

**LA SUBLIMATION DES « EXCRETA » DANS LA DOULEUR DE  
MARGUERITE DURAS**

**THE SUBLIMATION OF THE “EXCRETA” IN LA DOULEUR BY  
MARGUERITE DURAS**

**LA SUBLIMAZIONE DELLE « EXCRETA » NE IL DOLORE DI  
MARGUERITE DURAS.**

**Fabienne GOOSET<sup>1</sup>**

**Résumé**

*Nous proposons une relecture de La Douleur de Marguerite Duras à travers le prisme du corps souffrant. Nous tenterons de montrer comment le fond et la forme s’allient pour exprimer au plus juste ton une réalité : celle d’un corps qui, ayant atteint les plus extrêmes limites, livre inconsciemment un combat pour sa survie sous le regard aimant mais avant tout objectif de ses proches. Marguerite Duras utilise bon nombre de procédés stylistiques pour atteindre à une crudité voire une brutalité de la description. C’est par le médium du style qu’elle appréhende la profondeur du sens pour le charrier jusqu’à la conscience du lecteur. Nos appuis seront principalement des notions philosophiques (Merleau-Ponty) et narratologiques.*

*Nous porterons également notre attention sur l’aspect dynamique de la réécriture, chère à Duras, des différents extraits de La Douleur que nous envisageons d’analyser.*

*Mots clés : corps souffrant, figures de style, distanciation, fragmentation, invisibilité.*

**Abstract**

*We offer a re-interpretation of La Douleur through the prism of the aching body. We shall try and show how substance and form come together to poignantly express a true reality: that of a body which, having reached its outmost limits, fights an unknowing battle to survive, caringly and still very objectively watched over by those who love it. Marguerite Duras makes use of a good deal of stylistic skills to accomplish total rawness, even brutality of description. It's through style that she reaches depth of meaning in order to deliver it to the reader's conscience. Our analysis will be based upon philosophical (Merleau-Ponty) and narratological notions. We shall also analyse the dynamical nature of re-writing, so dear to Marguerite Duras, of the different excerpts of La Douleur we plan to explore.*

*Key-words: aching body, stylistic devices, distanciation, fragmentation, invisibility*

---

<sup>1</sup> [f.gooset@gmail.com](mailto:f.gooset@gmail.com), ULG, Belgique

### **Riassunto**

Noi proponiamo una rilettura de *Il Dolore* di Marguerite Duras attraverso il prisma del corpo sofferente. Tenteremo di mostrare come il contenuto e la forma si alleino per esprimere nel modo più preciso una realtà: quella d'un corpo che, raggiunti i limiti più estremi, porta avanti inconsapevolmente una battaglia per la sopravvivenza sotto lo sguardo amorevole, ma in primis obiettivo, di coloro che lo amano. Marguerite Duras utilizza un buon numero di tecniche stilistiche per raggiungere un'estrema crudezza, addirittura la brutalità nella descrizione. Attraverso lo stile, Marguerite Duras afferra la profondità del senso per condurlo fino alla coscienza del lettore. I nostri punti di partenza saranno principalmente alcune nozioni filosofiche (Merleau-Ponty) e narratologiche. Porteremo ugualmente la nostra attenzione sull'aspetto dinamico della ri-scrittura, cara a M.Duras, dei diversi brani de *Il Dolore* che intendiamo analizzare.

Parole-chiave: corpo sofferente, figure retoriche, distanziamento, frammentazione, invisibilità.

« Là où ça sent la merde  
Ça sent l'être<sup>1</sup> »

*La Douleur* constitue un texte éponyme du recueil. Il s'agit d'une autofiction<sup>2</sup> dans laquelle Marguerite Duras dépeint en première partie l'attente douloureuse de son mari, Robert Antelme, qu'elle nomme Robert L., déporté dans un camp de concentration. Ancrée dans la réalité de la Seconde Guerre mondiale, l'œuvre rapporte dans un deuxième temps l'expérience de la narratrice, témoin de la souffrance de son époux rescapé de Dachau.

Si le retour du conjoint soulage la narratrice, son état « lazaréen » selon le mot de Jean Cayrol<sup>3</sup>, la plonge cependant au cœur de l'effroyable. Marguerite Duras livre dans ce récit, une trace poignante de la lutte que mène Robert L. pour sa survie.

