

**L'ivresse dionysiaque comme outil de transgression chez les personnages féminins
de Marguerite Duras : étude mythocritique**

Baharak Tina Hosseini

THÈSE SOUMISE À LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
COMME EXIGENCE PARTIELLE POUR L'OBTENTION
DU
GRADE DE DOCTORAT EN LETTRES

Programme de doctorat en études francophones
Université York
Toronto, Ontario

Avril 2023

© Baharak Tina Hosseini, 2023

RÉSUMÉ

Cette étude a pour but de déterminer la manière dont Dionysos se profile dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, *Moderato Cantabile* et *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras. En partant du constat que des schémas de perversions et d'inversions dionysiaques surgit la constante principale définissant la *gesta* du dieu, soit la désindividualisation, cette thèse, par le biais de la mythocritique, suggère que l'orgie dionysiaque est la matrice fondamentale et signifiante des romans analysés, et sous-tend la consommation immodérée d'alcool chez les protagonistes féminines, la voyance de ces dernières, leur mouvement vers la dissolution des frontières et le brouillage, et leur anéantissement symbolique qui donne souvent lieu à une reconstruction de leur espace social et psychologique. Cette lecture de l'œuvre durassienne démontre que l'orgie permet aux héroïnes durassiennes, à l'image des bacchantes de Dionysos, de rejeter le modèle féminin en vigueur, de contester les normes de comportement imposées aux épouses et aux mères, et de s'affirmer comme sujet et agent de leur vie.

Je dédie cet ouvrage à mon fils, Miles.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de recherche, Jean-Pierre Thomas, pour sa patience et ses encouragements. Je le remercie également pour sa disponibilité constante, et la confiance et l'appui qu'il m'a toujours témoignés.

Je suis très reconnaissante envers Madame Sylvie Rosiensi-Pellerin et Monsieur Swann Paradis pour leurs relectures pertinentes et leurs critiques constructives de ma thèse. Mes sincères remerciements vont également à Madame Hélène Marcotte et Monsieur Guillaume Bernardi pour leur participation à l'évaluation de cette thèse.

À titre plus personnel, je remercie mes parents qui m'ont soutenue dans mes bons et mauvais moments. Je leur dois la détermination et la persévérance dont j'ai fait preuve pour mener à bien ce projet.

Enfin, je remercie Christian pour son soutien quotidien et son amour incessant.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| Résumé..... | ii |
| Dédicace..... | iii |
| Remerciements..... | iv |
| Table des matières..... | v |
| | |
| Introduction | 1 |
| I. Objet de la recherche : corpus et visée..... | 1 |
| II. État de la question..... | 5 |
| III. La justification de l’approche méthodologique et les prémisses de notre recherche.... | 9 |
| IV. La mythologie et la littérature : parcours historique et théorique de certaines méthodes de travail en étude du mythe dans le texte littéraire..... | 12 |
| V. La mythocritique : naissance..... | 18 |
| VI. La mythocritique de Pierre Brunel..... | 20 |
| | |
| Chapitre 1 : Dionysos : le dieu de la folie et de l’ivresse..... | 25 |
| 1.1 Dionysos : la personnification de l’élan fondamental de la vie..... | 25 |
| 1.2 Le culte de Dionysos et la désindividualisation par la folie..... | 32 |
| 1.3 Le renoncement au visible et l’abolition des frontières : mythèmes de la révélation et du brouillage..... | 37 |
| 1.4 L’affirmation d’énergie et la confrontation triomphante avec la mort: mythèmes de la mort et de la renaissance..... | 41 |
| 1.5 L’ivresse dionysiaque : extase libératrice..... | 46 |

| | |
|---|-----|
| Chapitre 2 : Renoncement au visible et dépassement du « voir » : le mytheme de la révélation..... | 51 |
| 2.1 La traversée difficile du voir au dire : aveuglement et opacité langagière..... | 51 |
| 2.2 Le déplacement de la vue à la parole : voyeurisme et imagination de l'alcool..... | 66 |
| 2.3 Un voir amplifié : clairvoyance et prémonition..... | 76 |
| Chapitre 3 : Abolition des frontières : le mytheme du brouillage..... | 87 |
| 3.1 L'émergence de la figure enfantine et effet de miroir..... | 87 |
| 3.2 L'imitation créatrice et l'identification émancipatoire..... | 100 |
| 3.3 L'informe et le dédoublement..... | 114 |
| Chapitre 4 : Équilibre libérateur entre le monde souterrain et le monde terrestre : les mythes de la mort et de la renaissance..... | 127 |
| 4.1 Le bal et l'eau comme lieux de passage..... | 127 |
| 4.2 Des corps ivres : décors dionysiaques..... | 138 |
| 4.3 L'ivresse confusionnelle : dissolution des frontières identitaires..... | 147 |
| Conclusion..... | 170 |
| Bibliographie..... | 182 |

Introduction

Parce que le mythe est au principe de la littérature et qu'il est aussi à son terme¹.

Le mythe serait en quelque sorte le « modèle » matriciel de tout récit, structuré par les schèmes et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre. Il faut donc rechercher quel – ou quels – mythe plus ou moins explicite (ou latent) anime l'expression d'un « langage » second, non mythique. Pourquoi ? Parce qu'une œuvre, un auteur, une époque – ou tout au moins un « moment » d'une époque – est « obsédé » (Ch. Mauron) de façon explicite ou implicite par un (ou des) mythe qui rend compte de façon paradigmatique de ses aspirations, ses désirs, ses craintes, ses terreurs...²

I. Objet de la recherche : corpus et visée

Dans l'œuvre de Marguerite Duras, la représentation de l'alcool n'est point abstraite. Des romans aux pièces de théâtre en passant par de nombreuses productions cinématographiques, l'alcool est un des thèmes qui agissent comme fil d'Ariane reconduisant le lecteur ou le spectateur vers les soucis principaux de l'auteure. Trois ouvrages nous paraissent particulièrement intéressants à cet égard, dans la mesure où, dans chacun d'eux, la consommation éthylique excessive se fait presque exclusivement par des personnages féminins : Sara dans *Les petits chevaux de Tarquinia*³, Anne Desbaresdes dans *Moderato Cantabile*⁴ et Maria dans *Dix heures et demie du soir en été*⁵. Ainsi l'alcool peut-il servir, pensons-nous, d'outil pour l'observation de la norme sociale

¹ Jorge Luis Borges, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1965, p. 27.

² Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996, p. 230.

³ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953.

⁴ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit, 1958.

⁵ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, 1960.

en vigueur et du positionnement des personnages féminins par rapport à celle-ci. Et l'ivresse, jugeons-nous, témoigne d'une vision transgressive du monde.

Dans cette étude, en partant du constat que les mythes sont des réservoirs de sens et qu'ils ont pour fonction de répondre aux questions les plus fondamentales de l'être humain, de donner une cause à l'ordre et au désordre du monde, et d'expliquer les différentes conduites humaines, nous chercherons à répondre à la question suivante : le mythe de Dionysos et les mythèmes récurrents de celui-ci sous-tendent-ils la consommation éthylique excessive, le comportement déviant et l'émancipation des personnages féminins de Duras ? Nous tenterons, par une lecture mythocritique, d'établir que, dans les œuvres de Marguerite Duras qui composent notre corpus, les personnages féminins sont touchés par la même furie dionysiaque qui libère les ménades de la domesticité et de la vie conjugale pour les livrer à une intoxication révélatrice et émancipatrice.

Les œuvres de Marguerite Duras que nous avons choisies ne sont pas seulement des ouvrages arrosés dans lesquels la consommation excessive d'alcool se fait par des personnages féminins ; ce sont aussi des textes dans lesquels, véhiculée par l'alcool, la quête d'émancipation des personnages féminins est la plus évidente par rapport aux autres ouvrages de l'auteure. Les personnages féminins à l'étude semblent en effet animés par un même mouvement : la volonté de faire éclater, par la voie de la consommation éthylique, le carcan social qui déçoit la femme, la déçoit et la trahit. De plus, le choix des ouvrages a été dicté par la présence, au sein des textes, de certains éléments récurrents et représentatifs du mythe de Dionysos : la protagoniste, qui boit une quantité immodérée d'alcool, est toujours épouse et mère ; l'infraction (le meurtre, le vol,

l'adultère, etc.) sert d'arrière-plan à l'action qui, elle, se déroule lors d'errances ou de voyages, près de contrées montagneuses ou de la mer ; et les dispositifs auditifs (la musique, le cri, les registres d'une langue étrangère, etc.) fournissent un cadre aux aventures éthyliques de la protagoniste. Ce sont ces noyaux de sens essentiels qui, servant de charnières, réunissent les trois ouvrages dans cette étude.

Les petits chevaux de Tarquinia raconte les vacances que passe un groupe d'amis français dans un petit village, entre la montagne et la mer, en Italie. Sara, la protagoniste principale, est la mère d'un petit enfant et l'épouse de Jacques. Sur le couple pèse la réalité d'une rupture imminente puisque Sara ne désire plus la vie commune avec son époux : « Il me semble que je pourrais faire l'amour avec cinquante hommes⁶ », dit-elle. Elle boit et matérialise donc son désir en trompant son mari avec un inconnu mystérieux et séduisant surgissant sur son bateau. Le mode du conditionnel employé dans la citation évoque un événement, soit la transgression du lien conjugal, qui est soumis à une précondition : l'alcool. L'événement dépend ainsi de la consommation éthylique pour se réaliser. Le deuxième roman à l'étude, *Moderato Cantabile*, présente Anne Desbaresdes, la jeune femme oisive d'un directeur d'Import Export, qui mène une vie dont rien ne semble pouvoir briser la monotonie. Cependant, un jour, le meurtre, dans un café, d'une jeune fille par son amant, marque profondément Anne qui, voulant tout savoir sur cette femme morte, prend désormais l'habitude de revenir dans le même café et d'y consommer du vin. Dans ce café, elle rencontre Chauvin, un témoin du crime, et la conversation s'engage. Jour après jour, Anne revient au café pour y poursuivre le même dialogue, coloré toutefois par une consommation immodérée de vin. L'alcool lui permet de questionner les motifs du crime (celui qui a eu lieu dans le café aussi bien que celui

⁶ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 167.

dont Anne est elle-même victime dans cette société traditionnelle et bourgeoise). L'alcool lui permet également de nouer une relation avec Chauvin et de rompre avec la monotonie de sa vie familiale et conjugale. Finalement, dans *Dix heures et demie du soir en été*, Marguerite Duras met en scène un couple, Maria et Pierre, qui, accompagné de sa petite fille et d'une amie, Claire, se trouve coincé dans un hôtel en Espagne. Maria sait que son époux la trompe avec son amie, mais elle y consent. De plus, dans l'hôtel, a eu lieu un crime passionnel : un personnage nommé Rodrigo Paestra a tué sa femme et l'amant de celle-ci. C'est grâce à l'alcool que Maria commence à se demander si elle aussi devrait tuer Pierre, comme Rodrigo a tué sa femme. L'héroïne se laisse porter par l'ivresse et l'alcool lui permet de se mobiliser, de sauver le criminel et de passer de l'ennui au questionnement. L'alcool laisse aussi beaucoup de place à un silence qui force le personnage féminin à réfléchir et à écarter les explications habituelles.

Les petits chevaux de Tarquinia, Moderato cantabile et Dix heures et demie du soir en été sont ainsi trois ouvrages qui nous permettent de nous pencher sur la valeur positive de l'usage de l'alcool en affirmant qu'il est un moteur de révolte et de libération chez les personnages féminins qui y trouvent un moyen original de résister à leur assujettissement et d'agir malgré les contraintes qui pèsent sur eux. L'étude de ces trois ouvrages nous permettra d'affirmer que l'émancipation féminine se trouve effectivement déclenchée par la consommation éthylique, qui devient en quelque sorte l'expression d'une contre-violence dans une société où la femme est marginalisée.

II. État de la question

L'analyse du rôle de l'alcool dans l'œuvre durassienne commence avec ce qu'en dit l'écrivaine elle-même : dans *La vie matérielle*⁷, Duras ne cesse d'affirmer que l'alcool se fait l'écho de l'absence de Dieu et qu'il efface la douleur du vide. Cette vision métaphysique de la consommation éthylique nous permet d'évoquer un rattachement possible entre la passion des personnages féminins de Duras pour l'alcool et la figure divine de Dionysos, et d'affirmer que l'alcool confère à l'individu, accablé par un sentiment d'impuissance et de perte, le même sentiment de plénitude recherché et retrouvé dans l'extase divine.

Dans « Resolution in Marguerite Duras's *Moderato Cantabile*⁸ », Jeanne K. Welcher relève en fait, pour la première fois, certaines correspondances entre le mythe de Dionysos et le texte de Duras, comparant même brièvement Anne Desbaresdes à une bacchante, mais conclut que la protagoniste finit par être « consumée » (c'est nous qui traduisons) par l'amour qu'elle porte à son fils. L'émancipation bachique, engendrée par la consommation éthylique, n'est guère soulevée, ni le mouvement d'une femme qui, avec chaque verre de vin, se détache du quotidien et agit violemment contre les forces contraignantes de la société.

Dans « Alcoholism, melancholia and transgression : Marguerite Duras' *Moderato Cantabile*⁹ », Renate Günther, adoptant une approche psychanalytique et féministe, et étudiant la fonction de l'alcool dans *Moderato Cantabile*, conclut quant à elle que bien qu'elle représente une forme d'auto-annihilation, la consommation éthylique est avant

⁷ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, POL, 1987.

⁸ Jeanne K. Welcher, « Resolution in Marguerite Duras's *Moderato Cantabile* », *Twentieth Century Literature*, vol. 29, n° 3, 1983, p. 370-378.

⁹ Renate Günther, « Alcoholism, melancholia and transgression: Marguerite Duras' *Moderato Cantabile* », *Modern and Contemporary France*, vol. NS4, n° 2, 1996, p. 171-181.

tout un instrument de transgression des normes sociales et de l'effondrement des structures figées d'une « identité féminine socialement construite » (c'est nous qui traduisons). Un an plus tard, dans son article intitulé « Liquid Passions: Marguerite Duras¹⁰ », Günther revient sur le thème de l'alcool chez Duras et élargit cette fois-ci son terrain d'analyse en se penchant sur quatre autres ouvrages de l'auteure : *Le marin de Gibraltar*¹¹, *Dix heures et demie du soir en été*, *Le vice-consul*¹² et *Emily L*¹³. Poursuivant la réflexion amorcée dans son étude précédente, Günther maintient toujours que l'alcool permet aux héroïnes durassiennes de se mobiliser et de passer de l'ennui au questionnement de leur condition sociale. Mais Günther propose aussi une deuxième conclusion intéressante : la perte de soi, induite par la consommation excessive d'alcool, est toujours suivie d'un retour sur soi et d'une renaissance psychique. Selon Günther, l'alcool, dans les textes de Duras, dynamise un cycle qui voit la destruction et la recreation se succéder systématiquement. Constats pertinents nous permettant d'établir un parallélisme entre les protagonistes durassiennes et les ménades qui, emportées par l'extase dionysiaque, se dépossèdent par la consommation éthylique et se projettent hors de l'existence mondaine avant de s'assimiler au divin et de réintégrer un ordre dionysiaque du monde privilégiant le brouillage des frontières et la communion entre les créatures.

Le désir d'entrer en immersion avec le monde est d'ailleurs soulevé par Bertrand Degott qui, dans son article intitulé « L'euphorie dans *le marin de Gibraltar* : le rire de

¹⁰ Renate Günther, « Liquid passions: Marguerite Duras », *Romance Studies*, n° 29, 1997, p. 21-35.

¹¹ Marguerite Duras, *Le marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, 1952.

¹² Marguerite Duras, *Le vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.

¹³ Marguerite Duras, *Emily L.*, Paris, Minuit, 1987.

Dionysos¹⁴ », relie l'atmosphère de jubilation qui emplit le texte de Duras à l'euphorie dionysiaque et maintient que le personnage-narrateur masculin, voulant « se mettre au diapason¹⁵ » du monde qui l'entoure, s'imbibe d'alcool et de rire. Cette exaltation de l'alcool et de la joie, selon Degott, se traduit aussi par un point de vue narratif qui se retire progressivement de l'omniscience pour avancer vers la polyphonie de perspectives multiples, vers une confraternité de voix jusqu'alors séparées et isolées. Réflexions qui vont de pair avec celle de Véronique Montémont qui, dans son article intitulé « Queneau, Perec, Duras : trois manières de boire dans le roman français¹⁶ », considère l'alcool, dans l'œuvre durassienne, comme un outil de « sociabilité¹⁷ » joyeuse et affirme que les lieux de consommation assurent le partage entre les personnages appartenant à la même classe sociale. L'alcool agit ainsi, selon Montémont, comme un moyen d'intégration sociale et favorise la construction d'un système relationnel, les personnages s'en servant pour exprimer leur familiarité avec un monde réel ou rêvé. Il devient dès lors possible, à partir de ces analyses, d'établir un rapprochement entre l'euphorie alcoolisée et ritualisée, et l'épiphanie de Dionysos, qui, prenant la forme d'un face à face entre le dieu et son fidèle, ne se manifeste que dans la transe collective où les ménades se livrent en groupe à l'exaltation du vin, à la frénésie orgiastique et au délire maniaque orientés vers la déviance et la subversion de l'ordre.

À la lumière de ces lectures, nous pouvons affirmer que bien que les études sur l'alcool dans les textes de Duras soient nombreuses et que le mythe de Dionysos ait

¹⁴ Bertrand Degott, « L'euphorie dans *Le marin de Gibraltar* : le rire de Dionysos », dans Stella Harvey et Kate Ince (dir.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 63-70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁶ Véronique Montémont, « Queneau, Perec, Duras : trois manières de boire dans le roman français », dans *COntEXTES*, n° 6, 2009, [en ligne]. URL : <https://doi.org/10.4000/contextes.4525> [Site consulté le 22 septembre 2015].

¹⁷ *Id.*

souvent été évoqué, personne, semble-t-il, n'a encore entrepris une analyse strictement mythocritique de son œuvre ni relevé dans celle-ci les mythes récurrents du mythe de Dionysos tels que la double naissance, la confrontation épiphanique, la *mania* révélatrice, l'énigme éternelle de la dualité, le meurtre sanguinaire et l'ivresse fougueuse. Dans cette étude, nous tenterons donc de compléter la réflexion déjà amorcée par la critique et d'aller au-delà des études réalisées antérieurement en montrant que le mythe de Dionysos, structurant de façon patente et latente (selon la terminologie de la mythocritique) les œuvres qui figurent dans notre corpus, est la matrice fondamentale et signifiante des trois ouvrages analysés, et sous-tend, chez les protagonistes féminines, la consommation excessive de l'alcool, la folie et la destruction symbolique du corps, qui donne souvent lieu à une reconstruction de l'espace social et psychologique. Nous tâcherons aussi de proposer que, dans les ouvrages de Marguerite Duras qui composent notre corpus et parallèlement aux suivantes de Dionysos, l'alcool permet aux héroïnes durassiennes de s'écarter du modèle féminin en vigueur, de défier les normes de comportement imposées aux épouses et aux mères, et de s'affirmer comme sujet et agent de leur propre vie. Malgré la quantité de travaux traitant de l'œuvre durassienne, il n'existe aucune étude, à notre connaissance, dans laquelle, sous l'angle de la mythocritique et du dionysiaque, la critique se soit livrée à l'analyse de la problématique de l'alcool et à son potentiel à dynamiser l'émancipation féminine. Se donnant pour objectif de proposer des analyses et des conclusions nouvelles, cette étude constitue par conséquent un premier pas pour combler cette lacune.

III. La justification de l'approche méthodologique et les prémisses de notre recherche

Les mythes témoignent de la complexité inhérente à l'imaginaire des individus, des cultures et des civilisations, aussi bien d'hier que d'aujourd'hui. Nulle surprise, dès lors, que la relecture des mythes, leur réinterprétation et leur modification constituent une activité naturelle, sinon nécessaire, chez les esprits créateurs qui, selon les réalités et les sensibilités de leur époque, y puisent de nouvelles réponses et connaissances. Selon Northrop Frye, la mythologie « représente l'idée que se fait une société de son contrat social avec les dieux, les ancêtres et l'ordre de la nature¹⁸ ». Les mythes, ces récits constitutifs de la mythologie, ont donc pour rôle essentiel de fournir un enseignement facilitant la compréhension de la structure sociale et d'offrir à l'individu les ressorts nécessaires à une adaptation harmonieuse à la société et à ses lois. Les mythes sont ainsi des « histoires chargées d'implications morales et philosophiques évidentes¹⁹ » et ils justifient les rapports non seulement entre les individus et les dieux, mais entre les membres d'une collectivité. Dans ce contexte, que faire des figures maudites et marginalisées des grands mythes fondateurs et littéraires ? Les grandes figures mythiques d'origine biblique, gréco-latine, littéraire ou autres, d'Œdipe à Satan ou à Faust, ces incarnations de la révolte, ont indéniablement une fonction autre que celle d'aider l'individu à mieux s'intégrer au corps social. En fait, selon Michel Tournier, certains mythes subsisteraient dans les couches profondes de notre psyché individuelle et collective afin de permettre de briser l'ordre social et d'assurer l'inadaptation de l'individu à la société :

¹⁸ Northrop Frye, « Littérature et mythe », *Poétique*, n° 8, 1971, p. 496.

¹⁹ *Ibid.*, p. 493.

[L'homme] a la faculté de regimber contre son milieu et de le modifier pour le plier à ses exigences, au lieu de se plier lui-même aux siennes. Ainsi la fonction des grandes figures mythologiques n'est sûrement pas de nous soumettre aux « raisons d'État » que l'éducation, le pouvoir, la police dressent contre l'individu, mais tout au contraire de nous fournir des armes contre elles. Le mythe n'est pas un rappel à l'ordre, mais bien plutôt un rappel au désordre²⁰.

Par conséquent, les grands mythes arment l'individu contre la tyrannie sociale et « sont là [...] pour l'aider à dire non à une organisation étouffante. Bien loin d'assurer son assujettissement à l'ordre établi, ils le contestent, chacun selon un angle d'attaque qui lui est propre²¹ ». Dans cette double perspective, nous considérons d'une signification fondamentale le recours d'un auteur à l'énorme puits mythique pour y sonder les forces vitales animant l'existence, pour y faire remonter les matrices intemporelles de la conduite humaine et contester une quelconque structure sociale figée.

En quatrième page de couverture de son livre *Images et symboles*, Mircea Eliade souligne la présence incontestable des mythes dans la vie de l'être humain et dans la société dont il fait partie :

La pensée symbolique est consubstantielle à l'être humain : elle précède le langage et la raison discursive. Les images, les symboles, les mythes ne sont pas des créations irresponsables de la psyché ; ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction : mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être. Par suite, leur étude nous permet de mieux connaître l'homme, l'« homme tout court », celui qui n'a pas encore composé avec les conditions de l'histoire²².

Antoine Sirois, dans *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*²³, suit la même piste de réflexion en affirmant qu'il existe une analogie entre le texte littéraire et le mythe²⁴. Dans son ouvrage intitulé *Mythocritique. Théorie et parcours*, Pierre Brunel souligne lui aussi les rapports implicites et explicites qu'entretient le texte littéraire avec le mythe : il insiste fortement sur le fait que « [d]'une manière générale, le texte littéraire

²⁰ Michel Tournier, *Le vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 31-32.

²¹ *Ibid.*, p. 32.

²² Mircea Eliade, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.

²³ Antoine Sirois, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992.

²⁴ *Ibid.*, p. 8.

aime à ruser avec le mythe, même s'il lui est fortement attaché²⁵ », et propose un mode d'analyse littéraire, soit la mythocritique, qu'il n' imagine « qu'au service de l'œuvre et comme un autre mode de la lecture²⁶ ». Le terme mythocritique²⁷, forgé sur le modèle de la psychocritique de Charles Mauron, prend pour postulat de base que le mythe primordial, intégrant le mythe personnel, « s'ancr[e] dans un fonds anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les replis de l'inconscient biographique²⁸ ». S'opposant donc à la psychocritique de la même manière que la psyché collective se démarque de la psyché individuelle, la mythocritique « s'intéressera surtout à l'analogie qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte²⁹ ». En d'autres mots, la mythocritique se fonde sur un travail de recherche et de repérage, suivi d'un travail d'interprétation, dans la mesure où la référence mythique dans un texte littéraire est parfois implicite, voire voilée. Il ne faut pas seulement essayer de retrouver dans le texte « moderne » une incarnation concrète de quelque figure mythologique, mais chercher surtout à soulever les mythes qui composent l'hypotexte et les mettre en rapport avec l'hypertexte³⁰.

En partant de l'hypothèse selon laquelle les pratiques orgiastiques rattachées à Dionysos reconstituent « le même mouvement incoercible [...] que le dieu induit dans l'ensemble du vivant³¹ », nous tenterons de rendre évidente la structure sémantique sous-tendant le rite de possession dionysiaque et notre corpus durassien. Nous montrerons, par

²⁵ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., 1992, p. 68.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁷ Gilbert Durand a été le premier à utiliser le terme en ce sens (terme qu'il a d'ailleurs emprunté à Denis de Rougemont).

²⁸ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 48.

²⁹ *Ibid.*, p. 67.

³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

³¹ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », dans *Ethnopsychiatrie.net*, n° 6, 1983, [en ligne]. URL : <https://www.ethnopsychiatrie.net/actu/bourlet.htm> [Site consulté le 15 avril 2017].

une lecture mythocritique, que de l'orgie³², ou du rituel de la *mania*, découlent les mythèmes latents qui règnent sur les trois ouvrages à l'étude, dans lesquels les personnages féminins accèdent à l'« outrepassement³³ » de soi et renaissent à un niveau de conscience plus élevé. Mais, d'abord, qu'est-ce qu'un mythe et que sait-on des rapports qu'il entretient avec le texte littéraire ?

IV. La mythologie et la littérature : parcours historique et théorique de certaines méthodes de travail en étude du mythe dans le texte littéraire

Afin de poser les fondations d'une démarche sur une base sérieuse et rigoureuse, il importe d'écarter les flous terminologiques et d'éviter les risques de confusion méthodologique. Selon Pierre Brunel, « [p]réalablement à toute enquête tâtonnante dans la poussière des bibliothèques, le comparatiste doit définir son objet, les termes qu'il emploie et se définir lui-même³⁴ ». Pourtant, malgré les nombreuses tentatives de précision et de définition proposées, il est indéniable que le mot « mythe » continue de vagabonder. Signifiant disponible et flou, il est employé à tout propos, et fréquemment dans des contextes contradictoires, le nombre des définitions donnant souvent l'impression de correspondre au nombre des théoriciens œuvrant dans le domaine.

Nul étonnement, dès lors, que les notions de « mythe littéraire » et de métamorphoses du mythe en littérature ne viennent compliquer une situation déjà obscure. Dérivé de *mythos*, qui selon Northrop Frye signifie « intrigue ou développement

³² Nous suivrons Michel Bourlet dans la tentative de définition de ce qui constituerait l'*orgie* dionysiaque : « [N]ous employons le mot *orgie* au sens où l'emploierait un historien de la religion grecque, c'est-à-dire "ensemble rituel s'inscrivant dans le cadre d'un culte à initiation (par opposition aux cultes publics)" et non au sens moderne : l'*orgie* sur la montagne pouvait certes comporter des scènes de débauche, mais elle n'était pas essentiellement cela. » « L'*orgie* sur la montagne », *id.*

³³ Terme emprunté à Michel Maffesoli. Nous cesserons, désormais, de placer ce terme entre guillemets. Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Méridiens, 1985, p. 20.

³⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 37.

factuel d'une histoire³⁵ », et de *logos*, qui fait appel au discours rationnel, le terme « mythologie » fait se conjuguer le monde du fabuleux avec celui de la logique. Pourtant, selon Patrick Hubner, l'alliance entre ces deux termes s'étant avérée d'emblée problématique, le mythe sera considéré comme le fruit d'un esprit préscientifique et le récipient de matières incertaines et merveilleuses :

[C]es deux termes [...] se sont différenciés à une haute époque, le premier prenant le sens inquiétant d'une parole chargée d'un pouvoir d'illusion, le second prenant en revanche le sens rassurant de discours bien réglé attaché à la conquête de la vérité, jusqu'à devenir synonyme de mesure et de relation dans les arts du nombre et de la figure³⁶.

Ce n'est qu'en 1955, année de publication de l'article de Claude Lévi-Strauss intitulé « La structure des mythes³⁷ », qu'une tentative de réconciliation entre *mythos* et *logos* est amorcée dans le domaine de l'anthropologie, et ce, à l'aide de la notion de « structure ». Reconnaisant les résultats préliminaires auxquels ont abouti les études antérieures effectuées sur les mythes, soit le caractère arbitraire du contenu de ces derniers, la complexité inhérente à leur étude et les résultats contradictoires qui en résultent, Lévi-Strauss se donne pour objectif, dans cette analyse structurale des mythes, de répondre à la question suivante : « Si le contenu du mythe est entièrement contingent, comment comprendre que, d'un bout à l'autre de la Terre, les mythes se ressemblent tellement³⁸ ? » Rapprochant cette problématique de celle que les premiers philosophes du langage ont relevée par rapport aux sons et à leurs sens, Lévi-Strauss fournit une réponse provisoire, à partir de laquelle il élaborera par la suite son argumentation :

Les anciens philosophes raisonnaient sur le langage comme nous faisons toujours sur la mythologie. Ils constataient que dans chaque langue, certains groupes de sons correspondaient à des sens déterminés, et ils cherchaient désespérément à comprendre quelle

³⁵ Northrop Frye, « Littérature et mythe », *art. cit.*, p. 496.

³⁶ Patrick Hubner, « Structure du mythe », *Babel*, 1996, p. 7.

³⁷ Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », *Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, 1955, p. 428-444, [en ligne]. URL : <http://litgloss.buffalo.edu/levistrauss/text.php> [Site consulté le 1 janvier 2014].

³⁸ *Id.*

nécessité interne unissait ces sens et ces sons. L'entreprise était vaine, puisque les mêmes sons se retrouvent dans d'autres langues, mais liés à des sens différents. Aussi la contradiction ne fut-elle résolue que le jour où on s'aperçut que la fonction significative de la langue n'est pas directement liée aux sons eux-mêmes, mais à la manière dont les sons se trouvent combinés entre eux³⁹.

Ainsi, en partant de trois principes fondamentaux, soit que le sens d'un mythe dépend de la combinaison de ses éléments constitutifs, que le mythe « relève de l'ordre du langage⁴⁰ » mais qu'il est « simultanément dans le langage et au-delà⁴¹ », Lévi-Strauss pose l'hypothèse que le mythe serait composé d'éléments constitutifs (plus complexes que ceux qui figurent dans le système linguistique saussurien), ou « mythèmes⁴² », qui révéleraient des régularités ou des rapports de nature semblables, voire des « paquets de relations⁴³ ». S'inspirant en partie des travaux de Georges Dumézil qui, en comparant les mythes, a pu en tirer des structures symboliques communes, Lévi-Strauss suggère que la fonction d'un mythe et la structure sous-jacente à celui-ci ne sont pas liées à ses éléments constitutifs, mais à la manière dont ces éléments se regroupent et communiquent entre eux. Facilitant l'extraction de l'ossature sémantique d'un mythe, cette méthode d'analyse a également l'avantage de permettre au chercheur de surmonter un défi majeur : s'il faut « définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses variantes⁴⁴ », la recherche d'une version authentique du mythe se trouve écartée. De plus, puisque l'analyse structurale considérera les différentes versions d'un mythe « au même titre⁴⁵ », la présence ou l'absence de certains éléments mythiques donnera lieu à des écarts différentiels sans pour autant modifier la structure du mythe : « La *croissance* du mythe est donc continue, par

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ *Id.*

⁴² *Id.*

⁴³ *Id.*

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Id.*

opposition avec sa *structure* qui reste discontinue⁴⁶. » Ainsi, malgré les transformations ou transmissions lacunaires subies, un mythe dispose d'une structure permanente.

Malgré son apport considérable, à savoir l'introduction de la notion de « mytheme » dans le langage de la critique, la théorie de Lévi-Strauss n'est pas dépourvue d'ambiguïtés. D'abord, si un mythe doit se définir par l'ensemble de ses variantes, le théoricien du mythe se trouve confronté à l'exhaustivité. Ensuite, bien qu'il ne soit plus nécessaire de rechercher et d'identifier la version « originelle » d'un mythe parmi les variantes récupérées, cette méthode soulève néanmoins, comme le souligne Pierre Brunel, la question suivante : « le mythe est-il une donnée initiale dont sont tributaires les versions littéraires ultérieures⁴⁷ ? » D'ailleurs, malgré « le mouvement de revalorisation du mythe qui passe, sous l'égide notamment de Lévi-Strauss, du statut de pensée pré-philosophique à celui de mode de pensée à part entière⁴⁸ », il importe de souligner que par « mythe », l'anthropologue n'entend que le genre ethno-religieux, considérant la littérature comme le « dernier murmure de la structure expirante⁴⁹ ». Aussi Lévi-Strauss considère-t-il le mythe littéraire comme une forme dégradée, déchue et exténuée du mythe. Cette prise de position critique ne tarde pas à rappeler celle de Denis de Rougemont qui, trente ans plus tôt, avait dénoncé la littérature comme une image confuse du mythe : « Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature⁵⁰. » Pour l'un et l'autre, la littérature ne

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 34.

⁴⁸ Ivonne Riolland, « La mythocritique en questions », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, 2005, [en ligne]. URL : <http://www.fabula.org/revue/document817.php> [Site consulté le 15 avril 2014].

⁴⁹ Claude Lévi-Strauss, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968, p. 105.

⁵⁰ Denis De Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939, p. 203.

serait effectivement qu'un moment de profanation, voire de déformation irréversible, dans l'histoire ethnologique et religieuse du mythe.

Philippe Sellier n'est insensible ni à la radicalité de ces réactions ni à la nécessité d'éliminer tout risque de confusion terminologique : « Chez de nombreux mythologues, “mythe” s'oppose à “littérature”. Tel est le cas pour Lévi-Strauss ou pour Vernant, qui se représentent le passage de l'un à l'autre en termes de rupture. Dans cette perspective, nous voici mal partis pour légitimer le syntagme bâtard de “mythe littéraire”⁵¹. » Mal partis, peut-être, mais l'auteur sera incité à effacer un grand nombre d'entraves. En partant de la conviction que « la langue — comme si souvent — a enregistré une réelle parenté, en désignant d'un même substantif le mythe religieux et le mythe littéraire⁵² », et dans une tentative de redéfinition et de réhabilitation de la notion de « mythe littéraire », Sellier établit dans un premier temps les caractéristiques qui singularisent le mythe ethno-religieux (tel qu'il a été défini par Eliade ou Lévi-Strauss) : celui-ci est un récit fondateur, anonyme et collectif, tenu pour vrai, qui détient une dimension métaphysique, dont la logique est celle de l'imaginaire, et qui est doté de fortes oppositions structurales. Dans un deuxième temps, Sellier pose l'hypothèse que lors du passage du mythe ethno-religieux au mythe littéraire, les trois premières caractéristiques disparaîtraient, tandis que demeurerait une « [l]ogique de l'imaginaire, [une] fermeté de l'organisation structurale, [un] impact social et [un] horizon métaphysique ou religieux de l'existence⁵³ ». Dans un troisième temps, afin de mettre son hypothèse à l'épreuve et de montrer que le mythe littéraire ne se réduit guère à une faible trace que laisserait le mythe ethno-religieux en littérature, Sellier dresse le panorama de cinq ensembles de mythes

⁵¹ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 115.

⁵² *Ibid.*, p. 118.

⁵³ *Ibid.*, p. 115.

littéraires (constitués par les trois caractéristiques hypothétiques retenues) à partir desquels il établit finalement les caractères communs entre le mythe et le mythe littéraire : ils « reposent sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains⁵⁴ », sont le produit d'un « travail de formalisation qui fait retrouver au mythe littéraire un agencement structural comparable à celui du mythe ethno-religieux⁵⁵ » et sont dotés d'un « éclairage métaphysique dans lequel baigne tout le scénario⁵⁶ ». Dans son étude sur les mythes littéraires, Sellier adopte donc une approche syncrétique étant donné que, comme le souligne Patrick Hubner,

la référence à une logique de l'imaginaire peut notamment renvoyer aux travaux de Gilbert Durand, comme à Jung et à Bachelard, que le jeu des oppositions structurales s'éclaire à la lumière du modèle proposé par Lévi-Strauss, tandis que la motivation socio-religieuse fait écho aux études de Georges Dumézil et de Mircea Eliade [...]⁵⁷.

En fait, non seulement Sellier réussit-il à élargir le domaine d'étude sur les mythes, mais il parvient également à remédier à la dépréciation du mythe littéraire en mettant en évidence la puissante schématisation symbolique motivant la structure de celui-ci. Ainsi, les métamorphoses subies lors de ce parcours (le passage des rituels et de leurs mythes, ou vice versa, à la littérature) sont considérées à la lumière d'une logique de l'imaginaire qui écarte tout jugement de dévalorisation. Le mythe sera désormais envisagé comme un « principe dynamisant de l'imaginaire⁵⁸ » et la voie sera ouverte aux critiques et aux théoriciens, tels que Gilbert Durand, qui adopteront le modèle structural lévi-straussien et sauvegarderont même la notion de « mythème » dans leur bagage terminologique, mais qui chercheront les gros éléments constitutifs d'un mythe non plus au niveau de la phrase mais au niveau des symboles et des archétypes.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁷ Patrick Hubner, « Structure du mythe », *art. cit.*, p. 10.

⁵⁸ Simone Vierne, « Mythocritique et mythanalyse », *IRIS*, n° 13, 1993, p. 46.

V. La mythocritique : naissance

Dans les années 1970, une nouvelle tendance critique s'impose et participe au courant de la réhabilitation du mythe : la mythocritique. Partant du postulat de base que « tout "récit" (littéraire bien sûr, mais aussi dans d'autres langages : musical, scénique, pictural, etc.)⁵⁹ » entretient un lien de parenté avec le *sermo mythicus* et que le mythe est, par conséquent, le *muster*⁶⁰, soit le schéma matriciel de tout récit, la mythocritique, issue du champ de la « nouvelle critique », est une méthode d'analyse littéraire qui propose une entrée dans le texte par le biais du mythe. Définissant le mythe comme « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes [...] qui sous l'impulsion d'un schème tend à se composer en récit⁶¹ », la mythocritique durandienne est « [a]ppelée à comparer en des tableaux les grandes structures figuratives, leur flux et leur reflux en une culture à un moment culturel donné⁶². » En fait, adhérant au modèle structural lévi-straussien tout en s'en écartant, Durand maintient qu'il faut rendre

au structuralisme, en la personne de Claude Lévi-Strauss (*L'Anthropologie structurale*, Plon, 1958), ce qu'il y a de fructueux dans son exploration du mythe. C'est lui en effet qui repéra la qualité essentielle du *sermo mythicus*, à savoir la redondance. N'étant ni un discours pour démontrer, ni un récit pour montrer, le mythe doit user d'une insistance persuasive que dénotent les variations symboliques sur un thème. Ces « essais », « paquets », « constellations » d'images peuvent être regroupés au-delà du fil temporel du discours (diachronie) en séries cohérentes ou « synchroniques » de ce que Lévi-Strauss appelle des « mythèmes » (plus petite unité sémantique dans un discours et qui se signale par la redondance)⁶³.

Et il ajoute que

[c]'est la redondance (Lévi-Strauss) qui signale un mythe, la possibilité de ranger ses éléments (mythèmes) dans des « paquets » (essais, constellations, etc.) synchroniques (c'est-à-dire possédant des résonances, des homologies, des ressemblances sémantiques)

⁵⁹ Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », *art. cit.*, p. 230.

⁶⁰ Hans Blumenberg, *La raison du mythe*, trad. Stéphane Dirschauer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005, p. 112.

⁶¹ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 64.

⁶² Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 39.

⁶³ Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. « Optiques Philosophie », 1994, p. 39-40.

rythmant obsessivement le fil « diachronique » du discours. Le mythe répète, se répète pour imprégner, c'est-à-dire persuader⁶⁴.

À la méthode quantitative et aux « paquets de relations » lévi-straussiens se substitue donc « la méthode qualificative qui prend en charge le “quelques-uns” et tente de le qualifier⁶⁵ ». C'est en fait à partir de ces « quelques-uns » (ces mythèmes directeurs qui redoublent, de la façon la plus élémentaire, l'action principale du mythe) que le chercheur aura la tâche de dessiner des constellations symboliques renvoyant aux structures de l'imaginaire.

Une conséquence majeure découle de cette méthode : le mythe ethno-religieux, cette nébuleuse souveraine, devient une structure de l'imaginaire. Composé de symboles et d'archétypes, non seulement il rétablit ses liens avec la littérature, mais il sert même à déceler la signification profonde de celle-ci. Autre contribution importante de Gilbert Durand : il établit une « règle des 4/5^e qui garanti[t], malgré la perte d'1/5^e, la pérennité d'un mythe⁶⁶ ». En d'autres mots, un mythe peut être modifié de manière à perdre 1/5^e de ses mythèmes directeurs sans pour autant être irrémédiablement mutilé. D'ailleurs, Durand ne se lasse pas d'insister sur le fait que les mythèmes « palpitent différemment d'une “leçon” (comme on dit en mythologie : les “leçons” d'un mythe) à l'autre sans pour cela que le mythe change⁶⁷ », et il ajoute : « [j]amais un mythe ne se présente paré de toutes ses “leçons” ». Certes, le mythe peut subir de vrais changements et une époque peut même subir un changement de mythe, mais ces métamorphoses, soutient-il, doivent

⁶⁴ Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », *art. cit.*, p. 231.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 239.

⁶⁷ *Id.*

être considérées en fonction de réalités historico-sociales ou de « conflits topiques⁶⁸ » et non en termes d'usure ou de dégradation.

VI. La mythocritique de Pierre Brunel

Sur la quatrième page de couverture de *Mythocritique. Théorie et parcours*, Pierre Brunel émet une déclaration que l'on pourrait considérer comme le bilan de sa réflexion : « La mythocritique n'a jamais constitué une école critique. Il s'agit plutôt d'une tendance diffuse dont les origines sont lointaines et qui a trouvé force à date plus récente dans l'entourage de Gilbert Durand. » Dans cet ouvrage, Brunel reprend la mythocritique durandienne, rive celle-ci dans le champ littéraire, en supprime les dimensions philosophique et anthropologique, et la place exclusivement « au service du texte littéraire⁶⁹ ». L'auteur part du constat que « la littérature comparée est impossible si elle se coupe de ses racines antiques », pour arriver à la conviction qu'en étudiant certains textes littéraires, « un autre regard [peut] être porté sur eux si on consid[ère] avec une attention plus soutenue les éléments mythiques qu'ils contiennent⁷⁰ ». Rejetant la condescendance avec laquelle certains réduisent les éléments mythiques repérés dans le texte « à des traces mythologiques (la mythologie étant elle-même considérée comme une forme dégradée, parce que figée, de mythes qui furent *peut-être autrefois* vivants)⁷¹ », la mythocritique brunelienne établit comme principe de base que « [l]a présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré [*sic*] comme essentiellement signifiant [*sic*]. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte⁷² ». La méthode

⁶⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁹ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁷¹ *Ibid.*, p. 81. L'accent est le nôtre.

⁷² *Ibid.*, p. 82.

de Brunel, qui mise sur l'étude de l'« émergence », de la « flexibilité » et de l'« irradiation » d'un mythe dans un récit, s'articule en trois étapes, chacune d'elles renvoyant à un mode d'existence du mythe dans le texte littéraire. D'abord, il s'agit de repérer le mythe dans le texte, en tenant compte du fait que sa présence peut être patente (allusions explicites tels que les titres, le nom des personnages, les épigraphes, etc.) ou latente (allusions implicites révélées grâce à la chronologie de l'action ainsi qu'aux actions et gestes des personnages). Une fois les allusions explicites et implicites dégagées dans l'hypertexte, il faut ensuite « apprécie[r] la souplesse de l'adaptation de l'élément mythique et, en même temps, sa résistance dans le texte littéraire, ou encore les modulations auxquelles il se prête⁷³ ». Puisque, comme le souligne Brunel, « rien n'est moins fixé que le mythe⁷⁴ », il faut effectivement, lors de cette deuxième étape, évoquer les manifestations de celui-ci, ses modifications et ses adaptations dans le texte littéraire, et la manière dont l'auteur de l'hypertexte le renouvelle selon ses motivations littéraires. Grâce à sa capacité d'émettre « une lumière éclatante ou diffuse⁷⁵ », lors de la troisième et dernière étape, il s'agit d'examiner l'irradiation du mythe, soit la manière dont l'élément mythique, si infime soit-il, se déploie dans l'œuvre étudiée, permet d'organiser l'analyse du texte et de déchiffrer celui-ci.

Par ses diverses articulations, il devient dès lors d'une évidence indéniable que la méthode de Brunel tend à renforcer le nœud liant mythe et littérature. Le chercheur ne maintient-il pas d'ailleurs que « le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui⁷⁶ » ? Or, parmi les trois modes

⁷³ Antoine Sirois, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Triptyque, 1999, p. 12.

⁷⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 80.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 61.

d'existence de l'élément mythique dans le texte, c'est le phénomène de la « flexibilité » qui, soulignant à la fois « la souplesse d'adaptation⁷⁷ » dudit élément et « la résistance⁷⁸ » de celui-ci dans le texte littéraire, cimente la légitimité des versions ultérieures d'un mythe :

Même les modernes manuels de mythologie ne parviennent pas à codifier en une version unique un ensemble de variantes que nul récit continu ne parviendra jamais à réunir. Paradoxalement, le texte littéraire qui vient conforter l'existence du mythe comme ensemble réserve ses droits à l'existence singulière. Comme il serait triste et fastidieux de vérifier la conformité d'un texte à je ne sais quel canon mythique ! J'ai dit que l'écrivain prenait des libertés. Mais par rapport à quoi, sinon à des textes mythiques antérieurs qui étaient eux-mêmes essentiellement libres⁷⁹ ?

Dans la préface de son *Dictionnaire des mythes littéraires*, s'inspirant des observations de Régis Boyer et de Georges Dumézil, Brunel va même plus loin en déclarant qu'il n'y aurait pas de mythe sans littérature, ce « véritable conservatoire des mythes⁸⁰ » :

Que saurait-on d'Ulysse sans Homère, d'Antigone sans Sophocle, d'Arjuna sans le Mahabharata ? Il en est de la recherche pré-littéraire comme de la recherche préhistorique : elle erre. Et comme il faut déjà faire de l'histoire pour appréhender la préhistoire, de même c'est à partir de textes ou de traditions littéraires qu'on avance des hypothèses sur ce qui les a précédés⁸¹.

Selon Brunel, la littérature est par conséquent indispensable au mythe qui « nous parvient [déjà] tout enrobé de littérature⁸² ». En fait, produits de l'imaginaire, le mythique et le fictionnel sont soumis à une raréfaction, voire à une limite insurmontable qui garantit leur transmission. Selon Gilbert Durand,

[l']imaginaire humain n'imagine pas n'importe quoi, il n'est nullement inépuisable « folle du logis », sinon une « œuvre d'imagination » – et elles le sont toutes ! – ne pourrait jamais se transmettre, se communiquer, et finalement se « traduire ». L'universalité de l'imaginaire se paie par sa limitation⁸³.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁰ Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1994, p. 11.

⁸¹ *Id.*

⁸² *Id.*

⁸³ Gilbert Durand, « Pas à pas mythocritique », *art. cit.*, p. 238-239.

Par conséquent, en tenant compte du fait que les détours de l'imaginaire sont restreints et que toute œuvre de l'imagination se situe dans une continuité, il devient possible pour nous d'affirmer qu'un mythe est susceptible de changements ultérieurs, mais que la fantaisie de son auteur se heurte, d'abord, aux limites de l'imaginaire, et ensuite, à la résistance de l'élément mythique dans le texte. « Susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant⁸⁴ », et c'est précisément cette résistance qui nous permettra de mesurer les métamorphoses de l'élément dionysiaque dans notre corpus durassien, non en termes d'affaiblissement, mais en fonction de modulations créatrices et de mémoire collective.

Dans cette étude, il s'agira donc de déterminer la manière dont Dionysos se profile dans les trois ouvrages de Marguerite Duras à l'étude et agit comme une espèce de pilier autour duquel s'agrège le corpus. Nous partirons du constat qu'au sein de l'évaporation des systèmes classificatoires sur lesquels la société grecque repose et du décollement du corps social, une « sympathie universelle pass[ant] par le dépassement du principe d'individuation⁸⁵ » se démasque, et que des matrices de perversions et d'inversions dionysiaques surgit la constante principale définissant la *gesta* du dieu : l'aspiration du monde à retrouver son unité perdue, soit la désindividualisation. Dans le premier chapitre, nous montrerons qu'alimentée par quatre myèmes essentiels : la révélation, le brouillage, la mort et la renaissance, noyaux auxiliaires et complémentaires intervenant chronologiquement tout en demeurant subordonnés à l'axe dominant, la désindividualisation est, en fait, l'invariant opératoire qui redit l'équilibre

⁸⁴ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, op. cit., p. 79.

⁸⁵ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 89.

« contradictoirel⁸⁶ » de l'unité dans la diversité, dresse un parcours circulaire entre les différences menant à l'indifférenciation entre elles et fait fusionner les éléments d'une globalité polyphonique « dans un processus dont l'orgie est [...] le paradigme achevé⁸⁷ ». Ce travail préliminaire établira l'hypotexte et trouvera son point d'aboutissement dans les chapitres ultérieurs et l'application au corpus. Nous serons ainsi en mesure d'aller au-delà des études réalisées antérieurement en montrant que l'orgie dionysiaque est la matrice fondamentale et signifiante des trois ouvrages analysés, et sous-tend la consommation immodérée d'alcool chez les protagonistes féminines, la voyance de ces dernières, leur mouvement vers la dissolution des frontières et le brouillage, et leur anéantissement symbolique qui donne souvent lieu à une reconstruction de leur espace social et psychologique. Nous montrerons que l'orgie permet aux héroïnes durassiennes, à l'image des bacchantes de Dionysos, de rejeter le modèle féminin en vigueur, de contester les normes de comportement imposées aux épouses et aux mères, et de s'affirmer comme sujet et agent de leur vie.

⁸⁶ Terme emprunté à Michel Maffesoli. Nous cesserons, désormais, de placer ce terme entre guillemets.

⁸⁷ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 109.

Chapitre 1

Dionysos : le dieu de la folie et de l'ivresse

Il est doux, dans les montagnes, au sortir de la course bachique, de s'abattre sur le sol, sous la nébride sacrée, de pourchasser le bouc pour l'égorger, de dévorer avec délice sa chair crue, alors qu'on se rue par les monts de la Phrygie, dans les montagnes de Lydie, quand c'est Bromios qui nous mène, Évohé ! Le sol de lait ruisselle, il ruisselle de vin, du nectar des abeilles. Il ruisselle — tandis que monte comme une vapeur d'encens de Syrie. Et Bakkhos, tenant haut la torche de pin flamboyante, attachée au narthex, bondit, court, invectivant les égarés, les ramenant aux chœurs. Et ses cris accélèrent leur course, cependant qu'il secoue sa fine chevelure. Et parmi les clameurs d'Évohé, sa voix tonne : « Ô bacchantes, allez ! Ô bacchantes, allez ! Rutilant de l'éclat du Tmôlos aux flots d'or, chantez votre Dionysos, au son des tambourins qui grondent sourdement, glorifiant — Évohé ! Évohé ! — le Dieu bachique avec des cris, des appels phrygiens, tandis que le lotos au chant sonore, le saint lotos entonne l'air sacré, rythmant la course folle des ménades vers les monts, vers les monts... Telle une pouliche avec sa mère au pré, joyeuse, la bacchante court et bondit d'un pied agile¹.

