépitude mise à nu dans son écriture une esthétique qui, aussi sinistre soit-elle, recèle « une valeur purificatrice<sup>59</sup> » comme le constate Julia Kristeva. Dans son étude sur la mélancolie et la dépression, celle-ci entrevoit chez Marguerite Duras l'auteure d'une esthétique « de la maladresse » et d'une création « sans catharsis<sup>60</sup> » d'une « séduction malaisée<sup>61</sup> » orientée vers le rien, une tendance minimaliste de plus en plus prononcée dans ses œuvres tardives qui représente, à juste titre, le « style de vieillesse » de Duras. Créé par Hermann Broch, le terme définit une écriture qui apparaît lors des dernières années de l'artiste, marquée par une brutale rupture de style qui n'est qu'une « abstraction, c'est-à-dire l'appauvrissement du vocabulaire<sup>62</sup> », ce qui correspond parfaitement au style tardif de Duras, dont le projet inachevé du *Livre à disparaître* est un exemple parlant.

Auréolée par la gloire et la reconnaissance publique et institutionnelle, Duras vit, aussi surprenant que cela puisse paraître au premier abord, sans aucun doute une décrépitude réussie à l'image de la « splendeur de l'âge ». En effet, cette formule renvoie moins à un éloge exaltant de la vieillesse qu'à une confirmation, sinon une acceptation sereine de tous ses méfaits biologiques, psychologiques, sociaux et artistiques. La vieillesse qui implique le « subissement des choses, de l'âge<sup>63</sup> » se rapporte à la vision que l'écrivaine se forge de la fin de vie : un monde voué à la vanité, sans délivrance céleste ni promesse de l'au-delà, marqué par le retour vers l'essentiel, vers l'atome qu'elle appelle le « gai désespoir<sup>64</sup> » :

On est tranquille, tout le monde est désespéré, ça devient un état d'homme. Ça devient un passéisme, et le plus dangereux. Il faut sortir de là, je crois. On nous a appris

depuis l'enfance que tous nos efforts devaient tendre à trouver un sens à l'existence qu'on mène, à celle qu'on nous propose. Il faut en sortir. Et que ce soit gai<sup>65</sup>.

Sans évoquer explicitement les méfaits du temps, cette joie contradictoire, mêlée de tragique et de jubilation peut être une transcription de sa propre vieillesse durant laquelle l'écrivaine esquisse une tentative de réconciliation avec les valeurs sociales. Ce processus mêlé de peine et de quiétude dans lequel s'engage l'écriture tardive de Duras semble une réponse à la fonction thérapeutique du vieillissement et de l'écriture que la littérature de nos jours s'efforce d'explorer.

[1] Duras Marguerite, « Réponse à Versteeg », *Le Monde extérieur*, in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, tome 4, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2014, p. 215.

[2] Concernant la question de la « sublimité » dans les chefs-d'œuvre ultimes des artistes, voir l'analyse d'Antoine Compagnon, « Tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté », *Fins de la littérature*, Collège de France, 21 janvier 2020 [URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2020-01-21-16h30.htm>]

[3] *Id.*

[4] Compagnon Antoine, « Si la main me voulait obéir », *Fins de la littérature*, Collège de France, 14 janvier 2020 [URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2020-01-14-16h30.htm>]

[5] Meizoz Jérôme, *La littérature « en personne » Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Erudition, 2016, p. 10.

[6] André Marie-Odile, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 84-85.

[7] Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8-11.

[8] Cité dans Cousseau Anne, « Notice des Parleuses », in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2013, p. 1591.

[9] *Ibid.*, p. 174.

[10] *Ibid.*, p. 1591.

[11] *Id.*

[12] Lejeune Philippe, « L'image de l'auteur dans les médias », *Pratiques*, Vol. 27(1), 1980, p. 33.

[13] Maingueneau Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°3, 2009, [URL : <https://journals-openedition-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/aad/660>]

[14] Duras Marguerite, *Œuvres cinématographiques*, Paris, Edition vidéographique critique, Ministère des Relations extérieures, 1984, p. 22., cité dans Borgomano Madeleine, « Le périmètre illimité de l'écriture », in Cousseau Anne et Denès Dominique (dir.), *Marguerite Duras Marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006. p. 23.

[15] *Ibid.*, p. 24.

[16] La délimitation de l'âge marquée comme l'entrée dans la vieillesse n'est pas sans controverse, tant elle varie en fonction de l'époque, de la culture et du contexte économique et social. Jusqu'ici, l'Organisation mondiale de la Santé maintient sa définition des personnes âgées comme ceux qui ont plus de soixante ans. Voir OMS, « Vieillesse et santé », *WHO.INT.*, Organisation mondiale de la santé, 4 octobre 2021 [URL : <https://www.who.int/fr/news-room/fact-sheets/detail/ageing-and-health>]

[17] Voir Duras Marguerite, *Les Parleuses*, in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 3, *op.cit.*, p. 1591.

[18] Duras Marguerite, *La Vie matérielle*, in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 4, *op.cit.*, p. 348.

[19] *Id.*

[20] *Ibid.*, p. 328.

[21] Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 28.

[22] *Ibid.*, p. 354.

[23] Duras Marguerite, Entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin 1990, p. 20.

[24] Compagnon Antoine, « Tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté », *op.cit.*

[25] Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, *op.cit.*, p. 355.

[26] *Id.*

[27] Léridon Jean-Luc, « Marguerite Duras, Les grands entretiens de Bernard Pivot, Apostrophes », DVD vidéo,

Institut national de l'audiovisuel / Gallimard, 2004[1984].

[28] Duras Marguerite, *La passion suspendue Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris, Seuil, 2013, p. 51.