### **La description d'un combat**

Parmi tous les maux dont il souffre, quatre sont évoqués : la dénutrition, la tachycardie, la dysenterie et la fièvre probablement

---

<sup>1</sup> Artaud, A, « Pour en finir avec le jugement de dieu » in *Œuvres complètes*, Éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 83

<sup>2</sup> Selon la définition donnée par Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone (Lecarme, J, et Lecarme-Tabone, E, « Renouvellements : autofictions », *L'Autobiographie*, Armand Colin, Paris, 2<sup>e</sup> édition, 1999, p. 275)

<sup>3</sup> « "Lazare parmi nous", de Jean Cayrol est la réunion de deux textes parus en revue, l'un consacré aux rêves concentrationnaires, l'autre à un roman nouveau, que l'auteur nomme lazaréen, parce qu'il est celui de l'homme sauvé du tombeau des camps. » (BARTHES, R, « Un prolongement à la littérature de l'absurde » in Cayrol, J, *Œuvre lazaréenne*, Éditions de Seuil, Paris, 2007, p. 761)

consécutives au typhus. Parallèlement à cette dernière, Marguerite Duras décrit la violence du chaos intestinal<sup>1</sup> :

*De la bouillie, avait dit le docteur, par cuillers à café. Six ou sept fois par jour on lui donnait de la bouillie. Une cuiller à café de bouillie l'étouffait, il s'accrochait à nos mains, il cherchait l'air et retombait sur son lit. Mais il avalait. De même six à sept fois par jour il demandait à faire. On le soulevait en le prenant par-dessous les genoux et sous les bras. Il devait peser entre trente-sept et trente-huit kilos : l'os, la peau, le foie, les intestins, la cervelle, le poumon, tout compris : trente-huit kilos répartis sur un corps d'un mètre soixante-dix-huit. On le posait sur le seau hygiénique sur le bord duquel on disposait un petit coussin : là où les articulations jouaient à nu sous la peau, la peau était à vif. [...] Une fois assis sur son seau, il faisait d'un seul coup, dans un glou-glou énorme, inattendu, démesuré. Ce que se retenait de faire le cœur, l'anus ne pouvait pas le retenir, il lâchait son contenu. Tout, ou presque, lâchait son contenu, même les doigts qui ne retenaient plus les ongles, qui les lâchaient à leur tour. Le cœur, lui, continuait à retenir son contenu. Le cœur. Et la tête. Hagarde, mais sublime, seule, elle sortait de ce charnier, elle émergeait, se soulevait, racontait, reconnaissait, réclamait. Parlait. Parlait. La tête tenait au corps par le cou comme d'habitude les têtes tiennent, mais ce cou était tellement réduit – on en faisait le tour d'une seule main – tellement desséché qu'on se demandait comment la vie y passait, une cuiller à café de bouillie y passait à grand-peine et le bouchait. Au commencement le cou faisait un angle droit avec l'épaule. En haut, le cou pénétrait à l'intérieur du squelette, il collait en haut des mâchoires, s'enroulait autour des ligaments comme un lierre. Au travers on voyait se dessiner les vertèbres, les carotides, les nerfs, le pharynx et passer le sang : la peau était devenue du papier à cigarettes. Il faisait donc cette chose gluante vert sombre qui bouillonnait, merde que personne n'avait encore vue. Lorsqu'il l'avait faite on le recouchait, il était anéanti, les yeux mi-clos, longtemps. Pendant dix-sept jours, l'aspect de cette merde resta le même. Elle était inhumaine. Elle le séparait de nous plus que la fièvre, plus que la maigreur, les doigts désonglés, les traces de coups des S.S. On lui donnait de la bouillie jaune d'or, bouillie pour nourrisson et elle ressortait de lui vert sombre comme de la vase de marécage. Le seau hygiénique fermé on entendait les bulles lorsqu'elles crevaient à la surface. Elle aurait pu rappeler - glaireuse et gluante - un gros crachat. Dès qu'elle sortait, la chambre s'emplissait d'une odeur qui n'était pas celle de la putréfaction, du cadavre – y avait-il d'ailleurs encore dans son corps matière à cadavre – mais plutôt celle d'un humus végétal, l'odeur des feuilles mortes, celle des sous-bois trop épais. C'était là en effet une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse de laquelle il émergeait et que nous ne connaîtrions jamais. [...] Évidemment il avait fouillé dans les poubelles pour manger, il avait*

---

<sup>1</sup> Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, pp. 72-75

*mangé des herbes, il avait bu de l'eau des machines, mais ça n'expliquait pas. Devant la chose inconnue on cherchait des explications. On se disait que peut-être là sous nos yeux, il mangeait son foie, sa rate. Comment savoir ? Comment savoir ce que ce ventre contenait encore d'inconnu, de douleur ? Dix-sept jours durant l'aspect de cette merde est resté le même. Dix-sept jours sans que cette merde ressemble à quelque chose de connu. Chacune des sept fois qu'il fait par jour, nous la humons, nous le regardons sans la reconnaître. [...] Un jour la fièvre tombe. Au bout de dix-sept jours la mort se fatigue. Dans le seau elle ne bouillonne plus, elle devient liquide, elle reste verte, mais elle a une odeur plus humaine, une odeur humaine.<sup>1</sup>*

Ce passage est une réécriture d'un texte, *Pas mort en déportation*, que l'auteure publie anonymement dans la revue *Sorcières*, en 1976 et qu'elle signe huit ans après dans le recueil *Outside*. Il se trouvait déjà en substance dans les *Cahiers de la guerre* rédigés entre 1943 et 1949, manuscrits d'une partie de ses œuvres colligées ultérieurement dans l'ouvrage du même nom.