1.1 Dionysos : la personnification de l'élan fondamental de la vie

Le Coryphée — Comment fus-tu donc délivré des filets de l'impie ?
Dionysos — Je m'en suis affranchi, aisément, sans effort, par moi-même !
Le Coryphée — Il n'avait pas lié, enchaîné tes deux mains ?
Dionysos — Oui, voilà justement où je l'ai confondu ! Car, croyant m'enchaîner, il ne m'a ni touché, ni frôlé, en dépit de l'espoir dont son cœur se flattait !²

Comment entraver une figure qui se desserre aussi facilement ? En fait, parmi les dieux du panthéon grec, Dionysos est celui dont le caractère, le rôle et le statut sont les

¹ Euripide, *Les Bacchantes*, trad. Henri Grégoire et Jules Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 2011, v. 135-167.

² *Ibid.*, v. 611-618.

plus difficiles à enfermer dans un cadre précis, et dont la silhouette est la plus malaisée à dessiner. Protéiforme et fuyant, il échappe à toute caractérisation et interprétation exhaustive. Et pourtant, un fait demeure aujourd'hui incontesté : Dionysos est un dieu ancien dont le culte remonte à l'époque préhellénique. Dans les années 1950, la découverte de l'inscription de son nom, en linéaire B, sur deux tablettes de Pylos, où il figure comme « fils de Zeus », confirme la présence du dieu à l'âge mycénien³. Déjà, dans *Les Bacchantes*, Euripide ne faisait-il pas dire par Tirésias, le devin de Thèbes, que le culte de Dionysos « est ancien comme le temps lui-même⁴ » ? Cependant, dans cette même tragédie, Penthée, l'adversaire de Dionysos, nomme ce dernier le « nouveau Dieu⁵ », et Tirésias exalte la grandeur de cette « nouvelle déité⁶ ». De plus, dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*, le poète Homère n'attribue à Dionysos qu'un rôle mineur, lui ôtant d'abord la souveraineté accordée aux dieux de l'Olympe et donnant ensuite l'impression qu'il est un dieu dont le culte est nouvellement implanté en Grèce. Qu'en est-il de cette contradiction ?

On admettra volontiers qu'un culte, quel qu'il soit, s'appuie sur une croyance bien particulière qu'il nous faudra constamment avoir présente à l'esprit en essayant de rendre compte des diverses représentations de la divinité au nom de laquelle se rejoignent adeptes et adorateurs. Dans le cas de Dionysos, ce dieu à personnalité exceptionnellement complexe, la croyance sous-tendant son système cultuel et rituel peut s'exprimer en ces termes :

³ Monique Gérard-Rousseau, *Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1968, p. 74-76.

⁴ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 202.

⁵ *Ibid.*, v. 219.

⁶ *Ibid.*, v. 272.

[T]outes les manifestations de la vie se ramènent à un principe unique et fondamental. Ce principe est élan, jaillissement, surgissement, exubérance. On le rapporte à Dionysos, Dionysos le personnifie, il en exprime l'universalité⁷.

Pour retrouver une illustration particulièrement immédiate de cette croyance, nul besoin d'aller plus loin que les épiphanies du dieu dans les domaines végétal et animal. Élevé par les Hyades, nymphes présidant aux pluies, Dionysos s'impose avant tout comme maître des eaux, « en tant qu'elles sourdent, jaillissent, débordent, fertilisent : [il] est *Phleus*, épithète que l'on doit rapprocher de deux verbes dont l'un, *phleein*, signifie *couler en abondance, regorger, foisonner*, et l'autre, *phluein* équivaut à "*se sauver*"⁸ ». *Se sauver* : intéressante, la double connotation de fuite et de secours que porte ce verbe puisque, dans l'histoire de Lycurgue⁹, chassé par ce dernier, le jeune dieu s'évade et se jette dans la mer. Voici un épisode communément interprété comme étant la mise à mort de Dionysos, voire le passage de celui-ci dans l'au-delà. Lecture juste, certes, soulignant que, dans un contexte dionysiaque, « l'élément liquide fait la transition entre le monde des vivants et le monde souterrain¹⁰ », et véhicule donc le passage vers l'Hadès. Pourtant, le plongeon de Dionysos dans la mer assure également son émergence : « La mer qui engloutit Dionysos peut aussi le rendre à la vie¹¹ ». C'est dans les profondeurs océaniques que le jeune dieu, recueilli par Thétis, la déesse marine, se dissout comme dans une mer primordiale, y trouve refuge et s'y dissimule pour préparer son retour victorieux à Thèbes. Le principe humide dionysiaque a donc le pouvoir de maintenir la vie, voire de la protéger pour en permettre l'élan subséquent.

⁷ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

⁸ *Id.*

⁹ Homère, *L'Iliade*, Paris, Seuil, 2010, Livre VI, v. 130-140.

¹⁰ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris, Flammarion, 1994, p. 35.

¹¹ *Id.*

Pourtant, dieu des sources, Dionysos fait également sourdre des coulées de vin, de lait et de miel, miracles auxquels assistent les ménades, femmes possédées par le dieu, lorsqu'elles effleurent la terre de leur bâton rituel :

Et l'une de son thyrses ayant frappé la roche, un flot frais d'eau limpide à l'instant en jaillit ; l'autre de son narthex ayant fouillé la terre, le Dieu en fit sortir une source de vin. Celles qui ressentaient la soif du blanc breuvage, grattant du bout des doigts le sol, en recueillaient du lait en abondance. Du thyrses orné de lierre s'égouttait un doux miel...¹²

Outre leurs fonctions religieuses et rituelles d'offrandes versées, et ce, abondamment, aux dieux, le lait, le miel et, surtout, le vin possèdent du *ganos*, mot grec difficilement traduisible qui, selon Michel Bourlet, relie « les notions de lumière, d'éclat [et] de scintillement [à] l'action d'une humidité fécondante¹³ », et exprime la présence particulière de Dionysos, les épiphanies de celui-ci s'adressant, comme nous le verrons, principalement à la vue. Toujours d'après Bourlet, « [d]ire que Dionysos est dieu du vin, c'est dire qu'il est le dieu du *ganos*, de l'ivresse vécue comme expérience lumineuse et féconde, "ascensionnelle" comme la montée des sèves¹⁴ ». En fait, « variante de l'élément liquide », et placé sous le signe de l'abondance et de l'effervescence, « le vin, liquide dionysiaque par excellence, se prêt[e], comme toute autre surface fluide, aux épiphanies de Dionysos¹⁵ ». À la suite de Henri Jeanmaire, rappelons que lors de la fête des Lénées à Athènes, auprès des jarres de vin nouvellement ouvertes, le prêtre ordonnait au peuple d'« [a]ppeler le dieu¹⁶ ». Appel censé faire surgir Dionysos et livrer à celui-ci passage du monde souterrain vers la surface ensoleillée de la terre. Qu'il emprunte donc la voie des eaux ou celle du vin, le dieu jaillit d'en bas, monte des profondeurs, ses épiphanies reproduisant clairement les modalités de la (re-)naissance. D'ailleurs, notons

¹² Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 704-710.

¹³ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶ Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1970, p. 47.

qu'Ino, la tante maternelle de Dionysos et la mère adoptive de celui-ci, deviendra, après sa mort, Leucothéa, une divinité marine : n'est-ce pas elle qui, dans l'*Odyssée*, sauve Ulysse d'une noyade certaine en lui tendant un voile salvateur que le héros homérique restitue ensuite à « la mer couleur de vin¹⁷ » ? *Mer couleur de vin*, « mer dionysiaque » donc qui, selon Maria Daraki, représente l' « antichambre de l'au-delà dont Dionysos emprunte les voies pour plonger dans l'Hadès et pour en resurgir¹⁸ ». Ainsi, l'élément liquide, et le vin qui en est, au plus haut point, le versant dionysiaque, s'avèrent-ils, d'abord, une voie de circulation entre des espaces antagoniques (le monde ténébreux des morts et celui, lumineux, des vivants) et facilitent-ils, ensuite, le saut hors de (suivi d'une replongée dans) l'existence.

De plus, de même que, jouissant de formes infinies, le principe humide exerce son omniscience sur les étendues d'eau comme dans les cellules des plantes et des animaux, de même aussi « Dionysos “humide” est-[il] présent dans la mer comme dans le taureau, le bouc, le phallus, la vigne¹⁹ ». Mais, puisqu'il n'y a, pour un Grec de l'Antiquité, aucun point de rencontre entre le domaine du renouveau végétal et celui de la sexualité animale et humaine, les épiphanies du dieu sont souvent liées à l'une ou à l'autre de ces sphères. Aussi le dieu, d'une part, se manifeste-t-il dans la vigne, le lierre, le pin et le figuier, voire dans des plantes et des arbres associés à l'exubérance végétale, et, d'autre part, emprunte-t-il les formes animales symboliques de la vitalité sexuelle. « Apparais sous la forme d'un taureau ou d'un dragon à plusieurs têtes, ou d'un lion ardent²⁰ » : ainsi les ménades invoquent-elles leur dieu, reconnaissant, par ailleurs, le glissement constant de

¹⁷ Homère, *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1973, chant V, v. 349.

¹⁸ Maria Daraki, « La mer dionysiaque », *Revue de l'histoire des religions*, n° 1, 1982, p. 21.

¹⁹ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, op. cit., p. 43.

²⁰ Euripide, *Les Bacchantes*, op. cit., v. 1018-1019.

celui-ci derrière les aspects les plus divers. Or, qu'il couronne la tête de ses fidèles de serpents, animaux rampants représentant sans doute le destin non linéaire dionysiaque et « prédestiné[s] aux parcours circulaires entre le monde souterrain et le monde terrestre²¹ », jonction dont la fonction et l'importance seront évoquées ci-dessous, ou qu'il se métamorphose en lion devant les pirates tyrrhéniens²², parmi les animaux qu'il affectionne, Dionysos est avant tout taureau, « l'animal dionysiaque par excellence²³ » : « Avisant un taureau, dans l'étable où j'étais prisonnier, il tenta d'entraver ses genoux, ses sabots, cependant qu'il soufflait de fureur, ruisselant de sueur, imprimant sur ses lèvres ses dents²⁴ » : ainsi le dieu raconte-t-il, dans *Les Bacchantes*, la manière dont il a échappé à la colère de Penthée. Et, un peu plus loin, inspiré par « une douce folie²⁵ », ce dernier ne voit plus du tout Dionysos qui, déguisé en mortel pour instaurer son culte dans la cité, le mène à sa perte : « Et toi, qui me conduis, tu m'as l'air d'un taureau, et des cornes, je crois, ont poussé sur ta tête. Étais-tu un fauve, avant ? Car te voilà taureau !²⁶ » Or, « [d]ans l'ordre symbolique grec », le taureau a « le pouvoir magique d'émerger des eaux²⁷ » et c'est lui qui répond à l'appel des femmes d'Elis, celles-ci sollicitant sa venue à partir des abîmes marins :

Viens, ô Dionysos héros
 au temple près de la mer
 dans le temple pur
 avec les Grâces
 bondissant avec ton pied de taureau
 Digne taureau ! Digne taureau !²⁸

²¹ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, op. cit., p. 53.

²² Ovide, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, Livre III, v. 582-700.

²³ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, op. cit., p. 42.

²⁴ Euripide, *Les Bacchantes*, op. cit., v. 619-622.

²⁵ *Ibid.*, v. 851.

²⁶ *Ibid.*, v. 919-921.

²⁷ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, op. cit., p. 106. Nous qui soulignons.

²⁸ Plutarque, *Questions grecques*, 36 (Moralia, 299 a-b).

Ce cantique souligne de nouveau le lien entre Dionysos et la mer, le dieu étant convoqué à « bondi[r] » hors des vagues sous forme de taureau marin. Il est difficile d'ailleurs de ne pas soulever le parallélisme entre l'épiphanie du dieu à partir de la mer, entre le taureau qui « vien[t] », tout-puissant, du monde souterrain et qui symbolise « l'élan du mâle²⁹ », et la montée de l'érection. Si, en jaillissant de la mer, « le taureau mythique ou rituel est pleinement l'être de la séduction³⁰ », son « pied » ne jouerait-il pas le rôle du phallus ?

Pourtant, il est intéressant de remarquer qu'un dieu dont les épiphanies, dans les domaines végétal et animal, expriment aussi clairement l'exubérance, la vitalité, la fertilité et la virilité, ne poursuit jamais les femmes faisant partie de son cortège et ne s'intéresse nullement à l'accouplement sexuel avec elles. Que faire de ce paradoxe ?

Selon Michel Bourlet,

[s]i Dionysos ne couche pas avec les femmes (ni guère avec les hommes) comme le font pourtant si volontiers les autres dieux grecs, c'est sans doute que la relation qu'il entretient de manière privilégiée avec les mortels rend inutile l'approche amoureuse : il est le dieu-fou, le *Mainoménos*, et il rend fous les humains. C'est par la folie (la *Mania*) que se manifestent en eux les pouvoirs de Dionysos³¹.

Dionysos possède donc les mortels mais, comme le fait remarquer Bourlet, ce ravissement s'accomplit « au sens religieux du terme » puisque, toujours selon l'auteur, « cette possession englobe l'autre et la [*sic*] dépasse » :

[L]e comportement du possédé exprime fondamentalement la même exubérance, le même mouvement incoercible — on pourrait dire le même désir — qui fait jaillir les sources, monter les sèves, et que le dieu induit dans l'ensemble du vivant. La possession apparaît alors comme une expérience tout à fait positive et souhaitable : être possédé de Dionysos, c'est, d'une certaine manière, s'incorporer l'élan fondamental de la vie, ou du moins le laisser librement surgir en soi³².

La possession dionysiaque, recherchée au plus haut point dans le culte du dieu, est ainsi la manifestation de l'exubérance et de l'effervescence de la vie chez le possédé, le

²⁹ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, op. cit., p. 106.

³⁰ *Ibid.*, p. 105.

³¹ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », art. cit.

³² *Id.*

surgissement et l'incorporation desquelles, sous forme de la folie, ont pour conséquences le dépaysement, la dépersonnalisation et la déperdition de celui-ci dans l'autre.

1.2 Le culte de Dionysos et la désindividualisation par la folie

[L]e fait est que les biens les plus grands nous viennent d'une folie qui est, à coup sûr, un don divin³³.

Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit³⁴.

En fait, selon Alain Moreau, si Dionysos est « nouveau », c'est principalement par son système cultuel : « [...] le caractère particulier du culte de Dionysos (possession, rites orgiastiques, courses à travers la montagne) en a toujours fait [...] un dieu à part³⁵. » S'opposant à l'esprit hellénique dont l'idéal est le contrôle de soi et la raison, Dionysos incarne (et son culte traduit et résout) les tensions entre l'humain et le bestial, l'autochtone et l'étranger, l'homme et la femme, le proche et le lointain, « le conquérant et le supplicié³⁶ », voire les contradictions entre le même et l'autre :

Dépassement de toutes les formes, jeu avec les apparences, confusion de l'illusoire et du réel, l'altérité de Dionysos tient [...] au fait qu'à travers son épiphanie, toutes les catégories tranchées, toutes les oppositions nettes qui donnent à notre vision du monde sa cohérence, au lieu de demeurer distinctes et exclusives, s'appellent, fusionnent, passent des unes aux autres³⁷.

Aussi les paradoxes du dionysisme, dressant un parcours circulaire entre les différences, font-ils d'abord qu'il ne se laisse guère pénétrer ni tailler par une quelconque doctrine religieuse ou politique, et justifient ensuite la fonction subversive de son culte dans la société grecque :

³³ Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 1989, v. 244-245.

³⁴ François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, Paris, Gallimard, 2012, maxime 209.

³⁵ Alain Moreau, « Dionysos antique : l'insaisissable », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1994, p. 439.

³⁶ Nathalie Mahé, *Le mythe de Bacchus*, Paris, Fayard, 1992, p. 13-14.

³⁷ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *L'Homme*, n° 93, 1985, p. 47-48.

Alors que les dieux olympiens sont les premiers citoyens de la cité, intéressés à la protéger pour assurer parmi les citoyens la pérennité de leurs cultes, Dionysos l'ignore. Dieu cosmopolite, il organise sa religion en dehors des cadres habituels de la vie civique, famille, tribu, phratrie [...]. Le dieu s'adresse à tous indistinctement, jeunes ou vieux, riches et pauvres, citoyens et esclaves. Il ne tient pas compte de la rigoureuse hiérarchie sociale, fondée sur la logique et le sens commun, qui assigne à chacun son rôle dans la communauté civique : à l'homme les occupations de l'extérieur ; à la femme les travaux domestiques³⁸.

Rien de surprenant, dès lors, à ce que l'irruption dionysiaque, dans la cité grecque, et en particulier dans la ville natale du dieu, soit marquée par une opposition farouche et radicale. Selon Jean-Pierre Vernant,

[L]e retour de Dionysos, chez lui à Thèbes, s'est heurté à l'incompréhension et a suscité le drame aussi longtemps que la cité est demeurée incapable d'établir le lien entre les gens du pays et l'étranger, entre les autochtones et les voyageurs, entre sa volonté d'être toujours la même, de demeurer identique à soi, de se refuser à changer, et, d'autre part, l'étranger, le différent, l'autre³⁹.

Insaisissable et étranger, donc, ce dieu, puisqu'enfoui dans les marges, ancré dans les contradictions et faisant danser jusqu'au vertige les croyances et les normes stériles d'une société conservatrice entendant gérer et domestiquer, en soi et dans la cité, ce qui est autre.

Et pourtant, comme le fait remarquer Maria Daraki, cette puissance dionysiaque, considérée comme déconcertante et anomique, est en vérité l'un des soubassements de l'âme grecque : « C'est le paradoxe de Dionysos lui-même. Les Grecs ont inventé un dieu qui a pour fonction de mettre en cause leurs certitudes, et ils l'ont installé au centre et au sommet de leur système religieux⁴⁰. » Et elle ajoute : « Si Dionysos n'était pas un dieu grec, nul ne dirait qu'il est un dieu "étrange". C'est parce qu'il est le Délirant sous l'œil de la Raison, le dieu a-politique sur l'agora, le transgressif dans l'Olympe, qu'il a fallu en exorciser le paradoxe en le confinant dans les exils de l'altérité⁴¹. » Une *nécessité*⁴²,

³⁸ Jeanne Roux, *Euripide. Les Bacchantes. II. Commentaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 63-64.

³⁹ Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999, p. 190.

⁴⁰ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre, op. cit.*, p. 11.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

montrant subrepticement son visage, a commandé ainsi le développement d'un culte qui, réfractaire aux codes dominants de la cité grecque, ébranlant les valeurs fondamentales de celle-ci et forçant le passage à travers les barrières et les exclusions rigides de la religion olympienne, se trouve intronisé, non pas contre, mais au cœur de l'orthodoxie civique :

Bien entendu, les sociétés humaines tendent globalement à se perpétuer identiques à elles-mêmes. Et les cités grecques n'échappent pas à la règle. La folie dionysiaque – la levée des frontières et l'inclusion de l'*autre* dans chacune des formes qui constituent la *polis* – ne peut donc y être tolérée que provisoirement, le temps d'un rituel. Mais les Grecs de l'Antiquité paraissent avoir cru que l'équilibre psychologique des individus était lié à la participation à ce rituel⁴³.

Fondée sur la conviction « qu'aucun homme ne peut soutenir la vie de pure raison sinon pour un temps très court⁴⁴ », la folie dionysiaque est, en fait, « une tentative pour se garantir contre la “folie” (pathologique) [...] en se livrant à une “folie” rituellement provoquée (extase, possession). Faire le fou pour ne pas l'être [...]»⁴⁵. Ayant pour effet l'affranchissement des contraintes et la dépersonnalisation, ce sursaut temporaire de l'esprit et du corps « prév[ient] la folie qui guette l'individu enfermé dans un personnage social trop étroit⁴⁶ » :

Si l'univers du Même n'accepte pas d'intégrer à soi cet élément d'altérité que tout groupe, tout être humain porte en lui sans le savoir [...], alors le stable, le régulier, l'identique basculent et s'effondrent, c'est l'Autre dans sa forme hideuse, l'altérité absolue, le retour au chaos qui apparaissent comme la vérité sinistre, la face authentique et terrifiante du Même⁴⁷.

En d'autres mots, puisque, comme le fait remarquer Bourlet, « [l]'Autre absolu est tout simplement la mort⁴⁸ », celui qui résiste à la dissolution des antinomies « [peut] se voir définitivement fix[é] en cet *autre* qu'[il] redout[e] (non point selon ce qu'il [est]

⁴² Voir note 16 dans l'introduction.

⁴³ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

⁴⁴ E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1977, p. 235.

⁴⁵ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

⁴⁶ Jean Verdeil, *Dionysos au quotidien : essai d'anthropologie théâtrale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 21.

⁴⁷ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 51.

⁴⁸ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

réellement, mais sous la forme selon laquelle [il] le redout[e] : en tant qu'il est une figure de la mort)⁴⁹ ». Seule solution : faire en sorte que « l'Autre devienne une des dimensions de la vie collective et de l'existence quotidienne de chacun[, et] que l'altérité s'installe, avec tous les honneurs, au centre du dispositif social⁵⁰ ». Et si, comme l'exprime Michel Maffesoli, « c'est lorsqu'il y a pluralité qu'il y a équilibre, même si celui-ci est contradictoirel ou tensionnel⁵¹ », la folie dionysiaque donne ainsi accès à l' « expérience, au sein de la vie, d'une dimension autre, d'une ouverture de la condition humaine à une bienheureuse altérité⁵² », voire d'un outrepassement de soi dans une collectivité plus vaste.

L'unique voie pour arracher l'individu de l'univers du même et de l'immuable pour l'immerger dans la sphère de la multiplicité et du devenir consiste dès lors en la transe dionysiaque : il s'agit d'obtenir

un changement d'état [...] de faire pour un moment, dans le cadre même de la cité, avec son accord, sinon sous son autorité, l'expérience de devenir autre, non pas dans l'absolu, mais autre par rapport aux modèles, aux normes, aux valeurs propres à une culture déterminée⁵³.

En fait, si, pour Walter Friedrich Otto, « l'état dionysiaque est un phénomène originel de la vie et [si] l'homme doit participer de cet état⁵⁴ », c'est précisément parce que le surpassement du clivage qui sépare l'autre du même permet l'institution d'un équilibre contre tout rétrécissement sur soi et exclusivisme mortel :

Celui qui veut maintenir la différence cherche surtout à se rassurer, à se protéger lui-même. L'instinct de conservation dresse contre l'autre la barrière du même. Mais, ce faisant, il enferme dans une vie immobile, codifiée, répétitive. Il renie la vie même qu'il prétend défendre. Faire place à l'autre, lever la frontière qui nous sépare de lui, c'est assurément, du point de vue narcissique, prendre le risque d'être détruit ou, à tout le moins, déstructuré. Et c'est en cela que le rituel dionysiaque est un rituel de la folie. Mais l'acceptation de ce risque

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 51.

⁵¹ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, *op. cit.*, p. 89.

⁵² Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *op. cit.*, p. 37.

⁵³ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁴ Walter Friedrich Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, Paris, Mercure de France, 1969, p. 21.

conditionne le dépassement des antinomies qui fractionnent et limitent notre expérience du réel. Elle permet le surgissement en nous de la vie fondamentale, celle que signifie Dionysos et dont l'élan est, à proprement parler, universel⁵⁵.

Redisant l'élan fondamental de la vie, la folie dionysiaque a donc pour finalité la désindividualisation et la relativisation réciproque des valeurs :

Grâce à [Dionysos] le voile du monde se déchire : la danse de Dionysos habite le myste et le possédé devient dieu, devient Tout. Le culte de Dionysos tend à procurer un état de spasme et d'ondulation vers l'illimité permettant au vouloir individuel de s'abîmer dans un vouloir universel offrant l'affranchissement de toute vie intérieure⁵⁶.

Témoignant d'une « aspiration à la délivrance⁵⁷ » et ayant une fonction sociale « essentiellement cathartique [...]»⁵⁸, la folie dionysiaque invite ainsi l'individu à sortir du « rôle » qui lui est assigné au quotidien et à accéder à une plénitude d'être. « On ne peut exister que dans la mesure où l'on rentre dans un ordre, où l'on intègre sa différence assumée dans un tout qui nous dépasse⁵⁹ », affirme Maffesoli : n'est-ce pas cette même unité communiale, brisée par la particularité apollinienne, que Dionysos a l'ambition de rétablir à Thèbes lorsqu'il affirme vouloir « tout régl[er] à [s]on gré dans ces lieux⁶⁰ » ? L'absence d'équilibre, voire la dissolution de l'« union du statique [l'apollinien] et de la dynamique [le dionysien]⁶¹ » entraînant « le retour du refoulé⁶² » : n'est-ce pas cela que dépeint Euripide dans *Les Bacchantes* ?

⁵⁵ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

⁵⁶ Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, Paris, Desclée et Cie, coll. « L'athéisme interrogé », 1969, p. 15.

⁵⁷ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1974, p. 81.

⁵⁸ E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁹ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, *op. cit.*, p. 110

⁶⁰ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 48.

⁶¹ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, *op. cit.*, p. 135.

⁶² *Ibid.*, p. 136.

1.3 Le renoncement au visible et l'abolition des frontières : mythes de la révélation et du brouillage

Dionysos est un prophète : il peut, le délire bachique étant divinatoire, quand il a pénétré abondamment en nous, faire vaticiner les sujets qu'il possède⁶³.

Parmi les documents concernant Dionysos, soyons d'accord pour dire que la pièce *Les Bacchantes* d'Euripide, composée en 405 avant notre ère, est celui qui éclaire le mieux la figure du dieu et l'expérience religieuse des adeptes de celui-ci. Œuvre singulière et complexe, la pièce explicite l'arrivée de Dionysos à Thèbes, le face à face direct du dieu avec les citoyens de cette ville, et l'antagonisme et la violence qui en résultent. Dans cette tragédie qui a valu à son auteur une célébrité posthume, Dionysos proclame d'entrée de jeu : « Me voici⁶⁴ ». Irruption soudaine, imprévisible et inquiétante d'un « dieu qui vient⁶⁵ », qui semble jaillir de l'ailleurs et impose urgemment sa présence envahissante : « Toute la tragédie, dans son déroulement, illustre cette “venue” : elle donne à voir l'épiphanie dionysiaque⁶⁶. » Cette épiphanie, pourtant, se démarque de celle des autres dieux, dans la mesure où Dionysos exige d'être vu. Dans le prologue des *Bacchantes*, s'adressant aux ménades, le dieu demande qu'elles « attir[ent] vers [elles] les regards de la ville entière de Kadmos⁶⁷ ». Nul désir, par conséquent, de n'être reconnu que d'un groupe marginal, mais plutôt une volonté irrépressible de se faire voir dieu, de se révéler, d'insérer au cœur de la vie publique les excentricités de son culte, et de s'assurer que celles-ci soient comprises, incontestées, pratiquées unanimement et intégrées par la cité.

⁶³ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 299-302.

⁶⁴ *Ibid.*, v. 2.

⁶⁵ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op. cit.*, p. 453.

⁶⁶ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 39.

⁶⁷ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 62-63. Nous soulignons.

Les Bacchantes sont riches, en fait, en lexique du voir ayant trait « à la vision ordinaire et normale, à l’“apparition” surnaturelle que suscite le dieu, à sa révélation épiphanique et à toutes les formes illusoires du “paraître”, du ressembler, du faux-semblant, de l’hallucination⁶⁸ » : un fusionnement de termes qui tracent les lignes d’une dichotomie entre la vision assurée, raisonnable et vérifiable, et l’illusoire et le contestable. C’est que l’épiphanie de Dionysos, dans cette tragédie, est celle d’un dieu qui dissimule sa figure en adoptant les traits d’un jeune étranger lydien : « J’ai pris la forme humaine pour venir aux sources de Dirké⁶⁹ ». Divinité masquée par excellence, le masque s’avérant le symbole de la vacuité, de l’absence dans la présence, et l’instrument de la dissimulation et de la révélation, Dionysos se montre ubiquitaire et nullement susceptible d’être enfermé dans un carcan définitif : « Le masque [...] exprime et résume toutes les formes diverses que peut emprunter cette terrible présence divine⁷⁰ ». En fait, l’aspect insaisissable de Dionysos est souligné à maintes reprises par des formules du genre : « quel qu’il soit, cet intrus⁷¹ », « [q]uel qu’il soit, ce Dieu⁷² » ou « quelle que soit la nature de la divinité⁷³ ». Comme le fait remarquer Jean-Pierre Vernant, « Dionysos, lorsqu’il se manifeste, n’a pas de consigne à respecter quant à son mode d’apparition, parce qu’il n’est pas de forme préétablie qui lui convienne et où le dieu se trouverait une fois pour toutes enfermé⁷⁴ ». Et il ajoute que le dieu « se révèle en se cachant, [qu’il] se fait voir en se dissimulant au regard de tous ceux qui croient seulement à ce qu’ils voient,

⁶⁸ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d’Euripide », *art. cit.*, p. 44.

⁶⁹ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 4-5.

⁷⁰ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d’Euripide », *art. cit.*, p. 45.

⁷¹ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 247.

⁷² *Ibid.*, v. 769.

⁷³ *Ibid.*, v. 894-895.

⁷⁴ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d’Euripide », *art. cit.*, p. 44.

à ce qui est évident aux yeux⁷⁵ ». Aussi lorsque Dionysos, « le dieu aux multiples visages⁷⁶ », méconnaissable sous son déguisement, confronte Penthée, le roi rationaliste, pragmatique et sceptique, celui-ci déclare que « [s]on œil du moins ne le [Dionysos] voit pas !⁷⁷ » *Du moins* : invisible, donc, à des yeux ignorant qu'il puisse exister une présence qui les dépasse. Le dieu se manifeste, et ce, sous les traits du plus invisible, à ceux qui ont écarté leur perception assurée et objectiviste du monde, et exorcisé la barrière les isolant de l'Autre :

La vision de Dionysos consiste à faire éclater du dedans, à réduire en miettes cette vision « positive » qui se prétend la seule valable et où chaque être a sa forme précise, sa place définie, son essence particulière dans un monde fixe assurant à chacun sa propre identité à l'intérieur de laquelle il demeure enfermé toujours semblable à lui-même. Pour voir Dionysos il faut pénétrer dans un univers différent, où l'Autre règne, non le Même⁷⁸.

Cette logique binaire est davantage remise en cause lorsque Penthée demande à son interlocuteur si c'est « en songe, ou [d]e jour⁷⁹ » que ce dernier a vu le dieu. Et Dionysos de répondre : « Je le vis face à face⁸⁰ ». Réponse bousculant les termes de la question et soulignant que

l'épiphanie du dieu se situe en dehors de la dichotomie qui sert de cadre aux certitudes de Penthée : d'un côté le rêve, les phantasmes, les illusions ; de l'autre la vision bien réelle, le constat irréfutable. Au-delà de ces deux formes, se riant de leur opposition, la « vision » que requiert la divinité au masque se fonde sur la réciprocité du regard, quand, par la grâce de Dionysos, s'est instituée, comme en un jeu de miroirs, une entière réversibilité entre le fidèle voyant et le dieu visible, chacun étant à la fois et en même temps, par rapport à l'autre, celui qui voit, celui qui se fait voir⁸¹.

L'épiphanie dionysiaque se joue donc dans la mutualité d'un regard fusionnel et « prend [...] pour chaque individu, la forme d'un face à face direct, d'une relation fascinée où, dans l'échange croisé des regards, dans l'indissociable réciprocité du “voir” et de

⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁶ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁷ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 501.

⁷⁸ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 44.

⁷⁹ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 469.

⁸⁰ *Ibid.*, v. 470. Dans la traduction de Jean et Mayotte Bollack : « Il me voyait, je le voyais. Il me donne le culte. » : Euripide, *Les Bacchantes*, trad. Jean et Mayotte Bollack, Paris, Minuit, 2005, v. 470.

⁸¹ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 43.

l' "être vu", le fidèle et son dieu, toute distance abolie, se rejoignent⁸² ». Et c'est précisément à la lumière de ce « face à face », invoquant une symétrie et une sorte de circularité indifférenciée, que le regard dionysiaque acquiert toute sa crédibilité, tandis que celui de Penthée se révèle imposture. Le fait est que la tragédie des *Bacchantes*, dans son ensemble, est méticuleusement calculée pour pousser jusqu'à l'extrême le jaillissement d'instincts refoulés. Dionysos, « [o]pérant comme une force psychique incoercible, [...] arrive, au moyen d'une maïeutique subtile, à faire resurgir les pulsions sexuelles que Penthée s'est évertué à nier et à détourner⁸³ » sous la guise d'un esprit positif, autoritaire et irréprochable :

L'irruption de Dionysos dans le monde, sa présence insolite mettent [...] en cause cette vision « normale », à la fois naïve et assurée, sur laquelle Penthée croit pouvoir fonder son refus du dieu et toute sa conduite — vision qui se veut positive, raisonnable, mais qui trahit tout ce qu'elle comporte d'obscur et de trouble dans le « voyeurisme » exacerbé du jeune roi, dans son désir passionné, irrépressible d'être spectateur, de contempler, dans les turpitudes des ménades, cela même qu'il prétend avoir en horreur, [...] cherchant à voir sans être vu, pour finalement se révéler lui-même dans sa nature bestiale et sauvage [...]⁸⁴.

Vecteur de pouvoir, le regard de Penthée est une tentative par le protagoniste conservateur et xénophobe d'éviter le regard de l'Autre tout en récoltant le maximum d'informations qu'il fantasme. Il a pour fonction de simultanément satisfaire l'instinct de savoir et de contourner le passage à l'acte. Or, la vision que sollicite Dionysos est celle qui, ne cherchant guère à circonscrire son objet, ouvre les possibles, brouille les frontières, suscite la proximité et, ce faisant, intègre la menace que constitue l'autre et la transcende. C'est de cet entrecroisement de regards confondus qu'émerge la première manifestation du dépassement dionysiaque de l'opposition entre les catégories du *même* et de l'*autre* où l'édifice cohérent des apparences se trouve chaviré.

⁸² *Ibid.*, p. 42.

⁸³ Sélina Lejri, « La perversion de la figure maternelle », *Anglophonia*, n° 13, 2003, p. 208.

⁸⁴ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 43.

Dans son essai sur *La naissance de la tragédie*, c'est justement cet esprit dionysiaque d'exaltation et du vouloir-vivre, orienté vers la communion entre les êtres et avec la nature, que le philosophe Friedrich Nietzsche décrit et appelle de ses vœux :

Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien se renoue d'homme à homme, mais même la nature qui nous est devenue étrangère, hostile ou asservie, fête sa réconciliation avec l'homme, son fils prodigue. L'esclave devient un homme libre, toutes les barrières rigides et hostiles que la nécessité, l'arbitraire ou la mode insolente ont mises entre les hommes cèdent à présent. Dans cet évangile de l'harmonie universelle, non seulement chacun se sent uni, réconcilié, fondu avec son prochain, mais il se sent identique à lui [...] autour du mystère de l'Unité originelle. L'homme a oublié la marche et la parole [...] il marche extasié [...] l'énergie artiste de la nature entière se révèle parmi les frissons de l'ivresse, [...] il semble qu'elle soupire de se voir morcelé en individus⁸⁵.

En effet, au plus fort de la possession dionysiaque règne le brouillage le plus absolu : il n'y a plus ni chasseur, ni chassé, ni jeune, ni vieux, ni ami, ni ennemi, ni être humain, ni bête sauvage :

[Dionysos] brouille les frontières entre le divin et l'humain, l'humain et le bestial, l'ici et l'au-delà. Il fait communier ce qui était isolé, séparé. Son irruption, sous la forme de la transe et de la possession réglementées, c'est, dans la nature, dans le groupe social, en chaque individu humain, une subversion de l'ordre [...]⁸⁶.

Aussi les éléments du mythe et les composantes de la possession dionysiaque convergeront-ils toujours vers une fonction et une signification analogues : un mouvement transgressif vers la levée de la barrière isolant le même de l'autre.

1.4 L'affirmation d'énergie et la confrontation triomphante avec la mort : mythèmes de la mort et de la renaissance

L'homme est une corde tendue entre la bête et le Surhumain, - une corde sur l'abîme. [...] Ce qu'il y a de grand dans l'homme, c'est qu'il est un pont et non un but : ce que l'on peut aimer en l'homme, c'est qu'il est un passage et un déclin⁸⁷.

⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1982, p. 26.

⁸⁶ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 38-39.

⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra: nouvelle édition augmentée*, Paris, Arvensa, 2015, p. 23.

Selon Marcel Detienne, « [s]i Dionysos a longtemps fait figure de puissance venue de l'étranger, alors que, nous le savons aujourd'hui, il est d'aussi bonne souche que d'autres divinités grecques, c'est que ce dieu a vocation pour l'Étrange⁸⁸ ». Une « vocation » dont témoignent, pensons-nous, les récits fantastiques de ses morts et renaissances : Sémélé, fille de Cadmos, fondateur de Thèbes, suivant la consigne de la venimeuse Héra⁸⁹, demande à Zeus, son amant divin, de se révéler à elle dans toute sa magnificence. Zeus se manifeste donc dans les flammes des éclairs et de la foudre et, au même moment, tue sa bien-aimée, une simple mortelle qui porte son fils Dionysos. La maturation du fœtus n'étant pas achevée, Zeus soustrait celui-ci des entrailles de la mère et le recueille dans sa cuisse jusqu'au terme du neuvième mois de gestation. Dans l'épisode orphique du mythe, le jeune Dionysos-Zagreus, fils de Perséphone et de Zeus, est subrepticement attiré par les Titans qui, sous l'ordre de la jalouse Héra, l'assassinent, le découpent, font bouillir ses membres dans un chaudron, les font rôtir et les dévorent⁹⁰. Le cœur de l'enfant, dérobé et sauvegardé par Athéna, est confié à Zeus qui en féconde Sémélé et ressuscite le jeune dieu. Quoi qu'il en soit, dans les deux versions du mythe, Dionysos connaît deux naissances, d'où l'une des étymologies de son nom : « le deux fois né ». Fabienne Blaise suit les réflexions de Walter Friedrich Otto⁹¹ lorsqu'elle affirme que la double naissance de Dionysos est l'expression la plus sublime de l'esprit de dualité personnifié par le dieu :

Zeus fera de Dionysos — né deux fois, d'une femme et d'un dieu, obligé de passer par l'apparence humaine pour s'imposer définitivement comme une divinité — la preuve de la

⁸⁸ Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, p. 163.

⁸⁹ Ovide, *Les métamorphoses*, *op. cit.*, v. 253-338.

⁹⁰ Jean Rudhardt, « Les deux mères de Dionysos, Perséphone et Sémélé, dans les "Hymnes Orphiques" », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 219, n° 4, 2002, p. 488, [en ligne]. URL : <http://jstor.org/stable/44000387> [Site consulté le 22 mars 2016].

⁹¹ Walter Friedrich Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, *op. cit.*, p. 62.

relation nécessaire entre hommes et dieux, voués à ne pas demeurer dans des mondes étanches⁹².

L'incapacité de Sémélé à endurer le foudroiement par Zeus est incontestablement un prérequis à l'accession de Dionysos au divin, l'échec de la mère ayant pour conséquence l'accouchement par le père. « [U]nissant le ciel et la terre, normalement séparés⁹³ », et « témoign[ant] du violent effort de l'humanité pour [...] affranchir son âme de ses limites terrestres⁹⁴ », Dionysos est donc, dès sa naissance, simultanément citoyen de deux mondes, le terrestre et le divin, et manifeste dans sa conception le caractère paradoxal et la nature double de son être.

Et pourtant, malgré le privilège d'immortalité accordé aux dieux, « aux multiples naissances [de Dionysos] correspondent autant de mises à mort⁹⁵ » : assassiné et démembré, comme nous venons de le décrire, par les Titans ; poursuivi par Lycurge⁹⁶, armé d'une hache à double tranchant, et précipité dans la mer ; tué au combat et jeté dans le marais sans fonds de Lerne par le héros Persée⁹⁷. Dieu « douloureux et mourant⁹⁸ », dieu souffrant : dans *Dionysos, le mythe et le culte*, Walter Friedrich Otto contribue largement au cliché répandu par l'orphisme d'un Dionysos passif face à la mort. Or voici qui est intéressant : Dionysos entreprend également des descentes aux Enfers de son plein gré. Il ramène sa mère de l'Hadès et se fait lécher les pieds par Cerbère, le chien des Enfers : voilà autant de signes dévoilant la familiarité du dieu avec le monde infernal. En

⁹² Fabienne Blaise, « L'expérience délirante de la raison divine : Les *Bacchantes* d'Euripide », dans *Methodos*, n° 3, 2003, p. 14, [en ligne]. URL : <http://methodos.revues.org/173> [Site consulté le 27 février 2017].

⁹³ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 46.

⁹⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 358.

⁹⁵ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁶ Homère, *L'Iliade*, Paris, Seuil, 2010, Livre VI, v. 130-140.

⁹⁷ Marcel Piérart, « Le culte de Dionysos à Argos », dans *Kernos*, n° 9, 1996, p. 429, [en ligne]. URL : <http://kernos.revues.org/1189> [Site consulté le 27 février 2017].

⁹⁸ Walter Friedrich Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, *op. cit.*, p. 74.

fait, si « Dionysos s'avère maître des jonctions⁹⁹ », comme l'affirme Maria Daraki, ses morts et ses renaissances représentent, « comme une mer de forces en mouvement perpétuel, un monde qui se détruit et se recrée sans cesse, tel [le dieu] lui-même¹⁰⁰ », et évoquent un mouvement circulaire renouant le contact entre l'univers des vivants et celui des morts. Du démembrement à la résurrection : voici un parcours difficile à négocier. Cependant, franchissant avec maîtrise cette région hasardeuse de l'entre-deux qu'est la mort, Dionysos fait se réconcilier les extrêmes les plus incompatibles : « De Dionysos-enfant à Dionysos-adulte, il y a passage, et il traverse la mort¹⁰¹. » Effaçant les catégories temporelles au profit d'un destin non linéaire, la mort dionysiaque devient un espace de circulation :

Entre l' « enfance » et l' « âge adulte » d'un personnage, il y a nécessairement succession, il y a le temps. Mais il n'y a pas de « temps » dans le dionysisme, les catégories spatiales y suppléent entièrement. La mise à mort sacrificielle du dieu lui fait traverser la mort. Et cette traversée s'accomplit dans l'espace, à travers ce *pays* qui est la mort¹⁰².

C'est donc en termes de mouvement s'inscrivant dans l'espace, et non dans le temps, qu'il faut appréhender les naissances et les descentes aux Enfers du dieu : « Dionysos ne “souffre” pas, il circule¹⁰³ ». Facteur de durée aboli, une nouvelle dialectique de la vie et de la mort s'impose, l'une procédant de l'autre dans un rapport circulaire d'équilibre mobile assurant l'entrecroisement d'univers antinomiques.

Or il se trouve que ce pluralisme dynamique du chaos originel, traduit par les morts et les renaissances mythiques du dieu, voire cette « hallucination de l'univers dionysiaque dans lequel se heurtent et se résolvent à la fois toutes les contradictions¹⁰⁴ »,

⁹⁹ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, op. cit., p. 29.

¹⁰⁰ Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 464.

¹⁰¹ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris, Flammarion, 1994, p. 65.

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ Henri Jeanmaire, *Histoire du culte de Bacchus*, op. cit., p. 81.

a inspiré aux Grecs « un sentiment de l'ivresse si grand et si ouvert que, des milliers d'années après la ruine de leur civilisation, un Hoelderlin, un Nietzsche pouvaient exprimer leur dernière et leur plus profonde pensée au nom de Dionysos¹⁰⁵ » :

Et savez-vous ce qu'est « le monde » pour moi ? Voulez-vous que je vous le montre dans mon miroir ? Ce monde : un monstre de force, sans commencement ni fin ; [...] une force partout présente, une et multiple comme un jeu de forces et d'ondes de force, s'accumulant sur un point si elles diminuent sur un autre ; une mer de forces en tempête et en flux perpétuel, éternellement en train de refluer, avec de gigantesques années au retour régulier, un flux et un reflux de ses formes, allant des plus simples, aux plus complexes, des plus calmes, des plus fixes, des plus froides aux plus ardentes, aux plus violentes, aux plus contradictoires, pour revenir ensuite de la multiplicité à la simplicité, du jeu des contrastes au besoin d'harmonie, affirmant encore son être, dans cette régularité des cycles et des années, se glorifiant dans la sainteté de ce qui doit éternellement revenir, comme un devenir qui ne connaît ni satiété, ni dégoût, ni lassitude — : voilà mon univers dionysiaque qui se crée et se détruit éternellement lui-même [...] ¹⁰⁶.

Et c'est précisément ce « flux et [...] reflux », cette « régression vers les formes chaotiques et primordiales de la vie¹⁰⁷ » lors de laquelle l'individu se dévêt et se défait de sa psyché ancienne pour renaître à un niveau de conscience plus élevé, qui contribue largement à accentuer le sentiment d'étrangeté, ou, du moins, de nouveauté, rattaché au dieu, qui articule le mythe de Dionysos sur le mytheme essentiel de la « renaissance » et qui est célébré (et recherché) dans le culte de Dionysos. Et comment en serait-il autrement ? Dionysos est « le “Libérateur” — le dieu qui, par les moyens très simples, ou par d'autres moyens qui [le sont] moins, vous perme[t] pour un peu de temps de *cesser* d'être vous-même [...] et de *voir*¹⁰⁸ le monde autrement qu'il n'est¹⁰⁹ ». Est-il dès lors étonnant que ce dieu des transports extatiques et de la désindividualisation soit également le dieu du vin et, bien entendu, de l'ivresse ?

¹⁰⁵ Walter Friedrich Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁶ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes. Automne 1884 – Automne 1885*, Paris, Gallimard, 1982, p. 343-344.

¹⁰⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p. 358.

¹⁰⁸ Nous soulignons.

¹⁰⁹ E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, *op. cit.*, p. 83-84.

1.5 L'ivresse dionysiaque : extase libératrice

L'ivresse est un état particulier pendant lequel la conscience de soi et celle du monde sont plus ou moins modifiées ; le sujet enivré vit alors une expérimentation active et très particulière de sa propre perception du temps et de l'espace social, de la pesanteur et de la verticalité, des frontières entre le monde intérieur et le monde extérieur¹¹⁰.

La folie et l'alcool se partagent par moitié, en fait, le champ du délire dionysiaque. Dans *L'imaginaire de l'alcoolisme*, Yves Durand et Jean Morenon n'hésitent pas à affirmer que « [d]ans le culte de Dionysos, le vin détient réellement la place centrale sans laquelle il n'y aurait pas de mythe de Dionysos. Ce dieu est le dieu du vin. Sans le vin, sa divinité perd son contenu autant que son expression. Sa réalité s'annule¹¹¹ ». C'est bien lui d'ailleurs, nous apprend Euripide, qui a introduit aux hommes les bienfaits et la culture de la vigne :

Sache, ô mon fils, que deux principes sont essentiels aux humains. D'abord, Déméter la Déesse — ou la Terre (tu peux l'appeler de l'un de ces deux noms). Elle nourrit l'humanité d'aliments secs. Puis survint son émule, le fils de Sémélé, qui découvrit le suc fluide du raisin, qu'il nous apporta, pour guérir du chagrin les mortels misérables. Lorsqu'ils se sont emplis du nectar de la vigne, il leur donne l'oubli de leurs maux journaliers, par le sommeil, le seul remède à nos souffrances¹¹².

Cependant, outre l'apaisement et la consolation qu'il procure, le vin revêt une fonction « redoutable et privilégié[e] à la fois¹¹³ » : « L'alcool, ou Dionysos le dieu-vin, assure à l'être de culture un accès mesurable et contrôlable à l'émotivité première de sa propre nature¹¹⁴. » Or, « [puisqu'] elle fait sortir de soi¹¹⁵ » et qu'elle inaugure l'éclatement de la

¹¹⁰ Véronique Nahoum-Grappe, *La culture de l'ivresse*, Paris, Quai Voltaire, coll. « Histoire », 1991, p. 17.

¹¹¹ Yves Durand et Jean Morenon, *L'imaginaire de l'alcoolisme*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1972, p. 47.

¹¹² Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 274-284.

¹¹³ Yves Durand et Jean Morenon, *L'imaginaire de l'alcoolisme*, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁵ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, *op. cit.*, p. 196.

conscience individuelle, n'est-ce pas cela principalement le sens et la fonction de l'extase dionysiaque ? Selon Jean Brun,

[Dionysos] quête la non-essence, la non-existence individuelle, la délivrance de toute subjectivité. On pourrait dire de Dionysos qu'il cherche à inverser le sens de l'existence en transformant le détachement originel, dont tout individu est né, en une sorte d'extase libératrice. Il est tout particulièrement significatif de souligner, à ce sujet, que le mot *existence* commence par le préfixe « ex » et que celui-ci possède une double acception dans la mesure où il peut indiquer une sortie, un abandon et une perte, ou bien traduire un bondissement et un jaillissement. Dionysos est précisément celui qui se propose de transformer le *ex* existentiel en un *ex* libérateur et d'inverser la plongée dans l'existence en une évocation hors de l'existence afin de projeter l'homme hors de soi et lui permettre tous les accouplements impossibles¹¹⁶.

Rappelons d'ailleurs, à la suite de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, que Dionysos, « le dieu de l'affranchissement, de la suppression des interdits et des tabous, le dieu des défoulements et de l'exubérance¹¹⁷ », incarne la libération de l'irrationnel et la délivrance de l'individu de toute entrave :

Au sens le plus profondément religieux, le culte dionysiaque, en dépit de ses perversions et même à travers elles, témoigne du violent effort de l'humanité [...] pour affranchir son âme de ses limites terrestres. [...] Dionysos symbolise la rupture des inhibitions, des répressions, des refoulements. Il est une des figures nietzschéennes de la vie, opposée au sage visage apollinien. Il symbolise les forces obscures qui surgissent de l'inconscient ; il est le dieu qui préside aux déchainements que provoque l'ivresse [...]. Il symboliserait alors les forces de dissolution de la personnalité : la régression vers les formes chaotiques et primordiales de la vie, que provoquent les orgies ; une submersion de la conscience dans le magma de l'inconscient [...]. Il symbolise en profondeur l'énergie de la vie tendant à émerger de toute contrainte et de toute limite¹¹⁸.

Aussi l'alcool est-il l'adjuvant idéal, voire « le meilleur agent permettant d'accéder à l'état régressif ou primordial retrouvé dans le culte de [Dionysos]¹¹⁹ » et rendant librement agissant le dynamisme de l'instinct. En effet, parallèlement à la transe, l'ivresse dionysiaque, cette « forme de folie réversible¹²⁰ », est un véhicule conduisant l'individu « hors de lui-même¹²¹ ». Et si nous admettons, à la suite de Nietzsche, que toute culture

¹¹⁶ Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, op. cit., p. 14.

¹¹⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 357.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 358.

¹¹⁹ Yves Durand et Jean Morenon, *L'imaginaire de l'alcoolisme*, op. cit., p. 45.

¹²⁰ Carmen Bernard, *Désirs d'ivresse*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n° 191, 2000, p. 21.

¹²¹ Yves Durand et Jean Morenon, *L'imaginaire de l'alcoolisme*, op. cit., p. 38.

repose sur la répression de l'instinct et que le dionysien « amèn[e] le sujet à perdre toute conscience de soi¹²² », nous serons en mesure de postuler que l'ivresse permet à l'être de culture d'accéder à la liberté instinctuelle de l'être de nature : « Pour soustraire l'individu au pouvoir contraignant de l'action culturelle et pour libérer l'être de nature, l'intervention de l'alcool comme facteur nécessaire à l'exaltation de l'instinct est de plus haute importance¹²³. » L'ivresse motive donc la libération de forces que l'action civilisatrice et les institutions sociales refoulent et maîtrisent, et restitue l'acte instinctuel :

[...] Dionysos est le personnage dans lequel s'est projeté l'homme éprouvant sans cesse les limites temporelles, spatiales et physiques de l'existence ; du culte qu'il lui voue il attend la délivrance de l'idée même d'individualité. Car la possession dionysiaque vise à faire éclater le caractère punctiforme de l'existence individuelle pour réaliser une mort à soi ; elle suscite des migrations existentielles à la faveur desquelles l'individu se nierait lui-même en devenant tout ce qu'il voit, tout ce qu'il touche ou ne peut pas toucher. L'ivresse de Dionysos cherche à trouser le temps et l'espace en dépassant les cadres spatio-temporels de l'existence et elle veut faire de ceux-ci, non plus des limites infranchissables, mais ce que la possession de et par tous les *ailleurs* permet de briser¹²⁴.