[29] Philippe Gilles, « Le chagrin et le néant », in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 3, *op.cit.*, p. 22.

[30] Duras Marguerite, *Le Monde extérieur*, in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 4, *op.cit.*, p. 984.

[31] Gervais-Aninger Marie-Annick, « Marguerite Duras, la fabrique d'un visage », in Cousseau Anne et Denèse Dominique (dir.), *Marguerite Duras Marges et transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 121.

[32] Pagès-Pindon Joëlle, *Marguerite Duras L'écriture illimitée*, Paris, Ellipses, 2012, p. 112.

[33] Barthes Roland, *Mythologies*, in Barthes Roland, *Œuvres complètes I*, Paris, Éditions du Seuil, 2002[1993], p. 835.

[34] *Ibid.*, p. 823.

[35] Vallier Jean, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, Paris, Fayard, 2010, p. 846. Pour les statistiques précises concernant le phénomène de *L'Amant*, voir la « Notice de *L'Amant* » de Sylvie Loignon, in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 3, *op.cit.*, p. 1848.

[36] D'après la biographie de Laure Adler, « Marguerite bat des mains comme une enfant comblée » face au succès de son livre. Adler Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 787.

[37] Vallier Jean, *C'était Marguerite Duras*, tome 2, *op.cit.*, p. 847.

[38] Pour plus de détails en cartographie, voir « Nombre de lauréats du prix Goncourt en France de 1903 à 2016, par tranche d'âge » [URL : <https://fr.statista.com/statistiques/633901/prix-goncourt-age-laureats-france/>]

[39] Heinich Nathalie, *L'épreuve de la grandeur Prix littéraire et reconnaissance*, Paris, Éditions La Découverte, Paris, 1999, p. 266.

[40] Dans le chapitre intitulé « successful Marguerite », Aliette Armel souligne le fait que l'auteure de *L'Amant* a rencontré déjà, avant 1984, « une très large approbation de la part du public et de la critique ». Voir Armel Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Montreuil, Le Castor Astral, p. 58.

[41] Heinich Nathalie, *L'épreuve de la grandeur Prix littéraire et reconnaissance*, *op.cit.*, p. 266.

[42] Beauvoir Simone de, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970, p. 427.

[43] Heinich Nathalie, *L'épreuve de la grandeur Prix littéraire et reconnaissance*, *op.cit.*, p. 7-22.

[44] Marty Éric (dir.), *La préparation du roman I et II. Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes*, Paris, Seuil / IMEC, 2003, p. 209.

[45] À ce sujet, voir l'étude de Marie-France David-de Palacio, « Ressassement sénile et exaltation de la modernité dans les romans tardifs (1924-1932) de Félicien Champsaur », in Paillard Marie-Christine (dir.), *Admirable tremblement du temps : Le vieillir et le créer*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 135-152.

[46] André Marie-Odile, *Pour une sociopoétique du vieillissement littéraire*, *op.cit.*, p. 126-127.

[47] *Ibid.*, p. 128-130.

[48] Duras Marguerite, *Écrire*, in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 4, *op.cit.*, p. 867.

[49] « Dans le dossier de presse que j'ai consulté chez P.O.L., il y a une formule : "un livre de trop". Je crois que cela pourrait résumer l'ensemble de la critique », commente non sans regret Marcelle Marini sur cette œuvre de fin. Voir dans Marini Marcelle, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Rodgers Catherine et Udris Raynalle (dir.), *Duras lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 171.

[50] *Ibid.*, p. 171-172.

[51] *Ibid.*, p. 172.

[52] Duras Marguerite, *C'est tout*, in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 4, *op.cit.*, p. 1522.

[53] Marini Marcelle, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Rodgers Catherine et Udris Raynalle (dir.), *Duras lectures plurielles*, *op.cit.*, p. 172.

[54] Duras Marguerite, *C'est tout*, in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 4, *op.cit.*, p. 1159.

[55] Entretien de Catherine Rodgers avec Yann Andréa, in Cousseau Anne (dir.) *Duras 5 Marguerite Duras, paysages*, Paris, Lettres modernes Minard, 2017, p. 23.

[56] Concernant ce terme, voir Sophie Rabau, « Poétique de la poëmathanatologie ou modeste contribution pour aider les auteurs à mieux préparer leur mort », *Fabula-LhT*, n° 22, « La Mort de l'auteur », dir. Jean-Louis Jeannelle et Romain Bionda, juin 2019, *Fabula-LhT*, juin 2019 [URL : <https://www.fabula.org/lht/22/rabau.html>]

[57] Blot-Labarrère Christiane, « Les soleils révolus de *C'est tout* », in Alazet Bernard et Blot-Labarrère Christiane (dir.), *Cahier de l'Herne Marguerite Duras*, Paris, L'Herne, 2005, p. 363.

[58] Marini Marcelle, « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », in Rodgers Catherine et Udris Raynalle (dir.), *Duras lectures plurielles*, *op.cit.*, p. 172.

---

[59] Kristeva Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, p. 237.

[60] *Id.*

[61] *Ibid.*, p. 234.

[62] Broch Hermann, *Création littéraire et connaissance*, trad. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955, p. 260.

[63] Duras Marguerite, « Réponse à Jean Versteeg », dans *Le Monde extérieur*, in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 4, *op.cit.*, p. 1075.

[64] Duras Marguerite, *Le livre dit. Entretiens de Duras filme*, Paris, Gallimard, 2014, p. 159.

[65] Duras Marguerite, « La voie du gai désespoir », dans *Outside 2*, in Duras Marguerite, *Œuvres complètes*, tome 3, *op.cit.*, p. 1000.