Marguerite Duras a utilisé bon nombre de procédés afin de parvenir à cette crudité, voire à cette brutalité de la description. Fond et forme s'allient pour exprimer au plus juste ton la réalité d'un corps qui, ayant atteint les plus extrêmes limites, livre inconsciemment un combat pour sa survie sous le regard aimant mais avant tout objectif de ses proches. L'écrivaine pointe la toute puissance de l'instinct de survie en action contre les tentatives de déshumanisation. C'est lui qui permettra au « lazaréen » qu'est devenu Robert L. de ressusciter.

Sans aller jusqu'à l'obscénité, il y a dans le texte précité une réelle impudeur. Le choix de décrire les symptômes de la maladie mortelle dont souffre son époux est une démarche délibérée. Une narration édulcorée n'aurait eu ici aucun sens quant à l'expérience vécue. Nous verrons que Marguerite Duras présente les ravages de la maladie en s'appuyant essentiellement sur son propre regard. La parole n'est que très rarement donnée au « je » souffrant.

### **Une souffrance décrite par son produit**

La lutte que mène le corps affaibli de Robert L. se traduit par la fièvre et l'horreur de ce qui sort de lui, qualifié par la narratrice « d'odeur inhumaine ». Lorsqu'il s'agit d'évoquer l'indicible, l'auteure utilise un procédé récurrent, les figures allotopiques. Si Michaël Rinn rappelle que

---

<sup>1</sup> Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, pp. 72-75

cet emploi concerne particulièrement les récits de génocide, nous pensons qu'il peut plus largement s'appliquer à toute thématique sensible dont celle du corps souffrant<sup>1</sup>. Nous lisons dans cet extrait beaucoup de comparaisons qui peuvent parfois être formulées (par l'emploi du « comme ») ou implicites. Il importe de faciliter la compréhension du lecteur en lui fournissant l'image mentale la plus fidèle possible de l'invraisemblable. Aussi, Marguerite Duras évoquera-t-elle des réalités accessibles à tous<sup>2</sup> : l'humus, les feuilles mortes, les sous-bois pour rendre compte de l'aspect et de l'odeur des fèces de son époux. Parfois, l'écrivaine ruine son effort d'explicitation en associant un « mais » qui désamorce l'analogie engagée et souligne le caractère extraordinaire – au sens étymologique du terme – de la réalité : « La tête tenait au corps par le cou comme d'habitude les têtes tiennent, mais ce cou était tellement réduit – on en faisait le tour d'une seule main – tellement desséché qu'on se demandait comment la vie y passait. »

L'excrétion, sujet scatologique généralement tu, mobilise une prodigalité descriptive avec appel aux procédés stylistiques: la répétition<sup>3</sup>, la comparaison mais aussi la synesthésie, et la concaténation dont nous parlerons plus loin. Marguerite Duras n'hésite pas à restituer l'étrangeté des matières fécales en convoquant la plupart des sens. Sans tomber dans l'exposition complaisante de l'horreur, elle n'épargne aucun élément pour suggérer à quel point la douleur doit être grande : nous pensons particulièrement aux articulations qui, n'ayant plus la densité de chair nécessaire pour reposer, trouent littéralement la peau. Tout au long de l'évocation, la narratrice désigne son époux exclusivement à la troisième

---

<sup>1</sup> « Enfin [...] il faut mentionner les *figures allotopiques*, les métaphores et les comparaisons, qui associent les faits inouïs de l'extermination à des domaines culturels connus [...] L'utilisation de la métaphore à l'intérieur d'un discours historiographique indique qu'une norme argumentative du génocide ne peut être établie qu'à l'aide d'un savoir présumé et *a fortiori* incertain. » (Rinn, M, « Rhétorique de l'indicible », in Coquio, C (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Bibliothèque Albin Michel (Coll. « Idées »), 1999, pp. 398-399)

<sup>2</sup> « L'écrivain parle bien des choses et du monde, lui aussi, mais il ne feint pas de s'adresser en tous à un seul esprit pur, il s'adresse en eux justement à la manière qu'ils ont de s'installer dans le monde, devant la vie et devant la mort, les prend là où ils sont, et ménageant entre les objets, les événements, les hommes, des intervalles, des plans, des éclairages, il touche en eux les plus secrètes installations, il s'attaque à leurs liens fondamentaux avec le monde et transforme en moyen de vérité leur plus profonde partialité. » (Merleau-Ponty, M, *La prose du monde*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, pp.184-185)

<sup>3</sup> Nous pensons aux répétitions de certains paramètres comme celui du nombre de jours où le malade fut fébrile ou du caractère inconnu des matières fécales.

personne<sup>1</sup>. Elle fait usage de constructions impersonnelles et de recours au « on » qui montrent l'affairement des tiers à son chevet et l'absence de prise de conscience du malade. Ce dernier s'efface ainsi devant sa représentation corporelle, devant la description clinique des aspects visibles de l'affection que rapporte l'auteure (troubles des phanères, eschares...). Comme en témoigne la sublimité de sa tête, nul sentiment négatif ne semble l'habiter. Le sujet souffrant ne s'exprime pas et l'écrivaine ne prend à aucun moment le relais pour rapporter ses douleurs. Seules quelques lignes<sup>2</sup> décrivant la réalimentation très mesurée et progressive que doit subir le patient parlent de la souffrance liée à la privation médicalisée qu'il doit subir.