Dynamisant l'esprit et donnant accès à l'âme sauvage de la Grèce antique, l'alcool conjugue l'enthousiasme au dérèglement des sens et permet à l'individu de secouer le joug des acquisitions culturelles. Or c'est précisément de cette extase libératrice dont le philosophe Friedrich Nietzsche se réclame lorsqu'il oppose l'esthétique apollinienne et son corollaire, le logocentrisme de la civilisation européenne, à l'esprit dionysiaque d'exaltation et du vouloir-vivre :

Soit manque d'expérience, soit sottise, il est des gens qui se détournent de ces phénomènes, qualifiés par eux d' « épidémies », avec une raillerie ou un regret, pleins qu'ils sont du sentiment de leur propre santé. Les malheureux ! Ils ne soupçonnent pas l'air cadavérique et fantomatique que prend leur « santé » quand passe près d'eux comme un torrent mugissant la vie ardente des exaltés dionysiaques¹²⁵.

¹²² Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 25.

¹²³ Yves Durand et Jean Morenon, *L'imaginaire de l'alcoolisme*, op. cit., p. 47.

¹²⁴ Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, op. cit., p. 16.

¹²⁵ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 25.

Confronté aux malheurs de l'individuation et cherchant à la dépasser, Nietzsche prône l'affranchissement du vouloir individuel dans la pluralité cosmique :

L'individu lui-même est une erreur. [...] Je distingue entre la prétendue individualité et les véritables « systèmes vivants » que représente chacun de nous ; on les confond, alors que l'« individu » n'est que la somme des impressions, des jugements et des erreurs dont nous avons conscience ; il est une croyance, un fragment du véritable système de la vie, ou un assemblage de fragments réunis fictivement par la pensée, une « unité » qui ne résiste pas à l'examen. Nous sommes les bourgeons d'un même arbre — que savons-nous de ce qu'il nous faudra devenir dans l'intérêt de cet arbre! [...]. Cessons de nous sentir cet « ego » fantastique! Apprenons petit à petit à répudier cette individualité imaginaire. Découvrons les erreurs de l'ego! [...]. Dépasser le « Moi » et le « Toi »! Sentir de façon cosmique¹²⁶!

Cependant, insiste Michel Maffesoli, « [l']ivresse est à la fois une initiation cosmique (perte de soi) et une initiation érotique (agrégation collective)¹²⁷ ». Aboutissant à la confusion et encourageant la fusion, bouleversant l'esprit jusqu'à la folie, elle « suscite dans un même mouvement la proximité et la distance¹²⁸ » :

[L]'alcool, au sens simple du terme, désaliène ; il ouvre les possibles, il allège les contraintes sociales et permet le passage à l'acte. Il est donc vecteur de violence, de puissance, de dynamisme, toutes choses désordonnées et effervescentes qui sont indispensables à l'équilibre individuel et sociétal¹²⁹.

Tout comme la transe, l'ivresse dionysiaque permet ainsi de recréer le chaos originel, lui-même recherché dans le culte du dieu, et de donner libre cours aux pulsions instinctuelles rendues stériles par les contraintes civilisatrices.

Le parcours se révèle donc de plus en plus clair : « Par le dieu-vin Dionysos, par l'alcool, l'âme grecque a pu accéder à la libre expression de cette composante essentielle de l'être qu'est le dynamisme instinctivo-affectif [...] ¹³⁰. » En fait, si la folie dionysiaque se présente comme l'exaltation de l'instinct, l'ivresse, cette « folie » délibérément provoquée, est le seul agent circonstanciel permettant à l'individu d'accéder aux forces

¹²⁶ Friedrich Nietzsche, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1942, livre IV, p. 613.

¹²⁷ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 188.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 192.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 193.

¹³⁰ Yves Durand et Jean Morenon, *L'imaginaire de l'alcoolisme*, op. cit., p. 49.

brutes de la nature humaine, de faire éclater sa conscience individuelle et d'éviter le renfermement sur soi. Et voici donc la grille de lecture qui, dans les chapitres qui suivent, nous permettra d'affirmer que, dans les œuvres de Marguerite Duras à l'étude, « une nouvelle modulation du dionysiaque [semble] prend[re] naissance sous nos yeux¹³¹ ». Outil de transgression et d'émancipation, l'ivresse ne susciterait-elle pas, chez les personnages durassiens, de foudroyantes visions, le surpassement des limites mortelles de l'être et l'appivoisement de la mort, et ne permettrait-elle pas finalement l'ultime transcendance de soi et celle d'une réalité décevante ?

¹³¹ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 29.

Chapitre 2

Renoncement au visible et dépassement du « voir » :

le mytheme de la révélation

Nous devons fermer les yeux pour voir¹.

Maintenant, tu vois ce qu'il faut voir².

2.1 La traversée difficile du voir au dire : aveuglement et opacité langagière

Du mythe de Dionysos, nous retiendrons dans cette étude les éléments susceptibles d'éclairer le comportement des fidèles du dieu qui, par la transe, se font semblables à lui.

Selon Françoise Frontisi-Ducroux :

Au cours des rituels auxquels le dieu préside, les humains s'efforcent de se rapprocher du dieu, d'entrer en relation avec lui par *Koinonia*, une familiarité qui va jusqu'à la similitude, jusqu'au mimétisme. Faire la bacchante ou le bacchant, c'est faire le Bacchos, faire comme le dieu, qui lui aussi délire et qui inspire le délire³.

Un des phénomènes qui déclenchent l'invasion de la personnalité de la bacchante par Dionysos, c'est l'excitation d'ordre visuel provoquée par le mouvement des torches :

Ainsi l'extase était obtenue par des moyens multiples : le froid intense, la nuit, l'effort physique de la marche, de la course et de la danse effrénée, l'effet trouble occasionné par les torches, la musique des tambourins, des doubles flûtes jouées en mode phrygien. Les Ménades dansent pendant la nuit sur les montagnes illuminées de torches⁴.

En fait, dans les épiphanies dionysiaques, la mise en valeur de l'aspect visuel est indéniable : « Les rites avaient lieu [...] pendant la nuit et les bacchantes portaient des torches que tantôt elles brandissaient à bout de bras, tantôt abaissaient et rapprochaient du

¹ James Joyce, *Ulysse*, cité par Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 9.

² Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 924.

³ Françoise Frontisi-Ducroux, « Qu'est-ce qui fait courir les ménades ? », dans Dominique Fournier, *Le ferment divin*, Paris, la Maison des sciences de l'homme, 1991, p. 147-166.

⁴ Clara Acker, *Dionysos en transe : la voix des femmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire ancienne et Anthropologie », 2002, p. 156.

corps⁵. » Le caractère spectaculaire du ménadisme est encore plus évident dans les mystères dionysiaques, l'autre aspect du culte de Dionysos. Selon Rocco Marseglia :

L'importance que les mystères accordaient à la vision est reconnue : à Éleusis, dont les rites ont pu être mieux reconstruits, les deux degrés de l'initiation étaient la *μυησις* (fermeture, des yeux ou peut-être des lèvres) et *ἑποπεία* (contemplation, vision) et l'initié était appelé *εποπιης* (celui qui voit). Dans les mystères bachiques, le moment central du rite devait être la révélation du phallus dans un van, continuation de rituels phalliques publics tels les phallophories. Ce rituel témoigne de l'importance accordée à la vue et à la démonstration, qui apparaît d'ailleurs aussi dans le nom de l'officiant, *ὄργιοφωτης*, « celui qui laisse apparaître les orgia »⁶.

Rocco Marseglia rappelle également que le dieu manifeste sa présence d'autres façons, à savoir par la métamorphose dans le domaine animal et végétal, et plus particulièrement, comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, par le port du masque :

Sur les vases, le dieu préside sous la forme du masque à des rites de transvasement de vin, qu'on a mis en relation avec la fête du coupage du vin, célébrée au jour des « cruches » pendant les Anthestéries, ou avec la fête des Lénéas. D'ailleurs, Dionysos apparaît très souvent dans la peinture sur vases avec la caractéristique vision frontale du masque : dans le vase François par exemple, il est le seul dieu à tourner son visage vers celui qui regarde⁷.

La présence déconcertante de Dionysos est aussi soulignée dans la tragédie des *Bacchantes*, le principal témoignage du culte dionysiaque, où le dieu, portant un masque souriant⁸, n'est pas là où il paraît et remet en question l'identité stable que vise le regard objectif. Ainsi, la danse des ménades sous la lumière des torches et le port du masque par le dieu sont des éléments qui font appel à la vue et favorisent le déclenchement de la crise. Ils entretiennent ainsi un rapport tout particulier avec la vision. C'est ce que symbolise le masque : Dionysos exige d'être vu et il offre son épiphanie au regard, mais les apparitions du dieu demandent à être déchiffrées⁹.

⁵ Rocco Marseglia, « Le rôle dramatique de la vue et de l'ouïe dans la tragédie d'Euripide », thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2013, p. 285.

⁶ *Ibid.*, p. 282.

⁷ *Id.*

⁸ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 438, 1020.

⁹ Nous sommes consciente qu'il y a une distinction entre les notions se rapportant au visuel : le regard, le visible, la vision, le voir, la vue, etc. Nous avons choisi de les regrouper parce que l'épiphanie de Dionysos,

Or, tout lecteur de l'œuvre durassienne est frappé par la même « promesse mensongère du visible¹⁰ » que décrit et dépeint Euripide dans les *Bacchantes*. Chez Duras, du visible à l'invisible, il n'y a parfois qu'un pas : « d'un côté les personnages sont caractérisés par leur inépuisable soif de voir, de l'autre ce qui se voit dans l'espace "réel" est réduit au strict minimum¹¹. » C'est ce que nous remarquons dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, où le voir est souvent troublé par un soleil étouffant et un « trop de lumière qui empêch[ent] parole et regard¹² » :

Ils ne pouvaient même pas se regarder à cause du soleil écrasant. Ils ne pouvaient voir l'un de l'autre que leurs pieds poussiéreux et nus dans leurs sandales de plage et ils marchaient vite dans la réverbération aveuglante des murs blancs des villas et du fleuve¹³.

Dans son introduction aux *Petits chevaux de Tarquinia*, Marguerite Duras présente le texte de la façon suivante : « Les personnages du roman passent leurs vacances en Italie, au bord de la mer, par une chaleur écrasante, à peine atténuée par le souffle du soir. » En fait, « l'angoisse du soleil¹⁴ » est telle que les personnages ne peuvent « sans souffrir regarder les falaises¹⁵ » et les galets de marbre éclatants. Le soleil épuise le regard à tel point que, tel un aveugle qui cherche son chemin en fouillant devant lui avec sa canne et en palpant les murs, Sara, le personnage autour duquel se construit l'intrigue principale, « baisse [souvent] les yeux¹⁶ » afin d'atténuer la lumière extérieure trop vive, marche derrière¹⁷ son amie, Gina, affirme qu'elle « ne sai[t] pas avancer¹⁸ », et entre dans la mer

ce dieu de l'illusion théâtrale, place les acteurs et les spectateurs sur le même plan et brouille les frontières, spatiales et temporelles.

¹⁰ Arnaud Rykner, « Le paradoxe du regard », dans Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 92.

¹¹ *Op. cit.*, p. 91.

¹² Mechthild Cranston, « Les petits chevaux de Tarquinia: Marguerite Duras Infans », *art. cit.*, p. 47.

¹³ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 131.

¹⁶ *Ibid.*, p. 28 et 77.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34 et 138.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

« prudemment¹⁹ » et « lentement²⁰ ». Chez la protagoniste, la reconnaissance de l'espace visuel est également troublée : « Je ne reconnais plus tes pieds, [...], peut-être que je les vois pour la première fois²¹. » Le regard de Sara « semble [donc] osciller entre l'opacité qui cache et la lumière qui aveugle, entre l'absence de vision et le trop de vision²² ». Pourtant, c'est ainsi que la protagoniste décrit le soleil de son pays : « Là où je connais, [...] ce n'est pas [...] le même soleil, c'est un soleil gris, plein de pluie et le ciel est toujours lourd²³. » Le « soleil grec²⁴ » de la ville italienne a, quant à lui, la qualité de rendre « souûl²⁵ [*sic*] », et les personnages s'accordent, en fait, à reconnaître « qu'il n'y a nulle part ce même soleil²⁶ » et que tout autre soleil « ne rend pas aussi heureux²⁷ ». De plus, c'est sous ce même soleil aveuglant que « les caractères s'ouvr[ent] et se [font] voir²⁸ ». Comment expliquer ce paradoxe au sein de la narration ? Selon Georges Didi-Huberman, dans son essai *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, « voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe²⁹ ». Et il ajoute : « voir, c'est perdre³⁰. » Pour l'historien, qui définit le voir et l'incomplétude de celui-ci comme une expérience ontologique de perte, il s'agit de « dépasser³¹ » cette aporie d'un regard qui n'arrive pas à s'accomplir. Et, comme l'affirme Rykner, « c'est précisément autour du dépassement de cette perte, du dépassement de cette infirmité du voir que s'organise l'écriture de

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

²¹ *Ibid.*, p. 155.

²² *Ibid.*, p. 102.

²³ *Ibid.*, p. 139.

²⁴ *Ibid.*, p. 138.

²⁵ *Id.*

²⁶ *Id.*

²⁷ *Ibid.*, p. 139.

²⁸ *Ibid.*, p. 207.

²⁹ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 14.

³⁰ *Id.*

³¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

Duras³² ». Les personnages durassiens cherchent tous « à transcender la vue par une vision qui, elle, sera apte à retenir le réel, ou plus exactement à le réaliser par son absence même [...]»³³ ». Car, chez Duras, c'est à partir de l'absence qu'on donne à voir.

Dans ce contexte où « moins la vue est possible, plus la vision s'épanouit³⁴ », il faut souligner le rôle capital que joue l'alcool dans le prolongement du paradoxe entre le voir et l'aveuglement. Si, selon Rykner, « les yeux fermés [...] permettent [aux personnages] de se protéger de la lumière de cela même qu'[ils font] tout pour voir, et en même temps [les yeux fermés] retiennent la lumière à l'intérieur, derrière les paupières fermées³⁵ », l'acte de boire ne serait-il pas une autre façon de fermer les yeux ? En fait, peu importe le genre d'alcool consommé par les personnages durassiens, l'éthanol et le soleil entretiennent une association étroite dans l'œuvre de l'auteure. Ce phénomène est bien illustré dans *Le marin de Gibraltar*³⁶ :

Sitôt après, était-ce le soleil ? Je ne pensais plus à parler à Jacqueline, mais à rentrer et à prendre un apéritif. [...] Sitôt que je l'eus, cette idée me parut être la meilleure que j'eusse eue depuis longtemps. Je cherchais longuement de quel apéritif j'avais envie et je les passais tous en revue. Cela m'occupa beaucoup, profondément. Finalement, j'hésitais entre le pastis et la fine à l'eau. Le pastis, c'était la boisson par excellence que sous ce soleil-là il fallait s'envoyer dans l'estomac. [...] Ah ! Qui n'a pas eu envie d'un pastis après un bain de mer pris en Méditerranée ne sait pas ce que c'est qu'un bain de mer pris le matin en Méditerranée. [...] Non, qui n'a pas connu la force de cette envie de pastis sous le soleil, après le bain, n'a jamais senti l'immortalité de la mortalité de son corps. [...] J'ai attrapé une insolation, dis-je, pour essayer de m'expliquer à la fois ce goût nouveau et le plaisir disproportionné que je me promettais d'y prendre. Je remuais la tête dans tous les sens pour la rafraîchir et essayer de me comprendre³⁷.

D'un côté, le soleil semble accentuer les effets du pastis, et de l'autre, c'est bien grâce à l'alcool que l'expérience du soleil méditerranéen peut être vécue.

³² Arnaud Rykner, « Le paradoxe du regard », *op. cit.*, p. 94

³³ *Ibid.*, p. 95.

³⁴ *Ibid.*, p. 104.

³⁵ *Id.*

³⁶ Marguerite Duras, *Le marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, 1952. Fait intéressant : ce texte est dédié au compagnon de Marguerite Duras, Dionys, nomination dérivée de Dionysos.

³⁷ *Ibid.*, p. 54-55.

Un an après la publication du roman *Le marin de Gibraltar*, cette connivence est reprise dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, où le soleil et l'alcool s'amplifient et s'accroissent mutuellement, et l'articulation de l'un avec l'autre propulse Sara dans un état de crise³⁸, voire de désintégration psychique. D'abord, dans ce texte, le soleil revêt, comme nous venons de le démontrer, des caractéristiques qui intensifient l'isolement géographique dans lequel se trouve la protagoniste principale, celle-ci étant déjà détachée de son quotidien parce qu'en vacances, et qui aggravent l'aliénation psychologique qu'elle recherche et poursuit, se plaignant d'être « coupé[e] de l'inconnu³⁹ ». Notons, ensuite, que Sara boit « dix campari par jour⁴⁰ ». Elle encourage même ses compagnons de voyage à suivre son exemple et à boire du bitter campari, ce talisman liquide et « magique⁴¹ » au pouvoir duquel on « croi[t] beaucoup⁴² ». C'est que ce roman, considéré par certains critiques⁴³ comme étant le point tournant dans la production littéraire de Duras, part du principe que « la *vue* empêche la *vision*⁴⁴ » et met en scène un alcool qui dissout l'objectivité des idéalités logiques dans la subjectivité qui les saisit et les conditionne, et brouille la frontière entre la virtualité et l'imagination.

Dans le premier chapitre du roman, le regard est posé clairement comme le garant de l'existence humaine, voire comme la condition de la révélation de celle-ci : « Il y avait deux jours, le matin, à la même heure, alors qu'elle arrivait de la villa, il s'était aperçu

³⁸ Alain Vircondelet, *Marguerite Duras, avec entretiens*, Paris, Seghers, 1972, p. 21.

³⁹ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

⁴² *Ibid.*, p. 32.

⁴³ Voir, entre autres, Alfred Cismaru (*Marguerite Duras*, New York, Twayne, 1971, p. 18) et George H. Bauer (« Culinary Textuality in the Writings of Duras », dans Sanford Scribner Ames (dir.), *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*, Bern, Peter Lang, 1988, p. 265).

⁴⁴ Arnaud Rykner, « Le paradoxe du regard », *op. cit.*, p. 91.

qu'elle existait, brutalement. Elle l'avait compris à son regard⁴⁵. » Et encore : « Il était encore seul avec ce bateau. Lorsque, il y avait deux jours de cela, brutalement, il s'était aperçu de l'existence de Sara. Il continua ce matin-là à s'en apercevoir⁴⁶. » Voici donc deux passages courts et successifs faisant le lien entre la vision et la prise de conscience de l'autre, et décrivant un regard qui donne au personnage le pouvoir puissant et violent de se définir et de délimiter son existence par rapport à l'autre. Pourtant, l'ouverture du roman n'est pas le début thématique de celui-ci. En fait, à mesure que la consommation d'alcool augmente, le regard alcoolisé opère la transfiguration de la réalité visible, de sorte que Sara projette ses obsessions sur l'univers physique qui l'entoure. Dans le passage ci-dessous, Sara, à la vue d'un pêcheur arrêté au bord du fleuve italien, se souvient de son frère mort et de son enfance perdue :

Il revint à la mémoire de Sara d'autres pêcheurs qui, dans des fleuves gris, aux embouchures marécageuses, résonnantes de singes, jetaient leurs filets de la même façon sereine, parfaite. Il lui suffisait d'un peu d'attention et elle entendait encore les piailllements des singes dans les palétuviers, mêlés à la rumeur de la mer et aux grincements des palmiers dénudés par le vent. Ils étaient tous les deux, le frère et elle, Sara, dans le fond de la barque, à chasser les sarcelles. Le frère était mort.

C'était ainsi que devait se faire une vie. Sara croyait s'être faite à cette certitude et désirait s'y cantonner.

L'homme ramena encore une fois quelques poissons. Le frère était mort, et avec lui, l'enfance de Sara. Il devait en être toujours ainsi, et dans tous les cas, désirait croire, ce jour-là, Sara⁴⁷.

Véhiculées par l'alcool, les hantises de Sara s'expriment et se révèlent par les déformations que la protagoniste projette sur l'univers visible et les distorsions qui se conforment à son état psychique. N'oublions pas que cette impression poignante d'un avoir-vu « éveille une nostalgie sans fond chez le sujet traversé par des rayonnements invisibles, une sensation de spectre, d'inconnu reconnu⁴⁸ », et rejoint l'idée non pas

⁴⁵ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 20.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁸ Hélène Cixous, *Luc Tuymans. Relevé de la Mort*, Paris, La Différence, 2013, p.19.

seulement d'un écho venu d'une mémoire perdue, d'un « déjà-vu » à proprement parler, mais plutôt d'un retour du refoulé, occulté par un regard ivre et tout-puissant dans lequel « l'apparition [tient] de la vie comme de la mort, jailli[t] d'une lumière astrale comme [s'expulse] des ténèbres⁴⁹ ». C'est donc ainsi que le mytheme de la révélation se manifeste dans *Les petits chevaux de Tarquinia* : à partir d'un réel visible, le regard intoxiqué ressuscite et rend accessibles les images souterraines d'une vie écoulée, et il éclaire et démêle les traces brouillées d'un passé profond, soit d'un avoir-été. La consommation illimitée de Campari permet à Sara de privilégier une vision qui mettrait un trait sur le quotidien et ferait valoir un regard misant sur le pré-visible, le vu-avant. Ce que le roman illustre, c'est qu'une trace ne peut devenir signe que par un regard qui la démêle, la questionne et l'interprète, et par une pensée qui lui donne sens. Chez Sara, grâce à l'alcool, le pré-visible devient visible et la signification s'associe à la référence. Soulignant les limites du voir, *Les petits chevaux de Tarquinia* montrent qu'il y a toujours plus à voir au-delà de ce qui est vu.

Pourtant, dans ce roman, l'aveuglement et la transcendance de la vue engendrent aussi une méfiance à l'égard des mots. Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche attribue à Dionysos « un symbolisme du corps tout entier, non pas seulement des lèvres, du visage, de la parole, mais de l'ensemble des gestes⁵⁰ ». Cette esthétique de l'ivresse et du débordement des sens est bien montrée dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, où les personnages éprouvent la profonde difficulté de dire, et communiquent souvent hors et entre les mots. Dans le passage suivant, lors d'un échange au sujet de la vieille femme qui

⁴⁹ Alice Michaud-Lapointe, « Paradoxes du voir et de l'aveuglement dans *Ceux d'à côté* de Laurent Mauvignier », *Études françaises*, volume 52, n° 3, 2016, p. 152.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 49.

refuse de signer la déclaration de décès de son fils démineur, l'échec des mots, en tant que moyen de communication, est explicitement exprimé par Jean et Jacques :

— Elle n'a jamais donné de raison à son obstination ? dit l'homme. [...]
— Obstination n'est pas le mot, dit Jacques..., comment dire ? Il s'adressa à l'homme avec un peu d'irritation : il faut se faire à cette idée que peut-être c'est inexprimable⁵¹.

Cette insuffisance du langage comme forme d'expression est thématifiée également dans la citation ci-dessous, où l'expression immédiate de Sara est remise en question par Ludi qui, malgré l'insistance de son amie, maintient que celle-ci lui en veut pour quelque chose qu'il aurait dit d'elle à Jacques, son époux :

— Je sens bien que si, que tu m'en veux. Comprends-moi. Je crois moi aussi qu'on doit se taire à la limite, tu comprends, à la limite juste de ce qu'on sait qu'on exprimera dans la fausseté. Ni avant ni après. Mais j'aime quand même mieux les gens qui se forcent contre cette limite-là, qui se forcent à parler que ceux qui se forcent à se taire. Oui, quand même je les aime mieux. Toi en ce moment, tu gardes des paroles contre moi, depuis au moins quatre jours. Ça me plaît pas. Et elles te font mal ces paroles, je suis sûr⁵².

Ainsi, que ce soit par la condamnation immédiate imposée à Jean après l'usage du terme « obstination » qui, selon Jacques, ne parvient pas à définir l'état psychologique de la vieille et qui est donc une vaine tentative de nommer l'innommable, ou par l'importance, reconnue par Ludi, d'une borne langagière, voire d'une frontière conceptuelle entre le mot juste et le mot faux, une limite est imposée à l'espace de la parole.

Or c'est précisément contre cette contrainte langagière que s'élève Sara, en revendiquant la justesse de la conscience préverbale comme mode d'accès privilégié à la parole : « Peut-être qu'on peut faire autre chose que parler, dit Sara, qu'on peut faire autre chose qui vous fasse le même effet que parler, qui vous délivre tout pareil⁵³. » L'aliénation langagière est présentée comme un état hautement souhaitable, et Sara, voulant se « délivrer » de la prééminence des mots, cherche à dépasser l'ineffabilité

⁵¹ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 74.

⁵² *Ibid.*, p. 97.

⁵³ *Id.*

radicale de l'intériorité. Dans *Les lieux de Marguerite Duras*⁵⁴, ouvrage réalisé à partir d'entretiens entre Michelle Porte et Marguerite Duras, cette dernière insère ses personnages féminins dans la longue lignée de femmes, possédées-dépossédées, qui « se transmettent une connaissance profonde de la vie⁵⁵ » et « baignent [dans] une durée d'avant la parole, d'avant l'homme⁵⁶ ». Selon l'auteure, et comme le suggère Sara dans la citation ci-dessus, les hommes sont « malade[s] de parler⁵⁷ », tandis que les femmes, bien que réduites au silence, « savent aussi rester silencieuses, et de là provient leur force, la puissance de leur parole⁵⁸ ». C'est que, pour Duras, le silence est « la condition requise pour l'émergence d'une nouvelle parole, d'un nouvel ordre⁵⁹ ». Sans doute en est-il ainsi de Sara qui, dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, adopte une position largement « réticente⁶⁰ » devant la limite langagière.

En fait, chez Sara, l'infirmité du voir se traduit par une opacité de la parole, celle-ci se trouvant constamment aux prises avec l'indicible :

- Ce que je voudrais savoir, dit [Jacques], c'est pourquoi tu tiens tant à ce que ces vacances soient mauvaises. [...]
- Je ne sais pas.
- Tu ne veux pas le savoir ou tu ne le sais pas ?
- Il me semble qu'il faudrait dix ans pour l'expliquer⁶¹.

La réticence langagière de Sara est également évidente lors de ses échanges avec Diana, son amie, et Jean, son amant :

- Je ne sais pas pourquoi il me semble que tu as dû encore t'engueuler avec lui, dit Diana.
- Ce n'est pas ça, dit Sara.
- C'est quoi ?

⁵⁴ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 23.

⁵⁵ Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Marguerite Duras : Lectures Plurielles*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 19.

⁵⁶ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 12.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Marguerite Duras : Lectures Plurielles*, op. cit., p. 20.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁰ Nicolas Xanthos, « Se taire à la limite. Conversation et intériorité dans *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *Littérature*, n° 136, 2004, p. 82.

⁶¹ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 57.

- C'est compliqué à dire.
- On dit toujours qu'il y a des moments difficiles dans les couples. C'est ça ?
- Sans doute, c'est ça.
- Diana fit un geste vague, d'indifférence et de tristesse.
- Vous êtes fatigants, dit-elle⁶².

- C'est ce type qui vous a rendue triste ? [demanda Jean]
- Je ne sais pas.
- J'aime bien moi aussi qu'on me dise les choses.
- Ça, je ne peux pas vous le dire.
- Vous n'aimez pas beaucoup parler ?
- Pas beaucoup⁶³.

Ces exemples illustrent l'impossibilité qu'éprouve Sara à formuler le contenu de ses mouvements intérieurs et à franchir la limite langagière évoquée par Ludi. Pour tous, et Jacques en particulier qui « aime bien que les choses soient dites⁶⁴ », la réticence de Sara à s'exprimer est nourrie par un refus délibéré de surmonter ladite limite et d'exprimer l'intériorité. Or, peu importe l'évaluation, le jugement et l'interprétation dont fait l'objet la posture de Sara, la parole réticente de celle-ci agit comme le masque de Dionysos dans la mesure où elle force les autres personnages, et Ludi en particulier, à entendre par-delà ce qui est dit, ou ce qui n'est pas dit.

Plusieurs situations dialogales dans *Les petits chevaux de Tarquinia* mettent en scène l'entrecroisement des propos réticents de Sara et la posture exigeante de Ludi qui « cherche à attribuer de la signification à la parole d'autrui » et à « entendre l'intériorité dans ce qui ne peut la formuler⁶⁵ » :

- Non, dit Sara. Je t'en ai voulu quelques jours tout en comprenant que tu avais raison. Maintenant, je ne t'en veux plus.
- Pourquoi tu me dis ça que j'avais raison ? Alors tu es encore en colère⁶⁶ ?

⁶² *Ibid.*, p. 88.

⁶³ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁵ Nicolas Xanthos, « Se taire à la limite. Conversation et intériorité dans *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 86.

⁶⁶ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 210.

Dans cet extrait, Sara a appris que Ludi avait dit d'elle qu'elle était sans curiosité aucune et, bien qu'elle dise ne plus lui en vouloir, Ludi entend au-delà de ce qui lui est dit. En fait, la réponse de Ludi suggère qu'il attribue à la parole de Sara une signification autre, allant à l'encontre de ce qu'elle dit. De plus, la réplique, s'ouvrant avec « pourquoi », porte à croire que la parole de l'autre doit être évaluée en fonction de son contenu propositionnel, certes, mais également des raisons sous-tendant la profération de celui-ci. Et parfois, comme le montre l'échange entre Sara et Ludi, une réplique aurait une signification plus importante sur le plan de l'énonciation que sur celui de l'énoncé :

On assiste [...] à une valorisation de l'énonciation comme lieu de signification : le roman semble poser que si le *dit* possède bel et bien une signification qui n'échappe à personne, le *dire* est lui aussi un registre en fonction duquel on peut attribuer de la signification. Plus encore, dans le cas qui nous occupe, il y a incompatibilité signifiante entre l'énoncé et l'énonciation, et c'est l'énonciation qui devient le critère décisif⁶⁷.

En d'autres mots, Sara a peut-être du mal à parler de son intériorité, mais l'expression de celle-ci relève de l'ordre de l'énonciation : « Sara ne peut pas dire ses sentiments : elle ne peut que les montrer par ce qu'elle dit⁶⁸. » La posture réticente, choisie et adoptée par Sara, devient donc la condition nécessaire à l'expression de l'intériorité de la protagoniste.

Un autre passage dans le récit nous permettra d'approfondir l'analyse, voire de montrer que « les répliques prononcées dans un échange verbal sont [...] à double entente [et qu'] elles ont une première signification liée à l'énoncé, et une seconde liée à l'énonciation⁶⁹ » :

- Le feu, répéta Diana en souriant. Elle fit un clin d'œil à Sara.
- Il n'y a que cette petite route, dit Sara, et la montagne. Il ne manquait plus que le feu. Gina s'approcha. L'homme s'était rassis près de Diana et regardait lui aussi la montagne.
- Ça ne gagne pas vite, dit Gina, c'est loin, il ne faut pas s'inquiéter.

⁶⁷ Nicolas Xanthos, « Se taire à la limite. Conversation et intériorité dans *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 87.

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 87.

- Ça gagne vite, dit Diana. En fixant bien, on peut même le voir avancer.
- Tu n’y connais rien, dit Gina. Il faut quinze jours pour que ça arrive ici. Et ces jours-ci, il va pleuvoir, c’est sûr.
- Mais tu ne comprends pas que ces deux-là, elles sont pour le feu ! dit Ludi, pour qu’il vienne ici cette nuit et qu’il nous déloge tous ? Si tu ne comprends pas ça, alors qu’est-ce que tu comprends⁷⁰ ?

Dans l’ensemble de ces répliques, le lecteur est témoin de deux interprétations : la première, celle de Gina, est liée à l’énoncé, tandis que la deuxième, prise en charge par Ludi, est liée à l’énonciation. Dans sa réplique, Gina considère les propos de Diana et de Sara dans leur dimension d’énoncé, « un énoncé où le feu est construit comme une menace concrète, car selon [les deux femmes] il avance rapidement et rien ne protège le village⁷¹ ». Ludi, de son côté, ne répond pas en fonction de l’objet discursif, mais il réplique plutôt à l’énonciation. Il cherche à déterminer ce qui se cache derrière l’insistance de Diana et de Sara de faire du feu une menace. Et, en bout de ligne, il détermine que les propos de ses amies dévoilent l’aversion de celles-ci à l’égard de cet endroit où elles passent leurs vacances et leur désir de s’en aller du village. Comme le remarque Nicolas Xanthos, « du point de vue illocutoire, ce qui apparaissait comme un constat dépité (malheur, voilà le feu) ressemble du coup nettement à un souhait inavouable (puisse ce feu s’en venir et nous déloger — et nous épargner la responsabilité d’un départ prématuré)⁷² ». On voit donc que « la parole de l’autre se fait l’indice de ses mouvements intérieurs — pour qui sait l’entendre⁷³ », et l’intériorité se fait l’objet d’un masquage dionysiaque pour qui sait la dévoiler.

Or au fondement de ces enjeux visuels et langagiers réside le cœur du récit et se découvre une idéologie, explicitement exprimée par Sara : « Même les plus grands de tes

⁷⁰ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 72-73.

⁷¹ « Se taire à la limite. Conversation et intériorité dans *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 89.

⁷² *Ibid.*, p. 89-90

⁷³ *Ibid.*, p. 90.

philosophes sont d'accord sur ce point qu'il est nécessaire de se retremper de temps en temps dans l'inintelligence du monde⁷⁴. » En fait, à l'incessante réglementation et à l'obéissance rigide des douaniers, traités de « cons⁷⁵ » et d'« idiots⁷⁶ », s'opposent la tension, chez Sara, entre le voir et le dire, et l'extase qui en résulte, « toute à sa fructification impudente⁷⁷ ». Dépossédée de sa vue et de sa parole, Sara se trouve traversée par un autre langage qui, bouleversant les piliers d'une communication directe et rationnelle, légitime son expérience de l'inintelligence. Dans ce contexte, l'alcool, ou plus précisément « les bitter campari qui [font] rapidement leur effet⁷⁸ », ne donneraient-ils pas accès à l'inintelligence, voire à la sagesse que prône Sara ? Selon Ileana Chirassi Colombo, la possession et l'ivresse dionysiaques donnent lieu à un savoir tout particulier, tant universel que transcendant :

[La possession] donne [...] un savoir qui n'est pas le conseil circonstancié d'une stratégie oraculaire mais, sauf quelques cas bien connus, un savoir qui s'offre comme une possibilité diffuse de compréhension globale. C'est précisément le savoir promis à la cité des Bacchantes. Proches du dieu, les *bacchai* et les *bacchoi*, comme le dieu Bacchos lui-même, auront le don de la connaissance dans la folie, ce statut spécial que l'ivresse mythique, devenant politique, peut rendre commun à tous dans un savoir partagé par tous, étrangers et citoyens, jeunes et vieux, hommes et femmes⁷⁹.

Sara, affirmant qu'elle « n'[a] rien à en faire, de l'intelligence⁸⁰ », participe donc à un nouveau mouvement de pensée et revendique, suivant le modèle des ménades, le droit de détourner une partie d'elle-même vers un ailleurs au service de l'outrepassement de soi et « d'un nouvel ordre⁸¹ » dionysiaque. Selon Martine L. Jacquot :

La folie est une tentative de s'abstraire du monde pour ne plus avoir à y faire face. Plus nous avançons dans l'œuvre durassienne, plus nous pouvons constater que la fuite, qu'elle soit

⁷⁴ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 71.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 48, 50.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁷⁹ Ileana Chirassi Colombo, « Le Dionysos oraculaire », *Kernos*, n° 4, 1991, p. 216-217.

⁸⁰ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 120.

⁸¹ Voir note 58.

physique ou psychologique, ou le départ, ne sont plus des thèmes en soi, comme ils l'étaient dans les premiers livres tels que *Le Marin de Gibraltar*, même si le désir de changement n'aboutissait jamais. L'œuvre y restait « ouverte », en quelque sorte, sur toutes les possibilités offertes par l'idée de départ. De toute façon, que la fuite ait eu lieu ou non, il n'y avait pas d'issue véritable possible, tout était impasse, quelque part, à l'extérieur du texte. Les romans plus récents ont dépassé ce thème du départ-impasse en y substituant [...] l'alcool [...], [seule parenthèse] au quotidien désormais [accessible] aux personnages impuissants, qui vivent entre la vie et la mort, entre la raison et la folie, entre le désir et la violence. Les fragments de parole ont remplacé les dialogues, et le mouvement des yeux, l'expression du regard, à eux seuls, suffisent à convoquer les sentiments, les états d'âme, les intentions des personnages. Tout est centré sur le non-dit et l'indicible. Les paroles étant, à certains égards, fondamentalement mensongères, elles masquent, nous orientant vers un autre chose indéfini [*sic*], nous emprisonnant au lieu de nous libérer. Le silence, l'échange de regards, deviennent alors les lieux de la communication, et [...] l'alcool [peut] aider [...] cette communication [...]⁸².

Dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, l'alcool permet au contact de dépasser les limites du regard et de la parole, et emplit et enrichit donc l'espace d'impact. En fait, « [l'alcool] ne brûle pas seulement les tissus de l'organisme, [...] il brûle aussi les replis de la psyché [*sic*], la peau des personnages, le phrasé de leur conversation “à l'état pantelant” »⁸³. L'opacité des paroles échangées et le mystère régnant autour du non-dit redoublé du non-vu font que la primauté de la vue et de la langue est dénoncée. Selon Clara Acker, « Dionysos entretient un rapport étroit avec les femmes et leur corps [...] ; son message est celui d'une mystique du corps, qui transforme le regard par l'intérieur⁸⁴ ». Par cette « mystique » physique, la femme est convoquée à participer à la créativité du cosmos, voire à la pensée sauvage et rhizomatique de Dionysos.

⁸² Martine L. Jacquot, « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », thèse de doctorat, Département de français, Université Dalhousie, Halifax, 1994, p. 228-9.

⁸³ Jean-Pierre Martin, « Petite anthropologie de l'ivresse », dans *Association Marguerite Duras*, 2010, [en ligne]. URL : <https://www.margueriteduras.org/les-conferences-en-ligne/martin-jean-pierre-petite-anthropologie-de-l-ivresse/> [Site consulté le 5 avril 2017].

⁸⁴ Clara Acker, *Dionysos en transe : la voix des femmes*, op. cit., p. 19.

2.2 Le déplacement de la vue à la parole : voyeurisme et imagination de l'alcool

Lorsque *Moderato Cantabile* paraît en 1958, Marguerite Duras a déjà publié, entre autres, *Les impudents*⁸⁵, *La vie tranquille*⁸⁶, *Un barrage contre le Pacifique*⁸⁷ et *Les petits chevaux de Tarquinia*, quatre romans plus ou moins répudiés par l'auteure : « Il y a toute une période où j'ai écrit des livres, jusqu'à *Moderato Cantabile*, que je ne reconnais pas⁸⁸. » Lors de son entretien avec Xavière Gauthier, Duras affirme : « Je pense que le tournant, le virage [...] vers la sérénité s'est produit là [...] ça a été une rupture en profondeur⁸⁹. » Selon Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile* mérite bien d'être défini comme étant un *tournant*, un *virage* dans la production de l'auteure :

À partir de ce roman, l'écriture durassienne s'engage sur la voie de l'austérité, du dépouillement, qui ne cessera plus d'être la sienne. *Moderato Cantabile*, est en ce sens, le premier livre vraiment durassien. Texte sobre et mesuré, il atteint une sorte de perfection classique. Pourtant en lui s'accumulent déjà, explosives, toutes les possibilités de destruction qui se donneront plus tard libre cours⁹⁰.

Et, toujours dans *Les parleuses*, Marguerite Duras complète sa réflexion sur l'importance de *Moderato Cantabile*, roman novateur, dans la tentative d'épuration de l'écriture qu'elle a entreprise :

Pendant très longtemps, j'étais dans la société, je dînais chez des gens. Tout ça était un tout ; j'allais dans les cocktails, j'y voyais des gens [...] et je faisais ces livres-là. Voilà, et puis, une fois, j'ai eu une histoire d'amour et je pense que c'est là que ça a commencé [...] Une expérience érotique très, très, très violente et — comment dire ça ? — j'ai traversé une crise qui était [...] suicidaire, c'est-à-dire que ce que je raconte dans *Moderato Cantabile*, cette femme qui veut être tuée, je l'ai vécu [...] et, à partir de là les livres ont changé [...] Et, comme dans *Moderato Cantabile*, la personnalité de l'homme avec qui je vivais ne comptait pas. Enfin, ce n'était pas [...] une histoire d'amour, mais c'était une histoire — comment dire ? — sexuelle [...] C'était très étrange. Parce que je l'ai racontée de l'extérieur dans *Moderato Cantabile*, mais je n'en ai jamais parlé autrement⁹¹.

⁸⁵ Marguerite Duras, *Les impudents*, Paris, Plon, 1943.

⁸⁶ Marguerite Duras, *La vie tranquille*, Paris, Gallimard, 1944.

⁸⁷ Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.

⁸⁸ Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 13.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁰ Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1990, p. 9.

⁹¹ Xavière Gauthier, *Les parleuses*, *op. cit.*, p. 59.

Ainsi, dans *Moderato Cantabile*, l'écriture est liée à une expérience personnelle racontée de *l'extérieur*. Austère, mesurée et délivrée d'une exposition et de descriptions, elle « impose à l'expérience brute une forme et un sens qui la rendent moins inquiétante⁹² ». Or bien qu'à partir de ce roman l'écriture durassienne subisse une transformation dans le sens d'une réduction et d'une économie, il serait injuste de ne pas constater que les thèmes essentiels, voire les fantasmes qui s'y trouvent épurés, ont déjà été préfigurés dans la production littéraire antérieure de l'auteure. Sylvie Bourgeois le confirme :

À partir de *Moderato Cantabile*, un tournant très net se constate dans l'écriture de Marguerite Duras. Ce qui s'est amorcé avec *Les petits chevaux de Tarquinia* se confirme à cette période : l'écriture se modernise, se fait plus elliptique, parfois plus obscure. C'est alors paradoxalement au moment où les œuvres se font beaucoup moins conventionnelles que l'aspect stéréotypé des scènes étudiées éclate. [...] Si Duras semble alors rompre totalement avec les schémas antérieurs, on constatera qu'il n'en est rien, et qu'au contraire ces scènes, à première vue complètement novatrices, véhiculent plus que jamais tous les stéréotypes qu'on leur associe généralement⁹³.

Dans cette « deuxième période⁹⁴ » de la production littéraire de Duras, où une réorientation de l'esthétique personnelle de l'auteure est affirmée, les *schémas antérieurs* sont donc montés, démontés et raffinés, sans pour autant être écartés totalement ou reniés. C'est ainsi par exemple que le mytheme de la révélation, représenté dans *Les petits chevaux de Tarquinia* par la cécité et la réticence langagière de Sara, se traduit chez Anne, dans *Moderato Cantabile*, par un profond désir de voir et de savoir.

Il n'y a guère de doute que l'acte premier qui déclenche l'action de *Moderato Cantabile* peut être caractérisé par le verbe *entendre*. Dans ce roman, le cri d'une femme assassinée dans un bar du port perturbe le calme d'une ville ouvrière et d'une vie

⁹² Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 11.

⁹³ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 55.

⁹⁴ À la suite de Gilles Philippe, nous distinguons trois temps dans la production littéraire de l'auteure : l'ensemble des livres parus avant 1958 relève d'une première période ; une deuxième période couvre les années 1958 à 1973 et donne lieu à ce que Duras considère comme le sommet de sa production littéraire ; parus après 1980, les ouvrages de la troisième période sont marqués par un univers de référence différent, plutôt biographique, et ils sont plus hétéroclites que les livres antérieurs. Gilles Philippe, « Duras : de quelques réécritures mineures », *Genesis*, n° 44, 2017, p. 109.

d'épouse bien casée et ordonnée : « Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé⁹⁵. » Le texte entier de ce court roman de cent quarante-cinq pages n'aura nul autre but que de mettre en scène la quête d'Anne Desbaresdes, protagoniste principale du récit, pour trouver l'origine de ce cri. Or, si Anne subit ce choc auditif de façon involontaire, l'agression visuelle est délibérément sollicitée par le personnage : « Elle laissa son enfant devant le porche de Mademoiselle Giraud, rejoignit le gros de la foule devant le café, s'y faufila et atteignit le dernier rang des gens qui, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, voyaient⁹⁶. » La juxtaposition, en fin de phrase, du mot *spectacle* et du verbe *voir*, met en valeur un regard qui n'est plus impossible ou désintéressé, comme il l'était dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, mais qui s'arrête sur ce qu'il voit, s'y attache et s'en délecte. De plus, comme le souligne Sylvie Bourgeois, l'utilisation du verbe voir de façon intransitive « montre que ce qui importe le plus, ce n'est pas le spectacle en lui-même, mais le fait de voir, de regarder⁹⁷ ». Et si, selon Bourgeois, « être voyeur, c'est [...] surprendre le spectacle, quitte à ne jamais le saisir dans sa totalité, c'est s'immiscer dans une intimité qui ne nous est pas destinée, c'est finalement regarder ce qui, à première vue, ne nous regarde pas⁹⁸ », la volonté de voir, chez Anne, peut aisément se qualifier de « voyeurisme » puisque le regard de la protagoniste prend l'autre en filature et se trouve capté par une image qui le fascine et le comble.

Regardons de près la scène sobre, dénuée et saisissante dont Anne est voyeur-témoin :

⁹⁵ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 16.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁷ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, op. cit., p. 146.

⁹⁸ *Id.*

Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé [*sic*] à ses épaules, l'appelait calmement.
— Mon amour. Mon amour.
Il se tourna vers la foule, la regarda, et on vit ses yeux. Toute expression en avait disparu, exceptée celle, foudroyée, indélébile, inversée du monde, de son désir⁹⁹.

Remarquons que le texte n'attribue au couple aucune spécificité : *une femme*, d'abord, et *un homme*, ensuite, sont introduits. Il insiste pourtant, comme s'il s'agissait d'une didascalie théâtrale, sur la position de ce dernier : « L'homme, dans son délire, se vautrait sur le corps étendu de la femme¹⁰⁰. » Or, bien qu'elle fasse partie de la foule immobile, dans un état d'effacement et de désindividualisation qui la rend presque anonyme, Anne ne partage pas avec la multitude l'aversion qu'inspire la scène : « Dans la foule, quelqu'un dit : — C'est dégoûtant, et s'en alla¹⁰¹. » Bien au contraire, la protagoniste se distingue de la foule par la fascination qu'exerce sur elle le spectacle d'amour et de mort que met en scène le couple, et le regard d'Anne se trouve figé dans le mouvement irrésistible de voir. Comme le souligne Sylvie Bourgeois,

le mot même de « spectacle » témoigne bien de la dimension jouissive et presque festive de la scène. Anne n'y reste d'ailleurs pas indifférente puisqu'elle revient chaque jour au café pour tenter de tirer au clair les raisons du crime. Or tirer au clair, c'est tenter de mieux voir. Revenir dans ce café, c'est non seulement chercher à comprendre, mais c'est aussi chercher à revoir le lieu du crime. Le rouge du soleil couchant qui embrase tous les soirs l'endroit ne cesse de rappeler que c'est bien là que le sang a coulé dans la fascination générale¹⁰².

En fait, ébranlée et éblouie par le spectacle du crime, Anne obéit à la force puissante de l'image qui « l'entraîne à transformer sa vie en l'inversant¹⁰³ », une inversion que nous étudierons dans le prochain chapitre et qui est mise en mouvement par l'action la plus importante du roman, la parole alcoolisée.

Dans *La vie matérielle*, Duras écrit :

⁹⁹ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰² Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, op. cit., p. 146.

¹⁰³ Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, op. cit., p. 40.

L'alcool a été fait pour supporter le vide de l'univers, le balancement des planètes, leur rotation imperturbable dans l'espace, leur silencieuse indifférence à l'endroit de votre douleur. [...] Il ne console pas l'homme. C'est le contraire, l'alcool conforte l'homme dans sa folie, il le transporte dans les régions souveraines où il est le maître de sa destinée¹⁰⁴.

Tout lecteur de Marguerite Duras sait que l'auteure en connaît beaucoup sur les effets de l'alcool puisqu'elle a souffert d'alcoolisme et a subi plusieurs cures de désintoxication : « J'ai vécu seule avec l'alcool des étés entiers [...]. L'alcool fait résonner la solitude et il finit par faire qu'on la préfère à tout.¹⁰⁵ » Dans *Les yeux verts*¹⁰⁶, elle ajoute : « Je connais l'alcool très bien, très fort [...]»¹⁰⁷. » L'ivresse est également, dans la vie de l'auteure telle que décrite par Yann Andréa, le dernier compagnon de Marguerite Duras, un moyen de voir au-delà de la réalité d'une relation amoureuse impossible :

Depuis le 30 août 1980 nous buvons. Depuis le premier regard quand la porte s'est ouverte, depuis le sourire, depuis le premier baiser. Depuis que nous existons. Jusque tard dans la nuit nous buvons, un même bordeaux moyen, médiocre, peu nous importe. Les doses augmentent toujours et de plus en plus rapidement¹⁰⁸.

Nulle surprise, dès lors, que les protagonistes durassiennes soient prêtes, elles aussi, à rechercher et à revendiquer l'impossible, à accueillir l'inconnu et à affirmer leur existence au moyen de l'ivresse. Selon Martine Jacquot,

les femmes durassiennes, tout comme Duras [...], cherchent [...] une compensation dans la boisson, comme un oubli de soi, pour ne plus voir le vide de leur vie, pour mourir un peu. [...] Le personnage qui boit voit le monde à travers un miroir déformant et non plus derrière la fenêtre du corps lavée par les larmes. Mais s'il ne change rien à la situation dans laquelle les personnages se trouvent, l'alcool permet de trouver une sorte d'échappatoire, en brouillant la vision de la réalité environnante [...]¹⁰⁹.

C'est que, tel qu'exprimé par Dominique Carlat, « l'alcool chez Duras intensifie la perception des qualités du monde, parce qu'il renforce la confrontation de l'individu solitaire à un univers dont l'étrangeté soudain se révèle par exaspération de sa

¹⁰⁴ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁶ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1987.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰⁸ Yann Andréa, *M.D.*, Paris, Minuit, 1983, p. 9.

¹⁰⁹ Martine L. Jacquot, « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 240.

banalité¹¹⁰ ». Anne recourt à l'alcool pour amortir sa peur et accéder à l'objet de sa fascination : « Anne Desbaresdes but le deuxième verre de vin d'un trait. [...] Le tremblement des mains s'atténua¹¹¹. » L'effet de l'alcool sur la voix de la protagoniste se fait également sentir : « Le vin aidant sans doute, le tremblement de la voix avait lui aussi cessé. Dans les yeux, peu à peu, afflua un sourire de délivrance¹¹². » Et à la suite de son troisième verre de vin : « Toujours grâce à son ivresse qui grandissait, elle en vint à regarder devant elle, cet homme¹¹³. » Loin d'ignorer le rôle de l'alcool comme médiateur, Anne est consciente de la nécessité du vin à débloquent l'imagination et la langue :

Chauvin commanda une nouvelle carafe de vin.

— Si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible ? [demanda Chauvin]

— Je crois que ce ne serait pas possible, murmura Anne Desbaresdes¹¹⁴.