C'est l'unique moment où les larmes couleront, tant chez Robert L. que chez ses accompagnants. C'est également une des seules fois où la parole lui sera donnée par l'intermédiaire d'un dialogue rapporté. Cette rare présence du « je » insuffle une force particulière à ses phrases. Celles-ci témoignent moins de tourments physiques que d'une révolte contre l'organisme qui interdit encore le comblement d'un manque ressenti cruellement.

La tête quant à elle, rend Robert L. à lui-même, à son état immanent et effectif d'être chez lui, à l'abri de tout mauvais traitement. Cette situation est rendue possible par l'absence de réflexivité optique du sujet. Il y a là un enchevêtrement intime de visible et d'invisible. Le regard du malade sur sa propre condition est occulté par la volonté d'autrui de le soustraire à sa vue<sup>3</sup> : tout se passe comme si la narratrice absorbait la vision que son mari

---

<sup>1</sup> « Il est l'objet dont on parle, le *je* n'instaure jamais de relation dialogique avec Robert L. qui n'est pas un partenaire *tu* » (Bornard, M, *Témoignage et Fiction : les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, Genève, 2004, p. 142)

<sup>2</sup> « Quand il était passé dans la cuisine, il avait vu le clafoutis qu'on lui avait fait. Il a cessé de sourire : "Qu'est-ce que c'est ?" On le lui avait dit. À quoi il était ? Aux cerises, c'était la pleine saison. "Je peux en manger? – Nous ne le savons pas, c'est le docteur qui le dira." Il était revenu au salon, il s'était allongé sur le divan. "Alors, je ne peux pas en manger? - Pas encore. - Pourquoi ? - Parce qu'il y a déjà eu des accidents dans Paris à trop vite faire manger les déportés au retour des camps."

Il avait cessé de poser des questions sur ce qui s'était passé pendant son absence. Il avait cessé de nous voir. Son visage s'était recouvert d'une douleur intense et muette parce que la nourriture lui était encore refusée, que ça continuait comme au camp de concentration ». (Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 70)

<sup>3</sup> « Dix-sept jours nous cachons à ses propres yeux ce qui sort de lui de même que nous lui cachons ses propres jambes, ses pieds, son corps, l'incroyable. Nous ne nous sommes jamais habitués à les voir. On ne pouvait pas s'y habituer. [...] Il ne s'est jamais aperçu de notre épouvante, jamais une seule fois. Il était heureux, il n'avait plus peur. La fièvre le portait. Dix-sept jours. » (*Ibidem*, pp. 74-75)

pouvait avoir de lui-même en la restituant selon une focalisation toute personnelle. Aussi, lorsque A. Rykner affirme que dans l'univers durassien « regarder l'autre, c'est toujours le ravir aux autres, soustraire son corps au corps des autres »<sup>1</sup>, nous nous permettons d'ajouter que, dans ce passage, regarder l'autre, c'est avant tout le ravir à son propre regard. Cette privation semble oblitérer les sensations: il s'établit une primauté des sens visuels<sup>2</sup> comme si seuls, ils pouvaient ouvrir le sujet à la perception et à la compréhension de sa propre douleur.

Quant à Marguerite Duras, spectatrice privilégiée et compassionnelle, elle a peut-être puisé dans sa force visuelle engendrée par son courage et sa détermination, la puissance de ses descriptions. Elle n'a pas, à la différence des autres visiteurs<sup>3</sup>, détourné les yeux du corps de son époux, bien consciente du savoir qu'elle détient et qu'elle ne manque pas de confier à ses *Cahiers de la guerre*<sup>4</sup>.

Revenons au long passage précité : la couleur verte des selles nous a quelque peu interpellée. Une régression du corps souffrant au règne végétal constitue une clé de lecture pertinente: le monde concentrationnaire et, par extension les maladies consécutives, déshumanisent le rescapé, qui est réduit à un état proche du végétatif<sup>5</sup>. Cette association est annoncée à la

---

<sup>1</sup>Rykner, A, « le paradoxe du regard », in Burgelin, C, et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, p. 93

<sup>2</sup> Comme le remarque Bernard Alazet : « Regard et voix sont sans doute les termes que le texte durassien investit le plus. » (Alazet, B, « Les traces noires de La Douleur », *Revue des Sciences Humaines*, n°202, avril-juin 86, p. 37)

<sup>3</sup> « Lorsque les gens entraient dans la chambre et qu'ils voyaient cette forme sous les draps, ils ne pouvaient pas en supporter la vue, ils détournaient les yeux. Beaucoup sortaient et ne revenaient plus. » (Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 75)

<sup>4</sup> « Moi aussi, je le regardais et je pensais : "Il est là parce qu'il n'est pas mort au camp de concentration." Je savais qu'il savait que je le pensais, chaque jour, depuis un an. Et qu'en ce moment je pense : " Il est là à se marrer, il ne sait rien du tout, moi je sais." Quand il faisait ses trente-huit kilos et que je le prenais dans les bras et que je lui faisais faire pipi et caca, qu'il avait quarante et un de fièvre, et qu'à la place de son coccyx, on voyait l'os de ses vertèbres, et que nuit et jour, nous étions six à attendre un signe d'espoir, il ne savait pas ce qui se passait. » (Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 256)

<sup>5</sup> Ce rapprochement a été mis en évidence par Bruno Chaouat : « It is through the inhuman aspect of his shit, as well as through the thick strangeness of its smell, that Robert L. no longer belongs to the human community and has been relegated by the experience of the concentration camp to an outside of the human species [...] Whereas the stench of the rotting cadaver would indeed be human, all too human – a smell that one could identify as unambiguously belonging to the species – the smell of Robert L. 's excreta is reinscribed in the vegetable kingdom and compared to the moist smell of "humus", a mixture of dead

fois par la description de la peau si ténue qu'elle en acquiert presque la transparence du papier et la comparaison entre le cou du malade et le lierre. Notons aussi que certains passages des *Cahiers de la guerre*, disparus des versions postérieures recèlent des métaphores évoquant implicitement Robert L. sous les traits d'un arbre<sup>1</sup> ou d'une plante<sup>2</sup>.

En outre, la filiation au végétal est corroborée par Marguerite Duras elle-même qui décèle une analogie olfactive entre les selles et l'humus. Analogie qui, par le jeu des synesthésies, établit un lien entre les odeurs et les couleurs : « Une odeur sombre, épaisse comme le reflet de cette nuit épaisse. »<sup>3</sup> Le rapprochement qu'établit l'écrivaine est loin d'être anodin : si Bruno Chaouat y décèle un lien étymologique entre humus et humain<sup>4</sup> – l'humus étant la partie inexplorée de ce dernier – ou encore le signe d'une interpénétration du règne humain et végétal<sup>5</sup>, nous y voyons avant tout un rapport que l'on pourrait qualifier de biologique : la terre, de par sa composition, renvoie à l'idée de putréfaction, de décomposition sous l'action de bactéries et de parasites. Or la maladie dont souffre Robert L. est une atteinte infectieuse du système gastro-intestinal. Ainsi, le peu de

---

leaves and thick bushes. » (Chaouat, B, « La mort ne recèle pas tant de mystère : Robert Antelme's Defaced Humanism », *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n° 1 (Spring 2000), pp. 95-96)

<sup>1</sup> « Moi je le regardais, tout le monde faisait de même, un inconnu l'aurait aussi regardé car c'était là un spectacle inoubliable, celui de la vie aveugle. Celui de la vie bafouée, écrabouillée, humiliée, sur laquelle on a craché, frappé et dont on était assuré qu'elle était touchée à mort jusqu'à la racine, et voilà que dans la plus profonde épaisseur du corps, un filet de vie coulait toujours, l'arbre desséché n'est pas mort, à son pied, un bourgeon. Et ça repart. » (Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 266)

<sup>2</sup> « Il était un gouffre de faim, un énorme appel lui venait de ses entrailles décharnées, une voix si puissante, grondante, un ordre auquel il obéissait, servile, humble, aveugle tout comme une plante. » (*Ibidem*, p. 267)

<sup>3</sup> Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 74

<sup>4</sup> « Interestingly enough, the word "humus" shares a root with the word "human". The human species would thus be enveloped in a foreign smell of vegetable "humus", a smell that cannot be identified as human by the human organs and nonetheless belongs to what we persist in calling the human, but as its unknown and unknowable outside.»

(Chaouat, B, « La mort ne recèle pas tant de mystère : Robert Antelme's Defaced Humanism », *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n° 1 (Spring 2000), p. 96)

<sup>5</sup> « Ce que l'association de l'odeur inhumaine de la merde avec l'humus végétal indique, en effet, loin d'un enracinement de l'homme dans le sol qui ressortirait au mythe nazi du *blut und Boden*, c'est précisément l'impossibilité pratique et éthique de tout enracinement et de toute définition biologique ou anthropologique stable de l'espèce humaine. La "totalité" du moi humain serait ainsi définie par une virtualité de désintégration lisible dans l'inhumanité des déjections humaines. »

(Chaouat, B, « Ce que chier veut dire (Les *ultima excreta* de Robert Antelme) », *Revue de Sciences Humaines*, n°261(janvier – mars 2001) pp. 157-158)



nourriture ingurgitée subit, tout comme la couche supérieure du sol, l'action destructrice des bactéries. À un tel point que l'auteure se demande si son mari, mimant en quelque sorte cette mécanique dévastatrice, n'est pas en train, dans une sorte d'autophagie incontrôlée, de se nourrir de ses propres organes.