Tout à fait dionysiaque est donc cet alcool qui jette une lumière suraiguë sur le quotidien, ponctue les rythmes de celui-ci et permet aux protagonistes féminines de Duras de surpasser la peur, et la réalité et l'opacité de leur vie. L'alcool et la parole qu'il fait couler permettent à Anne d'assumer ses désirs et de reconnaître les raisons pour lesquelles elle effectue le parcours quotidien vers le café du port.

Mais, outre la compensation jouissive qu'elle rend accessible et la neutralisation du vide qu'elle procure, l'ivresse a également la fonction, dans *Moderato Cantabile*, de substituer la parole à l'acte : « Un niveau virtuel se surimpose à la réalité, les paroles se référant à un autre couple établissent puis font progresser la relation entre les

¹¹⁰ Dominique Carlat, « L'alcool », dans Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn (dir.), *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 66.

¹¹¹ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹² *Ibid.*, p. 34.

¹¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 117.

protagonistes ; les mains remplacent les corps et le vin l'orgasme¹¹⁵. » En fait, selon Madeleine Borgomano,

Anne parle son histoire beaucoup plus qu'elle ne la vit ; à moins que la parler ce soit justement la vivre. Parler est la seule chose que font ensemble Anne Desbaresdes et Chauvin : la parole devient ici le lieu de toute action ou passion. La parole établit entre eux une communication indirecte, médiatisée, qui a besoin, pour exister, de l'intermédiaire d'une histoire fictive, d'une sorte de jeu théâtral¹¹⁶.

La parole semble donc, dans *Moderato Cantabile*, pouvoir remédier à l'incapacité d'agir, puisqu'elle facilite, entre Anne et Chauvin, « une autre forme d'action, entièrement psychique, imaginaire, mais qui les conduit jusqu'à un assouvissement hallucinatoire de leur désir¹¹⁷ ». Véhiculant l'imagination de l'alcool, la parole permet aux personnages de vivre une « réalité [qui] n'a pas d'autre nature que verbale¹¹⁸ » et une histoire amoureuse dont ils ne pourraient pas faire l'expérience autrement. C'est ainsi que le déshabillage d'Anne et l'accomplissement d'un rapport sexuel, entre la protagoniste et Chauvin, se « parlent » et se réalisent progressivement dans le récit, au point de se faire sentir comme réels.

Lors de leur première rencontre, seul le visage d'Anne se fait voir : « Son sourire disparut. Une moue le remplaça, qui mit brutalement son visage à découvert¹¹⁹. » Lors de la deuxième rencontre, les contours du corps de la protagoniste se révèlent au regard de Chauvin : « Il s'attarda, sans répondre à sa question, à voir enfin la ligne de ses épaules¹²⁰. » Et, comme si cette découverte avait soudainement déclenché la mémoire de Chauvin, ce dernier rappelle à Anne la soirée pendant laquelle elle recevait les employés

¹¹⁵ Yvonne Guers-Villate, *Continuité/discontinuité dans l'œuvre durassienne*, Bruxelles, l'Université de Bruxelles, 1985, p. 202.

¹¹⁶ Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, op. cit., p. 31-32.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁹ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 40.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 54.

de son mari et la robe qu'elle portait : « Vous aviez une robe noire très décolletée¹²¹. » Anne réagit aux mots de Chauvin en « ramen[ant] ses bras vers la table, rentr[ant] les épaules, frileusement, ajust[ant] sa veste¹²². » Lors de la troisième rencontre, la dénudation d'Anne s'achève lorsque, verbalement, Chauvin s'introduit dans la chambre de la protagoniste :

— Vous êtes couchée dans cette grande chambre très calme [...]. Il règne dans cette chambre un désordre fortuit qui ne vous est pas particulier. Vous y étiez couchée, vous l'étiez. Anne Desbaresdes se rétracta et, comme à son habitude parfois, s'alanguit. Sa voix la quitta. Le tremblement de ses mains recommença un peu¹²³.

Chauvin continue en faisant découvrir, d'abord, les seins d'Anne, et ensuite, le corps tout entier de celle-ci :

— Endormie ou réveillée, dans une tenue décente ou non, on passait outre à votre existence. Anne Desbaresdes se débattit, coupable, et l'acceptant cependant.
— Vous ne devriez pas, dit-elle, je me rappelle, tout peut arriver...
— Oui.
[...]
— [...] Au-dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia. [...] Vous savez tout sur ce seul jardin qui est à peu de choses près tout à fait pareil aux autres du boulevard de la Mer. Quand les troènes crient, en été, vous fermez votre fenêtre pour ne plus les entendre, vous êtes nue à cause de la chaleur¹²⁴.

Malgré son ivresse patente, Anne, ignorant le passage du temps, n'arrive pas à apaiser sa « soif » :

— Je voudrais du vin, le pria Anne Desbaresdes, toujours j'en voudrais...
Il commanda le vin.
— Il y a dix minutes que c'est sonné, les avertit la patronne en les servant¹²⁵.

Comme dans un ébat amoureux, Anne « se déba[t] », puis elle « accept[e] » et cède aux suggestions de Chauvin, la scène se terminant, d'ailleurs, par l'épuisement de la protagoniste : « Je ne peux pas aller plus vite¹²⁶ », dit-elle à son enfant. L'alcool sert

¹²¹ *Ibid.*, p. 60.

¹²² *Ibid.*, p. 62.

¹²³ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 76-81.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 81-82.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 85.

donc, selon Duras, à suppléer l'accomplissement physique de la relation : « L'alcool remplace l'événement de la jouissance mais il ne prend pas sa place¹²⁷. » De même lisons-nous dans *Moderato Cantabile* : « Anne Desbaresdes boit, et ça ne cesse pas, le Pommard continue d'avoir ce soir la saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue¹²⁸. » Selon Dominique Carlat,

Anne Desbaresdes, figure d'un exil social et non géographique, dans *Moderato Cantabile*, semble [...] ne pouvoir se déclarer, sous une forme minimale, qu'en réclamant dans le café du port ces verres de vin qui affirment la naissance d'un désir qui dessaisit et traverse l'être, l'abandonne [...] à l'*impersonnalité*¹²⁹.

La parole alcoolisée permet à l'imagination de prendre la place de la réalité et de l'action, et la dénudation qu'elle facilite n'est autre que la désindividualisation de la protagoniste.

Mais revenons à un autre épisode, dans le récit, qui montre le pouvoir de l'imagination enivrée à englober désir et réalité, et à surpasser l'univers du visible. Lors de la soirée mondaine, Anne et Chauvin sont séparés : elle se retrouve chez elle, entourée de son époux et des invités de celui-ci, et lui, de derrière les grilles, guette la maison d'Anne. Or, liés par l'air joué plus tôt dans la journée par le fils d'Anne et l'odeur du magnolia, fleur que la protagoniste porte entre ses seins, les deux personnages se rejoignent : « Un homme rôde, boulevard de la Mer. Une femme le sait¹³⁰. » Chauvin brûle d'un désir inassouvi : « Les paupières fermées d'un homme de la rue tremblent de tant de patience consentie. Son corps éreinté a froid, que rien ne réchauffe. Sa bouche a encore prononcé un nom. [...] Les formes vides des magnolias caressent les yeux de l'homme seul¹³¹. » Bien que séparée de Chauvin, Anne répond physiquement au désir de son amant : « Le feu nourrit son ventre de sorcière contrairement aux autres. Ses seins si

¹²⁷ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁸ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, *op. cit.*, p. 132.

¹²⁹ Dominique Carlat, « L'alcool », *op. cit.*, p. 66.

¹³⁰ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, *op. cit.*, p. 125.

¹³¹ *Ibid.*, p. 136-137.

lourds de chaque côté de cette fleur si lourde se ressentent de sa maigreur nouvelle et lui font mal. Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas¹³². » Pourtant, accablé par le manque qu'il ne parvient pas à combler et incapable de surmonter l'incomplétude de la jouissance sexuelle, Chauvin renonce à la réalisation de son désir :

L'homme s'est relevé de la grève, s'est approché des grilles, les baies sont toujours illuminées, prend les grilles dans ses mains, et serre. Comment n'est-ce pas encore arrivé ? [...] L'homme a lâché les grilles du parc. Il regarde ses mains vides et déformées par l'effort. Il lui a poussé, au bout des bras, un destin. [...] L'homme s'est décidé à repartir vers la fin de la ville, loin de ce parc. À mesure qu'il s'en éloigne, l'odeur des magnolias diminue, faisant place à celle de la mer¹³³.

Anne, ne voulant guère éteindre le feu de ce désir neuf qui s'est éveillé en elle, fera tout autrement : bien que le nom de son amant demeure inarticulé et la satisfaction de ses fantasmes reste discrète et retenue, « [elle] implorera qu'on l'oublie. On l'oubliera. Elle retourne à l'éclatement silencieux de ses reins, à leur brûlante douleur, à son repaire¹³⁴ ». Anne refuse donc de céder à l'inachèvement de la jouissance. Et avec cela, nous touchons au cœur à la fois du monde durassien et du mythe de Dionysos, deux univers dans lesquels la femme, plus que l'homme, a « l'aptitude aux réalisations fantasmatiques¹³⁵ ». Rappelons que, selon Michel Bourlet, bien que les thiasés de Dionysos soient, en principe, ouverts à tous et regroupent femmes et hommes,

à l'époque classique, les thiasés masculins, apparemment moins nombreux, en tout cas mal connus, s'opposent aux thiasés féminins qui semblent représenter le groupement dionysiaque originaire. Si, en effet, comme le rappelle le Tirésias de *Baccantes*, Dionysos exige que son culte soit célébré « par tous, en commun », l'orgie n'en reste pas moins, essentiellement, une affaire de femmes. Ce sont elles et elles seules que nous voyons danser la danse de possession sur les vases à sujets dionysiaques ; ce sont les seules Thébaines que Dionysos a « chassées de leurs demeures, l'esprit fou » pour les contraindre à célébrer l'*oreibasie* sur le Cithéron. Ajoutons que Dionysos est *Gynaimanès*, c'est-à-dire : « Celui qui fait délirer les femmes », et qu'il n'existe pas d'épithète analogue pour désigner le délire qu'éventuellement il suscite aussi chez les hommes. Au reste, le modèle de tous les possédés de Dionysos est

¹³² *Ibid.*, p. 137.

¹³³ *Ibid.*, p. 137-138.

¹³⁴ *Id.*

¹³⁵ Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 46.

une femme : Sémélè, sa propre mère, qu'il fit « délirer » avant même de naître, alors qu'il était encore dans son sein¹³⁶.

Nulle surprise, en fait, qu'à l'élément féminin soit accordé un statut privilégié dans le culte extatique de Dionysos et que le dieu lui confère une importance particulière et singulière : traversée par l'autre, la femme est plus susceptible que l'homme d'accueillir l'étrangeté dionysiaque. La ménade donne pleine valeur à l'outrepassement de soi lorsque la transe la « situ[e] hors du temps et de la raison, dans le tréfonds de l'inconscient soudain débondé¹³⁷ ». De même, Anne, à l'exemple de la suivante de Dionysos, se livre à un transport ménadique qui, la dépouillant de ses repères identitaires, lui permet le contact et l'échange avec l'autre, par-delà les limites poreuses, voire obsolètes, du corps et de la vue :

Le langage - même s'il n'est fait que de bribes de phrases insolites venant troubler le silence - et le regard - langage silencieux mais révélateur du corps - rapprochent et révèlent plus que l'étreinte. Elle verra donc, à travers le regard que Chauvin pose sur elle, l'image d'elle qu'elle ne savait pas voir, que l'intérêt de l'homme a fait surgir, image peut-être plus réelle que s'ils avaient vécu une aventure physique¹³⁸.

La parole alcoolisée d'Anne remplit donc une fonction d'intermédiaire : effaçant l'éloignement dans l'espace, elle permet à la protagoniste d'exorciser ses hantises, de prendre connaissance de son fantasme et d'extérioriser celui-ci sous la forme d'une expérience virtuelle grâce à laquelle les désirs d'Anne peuvent s'exprimer.

2.3 Un voir amplifié : clairvoyance et prémonition

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, Maria renoue avec Anne par son esprit de résistance et de révolte, sa capacité d'invention et son désir d'élucider l'inconnu, et ce, par-delà les limites de la vue. Et, tout comme dans les deux autres ouvrages qui

¹³⁶ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

¹³⁷ Monique Halm-Tisserant, « La ménade "tueuse" et le lancer de l'ômophagion », *Kentron*, n° 14, 1998, p. 78.

¹³⁸ Martine Jacquot, « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 153.

composent notre corpus, c'est l'alcool qui accorde à la protagoniste un pouvoir prophétique et lui donne accès à une seconde vue, voire à une folie lucide lui permettant de multiplier le sens des possibles. En fait, la toute première apparition de Maria se produit dans un café où la protagoniste commande « un autre verre de manzanilla¹³⁹ ». Elle boit de manière si irréfléchie et hardie qu'un autre client du bar l'interroge :

« — Vous buvez toujours de cette façon ? — Ça dépend, dit-elle, plus ou moins, oui, à peu près toujours de cette façon¹⁴⁰. » L'étonnement du client face au comportement éthylique accru de Maria est bien décrit par l'auteure elle-même :

Une femme qui boit, c'est comme un animal qui boirait, un enfant. L'alcoolisme atteint le scandale avec la femme qui boit : une femme alcoolique c'est rare, c'est grave. [...] Autour de moi j'ai reconnu ce scandale. De mon temps pour avoir la force de l'affronter en public, rentrer seule dans un bar, la nuit, par exemple, il fallait avoir déjà bu¹⁴¹.

Ainsi, bien que l'alcoolisme féminin se caractérise souvent par sa clandestinité, Maria l'assume ouvertement, dans l'absence d'un quelconque sentiment de honte. Qu'en est-il de cette posture et de quelle manière témoigne-t-elle d'une efficacité illimitée de la vision ?

Dans *Outside*¹⁴², Marguerite Duras affirme : « Maria doit boire et elle le fait¹⁴³. »

Ce *devoir* est expliqué dans *M.D.* :

Je ne comprends pas comment ça va finir, si même une fin est possible [...]. Sans boire c'était encore plus dangereux, intenable [...]. À partir de ce moment on a bu sans pouvoir rien arrêter, ni de nous, ni de nous regarder avec ce même étonnement continu, ni de supporter [...]. On boit pour oublier l'insupportable¹⁴⁴.

En fait, comme Anne Desbaresdes, Maria boit d'abord dans la peur. L'alcool lui permet de supporter l'infidélité de son époux, Pierre :

¹³⁹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁰ *Id.*

¹⁴¹ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴² Marguerite Duras, *Outside*, Paris, Albin Michel, 1981.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 297.

¹⁴⁴ Yann Andréa, *M.D.*, *op. cit.*, p. 40.

Le désordre était partout dans l'hôtel. [...] Lorsque Maria les a retrouvés ils étaient dans le bureau de l'hôtel. Ils bavardaient l'un près de l'autre dans ce bureau de l'hôtel. Elle s'est arrêtée, pleine d'espoir. Ils n'ont pas vu Maria. C'est alors qu'elle a découvert leurs mains se tenant l'une l'autre avec décence, le long de leurs corps rapprochés. [...] Maria avait trouvé qu'elle avait le temps — le temps — d'aller sur la place, dans ce café qu'ils avaient aperçu en arrivant.¹⁴⁵

L'ivresse lui permet également de surmonter l'épreuve du sauvetage de Rodrigo Paestra :

« Elle n'a plus peur ? La peur a disparu presque tout à fait¹⁴⁶. » Et lorsque le jeune meurtrier ne se réveille pas de son sommeil profond, elle boit pour apaiser son inquiétude :

Il dort. Maria se relève, prend dans la poche avant de la portière le flacon de cognac. L'alcool, à jeun, remonte dans la gorge, brûlant, familier, dans une nausée qui réveille. [...] Il y a presque une heure qu'il s'est endormi. Le soleil balaie son corps, entre dans sa bouche entrouverte, et ses vêtements commencent à fumer légèrement comme un feu mal éteint. [...] À peine ses yeux frémissent-ils. Mais ses paupières se scellent sur le sommeil. Il n'a plus souri. [...].
Maria reprend le flacon de cognac, boit, le remet dans la poche de la portière. Elle attend encore¹⁴⁷.

Bien que l'esseulement s'avère l'aveu d'un manque et un dérivatif à la peur et à l'attente, il survient au premier plan du roman grâce à sa capacité hallucinatoire d'élucider l'incohérent et de quémander l'invisible.

Lors du tournage de *Dix heures et demie du soir en été*, adaptation du roman éponyme de Marguerite Duras par Jules Dassin, l'auteure dresse le portrait de Maria, tel qu'il devrait être interprété par Melina Mercouri : « Autour d'elle les murs sont tombés. Elle se tient dans sa nudité au milieu de son monde. Clocharde métaphysique, elle est [...] drapée [...] dans une troublante lucidité¹⁴⁸. » Selon l'auteure, c'est la scène du balcon qui constitue le cœur du roman, dans la mesure où elle présente le déploiement et la circulation de visions autant incertaines que déterminantes et révélatrices :

¹⁴⁵ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 19.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴⁸ Marguerite Duras, *Outside*, op. cit., p. 296.

Maria au balcon, tandis qu'elle aperçoit sur le toit ce criminel qui a tué par amour, et qu'elle sent derrière elle, dans la chambre, l'infidélité de Pierre, et qu'elle se voit elle-même assistant à cela, et dans l'incapacité de tuer. C'est ce moment-là qui m'intéresse. Le nœud qui a fait que le livre est parti de tous les côtés ensuite.¹⁴⁹

En fait, sous l'effet du manzanilla, « l'imagination de l'alcool¹⁵⁰ » est à tel point engendrée que le lecteur se demande si Maria, à la lumière des éclairs de l'orage et des mirages de celui-ci, n'inventerait pas Rodrigo Paestra, caché sur un toit :

Maria voit-elle réellement Rodrigo Paestra ou invente-t-elle simplement sa présence, sous l'effet de l'alcool ? Elle est la seule à distinguer un corps d'homme dans la forme brune au pied de la cheminée. [...] Et quand Pierre [...] va, seul, dans le champ, « reconnaître le corps » de Paestra, mort, suicidé et qu'il corrobore la version de Maria, on peut y voir une preuve [...] ou uniquement le désir d'entrer pour un temps dans le jeu de l'alcoolique afin de mieux l'aider à triompher de son mal¹⁵¹.

Germaine Brée avance la réflexion en mettant l'accent sur le caractère fantasmatique du passage et les effets de l'ivresse sur les perceptions désordonnées de Maria :

L'histoire de la nuit d'angoisse et de révélation vécue par Maria est contée dans une atmosphère d'ivresse et de cauchemar, reconstruite visuellement comme dans un film, chaque moment se détachant violemment sur la lumière ou l'ombre, sans aucun recours à l'explication¹⁵².

Quoi qu'il en soit, que Maria invente ou non Rodrigo Paestra, question qui sera étudiée en profondeur dans le prochain chapitre, la scène du balcon met en relief l'intervention directe de l'alcool sur l'imaginaire de la protagoniste et, surtout, les capacités extraordinaires de l'ivresse à multiplier les perspectives, à apprivoiser les apparences et à dévoiler l'avenir.

Dans *Les Bacchantes*, nous lisons : « Dionysos est un prophète : il peut, le délire bachique étant divinatoire, quand il a pénétré abondamment en nous, faire vaticiner les sujets qu'il possède¹⁵³. » Le chœur des *Bacchantes* exalte Dionysos comme le dieu qui, par la fureur qu'il inflige, « transmet un pouvoir prophétique pénétrant tous les êtres de sa

¹⁴⁹ Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains*, Paris, Julliard, 1963, p. 18.

¹⁵⁰ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 104.

¹⁵¹ Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bègles, Le Castor Astral, 1990, p. 129.

¹⁵² Germaine Brée, « Quatre romans de Marguerite Duras », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 52, 1965, p. 36.

¹⁵³ Euripide, *Les Bacchantes*, op. cit., v. 299-302.

puissance en poussant à dire l'avenir¹⁵⁴ ». Et si, comme le suggère Ileana Chirassi Colombo, un devin est « un interprète de signes, chargé de comprendre les messages cachés sous la pluralité de signes éparpillés dans le cosmos visible et par lesquels, comme l'affirmait l'école stoïcienne, les dieux révèlent aux hommes le grand plan du monde¹⁵⁵ », Maria se trouve, par l'intervention directe de l'alcool, douée d'un voir amplifié et reléguée à la foule des prophètes femmes réalisant en elles les potentialités de la possession dionysiaque. Toujours selon Chirassi Colombo :

Le possédé, dans un état de dissociation complète ou bien partielle, vient à transmettre un savoir qui peut parvenir par voie hypnotique mais qui peut être reçu comme la parole, le *logos, verbum* d'un dieu ou du dieu. Le statut de la possession médianique où l'on peut se manifester par un message non verbal, visuel, celui de l'altération physiologique, de la gesticulation, du mouvement rapide du corps qui envoie l'avertissement de la nouveauté de la situation dans laquelle la personne se trouve plongée. C'est le cas typique de la bacchante. Mais on peut trouver aussi un type de possession qui ne présente aucune manifestation spectaculaire et dont les symptômes sont presque imperceptibles¹⁵⁶.

En fait, en son rôle de ménade, « d'organe du dieu, [d']instrument docile qui se conforme le mieux possible à l'agent qui l'emploie¹⁵⁷ », Maria emprunte à Dionysos la capacité de voir au-delà de ce qui se refuse à la vue.

Commençons par la scène du balcon, dans laquelle la perception réelle de Maria à l'égard de l'infidélité de son époux se mêle avec des éléments obsessionnels imaginés. Témoin dissimulé et vorace qui ne peut s'empêcher de compléter le tableau en clair-obscur, la protagoniste demeure infiniment présente à ce qui se cache à elle :

Une nouvelle phase de l'orage se prépare qui va les séparer et qui va priver Maria de les voir. [...] Non, elle ne peut pas se passer de les voir. Elle les voit encore. Et leurs ombres sont sur ce toit. Voici que leurs corps se descendent. Le vent soulève sa jupe et, dans un éclair, ils ont ri. Le même vent que celui sous sa jupe, traverse de nouveau toute la ville, cognant aux arêtes des toits. Dans deux minutes l'orage va venir, va déferler sur la ville entière, vidant les rues, les balcons. Il doit s'être reculé pour mieux l'enlacer encore, la retrouver pour

¹⁵⁴ Ileana Chirassi Colombo, « Le Dionysos oraculaire », *art. cit.*, p. 215.

¹⁵⁵ *Art. cit.*, p. 206.

¹⁵⁶ *Art. cit.*, p. 210-211.

¹⁵⁷ *Art. cit.*, p. 209.

la première fois dans un bonheur renouvelé par cette douleur inventée de la tenir loin de lui. Ils ne savent pas, ils sont encore dans l'ignorance que l'orage va les séparer pour la nuit¹⁵⁸.

Or c'est souvent par suppositions que le spectacle de l'amour entre Claire et Pierre est vécu par Maria : « Sans doute se parlent-ils. Mais très bas. Ils doivent se dire les premiers mots de l'amour. Ils leur montent aux lèvres, entre deux baisers, irréprouvés, jaillissants¹⁵⁹. » L'énoncé modalisé *doivent* renvoie à une vision infléchie par l'absence et qui se résorbe dans le doute. Et c'est précisément cette incertitude qui crée l'espace approprié pour la révélation de la vérité. Les idées conçues et élaborées par Maria participent donc d'un imaginaire qui lui tient lieu de représentation objective du monde et elles sont motivées par une clairvoyance qui comble les lacunes d'un portrait qui lui échapperait autrement :

A la lueur des bougies sa beauté est encore plus évidente. S'est-elle entendu dire qu'on l'aimait ? Elle se tient là, souriante, prête pour une nuit qui n'aura pas lieu. Ni ses lèvres, ni ses yeux, ni sa chevelure en désordre ce soir, ni ses mains écartées, ouvertes, relâchées dans l'allégresse de la promesse d'un bonheur très proche, ne prouvent qu'ils sont sortis dès ce soir de l'observation silencieuse de la promesse de ce bonheur prochain¹⁶⁰.

Et lorsque la scène amoureuse est interrompue, la passion entre les amants ne reste pas inassouvie puisque les fantasmes de Maria refusent de succomber aux limites du regard :

Maria s'étire, rentre, s'allonge dans le couloir, s'étire encore. Est-ce fait maintenant ? Dans un autre couloir noir, étouffant, il n'y a peut-être personne — qui les connaît tous ? — celui qui se trouverait dans le prolongement de leur balcon, par exemple, au-dessus exactement de celui-ci, dans ce couloir miraculeusement oublié, le long du mur, par terre, est-ce fait¹⁶¹ ?

D'une part, donc, la réalité de ce qui se passe véritablement devant ses yeux, et d'autre part, « [un] regard par lequel s'aménage une entrée dans ce cérémonial¹⁶² » :

À la lumière jaune de la lampe à pétrole sont ses yeux. Pierres bleues de tes yeux. Je vais manger tes yeux, lui disait-il, tes yeux. La jeunesse des seins apparaît précise, sous son tricot

¹⁵⁸ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 42-43.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶² Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1999, p. 96.

blanc. Le regard bleu est hagard, paralysé par l'insatisfaction, par l'accomplissement de l'insatisfaction même¹⁶³.

Selon Christiane Blot-Labarrère,

[le regard de Maria] cherche à établir une distance idéale. Il fixe un espace où se rassemblent perpétuellement les images d'un désir indistinct et pourtant puissant. Entre les images et le regard s'amorce une griserie communicative, cependant que la spectatrice, ensorcelée, à mi-chemin entre l'extérieur et l'intérieur, exilée d'événements dont elle ne veut rien perdre, entend ainsi ne garder d'eux que la quintessence¹⁶⁴.

Cette modalité de perception très particulière, manifestée par Maria, n'est-elle pas précisément, comme le suggère Ileana Chirassi Colombo, la mise en action de la possession dionysiaque :

Ce type d'expérience [la possession], dans toutes ses manifestations, a été décrit dans la culture grecque, en particulier, mais pas uniquement, dans le lexique tragique, comme la manifestation par excellence d'un contact avec un dieu ou bien comme manifestation du statut très ambigu de la *mania*¹⁶⁵.

En fait, l'ivresse rend accessible la clairvoyance dionysiaque et engendre, chez la protagoniste, un rayonnement de « l'inintelligence du monde¹⁶⁶ », telle qu'exprimée et souhaitée par Sarah dans *Les petits chevaux de Tarquinia*. Blot-Labarrère le résume ainsi : « Assumant les nombreuses missions que Marguerite Duras lui donne dans *Dix heures et demie du soir en été*, Maria entraîne le lecteur là où elle se trouve, là où elle attend, là où son regard impitoyable traque les ressorts cachés de la passion¹⁶⁷. » La vue de Maria, faisant économie du regard, révèle une réalité plus riche et complète lorsqu'en proie à des hallucinations les plus écartées de la vérité. La consommation éthylique facilite donc le rapprochement du dieu et de Maria qui, participant au pouvoir créateur de Dionysos, élabore un tableau fantasmatique à partir de perceptions réelles.

¹⁶³ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁴ Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶⁵ Ileana Chirassi Colombo, « Le Dionysos oraculaire », *art. cit.*, p. 211.

¹⁶⁶ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁷ Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 29.

Or Maria est tout autant capable de s'imaginer des scènes surgies de nulles connaissance et visibilité directes. Lorsque Claire et Pierre se dirigent vers San Andrea pour voir des Goya, « Maria ne les voit plus¹⁶⁸ », mais elle imagine qu'ils

doivent avoir vu autre chose, pas seulement les Goya, un primitif quelconque. Les mains jointes ils regardent ensemble d'autres paysages. Au loin des vallons entrent par des fenêtres ouvertes, des bois, un village, un troupeau. Des bois au crépuscule parmi des anges charmants, des troupeaux, un village qui fume sur une colline, l'air qui court entre ces collines est celui de leur amour. Un lac, au loin, est bleu comme tes yeux. Les mains jointes, ils se regardent. Dans l'ombre, lui dit-il, je n'avais pas remarqué jusqu'ici, tes yeux sont encore plus bleus. Comme ce lac¹⁶⁹.

Selon Christiane Blot-Labarrère,

seule et pour elle seule, Maria supplante dans sa pensée les Goya par un primitif anonyme et superpose ainsi au parcours obligé qui l'irrite une création personnelle. Métamorphose d'un tableau en un autre, pure expérience intérieure, déploiement d'un imaginaire qui ne veut entretenir nul commerce avec la convention, à l'*ici* insupportable elle substitue un *ailleurs*¹⁷⁰.

D'ailleurs, en revenant de son excursion, Pierre confirme les fantasmes de son épouse en affirmant qu'« il n'y avait pas que les Goya¹⁷¹ ». L'alcool occasionne donc, chez Maria, des visions qui se substituent d'abord aux peintures contemplées par Claire et Pierre, et qui prennent ensuite une allure prémonitoire.

Plus tard, lorsqu'ils s'arrêtent dans un parador sur la route de Madrid, Maria, qui « ferme à moitié les yeux pour mieux voir¹⁷² », imagine la réalisation de l'adultère entre son amie et son époux à partir de données auditives et olfactives :

C'est sûrement elle qui se lève la première et qui sort du boxe. Ce froissement de l'air, à peine sensible, ce crépitement de jupes dépliées, cette lenteur, cette langueur dans le redressement du corps, c'est une femme. Ces effluves résineux, sucrés d'un parfum mûri par la peau, réajusté à elle, à sa respiration et à son salissement, à son échauffement dans la tanière de sa robe bleue, entre mille elle les reconnaîtrait. Le parfum cesse autour de Maria de même que tombe le vent. Il l'a suivie. Maria ouvre les yeux en toute certitude. Ils ne sont plus là¹⁷³.

¹⁶⁸ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 104.

¹⁶⁹ *Id.*

¹⁷⁰ Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, op. cit., p. 35.

¹⁷¹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 105.

¹⁷² *Ibid.*, p. 131.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 137-138.

Elle « referme de nouveau les yeux¹⁷⁴ » et prophétise : « Ça va être fait. Dans une demi-heure. Dans une heure. Et puis la conjugaison de leur amour s'inversera¹⁷⁵. » La complexité de la vision est ainsi valorisée par la perspective fantasmatique de Maria qui abolit les démarcations entre le réel et l'imaginaire.

Cette capacité à prophétiser, qui est en réalité l'esprit de Dionysos qui témoigne de sa nature, est également présente lorsque la protagoniste associe dès le départ la figure de Rodrigo à la mort : « Il ne se rendra pas à l'aurore. Il est sûr qu'il attend d'être écrasé par les viseurs patentés de la ville, à cette place dernière¹⁷⁶. » Nul doute que la perspective de Maria annonce la défaite de Rodrigo, cette forme entourée d'un « linceul¹⁷⁷ » :

Quelque chose change dans l'air que l'on respire, une pâleur court sur les blés. Combien de temps ? Depuis combien de temps dort-il ? Un assaut commence quelque part à l'horizon, incolore, inégal, impossible à limiter. Un assaut commence quelque part dans la tête et dans le corps une gêne grandissante irréductible au souvenir d'aucune autre, chercheuse de son ordre. Pourtant, pourtant, le ciel est pur et bleu si on le veut bien. Il l'est encore. Bien entendu qu'il ne s'agissait que d'une clarté accidentelle, d'une illusion parfaite d'un changement d'humeur et qui s'est produite sous le coup d'une complaisance soudaine, venue de loin, de fatigues diverses et de cette fatigue-ci, de cette nuit-ci. Peut-être ?¹⁷⁸

Pourquoi ces images funèbres, sommes-nous tentée de nous demander, malgré l'enlèvement réussi effectué par Maria ? C'est que la protagoniste ressent profondément la mise en rapport des correspondances internes entre le temps et le sort de Rodrigo. Et plus tard, cette annonce prévoyante et toujours prématurée : « Il est mort de chaleur, c'est fini, dit Maria¹⁷⁹. » L'alcool permet donc à Maria de percevoir l'imminence des choses et assure une vision dionysiaque féconde, sensible aux similitudes et aux variations, qui pervertit la perception sensible.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 112.

Alain Vircondelet dit de Marguerite Duras que l'écrivaine voit au-delà de l'aveuglement :

Elle voit peut-être mieux que si elle marchait, que si elle était au centre du monde. Car l'écrivain est maintenant au cœur même de l'écriture, et comme un phare, elle voit encore plus perçant. De son balcon où elle observe les flux et les reflux de la mer, l'œil s'est fait voyant, visionnaire. [...] Elle voit à l'infini des choses du monde¹⁸⁰.

Ainsi en est-il des protagonistes féminines de l'auteure, qui, à l'exemple de leur créatrice, recourent à une parole révélatrice et font l'expérience d'un regard « plongé dans l'opacité d'une quête de l'invisible¹⁸¹ ». À la fois aveugles et visionnaires, elles s'adonnent à l'hallucination dionysiaque, celle-ci leur dévoilant une réalité profonde dissimulée à la vue. Si, comme le suggère Rocco Marseglia, « la possession divine se manifeste à travers une distorsion sensorielle qui met en cause la façon habituelle de percevoir la réalité¹⁸² », elle met en mouvement, dans les trois textes à l'étude, les différentes articulations par lesquelles la révélation se réalise. Véhiculée par l'alcool, la folie dionysiaque déplace l'imaginaire au niveau de la parole et de la vision, et catalyse le renversement des pôles sensoriels sur lesquels elle oscille.

Nous avons suivi, dans ce chapitre, les personnages féminins de Marguerite Duras à travers différentes phases de leur évolution, depuis l'aveuglement et la réticence langagière de Sara, en passant par le voyeurisme et l'imagination de l'alcool d'Anne, jusqu'à la clairvoyance et la prémonition de Maria : trois expressions de la *mania* dionysiaque, plongeant les personnages dans l'éblouissement de la révélation, voire dans un espace d'incertitude et de perspectives contrastées où la femme est amenée à ruser et à rompre avec les axes aléatoires et stériles des données sensorielles et à se livrer au

¹⁸⁰ Alain Vircondelet, « L'actualité imaginaire », *Le magazine littéraire*, n° 278, 1990, p. 5.

¹⁸¹ Martine L. Jacquot, « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 38.

¹⁸² Rocco Marseglia, « Le rôle dramatique de la vue et de l'ouïe dans la tragédie d'Euripide », *op. cit.*, p. 314.

chavirement de l'esprit. Dans la partie suivante, nous verrons la manière dont ces différents degrés de vision, introduisant un questionnement perçant sur les possibilités d'accéder à la réalité, donnent lieu au surgissement du mytheme profondément dionysiaque du brouillage, et comment, grâce à l'alcool, la frontière entre l'intériorité et le monde tend à s'anéantir.

Chapitre 3

Abolition des frontières : le mytheme du brouillage

Oublie la différence et tu trouveras l'identité ; entre dans le *thiasos* et tu seras heureux aujourd'hui¹.

L'homme cherche, aujourd'hui comme toujours, mais d'une manière plus camouflée, à se situer dans l'entredeux qui sépare l'ici et le là-bas, le Je et le Tu, afin d'annuler les limites mortelles du moi et les frontières organiques de l'espèce pour parvenir à jouir de la différence pure dans des dissociations où se déploient des jeux le délivrant de tout centre².

3.1 L'émergence de la figure enfantine et effet de miroir

Lors d'un entretien donné à Montréal le 12 avril 1981, on demande à Marguerite Duras de définir le mot « dieu » : « C'est un mot³ », dit-elle. Presque une décennie plus tard, la catégorie dans laquelle s'inscrit ce « mot » semble s'être précisée dans l'esprit de l'auteure : « J'ai toujours parlé de Dieu, le mot est presque dans tous mes livres, c'est devenu un nom commun⁴ ». Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles elle écarte le nom hérité du père, soit Donnadiou, pour adopter, à partir de 1943, le pseudonyme de Duras. Soustrait de la dénomination identitaire, Dieu demeure néanmoins une interrogation essentielle au sein de l'œuvre durassienne, dans laquelle il revêt de multiples masques, dont celui de l'alcool : « C'est Dieu... l'alcool. Le monde est vide et voilà, tout à coup il y a Dieu et le monde est bon et resplendissant⁵. » En se référant à

¹ E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, op. cit., p. 83.

² Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, op. cit., p. 7.

³ Suzanne Lamy et André Roy (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981, p. 74.

⁴ « Du jour au lendemain », entretien avec Alain Veinstein, France-Culture, 16 mars 1990.

⁵ « Le bon plaisir de Marguerite Duras », réalisation Marianne Alphant, avec Jean Daniel, Denis Roche, ainsi que Gérard Desarthe, Nicole Hiss, Catherine Sellers, France-Culture, 20 octobre 1984.

l'importante étude⁶ effectuée par Danielle Bajomée sur le thème de la séparation dans l'œuvre de Duras, Renate Günther remarque que, contrairement à l'image paternelle qu'en donne le christianisme occidental, « Dieu [selon Duras], incarnant la mère pré-œdipale, représente un état imaginaire de complétude symbiotique⁷ ». Ce système d'échos installé, il devient désormais possible d'affirmer que, chez Duras, le mot « dieu » fait référence à une plénitude, et l'alcool catalyse un mouvement de retour vers le paysage psychique d'avant l'individuation et la différenciation, voire vers un lieu de cohésion absolue, où le mytheme du brouillage se découvre et « l'illusion de la création capitale⁸ » est à son apogée.

Dans *L'ombre de Dionysos*, Michel Maffesoli affirme que le mystère dionysiaque est avant tout une façon de poser le problème de l'altérité : « Prenant au pied de la lettre l'expression du poète, il s'agit de voir comment “je est un autre”, ou plutôt, comment c'est à partir de l'autre que se détermine le “je”⁹. » C'est ce que l'auteur appelle l'« ordre confusionnel¹⁰ », soit la solidarité organique ou encore l'« accord sympathique avec le cosmos et avec les autres¹¹ » : « L'individu n'est plus figé dans un état, une fonction déterminée, il n'obéit plus sans murmure à l'injonction d'être ceci ou cela, d'être tel ou tel. Les frontières tendent à s'estomper¹². » L'effervescence dionysiaque mettrait donc en œuvre la déperdition de l'individu et instaurerait ce que l'auteur nomme « l'union cosmique¹³ », voire la communion universelle. Et c'est ainsi, ajoute Maffesoli, « [qu'] en

⁶ Danielle Bajomée, *Duras ou la Douleur*, Bruxelles, De Boeck université, 1989.

⁷ Renate Günther, « Alcoholism, melancholia and transgression: Marguerite Duras' *Moderato Cantabile* », *art. cit.*, p. 171. Traduit par nous avec quelques compléments et modifications.

⁸ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 26.

⁹ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² *Ibid.*, p. 17.

¹³ *Id.*

mimant le désordre et le chaos au travers de la confusion des corps, le mystère dionysiaque fonde périodiquement un ordre nouveau¹⁴ ». Bien qu'il paraîtrait, au premier abord, contradictoire de faire correspondre Dionysos et ordre, ce paradoxe dynamique est précisément, dit Maffesoli, la fonction équilibrante du dieu :

Trait d'union entre la terre et le ciel, Dionysos, divinité arbustive, est le symbole panthéiste de l'axe du monde autour duquel va s'organiser la société. Ce n'est pas pour rien que la sédentarisation, c'est-à-dire le développement culturel, va être lié pour partie à la culture de la vigne. L'union des dieux et des hommes entre eux passe donc par « l'eau de vie » qui, plus qu'une désignation spécifique, peut être comprise [...] comme ce qui féconde l'ordre du monde.¹⁵

Il nous semble donc, à la suite d'Yves Durand et de Jean Morenon, que « c'est à des fins rationnelles que l'alcool a été utilisé¹⁶ » dans le culte de Dionysos. En fait, selon Dominique Denes, si le désir durassien de la totalité tend au brouillage et aboutit à l'unité originelle du monde, antérieure à toute individuation, « cette confusion ne correspond nullement à une dégénérescence de la raison et de l'intelligence, mais à l'émergence d'une nouvelle intelligence, d'une autre raison¹⁷. » Nulle surprise, dès lors, à ce que, dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, le désordre motivé et accentué par l'alcool permette le brouillage des frontières entre Sara et son fils et donne lieu à une expérience de fusion et d'unité totalisantes, ou encore que l'effervescence et l'éclatement engendrés par l'ivresse tendent vers « l'inintelligence¹⁸ » dionysiaque, incarnée par l'enfant et recherchée par la protagoniste.

Dans son introduction aux *Petits chevaux de Tarquinia*, Marguerite Duras écrit :

Les personnages du roman passent leurs vacances en Italie, au bord de la mer, par une chaleur écrasante, à peine atténuée par le souffle du soir. Deux couples dont l'un a un enfant

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

¹⁶ Yves Durand et Jean Morenon, *L'imaginaire de l'alcoolisme*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷ Dominique Denes, « Politique et écriture dans l'œuvre de Marguerite Duras », thèse de doctorat, Université Nancy-II, 1995, p. 328.

¹⁸ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 71.

qui pourrait bien être le centre du livre, et qui ne savent plus très bien où ils en sont, des liens de l'amour¹⁹.

Cette présentation liminaire oriente la lecture en définissant l'espace du récit dans lequel, en dépit du jeu amoureux des adultes, l'enfant occupe une place centrale. La primauté de ce dernier est d'ailleurs signalée dès la première page : « L'enfant se levait toujours le premier²⁰. » Or, malgré les discours auctorial et narratif qui positionnent l'enfant au-devant de la scène, la figure enfantine ne jouit guère, dans la suite du texte, d'une prédominance notable et prononcée, ni sur le plan qualitatif ni sur le plan quantitatif. Le discours présentatif de l'auteure pose donc une question précise : comment se peut-il que l'enfant occupe une fonction secondaire dans le texte tout en étant le centre de celui-ci ? Selon Anne Cousseau, la figure enfantine est le lieu d'enjeux particuliers de l'esthétique durassienne et occupe, au sein de celle-ci, une fonction stratégique :

[L'enfant] est loin de posséder l'autonomie propre au héros. Son existence n'est justifiée que par une entière subordination à l'héroïne, qui est aussi sa mère. Celle-ci, prise dans des conflits de couple, se trouve engagée dans une réflexion sur elle-même, dans une redéfinition de sa vie de femme. L'enfant est là pour l'accompagner, permettre au lecteur de saisir les événements intérieurs qui l'agitent et mesurer son cheminement intime. Ainsi fonctionne-t-il comme « décodeur psychologique » de l'héroïne, par ailleurs jamais saisie dans un portrait psychologique traditionnel²¹.

Toujours selon Cousseau, pour Marguerite Duras, l'enfance est donc une force subversive qui permet à l'auteure « de s'en prendre indirectement à un certain nombre de valeurs sociales, politiques, idéologiques²² » :

Sa vision de l'enfance sert un discours axiologique latent qui repose en particulier sur l'opposition entre nature et culture : l'enfance, résolument du côté de la nature, se trouve la gardienne d'une certaine authenticité d'être, résistant contre toute forme de socialisation²³.

¹⁹ *Ibid.*, p. 6.

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, 1999, p. 50.

²² *Ibid.*, p. 385.

²³ *Id.*

Ainsi est-il que dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, le fils de Sara participe, d'un point de vue dynamique, à la définition de la sphère du personnage féminin et, comme par un effet de miroir, nous permet d'accéder à l'intimité de la protagoniste :

Alors elle les [Jacques et l'étranger] vit de dos tous les deux. L'un, elle le connaissait pour toujours. L'autre, non, elle ne le connaîtrait jamais davantage. L'autre était un homme qu'elle ne connaîtrait jamais davantage. L'autre devenait un homme qu'elle ne connaîtrait jamais. On ne peut pas faire toutes les vies ensemble, dit Ludi. Ces connaissances n'étaient pas compatibles. L'enfant, à côté d'elle, criait de plaisir. Seuls, le sillage d'un bateau et les premières vagues des embouchures intéressent les enfants²⁴.

L'enfant extériorise les sentiments de la mère et se présente comme le reflet des luttes qui agitent la protagoniste. Notons d'ailleurs que les scènes centrées sur l'enfant et les éléments de description qui découlent de celles-ci le sont presque toujours à travers le regard de Sara :

Sara regarda son enfant. Il écoutait la bonne de toutes ses forces. Lui aussi essayait de comprendre. Mais que pouvait-on pouvoir au-delà d'une bouche pareille, si oublieuse d'elle-même, de joues lisses encore graissées de vongole, de cheveux parfumés de soleil, et d'yeux pareils où la colère dansait, dans un déchaînement encore aussi pur que celui de la mer ? Le petit se débattit, rougit et se dressa contre la bonne²⁵.

Outre l'amour maternel qu'il met en évidence, ce portrait valorisant informe plus le personnage de la mère que celui de l'enfant dans la mesure où il indique à quel point le fils de Sara, sur le plan symbolique, incarne l'idéal de naturel et de liberté auquel aspire la protagoniste. En fait, si l'enfant, personnage en coulisse nommé simplement « le petit²⁶ », intéresse le déroulement du récit et en occupe le centre, c'est par le rôle réflexif qu'il est appelé à jouer auprès de sa mère, informant les désirs et les conflits intérieurs qui animent celle-ci et indiquant à la protagoniste la voie de l'émancipation.

²⁴ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 176.

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.

Le premier à se lever, le petit est aussi le premier à parler : « Je voudrais aller dans un bateau à moteur, dit-il en voyant Sara²⁷. » L'enfant, qui manifeste dès la première page son enchantement à l'égard de l'eau, des lézards et des crabes, est, selon Catherine Rodgers, « [l']image même de la vie dans son immédiateté²⁸ » et il exprime et suit ouvertement ses désirs. Remarquons combien il se distingue par sa gourmandise : il mange « comme un cochon²⁹ » et répand une odeur de vongole. Il se « dress[e]³⁰ » même contre la bonne, refusant d'être privé de son plaisir de manger chez Ludi dont l'épouse, Gina, fait si bien la cuisine. Dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, l'enfant est souvent évoqué au moyen d'images qui offrent « une vision esthétisée et totalement idéalisante [...] tout en renouvelant l'imagerie mythique par le choix des comparants et les créations stylistiques qu'elles proposent³¹ ». En fait, bien que l'écriture s'attache résolument à la fonction de la figure de l'enfant, elle accorde également à la qualification de ce dernier un poids symbolique qui souligne l'harmonie de l'enfant avec l'univers : le fils de Sara respire dans son sommeil « aussi légèrement qu'une fleur, et son front moite et frais [est] de fleur³² ». La description de l'enfant comme force de plaisir et de vie est d'ailleurs renforcée par le fait que le roman s'ouvre sur la nudité du petit : « Il était assis complètement nu sur les marches de la véranda, en train de surveiller à la fois la circulation des lézards dans le jardin et celle des barques sur le fleuve³³. » Et ce sera sur le corps nu de l'enfant que se rencontreront les regards de Sara et de l'étranger :

²⁷ *Ibid.*, p. 7.

²⁸ Catherine Rodgers, « Au commencement était l'enfant », dans Claude Burgelin et Pierre de Gaulmyn, *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 236.

²⁹ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 49.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ Kelsey L. Haskett, *Dans le miroir des mots. Identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa, 2011, p. 124.

³² Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 110.

³³ *Ibid.*, p. 7.

Sara vit que l'homme reconnaissait son enfant parmi les autres et qu'il la cherchait sur la plage. Elle lui fit signe de la main. Il arriva près d'elle, ruisselant, lui demanda une cigarette, l'alluma, commença à fumer [...] Jacques revint vers eux. Il avait encore repris le petit sur ses épaules après avoir essayé de le faire nager. Il le déposa sur la plage, non loin de Sara et lui cria qu'il le lui laissait, qu'il allait se baigner pour de bon. Le petit regarda partir son père à la nage, comme un moment avant il avait regardé le bateau, fasciné. Son maillot de bain retroussé laissait voir ses fesses nues. Aux fesses nues de son enfant, Sara avait toujours ri. L'homme vit ce à quoi elle riait et il rit aussi³⁴.

Facteur dans le rapprochement entre Sara et l'étranger qu'il rend complices par le rire, l'enfant permet à sa mère de retrouver l'étrangeté qui déclenche le désir, incarnée par l'homme au bateau qui a le « regard avide et vert de la liberté³⁵ » et qui est, comme l'exprime Diana, « tout chargé d'inconnu, et chargé à lui seul, le pauvre, d'assumer tout notre inconnu³⁶ ». Vecteur d'échange, le fils de Sara ouvre donc la voie à la protagoniste pour accéder au plaisir brut et à l'ivresse des sens que fournirait une aventure éphémère avec l'amant, ce substitut affectif pour le mari désintéressé.

Or la première conversation entre Sara et l'étranger révèle une certaine démesure dans la relation de la protagoniste avec son fils :

- Vous avez un bel enfant, dit-il.
- Je ne sais pas, dit Sara. Elle lui confia avec un sourire : depuis la minute où il est né je vis dans la folie.
- Cela se voit, dit-il doucement³⁷.

L'homme au bateau avoue même à Sara que l'attachement de celle-ci pour le petit garçon est « un peu difficile à supporter³⁸ ». Plus tard, il précise :

- Ce que j'ai remarqué, dit l'homme, c'est votre amour pour votre enfant, j'en ai même été agacé.
- Tout le monde, dit Sara³⁹.

³⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁷ *Ibid.*, p. 28.

³⁸ *Id.*

³⁹ *Ibid.*, p. 110.

Une exagération commence ainsi à se faire sentir dans le rapport de Sara avec son fils, de sorte que la présence de celui-ci représente un obstacle à l'accomplissement de l'aventure amoureuse entre la protagoniste et l'étranger :

L'enfant respirait aussi légèrement qu'une fleur, et son front moite et frais était de fleur. Elle se dit comme chaque soir — mais ce soir-là sans amertume et raisonnablement — que c'était la dernière fois du monde qu'elle venait dans un tel endroit, un endroit si mauvais pour les enfants⁴⁰.

Alors même que l'homme au bateau attend, dans le salon de la villa, le début d'une rencontre sexuelle avec Sara, la protagoniste se permet le temps nécessaire pour embrasser son fils avant de le rejoindre. Le désir de la protagoniste de rester auprès de l'enfant sommeillant motive d'ailleurs la question suivante, posée par Diana : « Pourquoi t'arranges-tu pour passer toutes les soirées à garder le petit à la place de la bonne⁴¹ ? » Plus loin, l'homme lui fait le même reproche déguisé : « Je voulais vous demander pourquoi vous vous arrangez toujours pour garder votre enfant à la place de la bonne⁴². » Ce sont là des interrogations valides puisque trois des quatre chapitres se terminent avec la protagoniste allongée à côté de son fils :

Elle s'en alla se coucher. [...]. Elle s'allongea près de l'enfant qui dormait profondément, trempé de sueur. Au lieu de penser à toutes ces choses qui venaient de se passer, elle pensa encore à l'inconvénient que présentaient cette villa mal aérée, cet endroit pour les enfants. Elle imagina d'autres vacances où il aurait joué dans une délicieuse fraîcheur. La chaleur était si grande qu'on aurait pu croire qu'il allait pleuvoir sans tarder, dans l'après-midi. Elle s'endormit dans cet espoir⁴³.

L'enfant, dont les besoins ne sont guère satisfaits par la mère, sert de prétexte à la protagoniste pour rester dans la villa et éviter de réfléchir à tout ce qui existe en dehors de son univers maternel, y compris son mariage en voie d'extinction.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

⁴² *Ibid.*, p. 101-102.

⁴³ *Ibid.*, p. 168.