Quelle que soit l'interprétation que l'on donne à ces différentes images, nous sommes bel et bien en présence d'un duel que l'écrivaine décrit avec une tension dramatique. Cette dernière s'inscrit jusque dans le style du récit<sup>1</sup> : pointons l'antéposition du cas régime « de la bouillie, avait dit le docteur, par cuillers à café » mettant en évidence le substantif qui cristallise à la fois la régression et la guérison du sujet. Associé à cette antéposition, nous relevons le chiasme sémantique de la phrase introductive du passage : « de la bouillie, avait dit le docteur, par cuillers à café [...] une cuiller à café de bouillie l'étouffait ». La bouillie, espoir de vie à l'ouverture de la phrase s'oppose au verbe étouffer et à sa connotation morbide qui clôt le reste de la proposition. La position des deux termes suggère une incertitude insoutenable entre attente confiante et découragement.

Au surplus, Marguerite Duras se livre à une construction emphatique par énumération d'épithètes détachées : « Hagarde, mais sublime, seule, elle sortait de ce charnier » et redoublement pronominal : « le cœur, lui, continuait » afin d'opérer une focalisation sur la tête et le cœur du malade. L'activité de ce dernier organe est mise en évidence, à la fois par l'importance du paramètre vital qu'il représente et par la concaténation de termes<sup>2</sup> : « Ce que se retenait de faire le cœur, l'anus ne pouvait pas le retenir, il lâchait son contenu. Tout, ou presque, lâchait son contenu, même

---

<sup>1</sup> « La vigueur expressive peut tenir à la réduction de l'expression : énoncés réduits au rhème [...] Elle résulte surtout de la torsion imposée aux énoncés verbaux : antéposition déviante du régime ou de l'attribut. » (Wahl, P, « Duras : la parole oraculaire » in Burgelin, C et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, p. 180)

<sup>2</sup> Ce principe a été mis en évidence par Bernard Alazet dans *Le Ravissement de Lol. V. Stein*. Nous l'avons appliqué à *La Douleur* et avons conclu avec lui que « ce qui apparaît moteur d'avancée de la phrase, c'est un régime répétitif qui fonctionne par concaténation [...] Si les mots s'appellent, c'est que le cours du livre entier est tissé d'une marche répétitive – des personnages, de l'écriture – dont la géométrie trace et retrace sans cesse les mêmes points toujours repris, les mêmes lignes toujours reparcourues. La phrase alors, conçue dans ce mouvement de reprise, s'élabore par segments qui se répètent, glissent de l'un à l'autre pour se retrouver au même point »

(Alazet, B (éd.), « Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras », *Écrire, réécrire - bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Lettres Modernes Minard, (Coll. « La Revue des lettres modernes : L'Icosathèque », 19), Paris-Caen, 2002, p. 53)

les doigts qui ne retenaient plus les ongles, qui les lâchaient à leur tour. Le cœur, lui, continuait à retenir son contenu. »

Retenir – lâcher – contenu – lâcher – contenu – retenir – lâcher – retenir – contenu : répétition de ces trois éléments qui impriment au passage une musicalité ternaire qui se joue entre un élément central : le contenu et ses deux alternatives lâcher (la mort) et retenir (la vie). Ce balancement dénote une absence de progression. Il y a là, au profond de la composition rythmique, le cri alterné de la souffrance récurrente du corps et de l'attente désespérée d'une issue favorable.

### Les clés de la réécriture

La réécriture<sup>1</sup> est une caractéristique essentielle de l'œuvre durassienne, elle se pose en renouvellement itératif de l'acte de rédaction qui s'inscrit dans une dimension évolutive. Cette particularité que Dominique Maingueneau analyse en termes de rites d'écriture<sup>2</sup> nous permet d'apprécier les différentes modifications que Marguerite Duras a opérées entre la version des *Cahiers de la guerre*, celle de l'article paru au sein de la revue *Sorcieres* et dans *Outside* et enfin le texte de *La Douleur*. Trois remaniements présentant des modulations qui, pour la plupart, tendent vers le gommage<sup>3</sup>.

*La Douleur* s'est en effet délestée de certains passages des *Cahiers de la guerre*. Notons parmi eux une question oratoire interpellant le lecteur sous laquelle point une indéniable provocation : « Avez-vous déjà vu de la merde qui bouillonne ? »<sup>4</sup>. Cette volonté d'impudeur déjà relevée est explicitement signifiée dans une des phrases qui clôturent les descriptions éprouvantes des excréments de l'époux : « tout cela pour vous dire comment il était »<sup>5</sup>. « Tout cela », mot tiroir qui contient toute l'inconvenance dont

---

<sup>1</sup> « La réécriture porte en elle cette tension qui lui fait inscrire, au moment même où elle est gage de répétition, un léger déplacement, une légère dissonance qui sera à même de tracer une avancée » (Alazet, B, *Ibidem*, p. 56)

<sup>2</sup> Maingueneau, D, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993, p. 48

<sup>3</sup> « Il semble bien que l'entreprise durassienne se donne surtout à lire comme travail d'effacement : à lire ce qui s'écrit sur un palimpseste se décèle l'ombre du manuscrit antérieur et son étiolement. Ce qui est perdu, se perd, est produit au lieu même de ce qui le recouvre, et les deux écritures jouent de leurs reflets pour faire résonner une perte, pour procéder à une annulation. » (Alazet, B, « Les traces noires de La Douleur », *Revue des Sciences Humaines*, n°202, avril-juin 86, p. 48)

<sup>4</sup> Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 274

<sup>5</sup> Idem., p. 275

l'écrivaine a fait preuve et qu'elle a mise au service de la clarté la plus absolue.

L'auteure insiste dans ces mêmes *Cahiers* sur le retour à la vie de Robert L. qui tient davantage de la résurrection que de la guérison : « la mort était derrière lui, il en revenait, c'était visible, il se désenlisait de la mort »<sup>1</sup>. Observons l'emploi de l'antonyme de « s'enliser » : « se désenliser », néologisme durassien, qui renvoie à l'idée de se dégager d'une matière sans consistance qui n'est pas sans rappeler les selles évoquées et par delà la vase des marécages, nouvelle analogie avec les végétaux.

Nous nous sommes interrogée sur ces différents effacements. À la relecture postérieure, Marguerite Duras a-t-elle préféré ménager son lecteur et ne pas l'agresser avec des propos trop durs ? Cette piste semble corroborée par la transformation qu'elle opère dans *La Douleur* lorsqu'elle parle des défécations. Aux termes crus<sup>2</sup> des *Cahiers de la guerre* succède l'emploi du verbe « faire »<sup>3</sup> qui neutralise un peu le propos. Cependant, cet usage absolu du transitif<sup>4</sup> sans adjonction de complément, assorti à deux autres endroits<sup>5</sup> de la suppression du possessif, permet également de mettre en exergue le bouleversement métabolique que la maladie a opéré sur le corps au point de déshumaniser ce dernier, de lui enlever toute possibilité de possession, de rattachement à un acte humain et de l'apparenter désormais à une « forme »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 266

<sup>2</sup> « Six à sept fois par jour il demandait à faire caca. » (*Ibidem*, p. 273)

<sup>3</sup> « De même six à sept fois par jour il demandait à faire » (Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 72)

<sup>4</sup> Comme le souligne Philippe Wahl : « Employé sans objet, le verbe transitif tend en effet à exprimer une propriété du sujet lui-même, et se prête à une réinterprétation sémantique parfois radicale » (Wahl, P, « Duras : la parole oraculaire » in Burgelin, C et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, p. 178)

<sup>5</sup> « Une fois assis sur son seau, il lâchait sa merde d'un seul coup [...] Il faisait donc sa merde » (Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, pp. 273-274)

« Une fois assis sur son seau, il faisait d'un seul coup, dans un glou-glou énorme, inattendu, démesuré [...] Il faisait donc cette chose gluante vert sombre qui bouillonnait, merde que personne n'avait encore vue » (Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 72-73)

<sup>6</sup> « Le docteur est arrivé. Il s'est arrêté net, la main sur la poignée, très pâle. Il nous a regardés puis il a regardé la forme sur le divan. Il ne comprenait pas. Et puis il a compris : cette forme n'était pas encore morte, elle flottait entre la vie et la mort et on l'avait appelé, lui, le docteur, pour qu'il essaye de la faire vivre encore. Le docteur est entré. Il est allé jusqu'à la forme et la forme lui a souri. » (Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p. 70)

En outre, dans le troisième de ses *Cahiers de la guerre*, nous pouvons lire un avertissement, une interpellation au narrataire<sup>1</sup> qui n'apparaît pas dans le texte définitif de *La Douleur*. On y ressent toute la révolte fouguese de l'auteure qui, par ces quelques phrases incisives, se situe délibérément hors de toute bienséance. Il s'agit d'un des seuls moments où la douleur de la narratrice, majoritairement décrite dans les pages précédant le retour de l'époux, lui sert de médium pour comprendre les souffrances de son mari. À ce moment, les affres respectives de l'un et de l'autre se posent en un rapport d'équivalence dans une sorte de communion. En choisissant d'écarter ce passage lors de la réécriture, il semblerait que l'écrivaine ait poursuivi deux objectifs : d'une part, ménager le lecteur en ne l'interpellant plus d'une manière aussi acérée, de l'autre supprimer ce signe d'égalité qu'elle avait introduit entre les deux douleurs afin d'établir une hiérarchie où sa souffrance de femme de déporté obtiendrait la primauté.