Notons en fait qu'avec le réveil du petit, qui ouvre chacun des quatre chapitres du récit, et la douche qui s'ensuit, le lecteur assiste à un des rares moments où Sara s'occupe véritablement de son fils. Le reste de la journée, la protagoniste s'acquitte de sa responsabilité envers lui, en raison surtout, selon elle, de cette chaleur qui « à elle seule pouvait tenir lieu d'occupation⁴⁴ ». Par exemple, malgré l'inquiétude constante que Sara manifeste à l'égard de son fils, la mère consent facilement à la demande de son époux et de son ami Ludi d'amener l'enfant à la plage, sans chapeau : « Tu iras si tu veux, répétait-elle. Comme vous voudrez tous⁴⁵. » La protagoniste montre une même passivité envers la bonne insolente et « méchante⁴⁶ » qui, étant « sans servilité aucune⁴⁷ », manifeste peu de considération pour son travail, refuse de nourrir l'enfant et préfère à celui-ci l'amour du douanier dans la montagne : « J'ai été voir Jeanne elle m'a dit merde alors j'ai été prendre du pain dans le buffet⁴⁸ », dit le petit. Il existe donc une sorte d'abdication du rôle maternel, en ce sens que Sara laisse la bonne libre de sortir chaque nuit pendant qu'elle échange son rôle de mère contre celui de servante. D'ailleurs, dans le dernier chapitre, après avoir envoyé son ami Ludi informer l'étranger qu'elle ne le joindrait pas au rendez-vous final, la protagoniste se trouve allongée non plus à côté de son fils, mais « au pied [de son] lit, sur les dalles fraîches de la chambre⁴⁹ ». Cet acte final de prosternation révèle le rôle de dieu que joue l'enfant auprès de la mère, la relation mère-enfant demeurant, selon Catherine Rodgers, « le seul endroit où [la femme puisse] donner ouvertement cours à [sa] passion⁵⁰ ». Et si dieu, chez Duras, fait référence à une

⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁰ Catherine Rodgers, « Au commencement était l'enfant », *op. cit.*, p. 238.

complétude vers laquelle l'alcool catalyse un mouvement de retour, il devient désormais possible d'affirmer que la consommation éthylique renvoie Sara, nuit après nuit, auprès de son enfant-dieu, le « petit fou⁵¹ » de son univers. Dans *Les Dionysiaques*, Nonnos de Panopolis décrit Sémélé, la mère de Dionysos, comme la bacchante du dieu :

Et malgré le lourd fardeau de sa divine progéniture, si jamais un vieux berger joue de la syrinx (σύριγγι), entendant dans le voisinage le chant répété par l'écho champêtre, en simple tunique (οιοχίτων), elle s'élançait de sa chambre avec les transports d'une Thyade (θυάδι ριπή) ; si elle entend errer dans la montagne le son de l'*aulos* double (δίοξυγος ἀύλοῦ), bondissant pieds nus hors de son palais aux hauts lambris, d'elle-même, elle s'avance vers la crête de la forêt solitaire ; si une cymbale gronde (κύμβαλον εἰ πλατάγησε), elle tournoie en battant des pieds, avec des pas de côté, le pied arqué, sautillante⁵².

Enceinte du dieu de la *mania* et bondissant en état de transe, Sémélé est représentée comme la première femme à avoir été possédée par Dionysos. À l'image de celui-ci, le fils de Sara, dont la respiration est comparée au « souffle d'un dieu⁵³ », plonge la mère dans la même folie⁵⁴, voire dans la même inintelligence dont il est lui-même imprégné.

Dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, il existe donc une ambivalence de la maternité, celle-ci étant représentée à la fois comme obstacle et salut. Anne Cousseau explique :

De façon complètement paradoxale, [la mère] se trouve enchaînée à l'enfant par la force aliénante de l'amour maternel, et cette même force l'aide à se libérer progressivement des contraintes morales, sociales ou affectives qui l'entravaient. L'enfant participe donc à la définition de la sphère du personnage féminin, d'un point de vue dynamique, selon un double mouvement d'enfermement et de libération⁵⁵.

D'une part, l'amour que Sara éprouve pour son fils s'oppose à sa relation possible avec l'étranger, cet homme au bateau devenu amoureux d'elle. Selon Elaine Michalski et Maurice Cagnon, « l'amour maternel, par son côté exclusif et obsessionnel, fige dans

⁵¹ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 69.

⁵² Nonnos de Panopolis, *Les Dionysiaques*, éd. et trad. P. Chuvin, Tome VIII, Chants XIII-XXI, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 120-121.

⁵³ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 110.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁵ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 50.

l'impuissance celle qui en est la victime⁵⁶ ». D'ailleurs, bien que l'alcool plonge la protagoniste dans un état de détachement, il ne parvient guère à brouiller la conscience qu'a Sara des besoins de son fils : « Avec les bitter campari, ça me semble toujours moins urgent, dit Sara, mais c'est vrai [que le petit] avait déjà faim sur la plage⁵⁷. » D'autre part, note Kelsey L. Haskett, Sara « forme avec [l'enfant] le couple-clan que forment d'habitude mari et femme⁵⁸ », si bien qu'elle laisse le petit s'insérer sans cesse entre elle et le monde : « [Sara] découvre dans sa maternité une forme de valorisation et une raison d'être qui lui permettent de se tenir à l'écart des autres [...]»⁵⁹. » L'enfant incarne pour la protagoniste une force immuable qui garde intact son état d'innocence et de transparence, résistant aux règles que le monde tenterait de lui imposer. En accord avec la nature et non encore socialisé, figure dionysiaque par excellence, l'enfant aux pensées « ivres⁶⁰ », dont les « cheveux parfumés⁶¹ » donnent le « vertige⁶² », représente le refus des conventions bourgeoises, rejette l'asservissement à la norme sociale et éclaire la quête d'affranchissement de la mère. En fait, tandis que la sauvagerie naturelle de l'enfant dégoûte le père, elle plaît à la mère :

- J'aime pas quand il dort trop, dit Jacques [de son fils], ça l'abrutit. Quand il est abruti, je l'aime moins.
- Moi, je l'aime encore plus, dit Sara⁶³.

Dans *Les parleuses*⁶⁴, Duras insiste sur l'incapacité de la société à appréhender l'enfant : « Quoi faire de l'enfant, en face de la société ? C'est deux intolérables, si vous voulez,

⁵⁶ Elaine Michalski et Maurice Cagnon, « Marguerite Duras: vers un roman de l'ambivalence », *The French Review*, vol. 51, n° 3, 1978, p. 371.

⁵⁷ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 82.

⁵⁸ Kelsey L. Haskett, *Dans le miroir des mots. Identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, op. cit., p. 124.

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 116.

⁶¹ *Id.*

⁶² *Id.*

⁶³ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 59-60.

l'intolérable de l'enfant et l'intolérable de la société⁶⁵. » Et c'est confrontés à cet « intolérable de la société » que les personnages durassiens cherchent une évasion qui le rendrait supportable, mais qui s'avère, malgré tout, décevante : « Là encore, l'ambiguïté durassienne rehausse le côté déceptif de ces mécanismes de défense, l'espoir se révélant faux et les êtres comme victimes de l'auto-mensonge qui ne donne que l'illusion d'une solution possible⁶⁶. » Pourtant, avec l'alcool et le brouillage qui en résulte, l'enfant est ce qui permet à Sara d'accéder à l'inintelligence, voire à un état d'être doué de connaissances instinctives et de plaisirs simples, où le monde est appréhendé, non plus par la raison, mais de façon inconsciente.

Selon Henri Jeanmaire, l'univers dionysiaque qu'évoque Euripide dans *Les Bacchantes* repose sur le triomphe de la folie :

Le message de Dionysos, [...], c'est que la sagesse de ceux qui s'assurent dans la supériorité de leur raison sera confondue et que qui regimbe contre l'appel du dieu, qui est appel à la joie dans la communion de la nature et dans la simplicité du cœur, est condamné à tomber sous l'empire de la folie et de ses effets qui sont la vengeance du dieu⁶⁷.

C'est d'ailleurs ce que proclame le chœur :

— Ah ! les discours sans frein, l'extravagance impie, ont pour fin l'infortune. Une paisible existence, et la Raison, préservent, seules, nos maisons des chocs du sort. Quoique habitant l'éther, loin du monde où nous sommes, les Ouranides voient les actions des hommes. Faire l'esprit fort n'est point sagesse, non plus que raisonner hors des bornes humaines. La vie est courte : aussi, ceux qui visent trop haut, laisseront s'échapper les biens à leur portée. Agir ainsi est d'une âme insensée, à mon avis, et d'un cœur égaré⁶⁸ !

Dionysos est à l'opposé de ce qu'est l'esprit autoritaire, le gardien de l'ordre établi qui se croit le représentant de la raison infallible. Le sujet des *Bacchantes* est précisément la vertu de l'égarement et de la déchéance de la raison toute-puissante. Si les ménades

⁶⁴ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁶ Elaine Michalski et Maurice Cagnon, « Marguerite Duras: vers un roman de l'ambivalence », *op. cit.*, p. 371-372.

⁶⁷ Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁸ Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 388-401.

s'enivrent, c'est pour saisir la conjonction du désordre et de la vie, aboutir à une nouvelle logique désordonnée et confuse :

La stabilité des mœurs, sans l'errance, devient bien vite intolérante, tout comme la raison sans la démence est rapidement mortifère. Il y a bel et bien, enraciné dans le peuple, le sentiment que la pluralité des valeurs permet en fin de compte de les relativiser les unes par les autres. Ainsi sont créées ces libertés intersticielles [*sic*] qui permettent l'expression du vouloir-vivre⁶⁹.

Sous l'impulsion de Dionysos, la ménade s'enivre pour mieux rejeter l'exclusivisme et la monovalence, pour redonner vie à la multiplicité et à l'effervescence fécondatrices, et nourrir le partage et l'échange au sein d'un tissu sociétal par trop resserré. Ainsi est-il que dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, l'ivresse instaure un échange, un lien d'un autre ordre entre mère et enfant :

Ce n'est plus l'individu dans sa spécificité qui importe, ce n'est plus la raison qui prédomine, mais plutôt une « hyper-raison caractéristique » de l'intégration du collectif et du sensuel. [...]. L'alcool est cela même qui permet d'aboutir à l'orgie désordonnée et confuse⁷⁰.

L'acte de boire permet à la protagoniste d'appréhender son fils, non plus de l'extérieur, soit par les yeux, mais aussi de l'intérieur, par un jeu de transferts et de dédoublements. L'analyse de la présence de l'enfant dans le texte montre donc que sa légitimité de personnage est liée à l'histoire maternelle. En fait, la position centrale dans laquelle l'auteure le positionnait d'emblée n'est guère liée à l'autonomie narrative du personnage, mais plutôt, comme le montre Anne Cousseau, à sa dépendance à l'univers de la mère :

L'un des possibles narratifs du personnage enfantin serait alors de déporter hors de la continuité narrative, hors d'une simple logique événementielle, un récit dont l'action s'exténue dans l'oisiveté des vacances, pour faire surgir le sens, par l'effet de contrepoint, des lois de l'analogie et du symbolique⁷¹.

Par conséquent, c'est l'étude de la relation de l'enfant avec la mère et de la manière dont le personnage enfantin sert la lecture des cheminements intérieurs de la protagoniste qui

⁶⁹ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 219.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 203.

⁷¹ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 62.

fournit la clef de son importance stratégique. Si Sara refuse de participer aux parties de boules et de s'intégrer à son groupe d'amis, c'est parce que l'enfant, petit dieu de son univers, s'inscrit dans une mouvance de naturel et de contestation vers laquelle il conduit la mère enivrée.

3.2 L'imitation créatrice et l'identification émancipatoire

Les petits chevaux de Tarquinia et *Moderato Cantabile* montrent des parallélismes irréfutables en ce qui concerne la représentation symbolique de la figure enfantine et la relation mère-enfant. Tout comme le fils de Sara, l'enfant d'Anne, figure dionysiaque, est évoqué au moyen d'images appartenant au registre du cosmique et du végétal : la bouche du petit « s'emplit de la dernière lueur du couchant⁷² » et la brise qui se lève fait « frémir l'herbe [de ses] cheveux⁷³ ». En fait, bien que certains attributs physiques soulignent la symbiose entre le règne de l'enfance et celui de la nature, ce sont les cheveux qui sont particulièrement révélateurs de cette harmonie : « Les couleurs du couchant devinrent tout à coup si glorieuses que la blondeur de cet enfant s'en trouva modifiée⁷⁴. » Dans l'exemple suivant, à la blondeur des cheveux, détail descriptif qui souligne le lien de l'enfant avec le soleil, s'ajoute la couleur des yeux, qui s'articule avec celle du ciel : « Ses yeux étaient à peu près de la couleur du ciel, ce soir-là, à cette chose près qu'il y dansait l'or de ses cheveux⁷⁵. » Or notons qu'à part ces quelques éléments de description, l'enfant n'est présenté qu'à travers sa relation avec sa mère. On pourrait facilement affirmer d'ailleurs que la relation mère-enfant dans *Moderato Cantabile* est la continuation de celle qui a été explorée, quelques années plus tôt, dans *Les petits chevaux*

⁷² Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 46.

⁷³ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 92.

de *Tarquinia*, puisque l'état de folie dans lequel Sara se trouve depuis la naissance de son fils trouve son écho dans celui de dépossession que vit Anne : « Il me dévore⁷⁶. » En fait, à l'instar de la nature excessive des sentiments maternels de Sara, soulevée à maintes reprises par les amis de la protagoniste, celle d'Anne ne demeure pas inaperçue :

« — Anne, comme vous le savez, est sans défense devant son enfant. [...] — Il est vrai, dit-elle⁷⁷. » Pourtant, bien qu'elle fasse preuve d'un amour aussi démesuré et exclusif à l'égard de son fils que celui de Sara pour le sien, Anne rejette ouvertement les amis de son époux et refuse de faire partie de cette société « fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit⁷⁸ ». C'est qu'Anne, tel que souligné par Madeleine Borgomano, « s'enivre d'un autre monde qui la détache de tout ce qui lui est familier⁷⁹ » et pour y pénétrer, elle se sert d'abord de son enfant et ensuite de l'alcool pour faciliter la dissolution progressive de son identité.

À l'image du fils de Sara, l'enfant d'Anne n'a pas de nom dans le texte, mais il est constamment présent, encadrant les six premiers chapitres. C'est lui qui fournit à sa mère un prétexte pour se promener jusqu'au quartier ouvrier où Mademoiselle Giraud offre des leçons de piano. Anne profite de ces leçons pour retourner six fois au café populaire, lieu du crime situé tout près de l'appartement de la professeuse de piano, et y rencontrer Chauvin, ouvrier avec qui elle noue une relation : « Voyez-vous... tout en le promenant, je trouvais que c'était une occasion que de venir aujourd'hui ici⁸⁰. » Et tout comme l'enfant dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, le fils d'Anne se manifeste dès la première page comme une force de vie et de résistance. Complètement immobile et fermé

⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 132-133.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁹ Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁰ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, *op. cit.*, p. 34.

aux protestations de Mademoiselle Giraud, l'enfant est l'image même du refus et de la négation auxquels aspire la mère. Selon Borgomano, « l'enfant n'est pas envisagé en lui-même, mais d'abord comme un reflet à la fois simplifié et amplifié de la mère⁸¹ ». En fait, bien qu'Anne puisse paraître, lors des leçons de piano, du côté des contraintes imposées par Mademoiselle Giraud, la protestation de l'enfant la réjouit :

— Quel enfant j'ai là, dit Anne Desbaresdes joyeusement, tout de même, mais quel enfant j'ai fait là, et comment se fait-il qu'il me soit venu avec cet entêtement-là... La dame ne crut pas bon de relever tant d'orgueil⁸².

Plus loin, elle a de la difficulté à cacher son plaisir face à la résistance de l'enfant :

« —Terrible, affirma Anne Desbaresdes, en riant, têtue comme une chèvre, terrible⁸³. »

Elle exprime même ouvertement son déplaisir lorsque l'enfant se montre docile :

« — Quand il obéit de cette façon, ça me dégoûte un peu, dit Anne Desbaresdes⁸⁴. » C'est qu'Anne se trouve dans l'obligation de faire apprendre la musique à son fils, sans pouvoir en expliquer la nécessité :

— Il faut apprendre le piano, il le faut. [...]
— J'aime pas le piano, dit-il dans un murmure. [...]
— Il le faut, continua Anne Desbaresdes, il le faut.
La dame hocha la tête, la désapprouvant de tant de douceur. [...]
— Pourquoi ? demanda l'enfant.
— La musique, mon amour...⁸⁵

Pour la protagoniste, les gammes que l'enfant doit jouer représentent les normes sociétales qui limitent la liberté de l'individu. Anne demeure étrangère aux arguments de Mademoiselle Giraud, qui croit aux vertus de la contrainte pédagogique :

— Je lui expliquerai qu'il le faut, dit la mère, faussement repentante.
Mademoiselle Giraud se fit déclamatoire et attristée.
— Vous n'avez rien à lui expliquer. Il n'a pas à choisir de faire ou non du piano, Madame Desbaresdes, c'est ce qu'on appelle l'éducation⁸⁶.

⁸¹ Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 24-25.

⁸² Marguerite Duras, *Moderato Cantabile, op. cit.*, p. 15.

⁸³ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 17-18.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 98.

Pour Anne, qui se montre lors des leçons de piano partagée entre le respect pour le conformisme et la dissidence, toute éducation forcée est un poids accablant imposé à l'enfant : « Ils n'ont pas demandé à vivre, dit la mère — elle rit encore — et voilà qu'on leur apprend le piano en plus, que voulez-vous⁸⁷. » La protagoniste encourage néanmoins son enfant à ne pas résister à la discipline de l'enseignante de piano, sachant pleinement qu'il finira par se plier aux contraintes de la société : « Mais un jour il saura ses gammes aussi — Anne Desbaresdes se fit réconfortante — il les saura aussi parfaitement que sa mesure, c'est inévitable, il en sera même fatigué à force de les savoir⁸⁸. » Anne est déchirée entre le besoin impératif de suivre les ordres de l'enseignante de piano et celui de voir son enfant libre de toute autorité. Pareil au fils de Sara, l'enfant dans *Moderato Cantabile* extériorise donc le désir de refus et de délivrance refoulé de la mère.

Comme son fils qui oublie sans cesse la partition de musique devant son enseignante, Anne n'appréhende pas la notion de « modéré et chantant » sur laquelle insiste Mademoiselle Giraud et qui ne correspond nullement à la passion déchirante qu'elle éprouve pour son enfant quand elle l'entend jouer : « Elle écoutait la sonatine. Elle venait du tréfonds des âges, portée par son enfant à elle. Elle manquait souvent, à l'entendre, aurait-elle pu croire, s'en évanouir⁸⁹. » La protagoniste est marquée profondément par la musique de son fils et elle est transportée d'un amour si excessif pour le petit qu'elle s'en trouve prisonnière : « La sonatine résonna encore, portée comme une plume par ce barbare, qu'il le voulut ou non, et elle s'abattit de nouveau sur sa mère, la condamna de nouveau à la damnation de son amour. Les portes de l'enfer se

⁸⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 99.

refermèrent⁹⁰. » La maternité est vécue par la protagoniste comme une expérience incompréhensible que seul le meurtre dans le café réussit à reproduire. Notons que pour Duras, les événements de naissance et de meurtre se superposent : « Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. [...] Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur. [...] C'est des cris d'égorgés, des cris de quelqu'un qu'on assassine⁹¹. » Le lien entre l'enfantement et la mort est également établi par Anne, qui compare le cri de la victime à celui qu'elle aurait possiblement poussé lors de son accouchement :

Anne Desbaresdes s'exténua encore une fois à se ressouvenir.

— C'était un cri très long, très haut, qui s'est arrêté net alors qu'il était au plus fort de lui-même, dit-elle.

— Elle mourait, dit l'homme. Le cri a dû s'arrêter au moment où elle a cessé de le voir.

[...]

— Une fois, il me semble bien, oui, une fois j'ai dû crier un peu de cette façon, peut-être, oui, quand j'ai eu cet enfant.

— [...]. Ça vous a fait très mal, cet enfant ?

— J'ai crié... si vous saviez.

Elle sourit, s'en souvenant, se renversa en arrière, libérée tout à coup de toute sa peur⁹².

Par cet aveu, un parallélisme se trouve établi entre mort et naissance, la séparation définitive des amants étant liée à la rupture du lien fusionnel entre la mère et l'enfant lors de l'accouchement.

En fait, outre la relation passionnelle entre Anne Desbaresdes et l'ancien ouvrier de son époux, le récit durassien est construit autour de deux histoires apparemment distinctes, quoique profondément interreliées : celle du couple exemplaire, soit la victime et son amant, et celle du couple mère-enfant, celle-ci se calquant sur celle-là. La description de l'homme allongé sur le corps de la femme morte, par exemple, n'est pas

⁹⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁹¹ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 23.

⁹² Marguerite Duras, *Moderato Cantabile, op. cit.*, p. 54-55.

sans rappeler l'image du nouveau-né étendu sur le corps de la mère, êtres désormais liés par le sang et les pleurs :

L'homme se recoucha de nouveau le long du corps de sa femme, mais un temps très court. Puis, comme si cela l'eût lassé, il se releva encore. [...]. Mais l'homme ne s'était relevé que pour mieux s'allonger encore, de plus près, le long du corps. Il resta là, dans une résolution apparemment tranquille, agrippé de nouveau à elle de ses deux bras, le visage collé au sien [...]⁹³.

Le cri, qu'il soit de douleur ou de plaisir, fait donc se rejoindre l'amour maternel et l'amour passionnel dans l'esprit de la protagoniste. Anne semble par moments former avec l'enfant un couple autre que mère-enfant :

L'enfant prit la main de sa mère, l'ouvrit, y enfouit la sienne dans une résolution implacable. Elle y fut contenue tout entière. Anne Desbaresdes cria presque — Ah, mon amour⁹⁴.

L'amour qu'elle témoigne à son fils s'entremêle à celui du couple d'amants, et le parallélisme entre les deux relations d'amour se trouve renforcé lorsque, l'enfant venant soudainement se coller à la mère, Chauvin dit du couple originel qu'« ils s'aimaient⁹⁵ ». Un lien incontournable se crée donc entre l'amour du couple exemplaire et celui d'Anne pour son fils. Selon Henri Micciollo, « les mères, chez Marguerite Duras, vivent la maternité dans une intensité qui, pour être exactement le contraire d'une émotion rassurante, mène à une sorte de dépossession⁹⁶ ». En fait, l'amour maternel, chez Anne, se manifeste avec une telle violence que la protagoniste se trouve vidée d'elle-même : « Il y a une perte de soi dans l'amour qui isole au lieu de combler les femmes durassiennes, car l'amour maternel remue en elles une passion pour un autre amour plus grand⁹⁷ »,

⁹³ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁹⁶ Henri Micciollo, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, Paris, Hachette, 1979, p. 36.

⁹⁷ Kelsey L. Haskett, *Dans le miroir des mots. Identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, op. cit., p. 130.

explique Kelsey L. Haskett. Il devient désormais possible d'affirmer qu'Anne se dépossède par la maternité pour ensuite se reconstituer autrement.

Dans « Deuil et mélancolie⁹⁸ », Sigmund Freud, comparant les mécanismes du deuil et de la mélancolie face à la perte du premier objet d'amour, soit la mère, soutient que l'endeuillé réussit à retirer sa libido de l'objet perdu et à l'investir sur un autre objet, tandis que le mélancolique tente éperdument d'en retenir l'image et, ne pouvant en soustraire sa libido, finit par s'identifier avec lui. Or, selon Luce Irigaray, dans son analyse des théories freudiennes sur la sexualité des femmes, bien que l'homme subisse la séparation originelle d'avec la mère, son désir de retour à la matrice originelle se trouve allégé, voire satisfait, dans sa relation hétérosexuelle avec la femme, soit sa mère substitutive :

Alors, si l'on est garçon on désirera, dès que phallique, retourner à l'origine, se retourner vers l'origine. Soit : posséder la mère, entrer dans la mère, ce lieu originel, pour rétablir la continuité avec, et voir, et savoir, ce qui s'y passe. Et, encore, s'y reproduire⁹⁹.

Pourtant, toujours selon Irigaray, la femme, n'ayant nul moyen d'effectuer un retour au lieu originel, s'en trouve non seulement exilée, mais finit même par l'incarner :

Laissée au vide, au manque de toute représentation, re-présentation, et en toute rigueur aussi de mimésis, de son désir (d') origine. Lequel en passera, dès lors, par le désir-discours-loi du désir de l'homme : tu seras ma femme-mère, ma femme si tu veux, tu peux, être (comme) ma mère = tu seras pour moi la possibilité de répéter-représenter-reproduire-m'approprier le (mon) rapport à l'origine¹⁰⁰.

Or *Moderato Cantabile* présente une protagoniste qui réussit, dans un processus d'identification et de répétition émancipatoire, et par un jeu de combinatoires et de correspondances dionysiaques, à se réintroduire dans la sphère pré-œdipale de la non-différenciation et de la complétude. Rappelons-le : Dionysos, ce dieu doué de plusieurs attributions et qui se révèle sous divers aspects, a également « l'éclatante fortune de

⁹⁸ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », Extrait de *Métapsychologie, Sociétés*, 2004, n° 86, p. 7-19.

⁹⁹ Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974, p. 44.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

devenir le patron du théâtre athénien, et par la suite, à l'époque hellénistique, le dieu du théâtre et des gens de théâtre¹⁰¹ ». Nulle surprise en fait à ce que le genre dramatique réclame son patronage de Dionysos puisque le dieu est une figure composite d'intermédiaire entre le monde naturel et le monde surnaturel, le mythe de sa naissance ayant pour fonction d'exprimer ce dualisme :

Car Dionysos ne se tient pas ici ou là, en celui-ci ou en celui-là, mais bien dans la différence pure, qui sépare tout *celui-ci* de ce qui n'est pas lui. Dionysos quête le non-centre conçu, non comme la perte du centre, mais comme la délivrance de l'idée même de centre. La dislocation picturale de la figure humaine, de la phrase, du mot, de la parole, du son, les recherches du simultanésisme graphique, du spectacle total etc., témoignent de ce culte rendu à l'excentré, culte qui va de pair avec une recherche délibérée de l'excentrique. Aujourd'hui les détours intellectualistes de Dionysos l'amènent à invoquer l'ethnologie comme entreprise salutaire de décentrement ayant eu pour conséquence capitale de dis-loquer un héritage culturel que l'homme européen tenait trop facilement pour exemplaire. Mais ce décentrement, loin d'être une préface à quelque ouverture se proposant de saisir les différentes manifestations de l'homme pour chercher à en circonscrire l'essence ou la condition, n'est qu'une invitation à abolir la notion même d'humanité afin de permettre à Dionysos de débarrasser l'homme de tout centre désormais tenu pour un amoindrissement et une aliénation. Dionysos proclame que le centre est partout et la circonférence nulle part¹⁰².

Le dieu va ainsi nous inviter à « faire du théâtre, non plus un spectacle, mais bien le jeu en personne qui se donne à voir¹⁰³ ». Cette révision de l'art scénique a pour effet de déplacer le spectacle, celui-ci ne voulant plus être mis en scène devant le public, mais plutôt en lui :

Ainsi le spectateur ne sera plus véritablement spectateur puisqu'il sera possédé par l'action. L'action se déployant sur un plan vertical et horizontal répandra ses éclats visuels et sonores sur la masse entière et l'homme, sans qu'il se soucie de savoir s'il est acteur ou spectateur, sera habité, puis submergé, par l'environnement. Le lieu et le moment de la représentation se trouvent donc désacralisés, délocalisés, détemporalisés, c'est le monde qui devient théâtre parce que le théâtre est entré dans le monde ; il n'y a plus une place où des acteurs miment et une autre d'où des spectateurs gardent leurs distances [...]¹⁰⁴.

On est ainsi amené à affirmer, à l'instar de Jean Brun, que « non seulement le théâtre descend dans la rue, [...], mais [qu']il n'y a plus de distinction entre la rue et ce qui n'est

¹⁰¹ Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, op. cit., p. 230.

¹⁰² Jean Brun, « Adorateurs de Dionysos et Grands Prêtres de la mort de l'homme », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 22, n° 85/86, 1968, p. 345-346.

¹⁰³ Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, op. cit., p. 169.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 173-174.

pas elle. Le spectacle est désormais partout, la représentation est devenue *directe*¹⁰⁵. » Et dans *Moderato Cantabile*, c'est précisément l'alcool qui met en branle les mécanismes de la répétition dramatique en écartant « [la convention] selon [laquelle] le spectacle doit rester sur la scène¹⁰⁶ ». C'est grâce à lui que la protagoniste parvient, au début, à surmonter ses réserves et à entrer dans l'espace interdit du café et, ce faisant, à transgresser toutes les lois de cette société bourgeoise et traditionnelle. Et, la première victoire remportée, il devient évident, selon Sylvie Bourgeois, que c'est du temps lui-même que l'alcool libère¹⁰⁷ la protagoniste. Lors de ses rencontres avec Chauvin, Anne vit deux séries temporelles distinctes : linéaire et cyclique. D'une part, la durée de son rendez-vous avec son amant est rythmée, voire contrôlée par la sirène de l'usine, qui annonce la fin de la journée de travail : « - Nous avons peu de temps, dit [Chauvin]. Les usines ferment dans un quart d'heure¹⁰⁸. » Pourtant, à chaque rencontre et au fur et à mesure que s'intensifie la consommation éthylique, l'irrespect de la protagoniste envers les lois du temps linéaire devient flagrant : « - Il y a dix minutes que c'est sonné, les avertit la patronne en les servant¹⁰⁹. » Vers la fin du roman, l'écoulement du temps lui devient à un tel point insignifiant qu'elle arrive en retard et enivrée au dîner chez elle, où l'attendent ses invités et son époux. D'autre part, la temporalité cyclique : elle se traduit par la réactualisation quotidienne de l'histoire passionnelle du couple originel, l'expérience d'Anne se mêlant à l'histoire exemplaire de ce dernier et se déchiffrant à travers elle¹¹⁰. Passé et présent deviennent par conséquent confondus et l'expérience

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰⁷ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation, op. cit.*, p. 184.

¹⁰⁸ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile, op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁰ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation, op. cit.*, p. 185.

individuelle acquiert une dimension de « hors temps rétabli[ssant] la dimension “anhistorique” des origines¹¹¹ ». Irréfutablement, ce brouillage temporel ne s’opèrerait guère sans l’intervention de l’ivresse qui déclenche la parole et devient vecteur d’identification.

Comme nous l’avons montré dans le chapitre précédent, le récit se construit presque complètement autour d’un dialogue qui renvoie à un spectacle amoureux et permet à Anne et Chauvin de vivre, selon Madeleine Borgomano, une « réalité [qui] n’a pas d’autre nature que verbale¹¹² ». Et elle ajoute :

La parole établit entre eux une communication indirecte, médiatisée, qui a besoin, pour exister, de l’intermédiaire d’une histoire fictive, d’une sorte de jeu théâtral. Les paroles d’Anne Desbaresdes et de Chauvin contiennent plusieurs histoires¹¹³.

La parole facilite ainsi la réalisation hallucinatoire d’une histoire d’amour entre Anne et Chauvin et devient le lieu même de l’action et de l’événement amoureux entre les personnages. En fait, dans le dialogue entre Anne et Chauvin, il est possible d’isoler deux histoires profondément interreliées. Il y a d’abord l’histoire d’Anne racontée à la protagoniste elle-même par Chauvin :

— Vous étiez accoudée à ce grand piano. Entre vos seins nus sous votre robe, il y a cette fleur de magnolia.
Anne Desbaresdes, très attentivement, écoute cette histoire.
— Oui.
— Quand vous vous penchez, cette fleur frôle le contour extérieur de vos seins. Vous l’avez négligemment épinglée, trop haut. C’est une fleur énorme, vous l’avez choisie au hasard, trop grande pour vous. Ses pétales sont encore durs, elle a justement atteint la nuit dernière sa pleine floraison.
— Je regarde dehors ?
— Buvez encore un peu de vin. [...]. Vous regardez dehors, oui¹¹⁴.

Il semblerait que le vécu d’Anne n’acquiert de réalité pour la protagoniste que lorsqu’il est médiatisé par la parole d’autrui. Étroitement enlacée à cette première histoire, il y a

¹¹¹ *Id.*

¹¹² Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 64.

¹¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁴ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, *op. cit.*, p. 110-111.

ensuite celle de la femme assassinée et de son amant. Cette histoire est présentée comme étant purement imaginaire par Chauvin qui la raconte en répétant qu'il « ne sai[t] rien¹¹⁵ ». Pourtant, le caractère fictif de cette narration ne change rien au désir d'Anne d'en savoir plus :

— Avant que je rentre, pria Anne Desbaresdes, si vous pouviez me dire, j'aimerais savoir encore un peu davantage. Même si vous n'êtes pas sûr de ne pas savoir très bien. Chauvin raconta lentement, d'une voix neutre, inconnue jusque-là de cette femme¹¹⁶.

Et la véracité de cette histoire importe de moins en moins puisque, au fur et à mesure que Chauvin la raconte, elle devient bel et bien l'histoire même d'Anne et de l'ouvrier : « Ils s'étaient connus par hasard dans un café, peut-être même dans ce café-ci qu'ils fréquentaient tous les deux. Et ils ont commencé à se parler de choses et d'autres. Mais je ne sais rien¹¹⁷. » Notons que la répétition du mot « café », employé d'abord avec l'article indéfini et ensuite avec l'adjectif démonstratif, permet aux deux cafés de se confondre et aux deux histoires de s'entrelacer au point de devenir une même histoire. En fait, comme Anne et Chauvin, le couple aurait passé beaucoup de temps à se parler :

— Alors ils ont parlé, dit Anne Desbaresdes, et parlé, beaucoup de temps, beaucoup, avant d'y arriver.
— Je crois qu'ils ont passé beaucoup de temps ensemble pour en arriver là où ils étaient, oui. Parlez-moi¹¹⁸.

Comme Anne, la femme assassinée aurait bu au-delà des limites de la décence :

Il lui tendit un verre de vin tout en riant.
— Cette femme était devenue une ivrogne. On la trouvait le soir dans les bars de l'autre côté de l'arsenal, ivre morte. On la blâmait beaucoup. Anne Desbaresdes feignit un étonnement exagéré.
— Je m'en doutais, mais pas à ce point. Peut-être dans leur cas était-ce nécessaire ?
— Je le sais aussi mal que vous. Parlez-moi¹¹⁹.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 61 et 72. Voir aussi p. 75.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 117-118.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 75.

Le meurtrier aurait exercé sur la victime, comme Chauvin sur Anne, un pouvoir au caractère pernicieux et animalisant :

— Ils habitaient une maison isolée, je crois même au bord de la mer. Il faisait chaud. Ils ne savaient pas, avant d’y aller, qu’ils en viendraient là si vite. Qu’au bout de quelques jours il serait obligé de la chasser si souvent. Très vite, il a été obligé de la chasser, loin de lui, même loin de la maison, très souvent.

[...]

— Elle, elle partait ?

— Elle s’en allait quand et comme il le voulait, malgré son désir de rester.

Anne Desbaresdes fixa cet homme inconnu sans le reconnaître, comme dans le guêt, une bête.

— Je vous en prie, supplia-t-elle.

— Puis le temps est venu où quand il la regardait, parfois, il ne la voyait plus comme il l’avait jusque là vue. Elle cessait d’être belle, laide, jeune, vieille, comparable à quiconque, même à elle-même. [...].

— Cette maison était donc très isolée, reprit lentement Anne Desbaresdes. Il faisait chaud, vous disiez. Quand il lui disait de s’en aller, elle obéissait toujours. Elle dormait au pied des arbres, dans les champs, comme...

— Oui, dit Chauvin.

— Quand il l’appelait, elle revenait. Et de la même façon qu’elle partait lorsqu’il la chassait. De lui obéir à ce point, c’était sa façon à elle d’espérer. Et même, lorsqu’elle arrivait sur le pas de la porte, elle attendait encore qu’il lui dise d’entrer. [...].

— Oui, une chienne, l’arrêta encore Chauvin¹²⁰.

Outre ces parallélismes, c’est surtout le désir de mort qui apparente le couple d’Anne et Chauvin à celui du café :

— Jamais auparavant, avant de la rencontrer, il n’aurait pensé que l’envie aurait pu lui en venir un jour.

— Son consentement à elle était entier ?

— Emerveillé [*sic*]¹²¹.

Selon Borgomano, les deux histoires convergent à tel point qu’elles finissent par se rejoindre :

Aucun moyen d’en sortir : le roman tout entier est devenu un spectacle dans lequel les personnages, ébranlés par un spectacle, deviennent eux-mêmes acteurs d’un spectacle. Jeux de miroirs, mise en abyme, profondeur textuelle, mais en trompe-l’œil. [...]. Les personnages participent à ce monde de l’illusion, puisqu’ils sont montrés non comme vivant, mais comme mimant leur propre vie¹²².

Moderato Cantabile se résumerait donc ainsi : d’une part, fantasme, parlé à deux, et d’autre part, mime de cette production imaginaire. Selon Sylvie Bourgeois,

¹²⁰ *Ibid.*, p. 118-120.

¹²¹ *Ibid.*, p. 150.

¹²² Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras, op. cit.*, p. 41.

[d]ans les sociétés archaïques, la réactualisation est synonyme de régénération. Par la reproduction régulière d'actes primordiaux, ces sociétés vivent dans un éternel présent qui non seulement les met à l'abri de l'écoulement linéaire du temps et de sa fuite, mais qui permet également aux individus de renouer périodiquement avec les origines. Par le processus de la réactualisation, le temps est régulièrement renouvelé, évacuant ainsi toute idée de « poids du passé »¹²³.

Voici précisément ce qu'illustre l'effervescence dionysiaque qui, en privilégiant la correspondance entre les êtres, met en scène le cycle de l'éternel retour du même.

En fait, la démarche de dépossession dionysiaque ressemble à une initiation lors de laquelle le moi se désintègre progressivement en s'identifiant à l'autre, se dilue dans un état confusionnel :

L'individu n'est plus, pour reprendre une vieille terminologie qui a l'avantage d'être précise, le *terminus a quo* de toutes choses, tout comme l'Etat [*sic*], dans ses variantes, n'en est plus le *terminus ad quem*. Il ne faut pas en conclure qu'il s'agit là d'un processus d'uniformisation, bien au contraire. Dans un ensemble organique où la communauté est primordiale on voit s'élaborer un intense jeu des différences dans ce que l'on peut appeler la *réversibilité*. Suivant les situations, et dans le cadre d'une architectonique générale, ce qui est alors un rôle (et non plus une fonction) occupe une place prééminente. On a à faire à des figures où s'harmonisent [*sic*] la multiplicité de caractères. On s'accorde de plus en plus de reconnaître que l'existence sociale est avant tout théâtrale, et dans ce cadre, chaque scène, aussi minime et aussi « sérieuse » soit-elle, est en fin de compte importante. Que ce soit la scène politique, les scènes de la vie quotidienne ou celle des spectacles proprement dits, il convient d'y bien tenir son rôle. Dans la théâtralité, rien n'est important, parce que tout est important. Et ce qui d'une manière « non-consciente » préside à l'ordonnement de cet ordre scénique, c'est le sentiment de participer, qu'on le veuille ou non, à une représentation générale¹²⁴.

C'est dans cette perspective que l'on peut mieux apprécier la manière dont Anne et Chauvin, en mimant l'histoire de l'autre couple, accèdent au mystère dionysiaque fondé sur la prééminence du général sur le spécifique, du collectif sur l'individualisme. Selon Brun, le jeu de mimésis, en facilitant la communion entre les êtres et l'accord sympathique de ceux-ci avec l'univers, met en œuvre l'expulsion de l'individu hors de lui-même dans un ensemble plus vaste :

Dès que le monde devient théâtre, Dionysos peut affirmer que tout est jeu, liage cosmique, agitation d'espaces et de temps, nappes de dynamismes au sein desquels l'homme dissous,

¹²³ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, op. cit., p. 184.

¹²⁴ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 17-18.

dépassé, est vraiment hors de lui, possédé et dépossédé, à égale distance de lui-même et de tous les autres, immergé dans les réseaux de tous les hasards qui se croisent [...] ¹²⁵.

Ainsi, dans *Moderato Cantabile*, les deux récits racontés par Chauvin deviennent-ils, par un jeu de répétition mimétique et rituelle, les deux versions d'une même histoire. Et sans doute est-ce l'ivresse fabulatrice qui, en frayant un passage entre le réel et l'imaginaire, permet l'établissement d'une équivalence entre l'action de parler et celle d'inventer. C'est ce qu'indique l'ordre que donne Chauvin à Anne : « Dépêchez-vous de parler. Inventez ¹²⁶. » C'est également ce que suggère la protagoniste lorsqu'elle affirme que le parallèle entre les deux histoires ne s'accomplirait guère sans la consommation d'alcool :

Chauvin commanda une nouvelle carafe de vin.
— Si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible ?
— Je crois que ce ne serait pas possible, murmura Anne Desbaresdes.
Elle but son verre de vin d'un trait ¹²⁷.

L'ivresse, en motivant l'anéantissement des limites individuelles, permet aux deux histoires de se répéter et de se répondre, au point de ne prendre leur signification qu'en résonance l'une par rapport à l'autre. Lors d'une entrevue avec Bettina Knapp, Duras avoue que la perte de son identité est un idéal pour l'auteure : « Une perte progressive d'identité est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître. C'est en fait ma seule préoccupation : la possibilité d'être capable de perdre la notion de son identité, d'assister à la dissolution de son identité ¹²⁸. » Dans *Moderato Cantabile*, le dépassement, voire le surpassement de soi se produit, quoique paradoxalement, par l'entremise de la répétition émancipatoire. Par un jeu d'écho, l'histoire du couple, racontée par Anne et Chauvin, devient l'histoire même des protagonistes, puisque l'événement ne se vit que par paroles.

¹²⁵ Jean Brun, « Adorateurs de Dionysos et Grands Prêtres de la mort de l'homme », *op. cit.*, p. 350-351.

¹²⁶ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, *op. cit.*, p. 79.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 117.

¹²⁸ Bettina Knapp, « Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. XLIV, n° 4, 1971, p. 656.

La sortie de soi, véhiculée par l'ivresse dionysiaque, leur permet de pallier les limites identitaires en favorisant la recherche de la confusion et de l'infini.

3.3 L'informe et le dédoublement

Tout comme les enfants des deux romans que nous venons d'évoquer, la fille de Maria dans *Dix heures et demie du soir en été* agit comme substitut affectif pour la protagoniste dont les liens conjugaux sont en voie de rupture. Pourtant, bien que la mère fasse preuve d'attachement envers sa fille, la responsabilité maternelle se trouve partagée par les trois adultes : « On donne de l'eau à Judith. Judith boit longuement. Ils la regardent boire. Elle cesse de boire. Maria est entre eux, Claire et Pierre. Ils l'entourent¹²⁹. » La préoccupation de l'amie et de l'époux pour les besoins de l'enfant sert à masquer la relation naissante entre eux, tandis que la mère se soumet aux volontés de sa fille afin de s'effacer devant les nouveaux amants et d'éviter de confronter la réalité de sa condition :

Le moment vient où Judith doit dormir. Pierre se tait. Et enfin, Maria le dit.
— Je vais aller coucher Judith dans ce couloir.
— On t'attend, dit Pierre.
— Je reviens¹³⁰.

Maria ne les rejoint pas et fournit l'espace et le temps à Claire et Pierre d'avancer leur relation. Comme le fils d'Anne, dans *Moderato Cantabile*, Judith sert de raison à la mère de se tenir à l'écart et d'éviter de faire face aux événements douloureux de sa vie, et elle devient un moyen pour Maria de combler ses besoins émotionnels :

Elle quitte le balcon, pénètre dans le couloir et s'allonge auprès de Judith endormie, la sienne, la forme sienne parmi toutes les autres d'enfants du couloir. Elle l'embrasse doucement sur les cheveux.
— Ma vie, dit-elle¹³¹.

¹²⁹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 128-129.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹³¹ *Ibid.*, p. 39.

Le rôle de la figure enfantine comme écran protecteur pour la mère est donc repris et avancé dans ce roman. Or, malgré le fait que Maria s'appuie sur son enfant comme une sorte de refuge, c'est de l'alcool que la protagoniste se sert comme l'ultime échappatoire. En fait, deux ans après *Moderato Cantabile*, l'alcool et la quête de transcendance se trouvent de nouveau conjugués dans *Dix heures et demie du soir en été* où, rappelons-le, Marguerite Duras décrit un couple, Maria et Pierre, qui, accompagné de sa petite fille et d'une amie, se retrouve bloqué dans un petit village en Espagne. Maria soupçonne les débuts d'une relation amoureuse entre son mari et son amie Claire, mais elle s'y résigne. De plus, dans l'hôtel, un meurtre a eu lieu : après avoir tué sa femme et l'amant de celle-ci, Rodrigo Paestra échappe à la police. Ces deux trames entrelacées, celle de l'adultère et celle du meurtrier fugitif, sont mises en relation par le mot « forme », leitmotiv issu de la perspective enivrée de Maria, et se placent sous le signe de Dionysos, ce dieu de l'ivresse dont les multiples métamorphoses ont été puissamment évoquées par Euripide.

Dans le prologue des *Bacchantes*, lorsque Dionysos apparaît au public, il s'annonce dès les premiers vers : « Me voici, fils de Zeus, sur la terre thébaine, Dionysos, celui que jadis enfanta la fille de Kadmos, Sémélé, par le feu de la foudre accouchée¹³². » Pourtant, il se présente masqué : « J'ai pris la forme humaine pour venir aux sources de Dirké¹³³. » La personnalité divine se trouve ainsi cachée sous des apparences humaines :

Ce n'est pas le dieu barbu dont la silhouette drapée de l'ample manteau, précisée par le canthare et le sceptre, nous est rendue familière par la céramique du VI^e et V^e siècle ; ce n'est pas non plus l'éphèbe gracile et dénudé des scènes bachiques du siècle suivant. Cet être équivoque, ce porte-thyrse aux yeux étrangement inquiétants, dont le visage fardé s'encadre de longues tresses, dont le corps efféminé s'enveloppe d'une ample robe asiatique, c'est un de ces prophètes de fois nouvelles, prêcheurs de doctrines étrangères, célébrants de rites inédits, comme il en débarque trop fréquemment au Pirée et qui ont tôt fait de traîner après eux un cercle non moins équivoque d'admirateurs et d'admiratrices. Le dieu sous

¹³² Euripide, *Les Bacchantes*, *op. cit.*, v. 2-4.

¹³³ *Ibid.*, v. 4-5.

l'invocation duquel se place le jeu sacré qu'est toujours restée, plus ou moins, la représentation scénique, se présente masqué et sous le masque de son prophète [...] ¹³⁴.

Nulle surprise qu'il se revêt d'artifices divers puisque, comme nous l'avons souligné précédemment, Dionysos est le dieu masqué qui se révèle en se cachant :

Le masque est le propre de ce dieu dont ses fidèles les premiers ne savent pas sous quelle forme il se présentera et si, sous les apparences diverses qu'il peut revêtir dans ces métamorphoses qui font partie de ses prestiges, comment et quand on aura à faire à lui. Aussi bien ses légendes illustrent ces multiples incarnations, tantôt chevreau, tantôt taureau, quand il ne lui convient pas de prendre la forme d'un lion ou d'un ours [...], ou sous les traits d'une jeune fille [...], ou encore dans ces frondaisons de lierre ou de vigne, qu'il fait apparaître de façon magique. [...] Il y a dans ce perpétuel déguisement une des manifestations essentielles de la confusion du réel et de l'irréel qui est le propre du délire dionysiaque et des hallucinations qu'il cultive ¹³⁵.

L'irruption de Dionysos dans le monde met donc en cause cette vision assurée où chaque être a une forme définie, puisque l'univers au sein duquel règne le dieu repose sur le désordre et l'inintelligibilité, manifestés dans et par la *mania*. Cet état de brouillage et d'indistinction se retrouve également dans *Dix heures et demie du soir en été*, roman qui s'ouvre sur Maria buvant des manzanillas dans un café, en compagnie d'un client du café qui lui décrit le crime de Rodrigo Paestra. Lorsque Maria lui demande s'il sait où ce dernier se cache, l'homme répond : « Sur un toit de la ville. [...]. Je répète ce que j'ai entendu. Je ne sais rien ¹³⁶. » Sont ainsi créées la curiosité de Maria au sujet du meurtrier fugitif et l'incertitude par rapport à la présence de celui-ci sur les toits. Pourtant, petit à petit, le doute se transforme en évidence dans l'esprit de la protagoniste :

Les sifflets de la police continuent dans la nuit. Lorsqu'ils sont très voisins de l'hôtel les conversations s'apaisent, les gens écoutent. Certains espèrent et attendent la capture de Rodrigo Paestra. Une nuit difficile s'annonce.
— Il est sur les toits, dit Maria tout bas ¹³⁷.

La conviction singulière de Maria que Rodrigo se réfugie sur un toit de la ville est répétée plus tard :

¹³⁴ Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, op. cit., p. 140.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 16.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 22.

Des appels arrivent de l'extérieur, de la rue ? De la cour ? De très près. Les garçons s'arrêtent et attendent, les plats à la main. Personne ne se plaint. Les appels continuent. Ils font des trouées d'épouvante dans le silence soudain. À force d'écouter on entend que ces appels sont toujours les mêmes. C'est son nom.

— Rodrigo Paestra.

Ils l'adjurent de répondre, de se rendre, en de longues plaintes scandées, presque tendres. [...]

— Mais il est sur les toits, dit-elle tout bas. [...] Mais, dit Maria, simplement, je le sais¹³⁸.

Notons toutefois que, tout au long de cette première partie du roman, la narration contredit la version des faits telle que rapportée par Maria. Alors que la protagoniste se répète que « Rodrigo Paestra, il est sur les toits¹³⁹ » jusqu'à s'en convaincre, la narration révèle des toits vides : « Les toits sont là, ils sont vides. Ils brillent vaguement au-dessous du balcon où elle se trouve. Vides¹⁴⁰. » La police vient même confirmer cette réalité :

Des portes claquent, celles des couloirs, et les policiers traversent la salle à manger [...]. Ils ont dû atteindre le balcon qui est au bout du couloir circulaire que Maria vient de quitter. Il ne pleut plus justement, et l'éloignement de leurs pas dans ce couloir qui longe la salle à manger, Maria l'entend dans le ruissellement de la pluie sur la verrière que personne, dans la salle à manger, ne perçoit maintenant. [...]. S'ils ont atteint le balcon qui est au bout de ce dernier couloir, s'ils l'ont atteint, il est sûr que Rodrigo Paestra n'est pas sur les toits de la ville¹⁴¹.

L'éloignement des policiers et l'arrêt de leurs appels lancés vers Rodrigo indiquent que la réalité du meurtrier sur les toits n'est pas irréfutable. À cette supposition fondée sur nuls facteurs objectifs s'opposent les manifestations évidentes de l'amour naissant entre Claire et Pierre :

Les mains de Pierre se sont tendues vers les siennes [celles de Claire] et puis, elles se sont rétractées. C'est dans l'auto, pendant sa peur de l'orage, que ce geste lui est déjà venu, dans le roulement du ciel sur lui-même, du ciel suspendu au-dessus du blé, dans les cris de Judith, dans la lumière crépusculaire du jour. Elle avait pâli, Claire, et tant, que sa pâleur surprenait plus encore que la peur dont elle témoignait¹⁴².

Le rapprochement des mains comme signe d'une intimité croissante entre les nouveaux amants est répété dans l'hôtel :

¹³⁸ *Ibid.*, p. 29-30. Voir également page 38.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 38-39.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁴² *Ibid.*, p. 20.

Lorsque Maria les a retrouvés ils étaient dans le bureau de l'hôtel. Ils bavardaient l'un près de l'autre dans ce bureau de l'hôtel. Elle s'est arrêtée, pleine d'espoir. Ils n'ont pas vu Maria. C'est alors qu'elle a découvert leurs mains se tenant l'une l'autre avec décence, le long de leurs corps rapprochés¹⁴³.

Or, puisque Maria se retrouve souvent séparée de son amie et de son époux, elle émet certaines suppositions pour combler les vides laissés par le non-vu :

À la lueur des bougies sa beauté est encore plus évidente. S'est-elle entendu dire qu'on l'aimait ? Elle se tient là, souriante, prête pour une nuit qui n'aura pas lieu. Ni ses lèvres, ni ses yeux, ni sa chevelure en désordre ce soir, ni ses mains écartées, ouvertes, relâchées dans l'allégresse de la promesse d'un bonheur très proche, ne prouvent qu'ils sont sortis dès ce soir de l'observation silencieuse de la promesse de ce bonheur prochain¹⁴⁴.

Et plus tard :

Où était-ce dans ce crépuscule, [...], à quel endroit de l'hôtel se sont-ils étonnés d'abord et ensuite émerveillés de s'être connus si peu jusque-là, de cette adorable convenance qui entre eux cheminait pour se découvrir enfin derrière cette fenêtre ? sur ce balcon ? dans ce couloir ? dans cette tiédeur refluant des rues après les ondées, derrière le ciel si sombre, Claire, que tes yeux, en ce moment même ont la couleur même de la pluie. Comment l'aurais-je remarqué jusqu'ici¹⁴⁵ ?

Maria devine donc, à partir d'indices réels, les débuts de l'adultère entre son époux et son amie. Remarquons cependant que de la rencontre avec le client du café jusqu'au moment où elle quitte les nouveaux amants pour faire dormir Judith, Maria consomme une quantité immodérée d'alcool : « Que j'ai bu, annonce Maria. Encore une fois, qu'est-ce que j'ai bu¹⁴⁶ ! » Dans *Dix heures et demie du soir en été*, la perception est donc rehaussée par la perspective enivrée de Maria qui brouille les frontières entre le réel et l'imaginaire. C'est dans un tel état d'ivresse que la protagoniste se retrouve sur le balcon de l'hôtel où elle voit soudainement Rodrigo sur un toit tandis qu'elle aperçoit, « à [sa] droite, à l'étage supérieur¹⁴⁷ », le baiser de Claire et Pierre. C'est également lors de ce moment clé du roman, où l'irréel bascule dans le réel, que surgit le mot « forme ».

¹⁴³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.18.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.33.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

Le terme décrit d'abord Rodrigo Paestra que Maria remarque sur un toit voisin :

Voici enfin l'averse. En quelques secondes elle remplit les rues. La terre est trop sèche et n'arrive pas à boire tant de pluie. Les arbres de la place se tordent sous le vent. Maria voit leur cime apparaître et disparaître derrière les arêtes des toits et, lorsque les éclairs illuminent la ville de la campagne, dans leur blême clarté, dans le même temps, elle voit la forme fixe et noyée de Rodrigo Paestra agrippée autour d'une cheminée de pierre sombre¹⁴⁸.

Au même moment où « Maria voit la forme imprécise de Rodrigo Paestra, la forme éclatante, hurlante et imprécise de Rodrigo Paestra¹⁴⁹ », la protagoniste perçoit, sous les éclairs, la « forme unique jusqu'à l'aveuglement¹⁵⁰ » de Claire et Pierre, et « la forme de leur désir¹⁵¹ ». Le même mot est donc employé pour décrire le meurtrier fugitif et les amants adultères que la vision de Maria confond. Le regard de la protagoniste passe de « la forme enveloppée de son linceul du criminel Rodrigo Paestra [...] la forme morte de Rodrigo Paestra, morte de douleur, morte d'amour¹⁵² », à Claire et Pierre, que Maria « ne peut pas passer de [...] voir¹⁵³ » et dont les « formes ont disparu complètement de ce balcon avec la pluie¹⁵⁴ ». Claire et Pierre quittent ensuite le balcon et Maria retrouve sa fille dans le couloir et s'allonge auprès d'elle. La forme floue des dormeurs dans l'hôtel finit par rejoindre celles de Claire, de Pierre et de Paestra :

Le vent augmente, s'engouffre dans le couloir et passe sur les formes des enfants endormis. [...]. La forme de Judith est sage. [...]. Sous le coup du vent qui augmente toujours une forme d'enfant - ce n'est pas celle-là - pousse un cri, isolé, se retourne et retombe dans le sommeil. [...]. Sur la forme morte de Rodrigo Paestra, morte de douleur, morte d'amour, la pluie tombe de même que sur les champs. [...]. Leurs formes [celles de Claire et de Pierre] ont disparu complètement de ce balcon avec la pluie¹⁵⁵.

¹⁴⁸ *Id.*

¹⁴⁹ *Id.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵¹ *Id.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 44.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁴ *Id.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

Au cours de la scène du balcon où « il est dix heures et demie du soir. L'été. Et puis il est un peu davantage¹⁵⁶ », le mot change de référence, désignant tour à tour Rodrigo enroulé autour d'une cheminée, les amants enlacés et les enfants endormis. Par cet état de confusion et d'indistinction éthyliques, les spécificités et les différences se désagrègent au profit d'un syncrétisme transcendant et libérateur.

Durant la séquence du balcon s'opère également la prolifération de l'imagination de Maria qui, se trouvant séparée de Claire et Pierre, avance un grand nombre de suppositions traduites d'abord par le verbe « devoir », auxiliaire modal marquant le doute :

D'autres balcons que celui-ci, où se tient Maria, s'étagent sur la façade nord de l'hôtel. Ils sont vides, sauf un seul, un seul, à la droite de Maria, à l'étage supérieur. Ils doivent y être depuis très peu de temps. Maria ne les a pas vus arriver. [...]. Ça doit être la première fois qu'ils s'embrassent¹⁵⁷.

Le foisonnement de l'imagination de Maria est ensuite exprimé sous forme de questions :

Ils ont disparu du balcon aussi soudainement qu'ils étaient arrivés. Il a dû l'entraîner sans la lâcher — comment le pourrait-il — dans l'ombre d'un couloir endormi. Le balcon est déserté. [...] Où ont-ils pu trouver à se rejoindre ce soir, dans cet hôtel ? Où lui enlèvera-t-il cette jupe légère, ce soir même ? Qu'elle est belle. Que tu es belle, Dieu que tu l'es¹⁵⁸.

L'emploi du questionnement, élément textuel qui accompagne les hypothèses de Maria sur ce que font Pierre et Claire en son absence, révèle la nature fantasmagorique des suppositions de la protagoniste. La scène du balcon est un épisode charnière dans la mesure où Maria, confrontée à l'infidélité de son époux et agissant comme spectatrice d'un événement dont elle est exclue, voit son imagination prendre le dessus sur le réel : « Alors qu'elle est au summum de la passivité et de l'émotion de par la confirmation sans équivoque de l'amour entre Pierre et Claire, Maria voit son imaginaire [...] s'emballer,

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 44.

émettant suppositions et fabulations¹⁵⁹. » Et c'est précisément dans ce moment de crise et de détresse, où Maria est envahie par l'amour grandissant entre Claire et Pierre, que se concrétise Rodrigo Paestra. Bien qu'au départ Maria se convainque de la présence du meurtrier sur le toit jusqu'à le « voir », Rodrigo n'est tout de même qu'une « forme fixe et noyée¹⁶⁰ », une « forme imprécise¹⁶¹ », une « forme morte¹⁶² ». Ce n'est que lorsque la protagoniste, impuissante face à l'adultère et au baiser dont elle est, à partir du balcon, le témoin secret, est envahie par la certitude de l'amour entre Claire et Pierre, que se précise l'existence du fugitif dans le réel.

Une fois les amants endormis dans le couloir, Maria retourne au balcon et retrouve Rodrigo, qu'elle identifie d'abord de façon incertaine :

Le toit à deux versants, en face d'elle, reçoit la pluie. C'est à son faite, autour d'une cheminée carrée, sur l'arête qui sépare les deux versants, que se trouve cette chose dont la forme reste identique à elle-même depuis dix heures et demie, lorsque Maria l'a vue à la faveur d'un éclair. Cette chose est enveloppée de noir. Il pleut sur elle comme sur le toit. Puis cela cesse. Et la forme est là. Elle épouse si parfaitement la forme de la cheminée que l'on doute parfois, à la regarder longtemps, qu'elle soit humaine¹⁶³.

La protagoniste espère que c'est Rodrigo et ainsi la forme commence-t-elle à se préciser : « C'est peut-être du ciment, se dit-on, un étayage de la cheminée, noirci par le temps. Et dans le même temps, lorsqu'un éclair illumine le toit, c'est une forme d'homme¹⁶⁴. » Les contours vagues et imaginés du meurtrier se spécifient progressivement selon la tension émotive de Maria :

Il dort près de Claire du moment qu'elle a quitté le couloir. Qu'il dorme donc près de Claire. Qu'il dorme, qu'il dorme. Si c'était Rodrigo Paestra, justement cette nuit, quelle chance pour Maria. Quel divertissement à cet ennui. Cette fois-ci, il s'agit de Claire.

¹⁵⁹ Éric Leblanc, « Le bleu des garçons suivi de : « Pourquoi se refuser, ce soir, à cette supposition ? » Imaginaire et contamination narrative dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, 2018, p. 114.

¹⁶⁰ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 41.

¹⁶¹ *Id.*

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁶⁴ *Id.*

— Hé là, crie de nouveau Maria.

Il faut attendre. Pourquoi serait-ce un homme cette forme ? C'est envisageable une fois dans une existence entière que ce soit lui, un homme. Mais c'est envisageable. Pourquoi se refuser, ce soir, à cette supposition ?

— Hé, crie de nouveau Maria.

Voici les policiers au pas lent et mou, qui s'approchent de l'aurore. Maria se tait. Serait-ce Rodrigo Paestra ? Moins de chances encore que l'amour, mais cependant, quelques chances. Il est dans les choses possibles que ce soit lui. Du moment que c'est elle, Maria. Il est dans les choses possibles qu'il soit justement tombé sur elle, Maria, et ce soir. La preuve n'en est-elle pas, là, sous les yeux ? la preuve en est pressante. Maria vient d'inventer que c'est Rodrigo Paestra¹⁶⁵.

En même temps qu'elle conçoit que « dans les deux jours qui viennent Pierre et Claire se rejoindront, [qu'] ils se consacreront à ce labeur, [qu'] ils doivent trouver où le faire et [que] ce qui s'ensuivra est encore inconnu, imprévisible, un gouffre de durée¹⁶⁶ », la « forme » continue de se préciser :

Maria s'arrête de chanter. Elle attend. Oui, le temps est redevenu beau. L'orage est devenu lointain. L'aurore sera belle. [...]. La chanson n'a rien modifié dans sa forme. Dans cette forme devenue de moins en moins identifiable à aucun autre objet qu'à lui-même. Forme souple, longue, ce qu'il faut pour être humaine, sans angles, et avec, au bout, cette petite chose de la tête, cette rondeur soudaine, surgie de la masse du corps. Un homme¹⁶⁷.

Bien que l'existence de Rodrigo soit incertaine d'un moment à un autre, elle s'explicitement finalement en un être humain, voire un homme. Pourtant la protagoniste demeure envahie par l'angoisse de cet avenir qu'elle redoute et qui l'attend :

Un quart d'heure se passe qui diminue d'autant la durée qui mène vers une aurore verte, celle qui commencera par fouiner dans les blés et qui arrivera à balayer ce toit, là, en face, et le découvrira aux yeux des autres qu'elle, dans son horreur entière. Non, Maria n'appelle plus. Le moment vieillit, s'enterre. Elle n'appellera plus, Maria. Jamais plus. La nuit se poursuit à une allure vertigineuse, brûlant les calmes étapes de son cours. Sans relais d'événements. Aucun autre que celui de l'amère durée de l'échec¹⁶⁸.

Face à cette attente douloureuse et désespérante, Maria continue d'espérer la présence définitive de Rodrigo sur le toit :

Une chance reste. C'est qu'à travers son linceul, il puisse voir qu'elle est encore là, à son poste, qu'elle l'attend. Et qu'à son tour il croie devoir faire preuve d'une amabilité dernière, lui faire signe. Une chance qu'il se souvienne que le temps passe tandis qu'elle attend dans

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 64-65.

l'inconfort, sur ce balcon, et que peut-être elle y restera jusqu'à l'aurore. Une chance pour que, à cause d'elle, il sorte un court instant de l'ingénuité du désespoir, qu'il se souvienne de certaines données générales de la conduite humaine, de la guerre, de la fuite, de la haine. Du relais de l'aurore rose sur son pays. Des raisons communes d'exister, à la longue, à la fin, même après la disparition de ces raisons¹⁶⁹.

Et tandis que la protagoniste, soumise aux circonstances inattendues de l'adultère, convoque le meurtrier avec qui elle partage « des raisons communes d'exister¹⁷⁰ », elle imagine la concrétisation de l'amour entre Claire et Pierre le lendemain :

Derrière Maria, la lumière bleue du ciel est telle, que le couloir se voit où dorment Claire et Pierre, éloignés. Une différence indicible, celle du sommeil, les sépare encore pour quelques heures. Demain, l'amour se fera à l'hôtel, à Madrid, inouï, hurlant. Ah, Claire. Toi¹⁷¹.

Et c'est immédiatement après le surgissement de cette image douloureuse que Rodrigo s'actualise enfin pour Maria : « Du linceul noir quelque chose est sorti. Une blancheur. Un visage ? ou une main ? C'était bien lui, Rodrigo Paestra. Ils sont face à face. C'est un visage. Le renouveau du temps s'affirme. Ils sont face à face et se regardent¹⁷². » L'accroissement de la tension émotionnelle, concordant avec le niveau d'ivresse, est ainsi à la base de l'invocation définitive du meurtrier. C'est à un moment d'angoisses et de déceptions profondes que Rodrigo s'impose à la protagoniste enivrée qui voit en lui une distraction de l'endeuillement de son mariage. Nous verrons en grand détail dans le prochain chapitre que ce brouillage entre le réel et l'irréel, soit l'incertitude autour de l'existence de Rodrigo Paestra, a une fonction spécifique dans le récit. Si nous admettons, à la suite de Jaap Lintvelt, que « l'imaginaire occupe une place importante¹⁷³ » dans *Dix heures et demie du soir en été*, nous pouvons affirmer, comme

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁰ *Id.*

¹⁷¹ *Id.*

¹⁷² *Ibid.*, p. 65-66.

¹⁷³ Jaap Lintvelt, « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *Littérature*, n° 29, 1978, p. 45.

Alain Vircondelet, que Rodrigo Paestra est le fruit de l'imagination alcoolisée de Maria qui l'invoque pour déjouer l'angoisse de l'attente :

Comme la passion, l'alcool est une manière de se tourner « de l'autre côté ». Ni la sexualité ni l'alcool ne sont des systèmes d'évasion mais, au contraire, des moyens d'accès à la fusion. À chaque fois que Marguerite Duras évoque l'alcool ou la relation sexuelle, c'est à travers des motifs d'abîme, d'abysse, de gouffre, de « trou » comme elle dit. C'est que l'un, comme l'autre, « ouvre » littéralement le corps, et laisse une voie de passage à l'autre. Aussi peut-on dire que boire, faire l'amour mènent à la mort, la mort vécue non pas comme une perte, un dessaisissement de soi, un abandon ou un inéluctable oubli mais comme un espace d'accueil, un lieu fusionnel, comme liberté¹⁷⁴.

La réalité du meurtrier est donc loin d'être certaine puisque « la richesse du roman réside dans l'ambiguïté qui entoure ce personnage et son lien dynamique avec l'imagination de la protagoniste¹⁷⁵ ». Rodrigo serait ainsi « un fantasme de Maria¹⁷⁶ », la protagoniste s'unissant au fugitif le temps de sortir de sa situation conjugale. Selon un schéma corrélatif qui va de l'émotion à l'ivresse à l'imagination, la protagoniste engourdit sa détresse par une surconsommation d'alcool qui ouvre grand ensuite les portes de l'imaginaire sur l'autre :

L'effervescence dionysiaque, avec la réversibilité des figures et au travers de la « correspondance » profonde qui est instaurée entre les êtres, est une duplication de ce que j'appelle « l'union cosmique ». Là, dans la cruauté comme dans la tendresse, chaque élément a sa place dans une organicité où la seule finalité est un épuisement dans l'acte même qui assure de fait la perdurance du tout. La jouissance et la mort, figures archétypales de toute existence, sont ainsi conjointes et se mettent en scène pour rappeler – ce que le mythe de Dionysos [...] illustre de multiples façons – le cycle de l'éternel retour du même¹⁷⁷.

Dans *Dix heures et demie du soir en été*, l'alcool revêt, par conséquent, une fonction symbolique toute particulière : brûlant les replis de la psyché, il donne lieu à une expérience de transcendances personnelle et métaphysique. Il motive le retour à un état

¹⁷⁴ Alain Vircondelet, « Marguerite Duras, libre et captive », dans Alain Vircondelet (dir.), *Duras, Dieu et l'écrit*, Monaco, Rocher, 1998, p. 138.

¹⁷⁵ « Le bleu des garçons suivi de : « Pourquoi se refuser, ce soir, à cette supposition ? » Imaginaire et contamination narrative dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, *op. cit.*, p. 19.

d'autodépassement et de complétude dionysiaques où les différences se trouvent annihilées et les manques, comblés.

Comme nous avons tenté de le démontrer, la figure de l'enfant joue un rôle central dans la structure des romans à l'étude, dans la mesure où non seulement elle se trouve investie du drame maternel, mais elle entretient également des relations significatives avec les personnages qui y sont liés. Anne Cousseau explique :

Ce rôle stratégique révèle de manière évidente la richesse narrative du schéma contrapuntique dans lequel s'inscrit la construction de la figure enfantine [...]. Elle se manifeste diversement, aussi bien par la fonction structurelle acquise dans l'organisation et la dynamique du récit, que par le système de relations établies avec les autres personnages, le fondement de toutes ces figures enfantines étant nous l'avons dit de n'avoir aucune autonomie différentielle. Ainsi l'enfant a-t-il une fonction essentielle de miroir par rapport à l'héroïne, apparaissant comme la projection extérieure de l'intimité de la figure maternelle et éclairant sur le mode symbolique son cheminement psychologique¹⁷⁸.

L'enfant constitue donc « une extension de la figure maternelle », éclairant les conflits psychologiques de la mère et permettant d'accéder à l'intériorité de celle-ci. Or si la mère, dans les trois romans à l'étude, se sert de son enfant pour détourner ses yeux de sa condition, c'est l'alcool qui lui fournit l'ultime échappatoire. Le rôle de Dionysos par rapport à l'émancipation féminine est irréfutable puisque, comme nous l'avons vu, le dieu multiforme des passions dissidentes et enivrées a laissé ses traces dans les entrelacs de chaque réflexion. Selon Jean Brun,

L'ivresse dionysiaque tente, en effet, de conférer au corps de chacun le pouvoir de vagabonder en dehors des cadres de l'ici et du maintenant qui lui sont assignés ; telle est la raison pour laquelle, dans le culte de Dionysos, le vertige joue un rôle si important : il vise à mettre hors de lui-même celui qui s'abandonne à des tourbillons l'engloutissant dans l'océan d'une sensation illimitée où toutes les synesthésies sont permises. C'est pourquoi Dionysos avait reçu le nom significatif de « libérateur » [...] ; la frénésie qui l'anime est faite d'un magnétisme qui tente de parcourir une chaîne continue dont les maillons existentiels ne seraient que les dérivés d'une intégrale ontologique à laquelle le dieu de la danse veut s'identifier. Dionysos promet la dilatation du moi jusqu'aux frontières du monde et prétend briser l'étroite prison corporelle dont chaque homme est prisonnier, en lui faisant goûter l'extase d'une vie infinie. Ainsi, Dionysos, maître du temps et de l'espace, se veut

¹⁷⁸ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, op. cit., p. 67.

l'évangéliste d'une sensation cosmique. [...]. Grâce à lui le voile du monde se déchire : la danse de Dionysos habite le myste et le possédé devient dieu, devient Tout¹⁷⁹.

L'ivresse dionysiaque est ainsi une entreprise de franchissement de soi permettant une évasion hors de l'existence. Or n'est-ce pas précisément vers cet état de détachement de soi que se tendent les protagonistes féminins de Duras, qui, par la perte de conscience de leur être, se délivrent de leurs conditions de mère et d'épouse et se dissolvent dans une communion libératrice avec les êtres et les choses ?

¹⁷⁹ Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, *op. cit.*, p. 14-15.

Chapitre 4

Équilibre libérateur entre le monde souterrain et le monde terrestre :

les mythes de la mort et de la renaissance

Il est certain, en effet, que la différence a comme situation limite la mort. L'altérité est la négation de soi. Mais l'analogie cosmique nous apprend, là encore, comment il est possible de négocier avec la finitude, comment on peut l'amadouer. D'une certaine manière, l'orgiasme [dionysiaque] n'a pas d'autre but¹.

Mi-homme, mi-enfant, taureau marin et amant-fleur, [...] Dionysos monte avec les morts, avec les eaux, avec les fleurs, avec les nourritures².

4.1 Le bal et l'eau comme lieux de passage

La puissance de Dionysos réside dans l'oscillation constante et permanente du dieu entre les pôles alternants de la mort et de la vie. Inscrites au centre du dionysisme, ces deux expériences se convoquent, se confrontent et s'intègrent dans un rapport d'étroite complémentarité :

[Dans le dionysisme,] rien [...] ne privilégie la « vie » au détriment de la « mort », rien ne milite pour que celle-ci l'emporte sur celle-là. [...]. Ce n'est pas en termes de lutte, mais en termes d'équilibre, que l'on rendra le mieux compte de leur rapport ; d'un équilibre mobile, tributaire d'un mouvement circulaire, nécessaire aussi bien dans le sens qui va de la mort à la vie que dans celui qui va de la vie à la mort. [...] Nous reconnaissons en Dionysos [...] le garant d'un mouvement circulaire qui réalise la jonction dynamique de deux espaces, le monde souterrain et le monde terrestre³.

¹ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 120.

² Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, op. cit., p. 109.

³ *Ibid.*, p. 21.

Deux réalités symétriques, deux orientations concurrentes entre lesquelles, selon Essam Safty, Dionysos, « multiple et polymorphe⁴ », ne se sent pas tenu de choisir, leur accordant une même valeur :

Dieu de la végétation, [Dionysos est] en outre appelé à représenter et la mort de la nature et son réveil, au rythme justement de ses manifestations et disparitions cycliques, lesquelles exprim[ent] en somme l'unité profondément paradoxale de la vie et de la mort. À ce titre, Dionysos symbolis[e] les forces contradictoires de vie et de mort, *i.e* [*sic*] de joie ou de volupté pour ses missionnaires et ses dévots, mais aussi de violence souvent meurtrière pour ses détracteurs⁵.

La figure de Dionysos est ainsi dominée par les pulsions de vie et de mort. Michel Maffesoli suit la même piste de réflexion que Safty en soulignant que Dionysos est un dieu multipolaire qui, de par sa nature, assure l'équilibre universel :

Dieu de la fécondité, dieu débordant de vie frénétique, dieu de l'orgie, il est aussi le dieu des bacchantes meurtrières. Et quand Agavé, sous son inspiration, tue son fils Penthée au plus fort d'une célébration orgiaque, elle ne fait que pousser jusqu'au bout une certaine logique. Dieu de la flore, Dionysos est aussi connu sous le nom de Zagreus le dieu des Enfers⁶.

Cette ambivalence que l'on retrouve chez Dionysos, voire ce cycle de l'épuisement de soi et de la renaissance que le dieu nourrit à loisir est essentiellement une façon non seulement d'accepter la mort, mais de l'intégrer, et de ce fait, de la transcender :

Tenter d'annuler le clivage qui sépare l'*autre* du *même*, c'est au fond accepter la menace que constitue toujours, à des degrés divers, ce qui est différent. L'*Autre* absolu est tout simplement la mort. Et toutes les figures de l'autre sont, de ce point de vue, des figures de la mort⁷.

Le triomphe de Dionysos implique donc que les fidèles du dieu fassent, à son image, l'expérience du glissement indifférent des extrêmes, « car la même indistinction entre les bêtes et les hommes sous le signe de Dionysos conduit également à effacer toute distance entre les hommes et les dieux⁸ ». C'est ainsi que l'on peut apprécier l'effet émancipateur

⁴ Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, *op. cit.*, p. 200.

⁵ Essam Safty, « Le dépassement de l'homme : crimes et transcendance dans la tragédie grecque », dans *L'antiquité classique*, Tome 80, 2011, p. 10-11.

⁶ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, *op. cit.*, p. 124.

⁷ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

⁸ Marcel Detienne, *Dionysos mis à mort*, *op. cit.*, p. 200.

de la mort dans le culte de Dionysos, car, selon Daraki, « l'abolition des barrières entre les morts et les vivants, qui dans [le dionysisme] constitue le procédé courant, entraîne la levée de toutes les autres barrières qui dans la Grèce classique définissent les statuts et fixent les contraintes⁹ ». La libération que dispense Dionysos, ce dieu destiné à mourir et à renaître, qu'elle soit par l'entremise de l'ivresse ou de la *mania*, permet aux ménades de la tragédie d'Euripide de faire éclater leur moi, d'affronter la mort et de faire ainsi l'expérience du cycle dionysiaque d'anéantissements et de renaissances.

Ce jeu sans fin de la mort et de la vie est reproduit dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, où le bal, lieu socialisé de contact, est prometteur de transformation. Rappelons-le : le roman relate les vacances insupportables d'un groupe d'amis français dans un petit village italien au bord de la mer. Assommés par la chaleur étouffante et portés par la routine, les cinq amis s'enivrent de bitter campari. Outre l'indolence quotidienne et l'atmosphère accablante, le roman met en scène un couple en état de rupture, celui de Sara et de Jacques, qui cherche dans l'adultère la liberté qu'il ne possède plus. En marge de cette histoire, un jeune démineur a explosé dans la montagne sur une mine de la dernière guerre et sa mère refuse de signer l'acte de décès qui attesterait la mort du fils. C'est au lendemain de l'accident qu'apparaît Jean, l'homme séduisant au bateau, qui, épris de Sara, invite celle-ci à un premier bal. Le lieu étant public et propice à mettre leur relation naissante à découvert, rien ne se passe au bal entre les deux personnages :

Il [Jean] se pencha un peu plus sur la table, mais elle ne bougea pas de son siège. Elle se contenta de le regarder. Il comprit qu'elle ne pouvait pas faire ce qu'il faisait, qu'elle ne le voulait pas, parce que l'endroit était petit, trente personnes, et que tout le monde les connaissait. Mais seulement pour cette raison¹⁰.

⁹ Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre*, op. cit., p. 115.

¹⁰ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 104.

C'est dans la cabine que l'adultère se produit entre Sara et Jean : « Il but, posa son verre devant lui et, brusquement, l'enlaça. [...] Il la fit basculer dans ses bras, la regarda longuement, tout en lui caressant les cheveux¹¹. » Mais c'est tout de même sur l'air de *Blue Moon*, provenant du bal, que la consommation physique de leur amour a lieu :

De l'autre côté du fleuve, on joua *Blue Moon*, et de ce côté-ci où ils étaient, *Mademoiselle de Paris*. Mais, étant donné la disposition des lieux, du fleuve, de la montagne, et de cette maison-là, et de l'heure avancée de la nuit, et de la direction de la brise qui soufflait de la plaine, ce fut surtout *Blue Moon* qui arriva jusqu'à eux et qu'ils n'entendirent pas.¹²

Ainsi la scène du bal, délimitée dans l'espace, est-elle prolongée par la musique et sert-elle de toile de fond à la séduction et à l'amour. Pourtant, bien qu'il participe au stéréotype social de la danse comme lieu de rencontre, le bal revêt également une fonction pratique d'agent de changement. En fait, à part la sieste, la baignade, le jeu de boules et la consommation d'alcool, rien d'autre ne se passe dans le village italien qui, étouffé de chaleur, condamne les visiteurs à l'immobilité. Comme le fait remarquer Sylvie Bourgeois, « enlisés dans les mêmes actions quotidiennes, dans les mêmes discussions et les mêmes disputes toujours recommencées, les personnages, à l'exception de Ludi, rêvent tous d'autres vacances, de vacances où il se passerait quelque chose¹³. » C'est la reprise des bals, arrêtés en signe de deuil du jeune démineur, qui marque le retour à l'action :

Tous les repas étaient finis depuis longtemps et ils attendaient, tout en bavardant, le moment d'aller vers le jeu de boules, lorsque de l'autre côté du fleuve, comme une détonation dans la nuit si calme, s'éleva le pick-up du bal. C'était la première fois, depuis trois jours que le démineur avait sauté sur la mine, qu'on l'entendait. Le passeur avait dit vrai. Le douanier chef considérait qu'il n'y avait pas à respecter plus longtemps une situation qui ne se prolongeait plus que parce que la vieille avait décidé arbitrairement de ne pas signer la déclaration de décès, et il avait donné l'ordre de recommencer les bals¹⁴.

¹¹ *Ibid.*, p. 111.

¹² *Ibid.*, p. 112.

¹³ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 93.

Le bal, qui s'ouvre sur un air dont « [l']impudence éclat[e] comme un cri¹⁵ », est ainsi présenté comme étant un espace qui voit la conjugaison de la mort et de la vie.

Comment ne pas voir le lien avec le dionysisme, la danse étant un des éléments fondamentaux de la *mania* ? L'analyse de Michel Bourlet va dans le même sens :

[Lors de la consécration du fidèle à son dieu,] les membres du thiasse [de Dionysos] participent à diverses manifestations (cortèges, processions, danses sur les places publiques, exhibitions de possédés) qui peuvent avoir eu un aspect de prosélytisme. [...]. On sait [...] que, lorsque les Thyiades se rendaient d'Athènes à Delphes où elles allaient participer à la grande *Triétéride* sur le Parnasse, elles s'arrêtaient dans les villes qu'elles traversaient et « dansaient » sur les places en l'honneur de Dionysos. Pausanias, qui nous a transmis cette information, ne précise pas le caractère de ces danses. Mais il est vraisemblable qu'à l'époque ancienne, il s'agissait de danses de possession. Si tel était le cas, elles nous apparaîtraient comme un prélude à la véritable danse de la folie dionysiaque, celle qui se déroulait non plus dans les villes, mais sur la montagne¹⁶.

En fait, puisque Dionysos, plutôt demi-dieu que dieu, occupe dans le panthéon grec une position ambiguë, son rôle n'est pas de faire surgir chez l'individu l'extase religieuse par ravissement dans le silence et l'immobilité :

Si sa fonction était « mystique », il arracherait l'homme à l'univers du devenir, du sensible, de la multiplicité, pour lui faire franchir ce seuil au-delà duquel on pénètre dans la sphère de l'immuable, du permanent, de l'un, du toujours le même. Son rôle n'est pas celui-là. Il ne vous détache pas de la vie terrestre par une technique d'ascèse et de renoncement¹⁷.

Son irruption, sous la forme de la *mania*, est une force subversive qui, selon Vernant, « par un dépaysement déconcertant du quotidien, bascule soit vers le haut, dans une confraternité idyllique de toutes les créatures, [...], soit à l'inverse, pour qui le refuse et le nie, vers le bas, dans la confusion chaotique d'une horreur terrifiante¹⁸ ». C'est grâce à cette expérience orgiastique qu'est la frénésie de la danse que l'individu atteint la possession proprement dite. Dans le culte du dieu, la danse de la folie dionysiaque est ainsi un élément du rituel qui « fai[t] du thiasote un *bakchos*, c'est-à-dire un possédé de

¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹⁶ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

¹⁷ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 38.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38-39.

Dionysos (qui est lui-même *Bakchos*, le Grand Bacchant, le Maître de la Folie)¹⁹ ». Refuser la danse rituelle, c'est « résister à Dionysos, c'est réprimer ce qu'il y a d'élémentaire dans sa propre nature ; la punition se découvre dans l'effondrement subit et total des digues intérieures lorsque le côté primitif se fraie une voie par la force et que la civilisation disparaît²⁰ ». C'est donc par la danse que l'individu accède à la *mania* et disloque, voire abolit son identité terrestre afin de devenir *autre* par la puissance qui l'habite.

Détail intéressant de la danse extatique : c'est « l'exarque, le chef du thiasse, [qui] donne le signal de cette danse ; il se dresse soudain et pousse le cri rituel ; *l'ololygè*, cri aigu, sauvage, ce *Iô, Iô* qu'Euripide a placé dans la bouche du dieu lui-même²¹ ». Et, tout comme la danse de la possession dionysiaque, le premier bal présenté dans *Les petits chevaux de Tarquinia* est déclenché par un cri. De plus, Jean, à l'image de Dionysos, « fait [...] figure de prince providentiel²² ». En fait, outre le recommencement du bal que les invités attendent avec impatience, c'est l'arrivée de l'homme en bateau qui vient rompre la monotonie de l'action. Notons les points de ressemblance entre le Dionysos des *Bacchantes* d'Euripide, l'étranger lydien venu apporter à ceux qui choisissent de le reconnaître la plénitude du bonheur, et Jean, l'inconnu mystérieux « d'une trentaine d'années²³ », arrivé « seul²⁴ » un jour sans raison autre que celle de bouleverser le quotidien des visiteurs : « Il n'y avait que l'homme qui était venu ici par hasard, et non pas pour Ludi. Un matin il s'était amené dans son hors-bord²⁵. » La présence soudaine de

¹⁹ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

²⁰ E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, *op. cit.*, p. 268.

²¹ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

²² Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, *op. cit.*, p. 33.

²³ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 20.

²⁴ *Id.*

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

l'étranger est remarquée par tous les visiteurs, y compris Ludi : « Hier soir il s'est amené aux boules, comme ça tout d'un coup, il a joué avec nous²⁶. » Qui plus est, l'attrait instantané de Jean pour Sara, exprimé trois fois de suite, souligne le caractère perturbateur de cet inconnu venu arracher la protagoniste à ses réalités conjugales : « Il y avait deux jours qu'il l'avait remarquée²⁷. » L'homme est ainsi présenté comme un être exceptionnel au regard révélateur pouvant remettre en jeu la destinée de la protagoniste : « La rencontre de Sara avec cet homme providentiel est donc [...] placée sous le signe du miracle et semble annoncer que la vie peu satisfaisante de la jeune femme va basculer (et passer de l'inertie à la vitesse supérieure)²⁸. » Symboles de départ et de changements, l'homme au « regard avide et vert de la liberté²⁹ » et son bateau représentent la possibilité pour Sara de quitter son existence de mère et d'épouse et de tenter une nouvelle vie. La consommation de l'adultère ayant eu lieu après le bal, aussi s'attendrait-on à ce que le deuxième bal satisfasse l'attente ménagée dès le début du récit. Mais voilà notre horizon d'attente déçu puisque Sara renonce à rejoindre Jean au bal et choisit de continuer sa vie routinière d'épouse et de mère. Comme le souligne Sylvie Bourgeois, « le bal se présente donc bien, par son absence même, comme la scène rêvée qui aurait pu tout bouleverser et faire en sorte qu'enfin quelque chose se passe³⁰. » Poussons la réflexion plus loin : en refusant de monter dans la barque et d'effectuer la traversée qui la mènerait au bal de l'autre côté du fleuve, non seulement Sara rejette le corps à corps amoureux et la libération des inhibitions, mais la protagoniste nie également la mort souhaitée et recherchée qui précéderait une renaissance, voire un oubli de soi. Difficile de ne pas

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 21. Voir aussi page 20.

²⁸ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, *op. cit.*, p. 34.

²⁹ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 20.

³⁰ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, *op. cit.*, p. 34.

établir de parallélismes entre cette barque qui facilite la « traversée » au bal et le passage du Styx, le fleuve des enfers que les âmes des morts traversent à bord de la barque de Charon. Selon Mélanie Landry, le Styx est un « fleuve qui peut donner la mort aussi bien que la vie éternelle, [et il] se trouve ainsi à la lisière entre deux mondes. Et bien plus qu'une simple frontière, il possède aussi le pouvoir d'agir sur ceux qui le traversent³¹ ». Or, il suffit de jeter un coup d'œil au rapport de Sara à la mer pour constater que bien que l'eau figure le lieu de la métamorphose, la protagoniste s'en détourne.

Dans l'œuvre durassienne, l'eau³² sert de support à l'action : « elle est à la fois ouverture et fermeture, frontière et infini³³. » Les écrits de l'auteure portant sur son pays d'enfance dressent presque toujours le tableau de lacs et de fleuves de l'Indochine coloniale : « Je ne peux pas penser à mon enfance sans penser à l'eau. Mon pays natal c'est une patrie d'eaux. Celle des lacs, des torrents qui descendaient de la montagne, celle des rizières, celle terreuse des rivières de la plaine dans lesquelles on s'abritait pendant les orages³⁴. » Elle surnomme même Vinh Long, région où elle a passé une partie de son enfance, « le plus grand pays d'eau du monde³⁵ ». L'auteure avoue que l'eau, ayant été omniprésente dans son enfance indochinoise, occupe une place importante dans ses écrits :

J'ai toujours été au bord de la mer dans mes livres. [...]. J'ai eu affaire à la mer très jeune dans ma vie, quand ma mère a acheté le barrage, la terre du *Barrage contre le Pacifique* et que la mer a tout envahi, et qu'on a été ruinés. La mer me fait très peur, c'est la chose au

³¹ Mélanie Landry, « L'ambiguïté fondamentale du Styx, vivant fleuve des morts », dans Daniel Chartier, Marie Parent et Stéphanie Vallières (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Figura : le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 34, 2013, p. 115.

³² Nous sommes consciente de l'omniprésence de la pensée de Gaston Bachelard et de son ouvrage *L'eau et les rêves* dans les pages qui suivent, mais nous avons choisi de nous en écarter afin d'éviter de nous aventurer sur la voie de la mythocritique durandienne et de la mythanalyse.

³³ Martine L. Jacquot, « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 212.

³⁴ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 77-78.

³⁵ *Ibid.*, p. 30.

monde dont j'ai le plus peur... Mes cauchemars, mes rêves d'épouvante ont toujours trait à la marée, à l'invasion par l'eau³⁶.

Mais Duras transcende cette peur en recadrant la mer comme symbole de l'infini et de l'errance :

La mer s'oppose à la ville, lieu fermé, carcéral, fini, propice à l'enchaînement, et à la forêt, également fort présente dans l'œuvre, monde de l'enfance, de la folie, de la peur, et de la mémoire. Entre les deux, la plage est un lieu intermédiaire, presque abstrait, neutre, mais aussi propice à la création, où les gens ne peuvent pas se manquer et où le contact sera possible [...]³⁷.

La mer est donc, chez Duras, « à la fois lieu du réconfort et de la menace, de la naissance et de la mort, oppositions dialectiques qui s'annulent³⁸ ». C'est que, pour l'auteure, tel que le souligne Mattias Aronsson, « le thème de l'enfance est associé à celui de la liberté [...], et l'auteur a souvent décrit une enfance et une adolescence entièrement libres, sans surveillance parentale, en harmonie avec la nature³⁹ ». Les empreintes de cette enfance apparaissent brièvement dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, où l'on apprend que Sara a grandi dans un pays fluvial⁴⁰. Sans doute cela explique-t-il son affinité pour l'embouchure du fleuve, qui semble être une condition au surgissement du désir chez la protagoniste :

Ils s'en allèrent. Le chemin, après la place, n'était plus éclairé. Mais le fleuve reflétait la clarté du ciel et on y voyait suffisamment clair. Il était très proche. La marée montait. On entendait le bruissement de l'eau le long des berges, par saccades, au rythme lent de la houle. — Quand même il y a ce fleuve, dit Sara. On ne peut pas se lasser de le regarder. Ce que c'est beau les fleuves, surtout quand ils arrivent à leur fin, énormes, comme celui-là⁴¹.

C'est la charge érotique du fleuve qui fera en sorte que le seul épisode d'adultère ait lieu. La passion grandissante de Sara est même illustrée par le rapprochement effectué entre l'homme et le paysage aquatique : « Il l'embrassa. Puis il s'éloigna d'elle d'un pas. Elle

³⁶ Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 84.

³⁷ Martine L. Jacquot, « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », op. cit., p. 214.

³⁸ *Id.*

³⁹ Mattias Aronsson, « La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras », thèse de doctorat, Département des langues et littératures, Université de Göteborg, Göteborg, 2006, p. 89.

⁴⁰ Voir page 55, note 47.

⁴¹ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 107.

ne bougea pas. Ils se regardèrent. Sara vit dans ses yeux le fleuve qui brillait⁴². » Pourtant, l'amour naissant s'éteindra à cette même embouchure, lorsque la protagoniste refusera de traverser le fleuve pour retrouver son amant une deuxième fois au bal. C'est que, selon Martine L. Jacquot, « aux prises avec un monde auquel ils ont du mal à s'ajuster, les personnages durassiens vont souvent chercher au bord de la mer, dans ou sur la mer, une mort du vieux moi suivie d'une renaissance, ou un oubli total de soi⁴³ ». L'immersion dans l'eau est un retour dans les lieux originels et la réponse à un besoin de renouveau car, toujours selon Jacquot, « la mer, c'est un espace sans limites, sans contraintes, impossible à définir et même à décrire dans son changement incessant, à la fois palpable et impalpable, tangible et intangible, toujours présent et jamais pareil⁴⁴ ». La mer facilite un dépouillement de soi qui permet à l'individu de faire face à ce qu'il avait refoulé pour atteindre un état d'évasion et de renaissance. Thème de prédilection et élément matriciel, la mer occupe donc dans le roman, comme souvent dans l'œuvre de Duras, une place centrale par rapport aux géographies psychiques des personnages : « La mer pénétrait alors dans l'épaisseur des cheveux, jusqu'à la mémoire⁴⁵. » Puissante, vaste et informe au point de dominer l'esprit et d'y semer la frayeur, elle se conjugue à l'alcool pour peupler les recoins sombres de la psyché et y laisser les traces de la déformation et de la désorientation. La mer durassienne est ainsi, par son ambivalence, toujours tendue vers le dionysiaque et constamment en faveur de l'outrepassement de l'être.

Pourtant, dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, bien que Sara satisfasse son besoin d'ombre et de fraîcheur en montant sur le bateau de Jean, elle s'écarte des fonds

⁴² *Ibid.*, p. 108.

⁴³ Martine L. Jacquot, « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 215-216.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 216.

⁴⁵ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 26.

marins :

Une des parois du golfe projetait sur la mer une ombre assez vaste. L'homme décida de la traverser et de suivre le mouvement des falaises. Une fois l'ombre atteinte, le fond de la mer apparut. Sara cria. L'homme se retourna, sourit, mais ne sortit pas de l'ombre du golfe. Il dit d'essayer de continuer à regarder. C'était l'envers du monde. Une nuit lumineuse et calme vous portait, foisonnante des algues calmes et glacées du silence. La course des poissons striait son épaisseur d'insaisissables percées. De loin en loin, la vie apparemment cessait. Alors des gouffres nus et vides apparaissaient. Une ombre bleue s'en élevait, délicieuse, qui était celle d'une pure et indécélable profondeur, aussi probante sans doute de la vie que le spectacle même de la mort⁴⁶.

C'est Diana, l'amie de la protagoniste, qui fournit une justification à ce refus délibéré de pénétrer dans les profondeurs de la mer :

Diana cria qu'il fallait partir.
— Vous ne savez pas, dit Diana, que nous ne sommes pas des gens à pouvoir supporter le fond de la mer⁴⁷ ?

À la demande de l'étranger, Sara parvient à jeter un regard rapide aux profondeurs de la mer, « mais elle s'en détourne aussitôt, comme elle se détourne de lui et de l'aventure qu'il lui offre, d'ailleurs⁴⁸ ». Selon Jacquot, l'eau, chez Duras, est un lieu de mobilité fluide permettant une noyade psychique : « L'eau est indomptable et les personnages ont besoin de s'évader sur ou en elle pour libérer leur moi profond⁴⁹. » La mer, « pure et vive comme un alcool⁵⁰ », est donc source de vie tout autant qu'espace de métamorphose et d'annulation psychique. En repoussant le miroir symbolique de l'eau, Sara rejette le cycle dionysiaque de la continuité de la vie et demeure figée dans son état d'être. Outre la décision de ne pas effectuer la traversée symbolique au bal, le refus de Sara d'entrer dans l'eau est ainsi un autre indice que la mort et la renaissance n'auront pas lieu chez cette protagoniste. Elle le confirme elle-même : « Je ne suis pas faite pour les voyages

⁴⁶ *Ibid.* p. 130.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ Martine L. Jacquot, « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 217-218.

⁴⁹ *Ibid.* p. 226.

⁵⁰ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 132.

héroïques, dit Sara⁵¹. » C'est d'ailleurs à côté d'un platane mort que la protagoniste demande à Ludi d'aller dire à l'homme qu'elle ne le verrait plus⁵². L'ami prononcera par la suite les paroles qui révéleront le fatalisme face à l'amour et à la vie :

— Il n'y a pas de vacances à l'amour, dit-il, ça n'existe pas. L'amour, il faut le vivre complètement avec son ennui et tout, il n'y a pas de vacances possibles à ça.
Il parlait sans la [Sara] regarder, face au fleuve.
— Et c'est ça l'amour. S'y soustraire, on ne peut pas. Comme à la vie, avec sa beauté, sa merde et son ennui⁵³.

En tournant le dos au bal et au fleuve, Sara rejette du même coup l'homme providentiel aux allures dionysiaques, qui représentait le bouleversement magique des balises identitaires et l'espoir de relâche et de débordement. On retrouve cette même symbolique de l'eau liée à la révolte intérieure et au déchaînement du désir dans *Moderato Cantabile* avec Anne effectuant une marche quotidienne au bord de la mer pour arriver au café du port où se jouera le spectacle de son émancipation. Mais ce sera surtout l'imitation en mots alcoolisés d'une histoire qu'elle ne pourrait vivre autrement qui assurera la dissolution libératrice de l'identité de la protagoniste.

4.2 Des corps ivres : décors dionysiaques

Selon Mircea Eliade, dans *Le mythe de l'éternel retour*⁵⁴, chaque acte humain est une « reproduction d'un acte primordial⁵⁵ », voire une « répétition d'un exemplaire mythique⁵⁶ », et « les hommes ne font que répéter à l'infini ces gestes exemplaires et paradigmatiques⁵⁷ ». Ainsi en est-il, dans *Moderato Cantabile*, comme le souligne Sylvie Bourgeois, « [d]es différentes répétitions [qui] semblent induites par une même volonté

⁵¹ *Ibid.*, p. 160.

⁵² *Ibid.*, p. 216.

⁵³ *Ibid.* p. 219.

⁵⁴ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

de reproduire un événement originel à valeur exemplaire⁵⁸ ». Nulle surprise, dès lors, que les rencontres se déroulant entre Anne et Chauvin se teintent d'une codification rituelle, tout particulièrement grâce à une systématique surconsommation de vin. En fait, tel qu'illustré dans le passage clé suivant, le retour obsessionnel d'Anne sur les lieux et les mobiles du crime ne sont possibles que grâce à l'alcool et à l'ivresse qui en résulte :

Chauvin commanda une nouvelle carafe de vin.
— Si on ne buvait pas tant, ce ne serait pas possible ?
— Je crois que ce ne serait pas possible, murmura Anne Desbaresdes⁵⁹.

La consommation éthylique fournit d'abord à la protagoniste une entrée dans la vie de la jeune victime, et lui offre ensuite la possibilité de s'identifier avec elle, le jeu de miroirs entre les deux femmes ne cessant de s'amplifier au fur et à mesure du récit et culminant avec la mort symbolique d'Anne dans les confins de la parole. Selon Pascal Michelucci, l'expression du personnage féminin, dans *Moderato Cantabile*, se situe « entre la réduction au silence et le hurlement⁶⁰ ». En fait, n'est-ce pas un cri, celui de la victime dans le bar, qui met en branle la quête de la protagoniste, celle-ci se donnant désormais pour objectif d'en retrouver l'origine ?

Ce qui est intéressant en ce qui concerne ce cri, c'est sa sauvagerie. Il est primitif. En effet, on peut interpréter le moment où la victime pousse le cri dans le café comme celui où les pulsions de vie et de mort, ne s'opposant plus, se rejoignent. Lors de cette scène, la fusion entre les amants est redéfinie par Duras : l'ultime communion entre la jeune femme et son assassin s'effectue au moment où les antagonismes de la vie et de la mort, et du plaisir et de la douleur, s'annulent. Selon l'auteure, ce n'est pas l'éternité qui réunit les amants, mais l'instant précis où l'amour, associé à la souffrance et à la

⁵⁸ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, op. cit., p. 182.

⁵⁹ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 117.

⁶⁰ Pascal Michelucci, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La Douleur* », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003, p. 95.

violence, aboutit à la mort. La scène des gisants est ainsi une image réconciliée de deux instincts en apparence opposés et l'union entre la vie et la mort, exprimée par le cri, nous ramène à l'ordre confusionnel et dionysiaque de l'état originel. Rappelons-le : dans les *Bacchantes* d'Euripide, le comportement des fidèles est un état de transe, provoqué par Dionysos, « le tempêteux, le hurleur, qui ne laisse pas de répit à son thiasé⁶¹ ». La crise, voire l'invasion de la personnalité de la ménade est déclenchée par le chef du thiasé, qui donne le signal de la transe en émettant le cri rituel, celui même qu'Euripide a placé dans la bouche du dieu :

— La première cité d'Hellade que je visite, est celle-ci ! Déjà, dans ces régions lointaines, j'ai déployé mes chœurs, institué mes rites, pour me manifester aux hommes comme un Dieu. La première choisie entre les cités grecques, c'est Thèbes que je fais tressaillir de mes cris⁶².

Et plus tard, c'est de ses cris que Dionysos appelle le séisme :

On entend les clameurs de Dionysos à l'intérieur du palais. Les ménades, frémissantes, prêtent l'oreille.
Dionysos (dans le palais) — Écoutez-moi ! Entendez ma voix ! Iô ! Bacchantes ! Iô ! Bacchantes !
Le Chœur — Qui est là ? Qui ? D'où vient cet appel d'Évhios ?
Dionysos — Iô ! Iô ! Je t'appelle à nouveau ! Moi, fils de Sémélé, moi, fils de Zeus !
Le Chœur — Iô ! Iô ! Ô Seigneur ! Ô Seigneur ! Viens vers nous ! Viens vers notre thiasé ! Ô Bromios ! Ô Bromios !
Dionysos — Ô divine Énosis, fais trembler cette terre⁶³.

Il importe peu que les cris de Dionysos soient suivis de l'écroulement du palais puisque la plus profonde secousse est celle qu'ils provoquent dans l'esprit de la ménade. Comme le dieu lui-même, ses fidèles émettent une gamme de cris qui révèlent leur accession au délire :

Les thyiades, c'est-à-dire les véritables célébrantes du culte de Dionysos (dont les Ménades sont une projection sur le plan mythique), ont reçu leur nom du bruit et du tourbillon de la tempête qu'elles miment de leurs acclamations en figurant le délire de ces Ménades mythologiques⁶⁴.

⁶¹ Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, op. cit., p. 168.

⁶² Euripide, *Les Bacchantes*, op. cit., v. 20-24.

⁶³ *Ibid.*, v. 576-585.

⁶⁴ Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, op. cit., p. 168-169.

À l'image du chef de thiasse dans le culte de Dionysos qui, en poussant le cri rituel, signale et inspire la transe chez la ménade, le cri de la femme dans le café a pour fonction de provoquer chez Anne une frénésie débouchant sur la possession proprement dite avec la protagoniste s'identifiant à la victime jusqu'à la confusion. Et, selon Madeleine Borgomano, « c'est cette mort brutale, achèvement d'une histoire inconnue, qui pousse Anne Desbaresdes et Chauvin à remonter dans le temps, en fabriquant à cette morte et à son assassin une histoire où se reflètent leurs propres désirs [...]»⁶⁵. » La scène de l'homme étendu sur le corps de la femme qu'il vient d'assassiner constitue donc le point de départ d'un parallélisme entre deux histoires de couples qui finiront par se rejoindre dans la mort.