Parallèlement, on pourrait aussi se demander si Marguerite Duras n'a pas pris conscience que ce paragraphe, en dévoilant ses sentiments et sa rage (qu'on se souvienne de la provocation du « je les conchie »), mettait trop l'accent sur l'amant au détriment du rescapé, sur l'humain au détriment du lazaréen. Qu'ainsi rédigé, il faisait davantage la part belle à sa relation amoureuse plutôt qu'aux stigmates de la souffrance à laquelle elle semble réduire son époux. L'hypothèse ainsi posée rend compte du retrait de l'avant-dire de l'article « *Pas mort en déportation* » publié dans *Outside*<sup>2</sup>. L'auteure y explique la raison qui a présidé à l'élaboration de ce texte : il s'agissait avant tout d'un devoir de mémoire. Non seulement de ce que son mari était devenu mais aussi de « la permanence de l'amour » qu'elle lui portait. Là encore, les sentiments amoureux de la narratrice à l'égard de l'être aimé occupent une place qu'on ne retrouve plus dans *La Douleur*.

À la lumière de ce postulat, nous pouvons expliquer les coupures qu'a subies la fin des descriptions de la dysenterie. Dans les *Cahiers de la guerre*, Marguerite Duras conclut en ces termes son évocation des fèces : «

---

<sup>1</sup> « Ceux qui font la grimace en ce moment même où ils lisent ceci, ceux à qui ça soulève le cœur je les conchie, je leur souhaite de rencontrer sur leurs pas, un jour, un homme dont le corps se viderait ainsi par son anus, et je souhaite que cet homme soit ce qu'ils ont de plus beau et de plus aimé et de plus désirable. Leur amant. Je leur souhaite du malheur de cette sorte. » (Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 276)

<sup>2</sup> Ce n'est pas un texte politique, c'est un texte. Sans qualification. Je crois que je l'ai écrit pour ne pas oublier. Ce qu'un homme peut devenir, ce qu'on peut lui faire subir. Et la permanence de l'amour qu'on peut lui porter. C'était ici le cas. » (Duras, M, *Outside, Papiers d'un jour*, Éditions P.O.L, Paris, 1984, p.288)

mais elle eut une odeur plus humaine, une odeur de merde d'homme (plus délicieuse pour nous que les premières effluves du printemps, celle de cette merde qu'enfin nous reconnaissons) »<sup>1</sup>. Parenthèse presque poétique et incongrue que l'écrivaine a soin de supprimer dans *La Douleur*, s'en tenant à cette simple opposition : « mais elle a une odeur plus humaine, une odeur humaine »<sup>2</sup>. Ces modifications dans le récit initial témoigneraient d'une volonté de la narratrice de voiler ses propres sentiments qu'ils soient de joie ou de colère.

Il nous semble clair que ce désir participe d'une dynamique de relatif effacement d'un sujet - l'époux - en faveur d'un « objet » - le corps mourant - mis en œuvre par la réécriture. C'est que l'état lazarien dans lequel se trouve Robert L. rend impossible de le penser comme un amant ou un mari. Il importe avant tout de le maintenir en vie et cette tâche cruciale que la narratrice accomplit avec dévotion et rigueur remplit à elle seule toute sa vie. Le mourant est vu davantage comme un corps à combler de soins et de nourriture qu'à aimer tel un amoureux. Son corps désiré et désirant a été transmué par l'épreuve concentrationnaire en un corps étique parvenu à ses extrêmes limites.

#### **Bibliographie**

Alazet, B, « Faire rêver la langue : style, forme, écriture chez Duras », *Écrire, réécrire - bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Lettres Modernes Minard, (coll« La Revue des lettres modernes », L'Icosathèque ,19), Paris-Caen, 2002, pp. 43-58.

Alazet, B, « les traces noires de la douleur », *Revue des Sciences Humaines*, n°202, avril-juin 86, pp. 37-51.

Bornard, M, *Témoignage et Fiction : les récits des rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Droz, Genève, 2004

Barthes, R, « Lazare parmi nous » in CAYROL, J, *Œuvre lazarienne*, Éditions de Seuil, Paris, 2007, pp. 759-823.

Chaouat, B, « Ce que chier veut dire (Les *ultima excreta* de Robert Antelme) », *Revue de Sciences Humaines*, n°261(janvier – mars 2001) pp. 147-162.

Chaouat, B, « La mort ne recèle pas tant de mystère : Robert Antelme's Defaced Humanism », *L'Esprit Créateur*, vol. 40, n° 1 (Spring 2000), pp. 88-99.

Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006

Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009

Duras, M, *Outside, Papiers d'un jour*, P.O.L éditeur, Paris, 1984

Lecarme, J et Lecarme-Tabone, É, « Renouvellements : autofictions », *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1999

Maingueneau, D, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Dunod, Paris, 1993

Merleau-Ponty, M, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969

---

<sup>1</sup> Duras, M, *Cahiers de la guerre*, Éditions P.O.L, Paris, 2006, p. 276

<sup>2</sup> Duras, M, *La Douleur*, Éditions Gallimard, Paris, 2009, p.75

Rinn, M, «Rhétorique de l'indicible», in COQUIO, C (éd.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Bibliothèque Albin Michel (Coll. « Idées »), 1999, pp. 391-400.

Rykner, A, « le paradoxe du regard », in Burgelin, C et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, pp.91-105.

Wahl, P, « Duras : la parole oraculaire » in Burgelin, C et De Gaulmyn, P, *Lire Duras*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000, pp.173-198.