Lorsqu'ils remontent dans le temps pour reconstruire l'histoire du couple tragique, Anne et Chauvin s'accordent pour considérer la mort comme étant la seule solution que la victime et son amant ont pu trouver pour surmonter un amour voué à l'échec. Et c'est à cette même mort que les nouveaux amants vont aspirer. Comme le fait remarquer Sylvie Bourgeois, « la mort devient le moyen de ne pas contenter la passion et donc de la maintenir. Derrière le désir d'amour qui semble motiver le récit, se cache [...] un désir de mort (et donc de séparation) [...]»⁶⁶. » En fait, bien que la consommation immodérée de vin à chaque rencontre serve de moteur pour attiser la passion d'Anne et de Chauvin, elle sert également d'outil de mort puisque la protagoniste s'en sert pour « s'empoisonner à son gré⁶⁷ ». C'est également le désir de mort qui explique la mise en scène détaillée, voire la chorégraphie précise de la gestuelle des amants. Au début, les mains d'Anne et de Chauvin ne se touchent pas : « Il releva la main, la laissa retomber

⁶⁵ Madeleine Borgomano, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, op. cit., p. 35-36.

⁶⁶ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, op. cit., p. 95.

⁶⁷ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 117.

près de la sienne sur la table, il la laissa là. Elle remarqua ces deux mains posées côte à côte pour la première fois⁶⁸. » Au fur et à mesure des rencontres, les mains se rapprochent : « Les mains de Chauvin s’approchèrent de celles de Anne Desbaresdes. Elles furent toutes quatre sur la table, allongées⁶⁹. » Ce rapprochement progressif aboutit finalement à un effleurement léger : « Elle posa de nouveau sa main sur la table. Il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit, souleva la sienne qui était de plomb et la posa sur la sienne à elle⁷⁰. » Le contact entre les amants signale la mort :

La plainte d’Anne Desbaresdes reprit, se fit plus forte. [...]. Leurs mains étaient si froides qu’elles se touchèrent illusoirement dans l’intention seulement, afin que ce fût fait, dans la seule intention que ce le fût, plus autrement, ce n’était plus possible. Leurs mains restèrent ainsi, figées dans leur pose mortuaire. Pourtant la plainte d’Anne Desbaresdes cessa⁷¹.

La rencontre aboutit à un baiser aussi funèbre que le rapprochement des mains : « Elle s’avança vers lui d’assez près pour que leurs lèvres puissent s’atteindre. Leurs lèvres restèrent l’une sur l’autre, posées, afin que ce fût fait et suivant le même rite mortuaire que leurs mains, un instant avant, froides et tremblantes. Ce fut fait⁷². » Les actions d’Anne et de Chauvin miment donc les derniers moments du couple originel et les réactualisent dans le présent. Chauvin pense en fait que la jeune victime a demandé à être tuée une fois que les amants ont saisi la banalité de leur amour : « — Puis le temps est venu où quand il la regardait, parfois, il ne la voyait plus comme il l’avait jusque-là vue. Elle cessait d’être belle, laide, jeune, vieille, comparable à quiconque, même à elle-même⁷³. » L’histoire du couple tragique devient celle d’Anne et de Chauvin lorsque celui-ci ne reconnaît plus la protagoniste : « Anne Desbaresdes se leva de sa chaise, se

⁶⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁷¹ *Id.*

⁷² *Ibid.*, p. 152-153.

⁷³ *Ibid.*, p. 119.

planta au milieu de la salle, sans bouger. Chauvin resta assis, accablé, il ne la connut plus⁷⁴. » D'ailleurs, les « longs silences⁷⁵ » qui, selon Chauvin, s'étaient installés entre le couple qui ne se parlait plus, se trouvent mimés chez Anne et l'ouvrier qui, à la fin du récit, « ne se dis[ent] plus rien⁷⁶ ». Enfin, le dernier élément qui signale la fin de la liaison entre Anne et Chauvin et la mort imminente et symbolique de la protagoniste est la fleur de magnolia que celle-ci porte le soir du repas mondain.

Étant restée au café plus longtemps que d'habitude, Anne arrive tard à ce dîner qui a lieu chez elle : « — Anne est en retard, excusez Anne⁷⁷. » Par ce geste, la protagoniste a déjà, selon les domestiques, transgressé les normes : « À la cuisine, on ose enfin le dire, le canard étant prêt, et au chaud, dans le répit qui s'ensuit, qu'elle exagère. Elle arriva ce soir plus tard encore qu'hier, bien après ses invités⁷⁸. » Absente et sourde, elle refuse même de manger : « Le plat reste cependant encore devant elle, un temps très court, mais celui du scandale⁷⁹. » Par contre, elle continue à boire et son ivresse met à nu « un visage [qui] prend le faciès impudique de l'aveu⁸⁰ ». Dans l'épisode suivant, passage incontournable que nous avons longuement commenté dans le chapitre deux de cette étude, l'alcool établit entre la riche bourgeoise, à l'intérieur de la maison, et l'« homme de la rue⁸¹ », à l'extérieur, une communication indirecte et sensuelle :

Anne Desbaresdes prend une nouvelle fois son verre qu'on vient de remplir et boit. Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas. Cet événement silencieux lui brise les reins.

L'homme s'est relevé de la grève, s'est approché des grilles, les baies sont toujours illuminées, prend les grilles dans ses mains, et serre. Comment n'est-ce pas encore arrivé ? [...].

⁷⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 126-127.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁸¹ *Ibid.*, p. 132.

Elle retourne à l'éclatement silencieux de ses reins, à leur brûlante douleur, à son repaire.
L'homme a lâché les grilles du parc. Il regarde ses mains vides et déformées par l'effort. Il lui a poussé, au bout des bras, un destin⁸².

Si, selon Amelia Gamoneda, la consommation éthylique est « un mode de faire l'amour, empruntant un détour par d'autres chemins du corps, s'imprégnant d'autres fluides enivrants et aliénants⁸³ », l'alcool, coulant dans le corps d'Anne, devient un substitut au corps de Chauvin. Toujours d'après Gamoneda, « l'alcool pénètre, désignant le corps comme porosité, il ouvre le corps, y fraie un passage à l'autre⁸⁴ ». Boire se substitue donc à la relation charnelle entre la protagoniste et l'ouvrier. Et la fleur de magnolia, fonctionnant en tant qu'écho au désir des personnages, est chargée d'une même sensualité. En fait, c'est Chauvin qui l'introduit dans le dialogue et lui accorde une connotation privée : « — Le magnolia, à l'angle gauche de la grille, est en fleurs⁸⁵. » L'ouvrier se sert même de la fleur pour parler du corps nu d'Anne : « — Au-dessus de vos seins à moitié nus, il y avait une fleur blanche de magnolia⁸⁶. » Dans le passage clé suivant, il prononce les mêmes mots, en les plaçant cette fois-ci au présent et en leur donnant ainsi une plus grande valeur suggestive :

— [...] Entre vos seins nus sous votre robe, il y a cette fleur de magnolia. [...]. Quand vous vous penchez, cette fleur frôle le contour extérieur de vos seins. Vous l'avez négligemment épinglée, trop haut. C'est une fleur énorme, vous l'avez choisie au hasard, trop grande pour vous. Ses pétales sont encore durs, elle a justement atteint la nuit dernière sa pleine floraison⁸⁷.

Chauvin se sert donc de la fleur de magnolia pour décrire son désir. Et Anne est consciente de la valeur symbolique de la fleur, à tel point qu'elle choisit d'en porter une au repas mondain : « Ses seins sont de nouveau à moitié nus. Elle ajusta hâtivement sa

⁸² *Ibid.*, p. 137-138.

⁸³ Amelia Gamoneda, « Le fou ou l'intelligence du corps », dans Alain Vircondelet (dir.), *Marguerite Duras : rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 192.

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 110.

robe. Entre eux, se fane une fleur⁸⁸. » L'odeur de la fleur, circulant de la femme à l'homme, sert de liaison sensuelle entre eux :

Il ne mange pas. Il ne pourrait pas, lui non plus, nourrir son corps tourmenté par d'autre faim. L'encens des magnolias arrive toujours sur lui, au gré du vent, et le surprend et le harcèle autant que celui d'une seule fleur. [...]. Sur les paupières fermées de l'homme rien ne se pose que le vent et, par vagues impalpables et puissantes, l'odeur du magnolia, suivant les fluctuations de ce vent⁸⁹.

Or, porté par la protagoniste à son décolleté et représentant le lien qui unit Anne et Chauvin, le magnolia est également lié à la fin de leur relation :

Sa main s'abaisse de ses cheveux et s'arrête à ce magnolia qui se fane entre ses seins. [...]. Le pétale de magnolia est lisse, d'un grain nu. Les doigts le froissent jusqu'à le trouer puis, interdits, s'arrêtent, se reposent sur la table, attendent, prennent une contenance, illusoire. Car on s'en est aperçu⁹⁰.

D'ailleurs, le soir du repas, le vent porte à Chauvin l'odeur puissante de la « floraison funèbre⁹¹ » des magnolias. Et lorsque Chauvin renonce à attendre et décide de quitter le parc, « le magnolia entre [les seins d'Anne] se fane tout à fait. Il a parcouru l'été en une heure de temps⁹² ». Ainsi, tout comme l'aventure amoureuse entre la femme et l'homme, la fleur de magnolia fleurit et meurt en une période très courte.

Notons que l'histoire se joue sur sept jours. Lors de l'avant-dernière rencontre au café, les protagonistes reproduisent les mêmes actions que celles du couple originel juste avant le crime :

— Puis le temps est venu où il crut qu'il ne pourrait plus la toucher autrement que pour...
Anne Desbaresdes releva ses mains vers son cou nu dans l'encolure de sa robe d'été.
— Que là, n'est-ce pas ?
— Là, oui.
Les mains, raisonnablement, acceptèrent d'abandonner, redescendirent du cou.
— Je voudrais que vous partiez, murmura Chauvin⁹³.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 131-135.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 133.

⁹¹ *Ibid.*, p. 125.

⁹² *Ibid.*, p. 139.

⁹³ *Ibid.*, p. 121.

Chauvin chasse Anne du café de la même manière que l'assassin avait chassé la victime de chez elle. Et c'est pendant le repas mondain que la libération de la protagoniste, celle-ci buvant à l'ivresse et se détachant de ses invités bourgeois pour se joindre mentalement et émotionnellement à son amant, s'avère accomplie. Selon Sylvie Bourgeois, « reliés par l'odeur sensuelle des magnolias, les deux personnages semblent répondre à l'appel d'un désir intenable arrivé à son paroxysme⁹⁴ ». En fait, la mort se prépare lorsque Anne, en proie à « l'éclatement silencieux de ses reins⁹⁵ », finit par « supplicier la fleur⁹⁶ », et Chauvin, tordant les grilles du parc, finit par « déform[er]⁹⁷ » ses mains. Et la mort advient de façon totale avec la destruction du magnolia et le vomissement d'Anne :

Alors que les invités se disperseront en ordre irrégulier dans le grand salon attenant à la salle à manger, Anne Desbaresdes s'éclipsera, montera au premier étage. Elle regardera le boulevard par la baie du grand couloir de sa vie. L'homme l'aura déjà déserté. Elle ira dans la chambre de son enfant, s'allongera par terre, au pied de son lit, sans égard pour ce magnolia qu'elle écrasera entre ses seins, il n'en restera rien. Et entre les temps sacrés de la respiration de son enfant, elle vomira là, longuement, la nourriture étrangère que ce soir elle fut forcée de prendre⁹⁸

D'ailleurs, au lendemain du repas, Anne et Chauvin se rencontrent une dernière fois pour confirmer la mort symbolique d'Anne sur les lieux du crime :

— Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin.
— C'est fait, dit Anne Desbaresdes⁹⁹.

Or cette dernière rencontre sert également à annoncer le début d'une nouvelle existence, voire de la renaissance d'Anne. D'abord, la métamorphose de la protagoniste s'avère complète : « Chauvin s'approcha de la table, la rechercha, la recherchant, puis y renonça¹⁰⁰ ». Ensuite, elle arrive au café pour la première fois sans son fils. En fait,

⁹⁴ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, op. cit., p. 186-187.

⁹⁵ Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 137.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 152.

notons qu'au fur et à mesure que se développe le lien entre les deux couples, Anne se détache progressivement de son fils. Comme le fait remarquer Sylvie Bourgeois¹⁰¹, pendant le repas élégant, Anne est décrite comme une femme en état d'accouchement : ses lèvres sont pâles¹⁰², ses seins sont lourds¹⁰³ et son ventre brûle¹⁰⁴. Le vomissement du vin représente le mouvement d'une femme qui, à l'aide de la consommation immodérée d'alcool, contrevient violemment au cérémonial, se détache des réalités asphyxiantes de son quotidien et agit intensément contre les forces contraignantes de la société, mais il décèle également la représentation symbolique d'une expulsion définitive de l'enfant du sein maternel. D'ailleurs, lors de la dernière rencontre avec Chauvin, la protagoniste explique que son fils sera désormais mené à sa leçon de piano par « d'autres¹⁰⁵ ». Si nous admettons que l'espace clos du café, en apparence détaché du monde extérieur, n'est pas sans rappeler la matrice originelle, l'absence finale de l'enfant représente donc un accouchement radical, voire la séparation définitive de la mère et de l'enfant. L'ivresse dionysiaque fournit donc à la protagoniste le moyen de se substituer à la victime et de subir une mort symbolique lui permettant de se libérer de son carcan identitaire d'épouse et de mère. En d'autres mots, la réparation, soit le retour à l'unité originelle, dépend de la séparation¹⁰⁶.

4.3 L'ivresse confusionnelle : dissolution des frontières identitaires

Alors que, dans *Moderato Cantabile*, la libération d'Anne s'accomplit en fonction de sa rupture d'avec son enfant et du brouillage de la protagoniste avec la femme

¹⁰¹ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, op. cit., p. 117.

¹⁰² Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit., p. 128.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰⁶ D'ailleurs, l'ouvrage de Sylvie Bourgeois (*Marguerite Duras, une écriture de la réparation*) répond excellemment à celui de Danielle Bajomée (*Duras ou la douleur*).

assassinée, c'est la dissolution des frontières entre Maria et Rodrigo, dans *Dix heures et demie du soir en été*, qui garantit leur émancipation mutuelle. Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'au moment où, du haut d'un balcon, la protagoniste aperçoit Claire et Pierre s'embrassant, elle imagine voir Rodrigo Paestra réfugié sur un toit de la ville. Maria est ainsi sauvée par l'apparition soudaine du criminel, qui signale la fin de l'angoisse :

Du linceul noir quelque chose est sorti. Une blancheur. Un visage ? ou une main ?
C'était bien lui, Rodrigo Paestra.
Ils sont face à face. C'est un visage.
Le renouveau du temps s'affirme. Ils sont face à face et se regardent¹⁰⁷.

La protagoniste décide de secourir le fugitif dans l'espoir de se sauver elle-même du chagrin qui l'accable :

Maria lève la main en signe de salut. Elle attend. Une main, lente, lente, sort du linceul, se lève et fait signe à son tour, d'intelligence commune. Puis les deux mains retombent. L'horizon est parfaitement nettoyé par l'orage, enfin. [...]. Des solutions sont peut-être possibles à l'incertitude de la conscience. On pourrait le croire.
Maria, sereinement, lève la main, encore. Il répond, encore. Ah quelle merveille. Elle a levé la main pour lui signifier qu'il doit attendre. Attendez, disait sa main. A-t-il compris ? Il a compris. La tête est tout entière sortie de son linceul noir, blanche comme une dragée. Ils sont à onze mètres l'un de l'autre ? A-t-il compris, Rodrigo Paestra, qu'on lui veut du bien ? Il a compris. Maria recommence, patiemment, raisonnablement. Attendez, attendez Rodrigo Paestra. Attendez encore un peu, je vais descendre, je vais venir vers vous¹⁰⁸.

Maria, ayant décidé de rejoindre Rodrigo, quitte son enfant, son époux et son ami, tous couchés dans le couloir de l'hôtel, pour retrouver sa voiture dans la cour où elle croise et dupe le gardien de l'entrée :

Voici la Rover noire. Maria ouvre la portière. Puis elle attend. [...].
Quelqu'un tousse dans le fond du hangar. Puis quelqu'un demande ce qu'il y a. [...].
— Je suis une cliente de l'hôtel, dit Maria. Je cherchais la petite Rover noire.
Elle prend des cigarettes dans la poche de sa jupe. Elle lui en offre une, la lui allume. C'est un homme d'une trentaine d'années. Il prend la cigarette d'un geste lent. Il devait dormir. [...].
— Vous partez déjà pour Madrid ?
Il s'étonne. Maria montre le ciel.

¹⁰⁷ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 65-66.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 66-67.

— Non, dit-elle. Il fait si beau. Je ne peux pas dormir dans ces couloirs de l'hôtel. Je vais me promener¹⁰⁹.

Maria remonte dans la Rover et, de derrière le volant, « prend la bouteille de cognac, boit. La gorgée est longue, énorme¹¹⁰ ». La protagoniste se dirige ensuite vers le bâtiment sur le toit duquel se cache le fugitif et commence à chanter tout bas dans le but de se faire annoncer à celui-ci :

Maria ne descend pas de la Rover. L'entend-il ? Elle chante tout bas. [...]. Une ombre brise l'arête si pure des toits sur le ciel devenu clair. C'est lui. Il a contourné la cheminée. Maria chante toujours. Sa voix s'agrippe dans sa gorge. On peut toujours chanter. Elle ne peut pas encore s'arrêter du moment qu'elle a commencé à chanter. Il est là. [...]. Il a contourné la cheminée, toujours enseveli dans le linceul noir dans lequel elle le connut tout à l'heure. Il s'est mis à quatre pattes. Il devient une masse plus informe qu'à l'origine, monstrueusement inhabile. Laide. Il rampe sur les tuiles tandis que chante Maria¹¹¹.

Tout comme la gorgée d'alcool que prend Maria, « énorme¹¹² », est le corps de Rodrigo Paestra lorsqu'il saute finalement dans « la petite Rover noire¹¹³ » de la protagoniste :

C'est fait. Au moment où Maria démarre, sans doute la patrouille tourne-t-elle la rue. Il est tombé sur la banquette. Et il a dû continuer à rouler encore au bas de la banquette. Rien ne bouge. Il doit être là, contre elle, sur le tapis de sol, enroulé dans sa couverture¹¹⁴.

Le meurtrier échange ensuite quelques mots avec Maria avant de s'endormir : « Il s'est adossé à la banquette et il semble que, dans le silence, Maria ait entendu un soupir d'homme. [...]. Rodrigo Paestra a dû s'endormir. Sa tête repose sur le dossier de la banquette. Et sa bouche est entrouverte. Il dort¹¹⁵. » Pendant qu'elle imagine les rêveries de Rodrigo Paestra, la protagoniste continue de s'enivrer :

Rodrigo Paestra est en train de rêver. Il est à ce point de sommeil qu'il peut rêver. Maria a posé sa tête à l'envers de la sienne, le menton sur le dossier, et elle le regarde. [...]. Il dort. Maria se relève, prend dans la poche avant de la portière le flacon de cognac. L'alcool à jeun, remonte dans la gorge, brûlant, familier, dans une nausée qui réveille¹¹⁶.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 70-71.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 76-77.

¹¹² *Ibid.*, p. 77.

¹¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 84-85.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 86-87.

Tout d'un coup, le souvenir de son enfant lui revenant, Maria décide de réveiller Rodrigo pour lui dire qu'elle le quitterait et qu'elle reviendrait le chercher à midi :

Le souvenir d'un enfant, c'est fait, lui revient. [...]. Maria reprend le flacon de cognac, boit, le remet dans la poche de la portière. Elle attend encore. Elle ne l'a pas encore fait. Elle n'a pas encore appelé Rodrigo Paestra.

Pourtant, pourtant, il vaudrait mieux que passe le plus vite possible le moment de l'existence de Maria où Rodrigo Paestra se réveillera dans la Rover avec cette inconnue à ses côtés dans le chemin de blé. [...]. Il faudrait que Maria se décide à réveiller Rodrigo Paestra.

Le soleil est à moitié sorti de l'horizon. Deux, six autos filent sur la route de Madrid. Maria reprend le flacon de cognac, elle boit une nouvelle gorgée. Cette fois-ci l'écœurement est tel qu'elle doit fermer les yeux. Alors, ensuite, elle commence à appeler doucement.

— Rodrigo Paestra¹¹⁷.

Maria, maintenant à tel point soûle qu'elle « évite de respirer trop profondément pour ne pas vomir¹¹⁸ » et « éprouv[ant] de la difficulté à marcher parce qu'elle a bu beaucoup de cognac¹¹⁹ », retourne à l'hôtel, s'étale à côté de son enfant et remarque que « Pierre a la cheville de Claire contre sa joue¹²⁰ » avant de s'endormir.

Toutefois, tout comme nous l'avons relevé dans le chapitre précédent, la réalité de Rodrigo n'est pas irréfutable et dépend directement de la perspective enivrée de Maria. En fait, lorsque la protagoniste rencontre une patrouille, celle-ci « arrive vers elle au pas de course [...], ralentit le pas devant elle, scrute l'auto vide et repart¹²¹ ». Un peu plus loin, Maria se fait arrêter de nouveau par un autre agent qui « regarde l'auto vide, se rassure¹²² » et laisse la protagoniste continuer son chemin vers Madrid. Une fois arrivée dans un champ de blé, l'héroïne se retourne pour examiner le fugitif et les apparences de celui-ci : « Son visage est imprécis dans la lumière bleue de la nuit. [...]. Il doit être grand et robuste. Peut-être a-t-il trente ans ? Que regarde-t-il ? C'est la cigarette qu'il

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 86-88.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 88.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹²⁰ *Id.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 79.

¹²² *Ibid.*, p. 80.

regarde. Sans doute, lorsqu'il la regarde, on le voit, ses yeux sont-ils noirs¹²³. » Ainsi la description de Rodrigo s'accompagne-t-elle de modalisateurs qui soulignent le caractère hypothétique des affirmations de Maria quant à l'existence du fugitif. La suite du roman renforce le flou lorsque, quelques heures plus tard, Maria révèle à Claire et à Pierre qu'elle a retrouvé Rodrigo : « Cette nuit, dit Maria, pendant que vous dormiez, j'ai découvert ce type que la police cherche, Rodrigo Paestra. [...]. Il était sur le toit qui est en face du balcon de l'hôtel¹²⁴. » Claire demeure incrédule face aux affirmations de Maria qui ne cesse de se saouler, mais Pierre, après avoir laissé son épouse « boire une troisième manzanilla¹²⁵ », décide d'aller retrouver le meurtrier. Arrivé sur les lieux, il remarque « les ornières des charrettes et de la Rover¹²⁶ » tracées sur le chemin. Maria descend de la voiture et, tout en « chant[ant] la chanson qu'elle a chantée deux heures avant l'aurore pour Rodrigo Paestra¹²⁷ », s'avance sur le champ de blé et cherche le fugitif :

Elle ne s'est pas trompée. L'espérance était exacte. Le blé tout à coup, sur sa gauche, se troue. Là, elle ne les voit plus. Elle se trouve de nouveau seule avec lui. Elle écarte les blés et pénètre dedans. Il est là. Au-dessus de lui, le blé se recoupe avec naïveté. Sur une pierre, le blé se fût recourbé de la sorte, pareillement.

Il dort.

Les charrettes colorées qui sont passées ce matin dans le soleil levant ne l'ont pas réveillé. Il est là où il s'est posé, où il s'est jeté, foudroyé, lorsqu'elle l'a quitté. [...].

Elle se penche. Il dort¹²⁸.

Mais, lorsqu'elle s'approche de Rodrigo, « se cro[yant] saoule encore tellement lui vient de plaisir à [le] retrouver¹²⁹ », elle se rend compte qu'il est mort :

Elle se penche davantage et l'appelle. Cette fois-ci de plus près, de plus bas.

Et c'est alors qu'elle est près de lui à le toucher qu'elle s'aperçoit que Rodrigo Paestra est mort.

¹²³ *Ibid.*, p. 82-83.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 122.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 122.

Ses yeux sont ouverts face au sol. Cette tache autour de sa tête ainsi que sur les tiges de blé, qu'elle croyait être son ombre, est son sang. Il y a longtemps que cela s'est produit, peu après l'aurore sans doute, il y a six ou sept heures. Contre le visage, abandonné tel un jouet dans l'assaut d'un sommeil d'enfant, il y a le revolver de Rodrigo Paestra¹³⁰.

Maria rejoint ensuite son époux pour lui annoncer que « ce n'est pas la peine d'attendre [et que Rodrigo Paestra] est mort¹³¹ ». Pierre, en tant que second témoin, va à son tour dans les champs vérifier le sort du fugitif :

Pierre la [Maria] quitte, va vers le creux du blé qu'elle vient de quitter. Il doit se pencher à son tour sur Rodrigo Paestra. Il est long à revenir. [...].
— Il s'est tué, dit-il¹³².

Il semblerait que Pierre revienne confirmer le suicide de Rodrigo. Pourtant, le doute demeure intact quant à la réalité physique du meurtrier. Selon Aliette Armel, « quand Pierre [...] va, seul, dans le champ, “reconnaître le corps” de Paestra, mort, suicidé et qu'il corrobore la version de Maria, on peut y voir une preuve [...] ou uniquement le désir d'entrer pour un temps dans le jeu de l'alcoolique afin de mieux l'aider à triompher de son mal¹³³ ». En fait, puisque Maria et Pierre ne voient pas la dépouille de Rodrigo en même temps, il est impossible d'affirmer avec certitude l'existence réelle du fugitif. Tout à fait juste donc d'avancer que l'alcool contamine le regard de la protagoniste, à tel point que l'imagination de celle-ci vient éclipser la réalité physique de Rodrigo :

La consommation de l'alcool et l'ivresse lui [Maria] laisse[nt] voir des choses qu'elle ne verrait pas dans un état de lucidité. Il est probable que Maria n'ait pas vraiment vu Rodrigo Paestra sur les toits et que tout cela n'ait été que le fruit de son imagination provoquée par l'état de l'ivresse¹³⁴.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 122-123.

¹³¹ *Ibid.*, p. 123.

¹³² *Id.*

¹³³ Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, *op. cit.*, p. 129.

¹³⁴ Tereza Baranová, « La dimension innovatrice et l'originalité de l'écriture de Marguerite Duras dans *Dix heures et demie du soir en été* », thèse de baccalauréat, Faculté des arts, Université Masaryk, 2010, p. 22.

Le meurtrier est par conséquent un être imaginé par Maria. Mais qu'en est-il de l'incarnation physique du fugitif ? Pourquoi la protagoniste invente-elle Rodrigo Paestra ?

Selon Christiane Blot-Labarrère, « même si Rodrigo Paestra est une figure fantomatique, il n'en demeure pas moins qu'il tient un rôle¹³⁵. » Notons que l'aventure de Maria et Rodrigo marque une parenthèse dans un récit qui met en place deux trames entrelacées au sein desquelles Maria occupe une position différente. Dans la première histoire, celle de l'amour grandissant entre Claire et Pierre, la protagoniste occupe un rôle passif : ce sont son amie et son époux qui commettent les actions qui font progresser le récit et Maria en subit les conséquences. Dans la deuxième histoire, soit celle de la rencontre entre la protagoniste et Rodrigo, Maria est celle qui agit. En fait, entre le moment où l'héroïne fait signe à Rodrigo qu'elle ira le chercher et son retour à l'hôtel, Maria devient actant : elle entre en contact avec le fugitif, récupère celui-ci malgré l'abondance de policiers dans les rues, le sort de la ville et le laisse dans les champs, lui promet de revenir le chercher à midi et retourne aux côtés de son enfant à l'hôtel. Selon Jiří Šrámek, cette partie du roman met en scène « une héroïne active qui ne laisse pas le temps régler son affaire¹³⁶ ». Obligée d'attendre le jour pour que se concrétise la relation entre Claire et Pierre, Maria inventerait-elle donc Rodrigo comme divertissement à ce « gouffre de durée¹³⁷ » qu'est l'angoisse de l'attente avant la floraison de l'amour entre son amie et son époux ? Aussi juste que soit cette hypothèse, nous soutenons que l'héroïne se laisse conduire par une ivresse mobilisatrice et dionysiaque, qui lui permet

¹³⁵ Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, op. cit., p. 53.

¹³⁶ Jiří Šrámek, « La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras », dans *Études romanes de Brno*, vol. VII, 1974, p. 104.

¹³⁷ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 60.

d’imaginer le criminel afin de pouvoir ensuite surmonter l’épreuve de le sauver, puisqu’en aidant Rodrigo à franchir le seuil de la cité, Maria influe sur sa propre destinée.

Éric Lysøe, qui, dans son article intitulé « Marguerite de la nuit : l’imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », propose de « montrer que Duras n’organise la trame de son roman autour d’une structure temporelle et actantielle inspirée de la pensée mythique que pour mieux chanter les vertus d’une imagination profondément dionysiaque¹³⁸ », affirme que Marguerite Duras « reprend le principe de la catabase pour décrire la quête d’une divinité maternelle partie réclamer son fils-amant dans le royaume des morts¹³⁹ ». En fait, il est difficile de ne pas remarquer l’univers chtonien engendré par la rêverie alcoolique de Maria et mis en scène dans le récit. D’abord, soulignons le temps météorologique dans *Dix heures et demie du soir en été*, roman défini par Marguerite Duras elle-même comme « climatique¹⁴⁰ » :

Voici enfin l’averse. En quelques secondes elle remplit les rues. La terre est trop sèche et n’arrive pas à boire tant de pluie. Les arbres de la place se tordent sous le vent. [...]. L’averse dure quelques minutes. Le calme revient en même temps que s’amollit la force du vent. Une vague lueur, à force de l’attendre, tombe du ciel apaisé. Et dans cette lueur qui augmente à mesure qu’on la souhaite plus vive, mais dont on sait qu’elle va très vite s’obscurcir des prémices d’une autre phase de l’orage [...]¹⁴¹.

Pendant les vingt-quatre heures que dure le récit, le lectorat est confronté à la dualité diabolique chaleur/orage. Parfois la chaleur est « éblouissante¹⁴² », voire « mortelle¹⁴³ », et elle « pétrifi[e]¹⁴⁴ » les bois d’oliviers : « — C’est l’enfer, crie Maria¹⁴⁵. » D’autres

¹³⁸ Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l’imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », dans Ruggero Campagnoli, Éric Lysøe et Anna Soncini Fratta (dir.), *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, Bologne, Clueb, 2007, p. 7.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁰ Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Rouen, Librairie José Corti, 1986, p. 161.

¹⁴¹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴² *Ibid.*, p. 140.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 138.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 117.

fois, et plus souvent, malgré la chaleur écrasante et insupportable, c'est l'orage qui occupe l'avant-scène :

— Ne comptez pas que l'électricité revienne dans la ville ce soir, avait dit la directrice de l'hôtel. C'est l'habitude dans ce pays, les orages y sont très violents, qu'elle ne revienne pas de toute la nuit.
L'électricité n'est pas revenue. Il va encore faire de l'orage, des averses brusques vont se succéder pendant toute la nuit¹⁴⁶.

En fait, l'orage et l'averse « brutale¹⁴⁷ » qui en résulte influencent directement le déroulement de l'histoire en forçant les touristes à se réfugier dans l'hôtel :

L'hôtel est plein. Les chambres, les couloirs, et tout à l'heure, ce couloir-ci se peupleront encore davantage. Il y a plus de gens dans cet hôtel que dans tout un quartier de la ville. Au-delà de laquelle les routes s'étalent, désertes, jusqu'à Madrid vers quoi court l'orage depuis cinq heures du soir, crevant par-ci, par-là, se trouant d'éclaircies, se reformant encore. Jusqu'à épuisement. Quand ? Toute la nuit, il durera¹⁴⁸.

Ainsi l'hôtel « cont[ient-il] une population sans cesse croissante et avec laquelle tout contact est rigoureusement interdit¹⁴⁹ », à l'image de « ce *finistère* où les peuples européens situent l'empire du trépas¹⁵⁰ ». En fait, pendant « la durée infernale de la nuit¹⁵¹ », Rodrigo Paestra, « enveloppé de son linceul¹⁵² », se cache sur un balcon en face de l'hôtel décrit « comme [étant] une sorte de maisons de trépassés, avec ces dormeurs qui, sous les mêmes couvertures sombres, s'apparentent, *par leur forme*, au corps de Paestra¹⁵³ ». Les événements climatiques, et l'orage en particulier, introduisent ainsi une atmosphère de mort et de terreur.

Ensuite, tout comme les enfers que l'imagination populaire caractérise comme un espace contenu dans ses frontières étanches, la ville espagnole est perçue par Maria

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 11, 13.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁹ Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵² *Ibid.*, p. 44.

¹⁵³ Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », *op. cit.*, p. 19.

comme étant refermée étroitement sur elle-même à la manière d'une prison : « La ville est petite, elle tient dans deux hectares, elle est enfermée tout entière dans une forme irrégulière mais pleine, aux contours nets¹⁵⁴. » À la suite de Lysøe, soulignons que « cette vocation à *l'enfer-mement*¹⁵⁵ » est renforcée par le système d'emboîtement qui caractérise la ville : « Le café ne donne pas directement sur la rue mais sur une galerie carrée, partagée, trouée de part et d'autre par l'avenue principale de la ville. Cette galerie est bordée de balustrades de pierre [...]»¹⁵⁶. » Et cette structure donne lieu inévitablement à une certaine circularité :

C'est Maria qui est au volant et qui, avec douceur et attention, contourne la place. Les coups de sifflets continuent dans la partie de la ville où la gouttière crie encore. Un chacal. Le jeune agent regarde Maria s'éloigner, perplexe et souriant. Elle tourne autour de lui, autour de la place¹⁵⁷.

Et plus tard, le déplacement des « polices de l'enfer¹⁵⁸ » dans l'air torride accentue l'organisation et l'atmosphère particulières du récit : « Les policiers recommencent à tourner sur la place, de leur pas fatigué. La chaleur est déjà celle de midi et les éreinte. Les rues sont déjà asséchées par le soleil. Deux heures ont suffi pour qu'il n'y ait plus une goutte d'eau dans les caniveaux¹⁵⁹. » Cet état de vertige affecte également la perception géographique de l'espace :

Il y a beaucoup de couloirs. Ils sont circulaires pour la plupart. Certains débouchent sur les champs de blé. Certains sur la perspective de l'avenue qui coupe la place. Personne n'y dort encore. Certains autres aboutissent à des balcons qui surplombent les toits de la ville¹⁶⁰.

Contaminés par la perspective enivrée de Maria, les êtres et les choses semblent ainsi structurés selon un schéma circulaire. Qui plus est, la coupure de l'électricité et

¹⁵⁴ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 38.

¹⁵⁵ Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », op. cit., p. 20.

¹⁵⁶ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 12.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

l'obscurité qui en résulte aggravent chez la protagoniste enivrée le sentiment d'être inextricablement prise à l'intérieur d'un labyrinthe de miroirs : « Si Maria veut sortir par ce côté-là de l'hôtel il lui faut traverser un petit couloir vitré attenant au couloir. La porte de ce couloir est fermée. Maria essaye encore. La sueur lui picore la tête. La porte est fermée¹⁶¹. » D'ailleurs, le déplacement des gardes à l'intérieur de ces dédales de couloirs labyrinthiques renforce l'image de l'hôtel comme prison :

De partout, des rumeurs de voix arrivent, surtout des chambres pleines, brisées régulièrement par le passage fatidique des policiers. Après que ceux-ci sont passés la rumeur conjugale reprend, lente, lassée, quotidienne, dans les couloirs circulaires et dans les chambres¹⁶².

Il semblerait même parfois qu'en dessinant des cercles, les policiers dressent des remparts pour éviter le débordement de la foule dans les rues de la ville, celle-ci étant elle-même « abstraite comme une prison¹⁶³ » : « Voici les polices. Respectueuses du sommeil des habitants de la ville, elles tournent en rond sans parler, sans s'appeler, sûres d'elles. Elles ont tourné dans le marécage des rues, à droite, et leur pas s'écrase sans écho¹⁶⁴. » La police a ainsi pour but d'inlassablement maintenir intacte la frontière invisible entre le monde des morts et celui des vivants.

Et c'est précisément ce seuil symbolique que Maria, à l'image de Dionysos, va devoir franchir pour sauver Rodrigo Paestra. En fait, l'aventure de la protagoniste et du fugitif évoque sur certains points celle de Dionysos et de Sémélé. Rappelons-le : Sémélé, fille de Cadmos et aimée de Zeus, suivant le conseil d'Héra, demande à contempler son amant divin dans toute sa gloire. Zeus consent et sa bien-aimée, ne pouvant soutenir sa vue, est brûlée par les flammes de la foudre. Le dieu recueille ensuite le fœtus que portait dans son sein la mortelle Sémélé et le garde dans sa cuisse jusqu'au terme normal de la

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶² *Ibid.*, p. 40.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 60.

gestation. Ainsi l'enfant connaît-il deux naissances, d'où l'étymologie de son nom. Parvenu à l'âge adulte, il va rechercher sa mère aux Enfers, se fait lécher les pieds par Cerbère et montre ainsi sa familiarité avec le monde infernal. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, ce cycle mythique est donc repris, quoique, souligne Lysøe, Maria en « inverse les polarités¹⁶⁵ ». D'abord, au lieu de Pierre, séducteur à l'instar de Zeus, qui « aurai[t] eu beaucoup de plaisir à sauver Rodrigo Paestra¹⁶⁶ », c'est Maria qui réintègre ce dernier dans son sein. D'ailleurs, le corps du meurtrier franchissant le toit et glissant dans la Rover noire de Maria, qui le conduira loin de la ville et des policiers, n'est pas sans connoter l'image de retour à la matrice originelle :

Au moment où elle croit que ses calculs sont faux parce que, avant l'écoulement de ces quatre minutes, en écho, des pas se font déjà entendre qui vont déboucher dans cette rue qui longe les balcons de l'hôtel, au moment où elle croit qu'elle entend mal, que ce n'est pas possible, Rodrigo Paestra le croit aussi sans doute parce qu'il franchit le mètre de toit qui lui reste pour tomber dans la Rover dans un roulement plus rapide, plus souple, dans un bond de tout le corps. Il s'est élancé. Il est retombé dans la Rover. Une masse de linge, molle, noire, est tombée dans la Rover. C'est fait¹⁶⁷.

La relation fusionnelle entre Maria et Rodrigo est également renforcée par l'image de l'ingestion : « Maria le dévore du regard, dévore du regard ce prodige tangible, cette fleur noire poussée cette nuit dans les désordres de l'amour¹⁶⁸. » La scène de l'aurore pendant laquelle Maria regarde Rodrigo dormir rappelle le spectacle de la mère faisant la découverte de son nouveau-né. Et cette impression est confirmée par la nomination du meurtrier par la protagoniste : « Il a de nouveau un nom : Rodrigo Paestra¹⁶⁹. » Tout comme Dionysos, le fugitif est né une seconde fois. Pourtant, comme l'explique Lysøe, malgré le rôle maternel que joue Maria auprès de Rodrigo, la protagoniste montre des

¹⁶⁵ Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁶ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 86.

caractéristiques propres à Dionysos lui-même : « À cette scène de délivrance se superpose la catabase dionysiaque. Et de même que Maria se réapproprie l'enfant, elle prend en main les rênes de l'action ; c'est elle qui s'en va rechercher le fils perdu aux enfers et le reconduit aux frontières de l'Hadès¹⁷⁰. » Maria inventerait donc Rodrigo Paestra parce qu'elle fait l'expérience dionysiaque du « conflit insoluble entre les forces de vie et les forces de mort¹⁷¹ » grâce à l'aventure qu'elle vit avec le meurtrier. C'est d'ailleurs la protagoniste elle-même qui révèle les véritables motivations derrière le sauvetage du fugitif « géographiquement réuni à elle¹⁷² » : « Qui sauverait-on, en définitive, si on sauvait Rodrigo Paestra ? [...]. Que sauverait-on, en définitive, si on emportait en France Rodrigo Paestra¹⁷³ ? » Selon Christiane Blot-Labarrère, « la forme éclatante, hurlante et imprécise¹⁷⁴ » du fugitif se confondant, par une sorte d'inversion, avec « sa propre forme à elle, Maria¹⁷⁵ », donne lieu à un état d'indistinction où la vie et la mort se trouvent marquées irrévocablement l'une par l'autre :

Comme la plupart des grandes héroïnes de Marguerite Duras, Maria nourrit une attention incomparable aux forces cachées et souterraines, une communication particulière avec les puissances telluriques ou solaires, une intuition diffuse, sans appui ni dogmes. Happée par le dehors, elle ne craint pas la folie, la transe, le délire, la subversion. Porteuse de vie, les aspects les plus prodigieux de cette vie s'accordent à son corps. Elle a le sens de l'incarnation comme celui du passage, du relais, de l'éphémère splendeur du monde, plus encore du malheur et de la mort. Ce qui explique qu'elle convoque volontiers en elle des images lugubres et qu'elle les laisse envahir sa conscience déchirée¹⁷⁶.

Comme le fait remarquer Lysøe, « la capacité de Maria à inventer des images provient d'un compagnonnage avec la mort, cette mort que la catabase lui a permis

¹⁷⁰ Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », *op. cit.*, p. 23.

¹⁷¹ Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷² Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 100-101.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷⁶ Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 100.

d'apprivoiser¹⁷⁷ ». En fait, Maria ne parvient guère à se débarrasser de la vision des cadavres de Toni Perez et de la jeune femme de Rodrigo :

Il lui a fait éclater la tête d'un coup de revolver. Et son amour repose, morte, à dix-neuf ans, encore nue, enveloppée dans cette même couverture brune qu'il enroula autour de lui sur le toit, dans une morgue improvisée à la mairie. Lui, l'autre, la balle lui a traversé le cœur. On les a séparés¹⁷⁸.

Plus tard, en montrant la mairie à Pierre, « sa femme est là, dit-elle. Et Perez avec. La décence voulait qu'ils fussent séparés dans la mort¹⁷⁹ ». L'ivresse fait chavirer l'esprit de la protagoniste et, selon Blot-Labarrère, « le souvenir des amants morts se mêle peu à peu à une conviction non point nouvelle mais plus prégnante qu'avant : la fin de son histoire avec Pierre¹⁸⁰ ». L'imaginaire débridé de Maria relie donc indissolublement et mène jusqu'à l'indistinction les deux séries d'événements.

En fait, dès son réveil à l'hôtel, après le sauvetage de Rodrigo, Maria reprend une posture passive caractérisée principalement, comme on l'a vu, par l'émission de suppositions :

Qu'ont-ils [Claire et Pierre] fait lorsqu'ils se sont aperçus qu'elle n'était plus là cette nuit. Une fois qu'ils se sont aperçus qu'elle ne revenait pas, que la Rover ne revenait pas, une fois les enfants rendormis, quand l'hôtel est redevenu calme, le couloir, puis peu à peu, tout l'hôtel ? Est-ce fait¹⁸¹ ?

La protagoniste fait même preuve d'indécision quant au sort du meurtrier : « Je l'ai emmené à quatorze kilomètres d'ici, sur la route de Madrid. [...]. Il s'est couché dans le blé. Je ne sais pas ce qu'il faut faire, Pierre. Pierre, je ne sais pas du tout ce qu'il faut faire¹⁸². » Tout au long de cette séquence, Rodrigo « prend une valeur beaucoup plus

¹⁷⁷ Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁸ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁸⁰ Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁸¹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸² *Ibid.*, p. 105.

symbolique que réelle, renforçant son lien avec l'imaginaire¹⁸³ ». D'ailleurs, lorsque Pierre décide d'aller sauver Rodrigo, il le fait moins par souci pour le bien-être de ce dernier que par obligation pour son épouse :

— [...] Mais les vacances [, demande Maria] ?
— Il n'y a pas à choisir, dit Pierre, si c'est une question que tu me poses. Tu nous as mis dans une situation telle que nous ne pouvons plus choisir.
Il a parlé sans acrimonie. Il sourit. Claire se tait¹⁸⁴.

Pierre semble ainsi privilégier sa relation avec Maria puisque le terme « vacances » renvoie à son amour naissant avec Claire :

— Les vacances, dit Maria, quand je parlais des vacances, c'était à vous que je pensais surtout. Ce n'est pas à moi.
— Nous le savions, dit enfin Claire¹⁸⁵.

Les époux retrouvent même une place privilégiée l'un à côté de l'autre lorsqu'ils vont rechercher Rodrigo dans les champs de blé : « Maria se relève. Elle sort du champ de blé. Pierre est sur la route. Il vient vers elle. Ils se rejoignent. [...]. Pierre s'immobilise près de Maria. Ils se regardent et se taisent. C'est Maria qui sourit la première. Ainsi, à s'y tromper, se regardèrent-ils il y a très longtemps¹⁸⁶. » Pourtant, selon Jaap Lintvelt, une fois que la protagoniste découvre le suicide du meurtrier, « [elle] ne peut plus que constater l'échec de son amour¹⁸⁷ » : « Tu sais ce que c'est, je m'étais promis de jouer une grande partie avec Rodrigo Paestra. Et puis voilà, voilà qu'elle a échoué aussitôt entreprise¹⁸⁸. » Le suicide du meurtrier « symbolis[ant] pour Maria également la fin de sa

¹⁸³ Eric Leblanc, « Le bleu des garçons suivi de : « Pourquoi se refuser, ce soir, à cette supposition ? » Imaginaire et contamination narrative dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 125.

¹⁸⁴ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁸⁵ *Id.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸⁷ Jaap Lintvelt, « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *art. cit.*, p. 51.

¹⁸⁸ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 136.

vie amoureuse avec Pierre¹⁸⁹ », la protagoniste s'adonne à une rêverie morbide qui voit le parador se teindre de motifs funèbres :

Il y a, dans ce parador, dans cette demeure close sur l'été, pourtant, des ouvertures sur cet été. Il doit y avoir un patio. Des couloirs qui tournent et meurent vers des terrasses désertées où des fleurs, chaque jour, en cette saison, se meurent aussi, en attendant le soir. Dans ces couloirs, sur ces terrasses, personne ne va dans la journée¹⁹⁰.

C'est dans ce parador que Maria, se trouvant dans l'impossibilité de voir « se faire les choses¹⁹¹ » entre Claire et Pierre, imagine l'adultère s'accomplir entre eux. Que l'amie et l'époux assouvissent réellement leur passion ou pas, les jugements sont mixtes. Certains critiques¹⁹² affirment que l'adultère a lieu dans le parador : « Claire entraînant Pierre, fait une première fois [l']amour avec lui¹⁹³. » D'autres adoptent une perspective plus nuancée. Selon Lintvelt, par exemple, « il est impossible de savoir si Claire et Pierre ont effectivement assouvi leur passion ou s'ils se sont promenés dans les bois¹⁹⁴ ». D'ailleurs, il est impossible de confirmer si Maria dort pendant la scène du parador : « Maria dort. Elle en est certaine. Si elle insistait, elle rêverait. Mais elle n'insiste pas. Elle ne rêve pas. C'est admirable, ce calme soudain qui suit la découverte de son éveil. Elle ne dormait donc pas¹⁹⁵. » L'auteure elle-même ne fait qu'ajouter à l'ambiguïté de l'épisode : « Une ombre épaisse règne sur la journée qui suit cette découverte [le suicide de Rodrigo Paestra]. Claire et Pierre profitent de la sieste alcoolique de Maria pour devenir des amants. Maria délire¹⁹⁶. » Selon Christiane Blot-Labarrère, « comme tout s'accomplit entre l'ombre épaisse et le délire, [...] la distinction que le lecteur établit jusque-là sans

¹⁸⁹ Jaap Lintvelt, « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *art. cit.*, p. 50.

¹⁹⁰ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁹¹ *Id.*

¹⁹² C'est la perspective de Jiří Šrámek et d'Alain Vircondelet.

¹⁹³ Jiří Šrámek, « La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras », *art. cit.*, p. 131.

¹⁹⁴ Jaap Lintvelt, « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *art. cit.*, p. 38.

¹⁹⁵ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 141.

¹⁹⁶ Marguerite Duras, *Outside*, *op. cit.*, p. 298-299.

trop de mal entre les scènes vues et les scènes imaginées s'amincit au point de s'effacer¹⁹⁷ ». Toujours selon l'essayiste :

Les brusques revirements de Claire au *parador*, l'union physique occultée, le demi-sommeil de Maria, le manque d'adhésion à ses énoncés, le retour incessant des mots « soir » et « Madrid », l'image de Claire « se prépar[ant] pour ses noces de la nuit qui vient », tout conduit à penser que cet ensemble narratif repose uniquement sur la dualité de Maria. Certaine de sa défaite et de la proche victoire de Claire, assujettie à des penchants antagonistes, il semble qu'elle veuille tout à la fois retarder et précipiter la consommation de l'adultère. Tirillée entre ces deux impulsions, il est probable qu'elle profite du sursis de la sieste pour apprivoiser le dénouement attendu. Elle le construit, de toutes pièces, elle-même, avant qu'il ne survienne réellement, et à seule fin d'en conjurer les maléfices¹⁹⁸.

Maria construit donc l'histoire de l'adultère pour maîtriser l'épisode amoureux dont elle est exclue. Dans un état de demi-somnolence, voire de sommeil ivre où « Maria rêve qu'elle dort¹⁹⁹ », la protagoniste obscurcit la lisière entre le réel et l'imaginaire et devine l'accomplissement de l'adultère entre son amie et son époux dans le but de faire l'expérience personnelle de sa propre fin.

D'ailleurs, l'ivresse de la protagoniste, la réapparition des images lugubres et l'entrelacement de fantasmes avec des sensations réelles coïncident avec la confrontation de Maria avec sa propre mort, celle-ci étant comparable à celle de Rodrigo et unissant une dernière fois les deux personnages : « Maria a-t-elle bu jusqu'à mourir ? La facilité royale qu'a Maria à boire et à mourir l'a-t-elle conduite dans les blés, loin, rigolante, à l'instar de Rodrigo Paestra²⁰⁰ ? » Selon Lysøe, « la réaction des exclus est en tout point comparable, même si elle diffère en termes de degré. Meurtre et suicide, elle est, dans le cas de Rodrigo, manifestement hyperbolique, alors qu'elle s'euphémise en sommeil et en délire alcoolique dans le cas de Maria²⁰¹ ». L'alcoolisme est effectivement représenté

¹⁹⁷ Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, op. cit., p. 107.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹⁹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 137.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 142.

²⁰¹ Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », op. cit., p. 9.

dans le récit comme étant une forme de suicide. La somnolence et l'extase éthyliques éveillent chez la protagoniste la nostalgie de ce royaume du désir dont elle s'exclut avec une finalité morbide : « Est-ce la dernière fois du monde que bat son cœur de la sorte, si déraisonnablement ? Elle ouvre à peine les yeux. [...]. Ses jambes remuent et se reposent sur la banquette²⁰². » La mort symbolique de la protagoniste est également représentée par le rejet de son rôle maternel : après avoir appelé Judith pour la coiffer, Maria « la lâche de nouveau vers le blé des fresques²⁰³ », répétant le même geste qu'elle a fait en abandonnant Rodrigo dans les champs. Or nous avons expliqué précédemment que Dionysos, réconciliant les pôles les plus extrêmes, maîtrise la dialectique de la mort et de la renaissance. Le dieu de l'éclatement initiatique de soi fait de la mort un espace de circulation, « le passage par la nuit permet[tant] avant tout d'accéder à la vie intense²⁰⁴ ». À la lumière de cette réflexion, nous pouvons établir une tout autre relation entre Maria et Rodrigo. Pour la protagoniste, comme le souligne Julia Ferreira, le meurtrier représente le destin de l'amour :

Maria voit dès lors en cet homme une image, un miroir de sa propre situation. Pendant la tentative de sauvetage, Maria transporte le criminel dans un champ de blé. Mais, incapable de supporter et d'oublier la trahison de sa femme, Rodrigo Paestra se suicide. Ce suicide symbolise aux yeux de Maria, la « mort » d'une vie conjugale. Maria reconnaît la « mort » dans sa propre vie conjugale et le destin catastrophique du désir²⁰⁵.

Maria, comprenant la dynamique à l'œuvre dans la fatalité du couple et sachant qu'elle « n'y peu[t] rien²⁰⁶ », pose un geste décisif pour l'avenir de sa relation conjugale. À « l'adolescence confuse du cœur²⁰⁷ », qui se fixe sur un unique objet d'amour, succède

²⁰² Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 140.

²⁰³ *Ibid.*, p. 146.

²⁰⁴ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 179.

²⁰⁵ Julia Ferreira, « Marguerite Duras ou l'écriture de l'intime », dans *Loxias*, dans *Loxias*, Loxias 14, 2007, [en ligne]. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1504> [Site consulté le 25 avril 2021].

²⁰⁶ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 109.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

chez la protagoniste la recherche de l'absolu, exposée déjà dans *Les petits chevaux de Tarquinia* : « Tout amour vécu est une dégradation de l'amour, déclara Diana [...] »²⁰⁸. » Et plus tard, Jacques seconde Diana : « Aucun amour au monde ne peut tenir lieu de l'amour »²⁰⁹. » Ayant pour conséquence la dissolution des frontières, l'ivresse permet à Maria de se tendre vers un amour absolu qui désormais ne se satisfait guère d'une incarnation particulière et d'atteindre un état de continuum. C'est ainsi que vers la fin du roman, ayant réussi à passer au-delà de la spécificité de sa situation, la protagoniste effectue une transition radicale entre l'adjectif possessif et l'article indéfini :

— Tu es dans ma vie, dit [Pierre]. Je ne peux plus me contenter de la seule nouveauté d'une femme. Je ne peux pas me passer de toi. Je le sais.
— C'est la fin de *notre* histoire, dit Maria. Pierre, c'est la fin. La fin d'*une* histoire.
— Tais-toi.
— Je me tais. Mais, Pierre, c'est la fin.
Pierre s'avance vers elle, lui prend le visage dans les mains.
— Tu es sûre ?
Elle dit que oui. Elle le regarde dans l'épouvante²¹⁰.

L'histoire individuelle de Maria et de son époux, se reliant par des correspondances internes aux autres relations passionnelles unissant les personnages, approche donc de l'universel et s'y noie dans une ultime communion :

Ça va être fait. Dans une demi-heure. Dans une heure. Et puis la conjugaison de leur amour s'inversera. Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communion qu'elle leur lègue [...] »²¹¹.

D'ailleurs, parallèlement à *Moderato Cantabile* où, sous l'effet de l'ivresse, le temps linéaire de la monotonie cède la place au temps cyclique et émancipatoire de l'éternel, dans *Dix heures et demie du soir en été*, la durée destructrice et stérile de l'attente se trouve substituée par le temps ouvert et prometteur de l'universalité : « Il est n'importe

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 168.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 150. Nous soulignons.

²¹¹ *Ibid.*, p. 138.

quelle heure avant le milieu du jour²¹². » Et plus loin : « Comment nommer ce temps qui s'ouvre devant Maria ? Cette exactitude dans l'espérance ? Ce renouveau de l'air respiré ? Cette incandescence, cet éclatement d'un amour enfin sans objet²¹³ ? » Si, selon Michel Maffesoli, « la répétition dans la vie banale n'est pas la mort, mais l'incorporation d'une certaine mort pour pouvoir triompher d'elle²¹⁴ », la consommation immodérée d'alcool devient une forme de violence absorbée et assimilée qui permet à Maria de se créer des interstices de liberté, de faire éclater le corps propre et d'aboutir à un nouvel équilibre.

En fait, la fin du roman dévoile une protagoniste qui, ayant accepté la rupture définitive de son mariage et ayant découvert la mort de Rodrigo dans les champs de blé, se trouve transformée jusqu'à la méconnaissance :

Où est Maria ? [...]. Où se trouve cette autre femme, Maria ? [...]. Morte dans les blés, Maria ? Avec sur le visage, un rire arrêté dans sa course, la rigolade au plus fort d'elle-même ? Rigolade solitaire de Maria dans le blé²¹⁵.

Cette description du visage de la protagoniste n'est pas sans correspondances avec la figure du danseur solitaire présenté dans les dernières lignes du récit :

Un homme danse sur l'estrade une danse solitaire. L'endroit est comble. Il y a beaucoup de touristes. L'homme danse bien. La musique relaie ses pas sur les planches nues et salies. Des femmes l'entourent, dans ces robes de gitane criardes, hâtivement mises, défraîchies. Ils ont dû danser tout l'après-midi. C'est le surmenage du plein été. Quand l'homme cesse de danser l'orchestre joue des paso doble et l'homme les chante dans un micro. Il a, plaqué sur le visage, tantôt un rire de craie, tantôt le masque d'une ivresse amoureuse, langoureuse et nauséuse qui fait illusion sur les gens²¹⁶.

L'« ivresse amoureuse » que révèle le masque du danseur s'offre comme une réplique aux relations amoureuses entre les personnages, telles que rapportées tout au long du texte. Ces motifs se présentent ainsi comme une version caricaturale des faits que connaît

²¹² *Ibid.*, p. 112.

²¹³ *Ibid.*, p. 121.

²¹⁴ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 175.

²¹⁵ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 141-142.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 150-151.

le lecteur. Parallèlement à *Moderato Cantabile*, dans *Dix heures et demie du soir en été*, « un décalage se crée d'un plan à un autre, du tragique fatal au tragique mimé, de la passion et de la mort à leur grotesque parodie²¹⁷ ». L'épilogue, structure terminale d'un ouvrage qui défait traditionnellement les nœuds de l'intrigue, semble ainsi éclairer, selon Éric Lysøe, le statut final de Maria :

Rejetés par les amants, Maria et Paestra ont vocation à se rejoindre [...]. De même que les noms de Claire et de Pierre s'apparient phonétiquement du fait de leur finale en [εR], ceux de Maria et Paestra se répondent par leur assonance en [a]. L'essentiel de l'intrigue se réduit de ce fait à une sorte de ballet qui va consister à passer de deux figures ternaires à trois couples. C'est ce jeu chorégraphique que la scène finale met en abyme en évoquant un danseur – solitaire, mais entouré de femmes. Au terme du processus, les trois couples occuperont sur l'axe temporel trois positions différentes. Perez et sa maîtresse incarneront le passé. Claire et Pierre symboliseront un présent, ou plus exactement un futur que son imminence rejette déjà dans le vécu, dans l'été – entendu ici comme ce qui a été. Maria et Paestra dessineront quant à eux les contours d'une histoire virtuelle que la mort éternise à jamais...²¹⁸

On assiste donc à une universalisation de l'amour, au sein de laquelle la passion de la protagoniste accède à l'exemplarité, le « visage [...] anonyme²¹⁹ » de Maria informant l'équilibre nouveau atteint à la fin du récit : « Dans la salle, parmi les autres, entassés comme les autres, Maria, Claire et Pierre regardent ce danseur²²⁰ ». L'auteure crée une atmosphère de partage et de communion et « amène le récit d'une infidélité à dépasser l'anecdote pour devenir un tableau iconique sur les ravages de l'attente et de l'amour qui s'achève²²¹ ». Au terme du roman, nous voyons la manière dont « le manzanilla transforme Maria en Bacchante²²² » et l'ivresse dionysiaque permet à la protagoniste de triompher de la mort en s'imaginant une mort comparable à celle de Rodrigo :

²¹⁷ Christiane Blot-Labarrère, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 114.

²¹⁸ Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », *op. cit.*, p. 10.

²¹⁹ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, *op. cit.*, p. 122.

²²⁰ *Ibid.*, p. 151.

²²¹ Éric Leblanc, « Le bleu des garçons suivi de : « Pourquoi se refuser, ce soir, à cette supposition ? » Imaginaire et contamination narrative dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 135.

²²² Éric Lysøe, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », *op. cit.*, p. 27.

Si Dionysos, dans notre culture, a pu représenter le modèle même de la vie indestructible, c'est parce que les différentes leçons de son mythe nous le montrent affrontant la mort et en triomphant ; même lorsqu'il est démembré par les titans, son cœur échappe aux mains sacrilèges. Par la suite cet affrontement à la mort, il le suscite collectivement, et ce pour instaurer un ordre qui dépasse et de beaucoup le microcosme de Thèbes. Ainsi que le rapporte Euripide, dans le prologue des *Bacchantes*, il n'entend quitter la cité « et ne passer dans une autre contrée qu'après avoir ici rétabli l'ordre et m'être fait connaître ». Et s'il amène les bacchantes et ménades, c'est pour qu'elles affrontent et donnent parfois la mort, pour que la vie perdure, au nom de « Rhéa la Grande Mère »²²³.

Nous comprenons désormais que si Maria imagine Rodrigo, c'est dans le but de « sortir de sa solitude et se distraire de la marginalité de son existence²²⁴ ». Tout comme Anne Desbaresdes qui invente l'histoire du couple, Maria, dans son désespoir, se convainc que la forme enveloppée autour d'une cheminée est celle du fugitif, celui-ci devenant son *alter ego* meurtrier et lui permettant d'accéder à un « renouveau du temps²²⁵ ». Si, comme on l'a déjà soulevé, l'alcool « transporte [l'homme] dans les régions souveraines où il est le maître de sa destinée²²⁶ », l'ivresse suscite dans un même mouvement la circulation entre la proximité et la distance jusqu'à l'actualisation du fantasme. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, l'éveil symbolique de Maria engendré par la rêverie éthylique et relié à la fonte des replis psychiques de la protagoniste permet à celle-ci de vivre l'amour jusqu'à la mort dans un confusionnel dionysiaque où le délire et la raison font éclater le corps et culbuter l'institué mortifère.

Nous voyons ainsi que la mort, chez Duras, est libératrice, et qu'en fait il n'y a pas de transformation sans elle. Or pour celles qui l'entreprennent, boire procède, selon Philippe Vilain, d'une « recherche éperdue d'infini²²⁷ » et permet aux protagonistes durassiennes de faire l'expérience de l'infini de la folie et de la mort. L'ivresse éthylique

²²³ Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 211.

²²⁴ Maurice Cagnon, « Marguerite Duras: willed imagination as release and obstacle », *Nottingham French studies*, vol. 1, n°16, 1977, p. 56.

²²⁵ Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*, op. cit., p. 66.

²²⁶ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, op. cit., p. 25.

²²⁷ Philippe Vilain, *Dans le séjour des corps*, Chatou, Transparence, 2010, p. 31.

et dionysiaque motive ainsi l'expérience des limites de soi, permettant aux personnages féminins de danser avec la mort, joue contre joue, sans y succomber. Duras dit elle-même que « boire ce n'est pas obligatoirement vouloir mourir, non. Mais on ne peut pas boire sans penser qu'on se tue. Vivre avec l'alcool, c'est vivre avec la mort à la portée de la main²²⁸. » L'alcool est donc un appel vers l'éternité et un moyen efficace d'accès à la fusion puisque, selon Alain Vircondelet, il « ouvre littéralement le corps, et laisse une voie de passage à l'autre²²⁹ ». C'est ainsi que nous pouvons comprendre la manière dont l'ivresse mène à une certaine mort qui, elle, est vécue comme un lieu fusionnel d'émancipation, voire un espace de désindividualisation.

²²⁸ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 23.

²²⁹ Alain Vircondelet, « Marguerite Duras, libre et captive », *op. cit.*, p. 138.

Conclusion

L'homme qui boit est un homme interplanétaire. C'est dans un espace interplanétaire qu'il se meut. C'est là qu'il guette¹.

Dans le poudroisement lumineux de la plage, devant la mer en plein mois d'août, le sentiment de la mort s'est en moi alors volatilisé... cette lente vaporisation de l'idée de mort qui toujours encombre ma vie s'était soudain arrêtée et me laissait libre. Alors j'ai senti sous ma peau brûlante le frais foisonnement de mon sang et de mes organes. J'ai senti réellement car je sortais de l'eau... [...]².

Je ne comprends pas comment ça va finir, si même une fin est possible. [...]. Sans boire c'était encore plus dangereux, intenable [...]. On boit pour oublier l'insupportable³.

Le moment est venu d'apporter une conclusion à notre étude. Passons donc en revue ce que nous avons vu dans le cadre de cette recherche. En partant du constat que le mythe est un récit fondateur destiné à donner une réponse aux questions les plus fondamentales de l'être humain et à expliquer les différents comportements de celui-ci, et que nombreux sont les auteurs qui effectuent la permutation des modèles archétypaux originaires pour répondre à la recherche compulsive de la connaissance du monde, nous avons voulu suggérer, par le biais d'une étude mythocritique, que le mythe de Dionysos et les mythèmes principaux découlant de celui-ci sont à la base de l'alcoolisme, de la déviance et de l'affranchissement libérateur des protagonistes féminines dans les trois romans de Marguerite Duras que nous avons étudiés. Mais avant de plonger au cœur de

¹ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, *op. cit.*, p. 23-25.

² Laure Adler, *Marguerite Duras*. Paris, Gallimard, 1998, p. 293.

³ Yann Andréa, *M.D.*, *op. cit.*, p. 40.

cette analyse, il nous a fallu définir les notions qui la soutenaient. L'introduction, principalement méthodologique de par sa fonction, était essentielle à la compréhension des quatre chapitres suivants. Nous y avons d'abord présenté la problématique de notre recherche et un éventail des différentes réflexions sur la question de la consommation immodérée de l'alcool chez les personnages féminins créés par Duras. Nous avons ensuite justifié, par l'entremise des propositions de Northrop Frye et d'Antoine Sirois, l'approche méthodologique et les prémisses de notre recherche, et décrit, grâce à l'ouvrage de Pierre Brunel, la théorie sous-tendant notre travail. Nous avons ainsi, d'entrée de jeu, exposé la question guidant notre analyse et légitimé notre approche mythocritique.

Notre dessein a donc été clairement défini : montrer que l'orgie dionysiaque est la matrice signifiante qui structure les ouvrages à l'étude et qui établit un parallélisme entre le parcours de vie des personnages féminins de Marguerite Duras et celui de Dionysos. Mais pour atteindre notre objectif, il a fallu retracer, dans un premier chapitre plutôt conceptuel, la trame du mythe de Dionysos et décrire la croyance qui sous-tend le rituel dionysiaque. Notre dette intellectuelle est immense envers des penseurs tels que Michel Bourlet, Maria Daraki et Walter Friedrich Otto, qui ont fourni le matériel symbolique nous permettant, dans un premier temps, de percer le mystère de Dionysos, cette personnification de l'élan fondamental de la vie, et, dans un deuxième temps, de cerner le sens profond de la *gesta* du dieu : le besoin et le désir de l'humanité d'accéder à la désindividualisation. Puisque Michel Maffesoli et Walter Otto nous ont également montré qu'il n'est pas possible de comprendre un rituel sans réfléchir à la mythologie qui le sous-tend, ce travail préliminaire nous a permis de faire suivre le rite au mythe,

d'ancrer notre analyse dans les particularités de la religion dionysiaque telle que pratiquée en Grèce dès l'époque archaïque, et d'étudier le rituel de la *mania*, en essayant d'en faire ressortir les éléments de continuité avec le mythe de Dionysos. Nous avons ainsi compris que, à commencer par sa mythologie pour aboutir à son culte, le rapport entre Dionysos et les femmes et « l'opposition radicale [que le dieu] représente, à l'intérieur même du système patriarcal olympien, face aux valeurs civiques et contractuelles⁴ » sont les deux éléments essentiels au dionysisme. En fait, c'est Henri Jeanmaire qui, ayant magistralement étudié la *mania* divine et le ménadisme, nous a renseignée sur le fait que l'orgie dionysiaque peut être considérée comme étant un rite d'initiation propre aux femmes. Dionysos, dans *Les Bacchantes* d'Euripide, est venu confirmer lui-même le lien étroit qu'il entretient avec les femmes : « Ô vous, ô mon thiase, ô mes femmes⁵. » E.R. Dodds a de son côté expliqué que la ménade est « une figure réelle plutôt que conventionnelle, figure qui a existé sous des noms différents en des endroits et à des époques fort divers⁶ ». L'historien a façonné cette posture tout au long de son ouvrage, au terme duquel il affirme qu'on ne doit pas comprendre la description de la suivante de Dionysos, telle que fournie par Euripide, « en termes de "l'imagination seule" [...] et que la ménade, si mythiques que soient certaines de ses actions, n'est pas par essence un personnage mythologique, mais un type humain qu'on a pu, et qu'on peut encore, observer⁷ ». Afin de pouvoir saisir les pas furtifs de la ménade, Dodds a également décrit la nature du rite d'abandon de soi auquel celle-ci s'adonnait :

Les rites sont habituellement plus anciens que les mythes par lesquels les gens cherchent à les expliquer, et ils ont des racines psychologiques plus profondes. Une époque a dû exister à laquelle les ménades, ou Thyiades ou *bacchai*, devenaient réellement ce que leur nom

⁴ Clara Acker, *Dionysos en transe : la voix des femmes*, op. cit., p. 24-25.

⁵ Euripide, *Les Bacchantes*, op. cit., v. 56.

⁶ E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, op. cit., p. 266.

⁷ *Ibid.*, p. 274.

impliquait — des femmes sauvages dont la personnalité humaine était momentanément remplacée par une autre⁸.

Nous avons ainsi compris que la fonction de cette pratique à caractère extatique et « contraire à l'esprit de réclusion qui marquait la vie féminine en Grèce⁹ » était cathartique : la transe répondait au besoin irrésistible de la femme d'émerger du noyau familial, de rejeter les responsabilités et de se laisser aller dans la liberté de la folie. La *mania* soulageait donc la femme de pulsions réprimées en lui offrant une échappatoire rituelle.

Or des critiques tels que Jean-Pierre Vernant et Maria Daraki nous ont renseignée sur le fait que, outre la folie, il aurait existé une autre technique pour exalter l'instinct et bouleverser l'esprit jusqu'à la confusion et la désindividualisation dionysiaques : l'ivresse. En fait, ces auteurs nous ont montré que, par l'alcool, l'âme grecque a pu faire se déchaîner les forces rudimentaires et sauvages de la nature humaine et accéder à la transcendance. D'autres nous ont expliqué que si « [t]out fervent de Dionysos aspire à sortir de sa personne par l'extase et, dans les transports de l'enthousiasme, à se mettre en union intime avec le dieu dont il est pour un temps le possédé¹⁰ », l'expérience dionysiaque de l'ivresse, « en libérant le fidèle[,] lui permet de vivre l'extase [se trouver hors de soi] puis l'enthousiasme [être rempli par la divinité]¹¹ ». Car rappelons-le :

L'homme de la préhistoire a mimé les événements de sa [Dionysos] vie [... et il] a, de ce fait, transformé l'état de conscience normale en un autre état hors de la conscience, révélateur de mystérieux mécanismes issus des profondeurs du corps, des profondeurs de la mémoire, et de la cité, opéré une rupture avec le quotidien dans la relation à l'autre, en un lieu de non espace-temps où s'origine l'être. Qu'il s'agisse de défoulements, de détentes, de chants, d'envoûtements, de trances, de possessions, la vie est rejouée, désincarnée ou réincarnée¹².

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 265

¹⁰ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 358.

¹¹ Renaud Lussier, « Dionysos : regards sur l'homme et le dieu », dans Anne Éline Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier (dir.), *Imaginaire et transcendance*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 8, 2003, p. 77.

¹² Serge Minet, *Du divan à la scène. Dans quelle pièce je joue ?*, Bruxelles, Mardaga, 2006, p. 65.

Par les rites de possession dionysiaque, l'âme grecque a donc choisi de s'aliéner dans l'espoir de se transcender : « Les possessions relient l'homme à quelque chose qui le transcende, qui est "au-delà de lui", dans ce lieu du surnaturel indicible et intangible où la pensée de l'homme se distrait dans un nouveau rapport à l'autre, le Tout-Autre¹³. » Or, bien que « [c]es rites, constitués d'éléments primitifs, [soient] depuis longtemps dépassés, [...] l'alcool en conserve le souvenir et en répète les effets¹⁴ ». Nous avons ainsi compris que l'ivresse dionysiaque répond en fait à cette nécessité d'autodépassement qui, sous le fardeau de répressives contraintes sociales et de l'institué mortifère, se retrouve en chacun depuis que la civilisation institutionnalise le refoulement de la pulsion naturelle de l'individu. Tout comme la transe, « définie comme une force donnée par Dionysos et comme le souffle du dieu¹⁵ », l'ivresse, cette folie délibérément déclenchée, autorise « une expérience religieuse faisant leur place aux pulsions de l'irrationnel et débouchant dans l'union intime avec le divin¹⁶ ». Et cette « union » avec Dionysos par l'ivresse permet au possédé de « s'identifier par son comportement [au] dieu lui-même¹⁷ » et de s'attribuer une série de traits propres à celui-ci. Il nous restait désormais, dans ce premier chapitre et au terme de ce parcours conceptuel, à définir lesdits traits dont se revêtait la ménade. Pour ce faire, il nous a fallu rétablir la chronologie du déroulement de l'ivresse dionysiaque et décrire les noyaux auxiliaires au mythe et au rituel de Dionysos, soit la révélation, le brouillage, la mort et la renaissance, afin de pouvoir mieux les repérer dans

¹³ *Id.*

¹⁴ E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁵ Françoise Frontisi-Ducroux, « Qu'est-ce qui fait courir les ménades ? », *art. cit.*, p. 162.

¹⁶ Jean-Pierre Vernant, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide », *art. cit.*, p. 51.

¹⁷ Michel Bourlet, « L'orgie sur la montagne », *art. cit.*

les textes à l'étude. Ce travail préliminaire nous a permis d'établir l'hypotexte et nous a fourni la grille de lecture pour les trois chapitres analytiques ultérieurs.

À la suite de ce premier chapitre, nous avons entrepris l'analyse du mytheme de la révélation et son application au corpus. Ayant déterminé, dans le chapitre précédent, que l'épiphanie dionysiaque se donne à voir et que le dieu aux visages multiples exige que ses apparitions soient déchiffrées et favorise une vision qui transcende la vue, nous avons cherché chez nos personnages féminins les traces d'une vision apte à saisir le réel quand celui-ci échappe à la vue. Nous avons ainsi remarqué que, dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, les effets du soleil se conjuguent à ceux de l'alcool et ébranlent les soubassements d'une communication directe et transparente. Or, à l'image de la ménade chez laquelle la transe est déclenchée par une excitation d'ordre visuel, Sara surmonte la défaillance de la vue grâce à un regard alcoolisé qui lui permet de voir au-delà de ce qui est visible. De plus, le manque à voir s'ajoute à une opacité langagière forçant la protagoniste à revendiquer l'aliénation visuelle et langagière comme mode d'accès privilégié à l'inintelligence, à cette sagesse transcendante que prône Dionysos. Le mytheme de la révélation est représenté dans *Moderato Cantabile* par la soif intense d'Anne de voir et de connaître. En plus de jeter une lumière sur les désirs cachés de la protagoniste, l'ivresse dionysiaque fait couler la parole et permet à Anne de substituer celle-ci à l'action. Dans *La vie matérielle*, Duras confie à Jérôme Beaujour que l'alcool est porteur de savoirs et de révélations : « C'est la spiritualité jusqu'à la démence de la logique¹⁸. » Aussi l'alcool permet-il à Anne de s'élever contre les idéalités objectivistes et de dépasser les limites d'une intériorité radicalement inexprimable. Le rôle de l'alcool comme médiateur est repris dans *Dix heures et demie du soir en été*, où Maria s'en sert

¹⁸ Marguerite Duras, *La vie matérielle*, op. cit., p. 21.

pour déclencher une rêverie imaginative lui permettant de déchiffrer l'inconnu dans un mouvement de résistance et de révolte. Débloquée par l'ivresse, la folie dionysiaque catalyse chez la protagoniste la quête d'une réalité qui se cache à la vue.

Or cette vision alcoolisée et dionysiaque, tendue vers l'entrecroisement et l'effacement des différences, donne lieu à un chavirement des oppositions et à un confusionnel libérateur que nous avons entrepris d'analyser dans le troisième chapitre de notre étude, consacré au mytheme du brouillage. Nous avons ainsi remarqué que nos personnages féminins, adhérant au mystère dionysiaque, cherchent à se décoller de leur statut déterminé et à transcender les frontières entre le *même* et l'*autre*. Dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, le désordre engendré par l'alcool donne lieu au brouillage des frontières entre Sara et son fils, celui-ci étant l'incarnation même d'une inintelligence dionysiaque à laquelle aspire la protagoniste. En effet, si cette dernière se soustrait à son groupe d'amis nuit après nuit pour se retrouver dans la chambre de son fils, c'est parce qu'elle recherche la complétude auprès de ce petit dieu fou dont elle veut absorber l'esprit de contestation et de refus. De même, dans *Moderato Cantabile*, Anne fait preuve de sentiments excessifs envers son fils, ce qui conduit la mère enivrée vers un état de dépossession pareil à la folie, dans lequel Dionysos lance Sémélé. Et c'est l'amour qu'elle porte à son fils qui s'entremêle à celui du couple exemplaire, permettant ainsi à Anne, dans un processus d'identification émancipatoire, d'appréhender l'histoire des amants comme étant la sienne. En effet, véhiculé par l'alcool, le jeu de correspondances entre les deux récits est entretenu jusqu'à l'effacement des limites individuelles, voire jusqu'à la non-différenciation dionysiaque. Le rôle de l'enfant comme écran protecteur et substitut affectif est repris dans *Dix heures et demie du soir en été*, quoique Maria se

serve de l'alcool comme d'une échappatoire apte à satisfaire son besoin de transcendance. C'est grâce à l'ivresse que la protagoniste, à un moment d'angoisse profonde, brouille les frontières entre le réel et l'irréel et imagine Rodrigo Paestra, fruit d'un esprit alcoolisé qui répond à l'entreprise de délivrance de soi à laquelle se livre Maria. Intensifiant la perception du monde, substituant la parole à l'acte et délivrant l'être des carcans identitaires, l'ivresse permet aux protagonistes féminins de Duras d'accéder à une *mania* lucide et de se déposséder pour ensuite se reconstruire autrement. L'hallucination dionysiaque, secouant l'esprit jusqu'au vertige, leur donne accès à la distorsion sensorielle et au désordre confusionnel qui sous-tendent le renversement des frontières entre l'intériorité et le monde, et la déperdition de la femme dans l'espace cosmique.

En effet, à son apogée, le brouillage dionysiaque tend vers le jeu sans fin de l'éclatement et de la reconstitution de soi, et ce sont précisément les mythes de la mort et de la renaissance qui ont fait l'objet du quatrième chapitre. Nous avons noté dans cette dernière partie analytique de notre étude que, bien qu'elle ait fait l'expérience de la révélation et du brouillage, soit les deux premières étapes de la possession dionysiaque, Sara ne parvient pas à en achever la réalisation et à atteindre le déchaînement ultime des balises identitaires. En rejetant l'homme et les avatars de la mort, tels que le bal et la mer, Sara n'accède pas à « la part brutale de soi qui touche au début des temps¹⁹ » et échoue dans sa quête de désindividualisation. Refusant de frôler la folie, la protagoniste demeure l'esclave d'une existence vécue dans le perpétuel « espoir²⁰ » d'accéder à l'inaugural du monde, ce que confirme le mot sur lequel s'achève le roman. Pourtant c'est l'ivresse

¹⁹ Alain Vircondelet, « Marguerite Duras, libre et captive », *art. cit.*, p. 138.

²⁰ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *op. cit.*, p. 221.

éthérique et dionysiaque qui s'avère, pour Anne, un outil efficace pour engendrer la dissolution progressive des limites individuelles. L'absorption démesurée de vin accorde à la protagoniste la possibilité de voir la destruction des structures fermées de son être, lui permettant ensuite de se préparer pour une union imaginaire avec son amant, de se substituer à la jeune victime du café et de toucher, par un jeu mimétique de reprises et de répétitions, à une mort symbolique et régénératrice. Et enfin, dans *Dix heures et demie du soir en été*, c'est le brouillage entre Maria et Rodrigo, motivé par l'ivresse incessante de la protagoniste, qui assure la libération de celle-ci. Grâce à une rêverie éthérique qui permet à Maria de réaliser ses fantasmes, la protagoniste invente Rodrigo, assume auprès de lui des caractéristiques propres au dieu de la *mania* lui-même et entreprend la catabase dionysiaque, apprivoisant ainsi la mort, triomphant d'elle et en émergeant changée au point de n'être plus reconnaissable.

Il nous paraît donc clair, à l'issue de cette étude, que la révélation, le brouillage, la mort et la renaissance sont les quatre mythes constitutifs de l'orgie dionysiaque, qui permettent aux protagonistes durassiennes, à l'image des bacchantes de Dionysos, de s'écarter des normes de conduite exigées des épouses et des mères et de réinventer leur espace socio-psychologique, tout en se redéfinissant comme les actants principaux de leur vie. Selon Dominique Denès,

Les voies qu'elle [Duras] a empruntées pour changer le monde et répondre à sa vocation ont donc ramené Marguerite Duras vers Dieu. Athée mais encombrée de Dieu, elle s'est montrée libre croyante et libre chrétienne comme il y a des libres penseurs. Affranchie des partis, elle a élargi l'idéologie à l'idéal. Elle s'est dressée contre les institutions religieuses et politiques, mais pour mieux retrouver l'instinct politique et l'instinct religieux, comme elle avait effectué par son pseudonyme un singulier retour au père. Émancipée mais fidèle, elle s'est détournée *par-delà* pour mieux revenir *en deçà*, vers l'innocence d'un monde sans maître ni modèle, sans règnes ni règles, investi de la vraie morale²¹.

²¹ Dominique Denès, « Marguerite Duras par-delà le bien et le mal », dans Alain Vircondelet (dir.), *Duras, Dieu et l'écrit*, Monaco, Rocher, 1998, p. 216.

Et c'est l'ivresse, outil de perdition, de transgression et de libération, qui met en marche la déperdition de l'individu en permettant à celui-ci de mimer le désordre universel. Comme le rappelle Maffesoli, « le désordre confusionnel, le jeu de l'affect aiguïté par l'alcool est cela même qui sous-tend d'une manière très profonde l'ordonnement sociétal, c'est cela même qui permet cet équilibre dont dépend [...] la qualité de toute civilisation²² ». Bien loin de n'être qu'une réponse à d'élémentaires pulsions sauvages et préhistoriques, l'ivresse dionysiaque est la peinture d'un paysage psychologique : c'est le moyen par lequel s'expriment des attitudes profondes face à l'asservissement du désir à la raison. Suscitant « un bondissement de l'âme qui entre en communion avec la force divine et participe de sa nature²³ », l'ivresse, cet instrument de folie et de chaos originel, se révèle porteuse de révélation, de brouillage, de mort et de renaissance, soit les myèmes essentiels qui constituent le parcours dionysiaque. Par le biais de cette perspective et au terme de notre parcours, nous pouvons mieux comprendre la manière dont, dans l'œuvre de Marguerite Duras, « l'instinctuel et le désordonné vont par le médium de l'alcool conforter quelque chose de pourrissant, [et ce] qui se sclérosait ou se déstructurait retrouve par l'action fluide du vin une nouvelle jeunesse²⁴. » L'ivresse, alimentant le surpassement des limites de l'être, permet aux protagonistes durassiennes à l'étude qui veulent se vider d'elles-mêmes, de « se dissoudre dans un champ dionysiaque où se déploient toutes les permissions de combinatoires prometteuses d'extase²⁵ » et d'accéder à l'ultime transcendance de soi. C'est grâce à cette folie consciemment recherchée et déclenchée que ces femmes parviennent à outrepasser les bornes de leur

²² Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, op. cit., p. 206.

²³ Françoise Frontisi-Ducroux, « Qu'est-ce qui fait courir les ménades ? », art. cit., p. 162.

²⁴ Michel Maffesoli, op. cit., p. 207-208.

²⁵ Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, op. cit., p. 10.

existence, à se délivrer d'elles-mêmes, à se reconstruire en tant que sujet et agent de leur propre vie, et à contourner les obstacles d'un système patriarcal qui les positionne à l'intérieur de normes sociétales asphyxiantes.

Or les conclusions que nous avons tirées de nos analyses frayent la voie à des recherches ultérieures mettant en évidence le fait que, chez Marguerite Duras, l'écriture est elle-même éclatée, voire dionysiaque : la communication verbale est supplantée sinon corrigée et enrichie par des signes non verbaux, visuels, sonores, et par un silence maniaque et bachique. Dans les œuvres à l'étude, Duras jumelle en effet l'incapacité de ses protagonistes à se dire avec leur profond désir de s'exprimer et de se faire comprendre. L'insuffisance de la langue à véhiculer un sens les force à recourir à d'autres moyens de communication impliquant la pensée aussi bien que le corps pour exprimer le sens dans sa complétude, voire sa totalité. Or la consommation éthylique sert de tremplin permettant aux mots de rebondir des profondeurs de l'être et facilitant le passage d'un moyen de communication à un autre. Nous avons donc affaire à une écriture attachée à l'authenticité de l'expression et de la réalité, fût-ce par les mots, les gestes ou le silence. En fait, il est intéressant de noter que le crime, thème récurrent dans l'œuvre durassienne, n'est jamais appelé tel. Pourtant, dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, le roman le plus « arrosé » de Duras, « [l]es erreurs de langage sont des crimes²⁶ », dit Diana, personnage qui cherche la rigueur autant dans le langage que dans la consommation éthylique. L'alcool devient ainsi un remède au mal qu'est l'incapacité de se dire et d'appréhender l'expérience humaine. De plus, dans les trois œuvres qui figurent dans notre corpus et où l'épuration de l'écriture durassienne semble atteindre une certaine sobriété, la consommation éthylique est à son apogée. Il serait donc intéressant, dans une étude

²⁶ Marguerite Duras, *Les petits chevaux de Tarquinia*, op. cit., p. 76.

connexe, de vérifier si l'écriture de Duras, malgré tout, donne à lire et trahit la présence de l'alcool dans le processus scripturaire et narratologique et si l'écrivaine réussit à y inscrire les « effets » d'un alcool transgressif et libérateur.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Marguerite Duras étudiées

DURAS, Marguerite, *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard, 1953.

DURAS, Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit, 1958.

DURAS, Marguerite, *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard, 1960.

Autres œuvres de Marguerite Duras citées

DURAS, Marguerite, *Les impudents*, Paris, Plon, 1943.

DURAS, Marguerite, *La vie tranquille*, Paris, Gallimard, 1944.

DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.

DURAS, Marguerite, *Le marin de Gibraltar*, Paris, Gallimard, 1952.

DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite, *Outside*, Paris, Albin Michel, 1981.

DURAS, Marguerite, *La vie matérielle*, Paris, POL, 1987.

DURAS, Marguerite, *Les yeux verts*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1987.

Études sur Marguerite Duras et son œuvre

ADLER, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

AFRANEK, Ingrid, « L'écriture paradoxale de Marguerite Duras », *Cahiers du CEDREF*, n° 2, 1990, p. 111-112.

ANDRÉA, Yann, *M.D.*, Paris, Minuit, 1983.

ANDRÉA, Yann et Michèle MANCEAUX, *Je voudrais parler de Duras. Entretiens*, Paris, Pauvert / Fayard, 2022.

- ARMEL, Alette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Bègles, Le Castor Astral, 1990.
- ARONSSON, Mattias, « La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras », thèse de doctorat, Département des langues et littératures, Université de Göteborg, Göteborg, 2006.
- BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles, De Boeck, 1993.
- BARANOVÁ, Tereza, « La dimension innovatrice et l'originalité de l'écriture de Marguerite Duras dans *Dix heures et demie du soir en été* », thèse de baccalauréat, Faculté des arts, Université Masaryk, 2010.
- BAUER, George H., « Culinary Textuality in the Writings of Duras », dans Sanford SCRIBNER AMES (dir.), *Remains to be Seen. Essays on Marguerite Duras*, Bern, Peter Lang, 1988.
- BELOT-FOURCADE, Pascale, « Boire dit-elle », *La revue lacanienne*, n° 7, 2010, p. 33-41.
- BISHOP, Lloyd, « Classical Structure and Style in *Moderato Cantabile* », *The French Review*, n° 47, 1974, p. 219-234.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1999.
- BORGOMANO, Madeleine, *Duras : une lecture des fantasmes*, Petit Rœulx, Cistre, 1985.
- BORGOMANO, Madeleine, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1990.
- BORGOMANO, Madeleine, « Le jeu avec le genre chez Duras, Sarraute et Le Clézio », dans Jean BESSIÈRE et Gilles PHILIPPE (dir.), *Problématique des genres, problèmes du roman*, Paris, Champion, 1999, p. 141-151.
- BORGOMANO, Madeleine et Bernard ALAZET (dir.), *Marguerite Duras : de la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- BOUKALA, Mouloud, « Boire et écrire chez Deleuze, Duras, Bukowski et Chinaski : entre création et transgression », *Drogues, santé et société*, vol. 11, n° 1, 2012, p. 29-47.
- BOURGEOIS, Sylvie, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- BRÉE, Germaine, « Quatre romans de Marguerite Duras », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 52, 1965, p. 23-39.
- CAGNON, Maurice, « Marguerite Duras: willed imagination as release and obstacle », *Nottingham French studies*, vol. 1, n°16, 1977, p. 55-64.
- CARLAT, Dominique, « L'alcool », dans Claude BURGELIN et Pierre DE GAULMYN (dir.), *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 65-77.
- CAUVILLE, Joelle et Josette DÉLÉAS, « Fragments orphiques dans *Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras et d'Alain Resnais », *Cinemas : revue d'études cinématographiques*, vol. 9, n° 2-3, 1999, p. 159-173.
- CHAPSAL, Madeleine, *Quinze écrivains*, Paris, Julliard, 1963.
- CISMARU, Alfred, *Marguerite Duras*, New York, Twayne, 1971.
- COUSSEAU, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Librairie Droz, 1999.
- CRANSTON, Mechthild, « Les petits chevaux de Tarquinia: Marguerite Duras Infans », *Dalhousie French Studies*, vol. 18, 1990, p. 31-60.
- DEGOTT, Bertrand, « L'euphorie dans *Le marin de Gibraltar* : le rire de Dionysos », dans Stella HARVEY et Kate INCE (dir.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 63-70.
- DENES, Dominique, « Politique et écriture dans l'œuvre de Marguerite Duras », thèse de doctorat, Université Nancy-II, Nancy, 1995.
- DENES, Dominique, « Marguerite Duras par-delà le bien et le mal », dans Alain VIRCONDELET (dir.), *Duras, Dieu et l'écrit*, Monaco, Rocher, 1998, p. 203-217.
- FAUVEL, Maryse, « *Le marin de Gibraltar* et *Détruire dit-elle* de Duras : sous le signe de Dionysos », *The French Review*, vol. 65, n° 2, 1991, p. 226-235.
- FERREIRA, Julia, « Marguerite Duras ou l'écriture de l'intime », *Loxias*, Loxias 14, 2007, [en ligne]. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1504> [Site consulté le 25 avril 2021].
- GAMONEDA, Amelia, « Le fou ou l'intelligence du corps », dans Alain VIRCONDELET (dir.), *Marguerite Duras : rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture, 1994, p. 183-196.

- GRONHOVD, Anne-Marie, « Writing the Woman-Subject: Marguerite Duras, from Theory to Fiction », dans Anne E. BROWN et Marjanne E. GOOZÉ (dir.), *International Women's Writing: New Landscapes of Identity*, Westport, Greenwood, 1995, p. 102-111.
- GUERS-VILLATE, Yvonne, *Continuité/discontinuité dans l'œuvre durassienne*, Bruxelles, l'Université de Bruxelles, 1985.
- GÜNTHER, Renate, « Women's voices and the female self in the work of Marguerite Duras », *Women's Voices in Literature and Society*, n° 11, 1992, p. 3-15.
- GÜNTHER, Renate, « Alcohol and Writing: Patterns of Obsession in the Work of Marguerite Duras », dans Sue VICE, Matthew CAMPBELL et Tim ARMSTRONG (dir.), *Beyond the Pleasure Dome: Writing and Addiction from the Romantics*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1994, p. 200-205.
- GÜNTHER, Renate, « Alcoholism, melancholia and transgression: Marguerite Duras' *Moderato Cantabile* », *Modern and Contemporary France*, vol. NS4, n° 2, 1996, p. 171-181.
- GÜNTHER, Renate, « Liquid passions: Marguerite Duras », *Romance Studies*, n° 29, 1997, p. 21-35.
- GÜNTHER, Renate, « Archetypal figures in Marguerite Duras's *India Song*: a Jungian perspective », *Studies in French Cinema*, n° 3, 2003, p. 83-92.
- HARVEY, Stella et Kate INCE (dir.), *Duras, femme du siècle*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- HASKETT, Kelsey L., *Dans le miroir des mots. Identité féminine et relations familiales dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras*, Birmingham, Summa, 2011.
- HILL, Leslie, *Apocalyptic desires*, New York, Routledge, 1993.
- JACQUOT, Martine L, « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », thèse de doctorat, Département de français, Université Dalhousie, Halifax, 1994.
- KNAPP, Bettina, « Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. XLIV, n° 4, 1971, p. 653-664.
- LAMY, Suzanne et André ROY (dir.), *Marguerite Duras à Montréal*, Montréal, Spirale, 1981.

- LEBLANC, Éric, « Le bleu des garçons suivi de : « Pourquoi se refuser, ce soir, à cette supposition ? » Imaginaire et contamination narrative dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, 2018.
- LIGOT, Marie Thérèse, *Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.
- LINTVELT, Jaap, « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *Littérature*, vol. 29, n° 1, 1978, p. 38-52.
- LYSØE, Éric, « Marguerite de la nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix heures et demie du soir en été* », dans Ruggero CAMPAGNOLI, Éric LYSØE et Anna Soncini FRATTA (dir.), *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*, Bologne, Clueb, 2007, p. 7.
- LYSØE, Éric, « Le vice-consul ou le temps du mythe », dans Peter SCHNYDER (dir.), *Temps et roman*, Paris, Orizons, 2007, p. 267-288.
- LYSØE, Éric, « La vie au creux des mots. Le code et le corps dans l'écriture féminine », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Casablanca*, n° 4, 1987, p. 23-60.
- MARTIN, Jean-Pierre, « Petite anthropologie de l'ivresse », dans *Association Marguerite Duras*, 2010, [en ligne]. URL : <https://www.margueriteduras.org/les-conférences-en-ligne/martin-jean-pierre-petite-anthropologie-de-l-ivresse/> [Site consulté le 5 avril 2017].
- MICCIOLLO, Henri, *Moderato Cantabile de Marguerite Duras*, Paris, Hachette, 1979.
- MICHALSKI, Elaine et Maurice CAGNON, « Marguerite Duras: vers un roman de l'ambivalence », *The French Review*, vol. 51, n° 3, 1978, p. 368-376.
- MICHELUCCI, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato Cantabile* et *La Douleur* », *Études françaises*, vol. 39, n° 2, 2003, p. 95-107.
- MION, Didier, « Une passion, celle d'écrire chez Marguerite Duras », *CHAMP PSY*, n° 57, 2010, p. 43-52.
- MONTÉMONT, Véronique, « Queneau, Perec, Duras : trois manières de boire dans le roman français », dans *CONTEXTES*, n° 6, 2009, [en ligne]. URL : <https://doi.org/10.4000/contextes.4525> [Site consulté le 22 septembre 2015].
- PHILIPPE, Gilles, « Duras : de quelques réécritures mineures », *Genesis*, n° 44, 2017, p. 109-118.

- PIERROT, Jean, *Marguerite Duras*, Rouen, Librairie José Corti, 1986.
- RODGERS, Catherine et Raynalle UDRIS (dir.), *Marguerite Duras : Lectures Plurielles*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- RODGERS, Catherine, « Au commencement était l'enfant », dans Claude BURGELIN et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 233-251.
- RYKNER, Arnaud, « Le paradoxe du regard », dans Claude BURGELIN et Pierre DE GAULMYN, *Lire Duras : écriture, théâtre, cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 91-105.
- SLADE, Andrew, *Lyotard, Beckett, Duras, and the postmodern sublime*. New York, Peter Lang, 2007.
- ŠRÁMEK, Jiří, « La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras », dans *Études romanes de Brno*, vol. VII, 1974, p. 83-120.
- ŠRÁMEK, Jiří, « Un aspect du style de Marguerite Duras : la simplicité et la rhétorique », *Études romanes de Brno*, vol. X, 1979, p. 73-81.
- VILAIN, Philippe, *Dans le séjour des corps*, Chatou, Transparence, 2010.
- VIRCONDELET, Alain, *Marguerite Duras, avec entretiens*, Paris, Seghers, 1972.
- VIRCONDELET, Alain, « L'actualité imaginaire », *Le magazine littéraire*, n° 278, 1990.
- VIRCONDELET, Alain, « Marguerite Duras, libre et captive », dans Alain VIRCONDELET (dir.), *Duras, Dieu et l'écrit*, Monaco, Rocher, 1998, p. 126-146.
- WEISS, Victoria L, « Form and Meaning in Marguerite Duras' *Moderato Cantabile* », *Critique : Studies in Modern Fiction*, n° 16, 1974, p. 79-88.
- WELCHER, Jeanne K, « Resolution in Marguerite Duras's *Moderato Cantabile* », *Twentieth Century Literature*, vol. 29, n° 3, 1983, p. 370-378.
- XANTHOS, Nicolas, « Se taire à la limite. Conversation et intériorité dans *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *Littérature*, n° 136, 2004, p. 79-98.

Ouvrages théoriques et méthodologiques

- ACKER, Clara, *Dionysos en transe : la voix des femmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire ancienne et Anthropologie », 2002.

- BERNARD, Carmen, *Désirs d'ivresse*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n° 191, 2000.
- BLAISE, Fabienne, « L'expérience délirante de la raison divine : Les *Bacchantes* d'Euripide », dans *Methodos*, n° 3, 2003, p. 14, [en ligne]. URL : <http://methodos.revues.org/173> [Site consulté le 27 février 2017].
- BLUMENBERG, Hans, *La raison du mythe*, trad. Stéphane Dirschauer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005.
- BOBLET, Marie-Hélène (dir.), *Chances du roman. Charmes du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2013.
- BOUCHER, Geneviève et Pascal BRISSETTE, « De l'alcool à l'écriture, et vice versa », dans *CONTEXTES*, n° 6, 2009, [en ligne]. URL : <http://contextes.revues.org/index4455.html> [Site consulté le 20 septembre 2014].
- BOURLET, Michel, « L'orgie sur la montagne », dans *Ethnopsychiatrie.net*, n° 6, 1983, [en ligne]. URL : <https://www.ethnopsychiatrie.net/actu/bourlet.htm> [Site consulté le 15 avril 2017].
- BORGES, Jorge Luis, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1965.
- BRUN, Jean, « Adorateurs de Dionysos et Grands Prêtres de la mort de l'homme », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 22, n° 85/86, 1968, p. 338-355.
- BRUN, Jean, *Le retour de Dionysos*, Paris, Desclée et Cie, coll. « L'athéisme interroge », 1969.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, P.U.F., 1992.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1994.
- CAMPBELL, Joseph, *Un héros aux mille et un visages*, Paris, Oxus, coll. « J'ai lu », 2010.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982, p. 358.
- CIXOUS, Hélène, *Luc Tuymans. Relevé de la Mort*, Paris, La Différence, 2013.

- CLAVREUL, Jean, « La parole de l'alcoolique », *La psychanalyse*, n° 5, 1959, p. 257-280.
- COLOMBO, Ileana Chirassi, « Le Dionysos oraculaire », *Kernos*, n° 4, 1991, p. 205-217.
- COSTA-MAGNA, Michèle, *Les femmes et l'alcool*, Paris, Denoël, 1981.
- COVIN, Michel, *Les écrivains et l'alcool*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DARAKI, Maria, « La mer dionysiaque », *Revue de l'histoire des religions*, n° 1, 1982, p. 3-22.
- DARAKI, Maria, *Dionysos et la déesse Terre*, Paris, Flammarion, 1994.
- DETIENNE, Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », n° 895, 1998.
- DETIENNE, Marcel, *Dionysos mis à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.
- DEUTSCH, Helene, *A Psychoanalytic Study of the Myth of Dionysus and Apollo*, New York, International Universities Press, 1969.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992.
- DODDS, E.R., *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Flammarion, 1977.
- DURAND, Gilbert, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- DURAND, Yves et Jean MORENON, *L'imaginaire de l'alcoolisme*, Paris, Éditions Universitaires, coll. « Encyclopédie universitaire », 1972.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg international, 1979.
- DURAND, Gilbert, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, coll. « Optiques Philosophie », 1994.
- DURAND, Gilbert, « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 229-242.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.

- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », Extrait de *Métapsychologie, Sociétés*, 2004, n° 86, p. 7-19.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, « Qu'est-ce qui fait courir les ménades ? », dans Dominique FOURNIER, *Le ferment divin*, Paris, la Maison des sciences de l'homme, 1991, p. 147-166.
- FRYE, Northrop, « Littérature et mythe », *Poétique*, n° 8, 1971, p. 489-503.
- GÉLY, Véronique, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », *Vox Poetica*, 2006, [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gely.html> [Site consulté le 23 février 2014].
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GÉRARD-ROUSSEAU, Monique, *Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- GÉRARDOT, Anne-Lucile, « L'alcool infini ou la dissolution des limites », dans Anne-Marie REBOUL et Esther SÁNCHEZ-PARDO (dir.), *L'écriture désirante : Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2016, p. 75-85.
- GIRARD, René, « Dionysos et la genèse violente du sacré », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 266-281.
- HALM-TISSERANT, Monique, « La ménade "tueuse" et le lancer de l'ômophagion », *Kentron*, n° 14, 1998, p. 63-86.
- HUBNER, Patrick, « Structure du mythe », *Babel*, 1996, p. 7-21.
- IRIGARAY, Luce, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.
- JEANMAIRE, Henri, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1970.
- LANDRY, Mélanie, « L'ambiguïté fondamentale du Styx, vivant fleuve des morts », dans Daniel CHARTIER, Marie PARENT et Stéphanie VALLIÈRES (dir.), *L'idée du lieu*, Montréal, Figura : le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 34, 2013, p. 95-116.
- LEJRI, Sélima, « La perversion de la figure maternelle », *Anglophonia*, n° 13, 2003, p. 208.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, « La structure des mythes », *Journal of American Folklore*, vol. 78, n° 270, 1955, p. 428-444, [en ligne]. URL : <http://litgloss.buffalo.edu/levistrauss/text.php> [Site consulté le 1 janvier 2014].

- LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.
- LUSSIER, Renaud, « Dionysos : regards sur l'homme et le dieu », dans Anne Élaïne CLICHE, Stéphane INKEL et Alexis LUSSIER (dir.), *Imaginaire et transcendance*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 8, 2003, p. 69-78.
- MAFFESOLI, Michel, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, Méridiens, 1985.
- MAHÉ, Nathalie, *Le mythe de Bacchus*, Paris, Fayard, 1992.
- MARSEGLIA, Rocco, « Le rôle dramatique de la vue et de l'ouïe dans la tragédie d'Euripide », thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2013.
- MÉNARD, Guy, « Dionysos au pied de la croix. Réflexions sur la présence du sacré dans la vie montréalaise contemporaine », *Société, culture et religion à Montréal : XIX^e – XX^e siècle*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Études québécoises », 1994, p. 309-319.
- MICHAUD-LAPOINTE, Alice, « Paradoxes du voir et de l'aveuglement dans *Ceux d'à côté* de Laurent Mauvignier », *Études françaises*, volume 52, n^o 3, 2016, p. 149-171.
- MINET, Serge, *Du divan à la scène. Dans quelle pièce je joue ?*, Bruxelles, Mardaga, 2006.
- MOLINA, Norma Grace, « Consciousness in crisis : The Dionysian journey in selected 20th century novels », mémoire de maîtrise, Université d'État de Californie, 2007.
- MOREAU, Alain, « Dionysos antique : l'insaisissable », dans Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1994, p. 438-452.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique, *La culture de l'ivresse*, Paris, Quai Voltaire, coll. « Histoire », 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1942.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1949.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes. Automne 1884 – Automne 1885*, Paris, Gallimard, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra: nouvelle édition augmentée*, Paris, Arvensa, 2015.

- OTTO, Walter Friedrich, *Dionysos, le mythe et le culte*, Paris, Mercure de France, 1969.
- PEYREBONNE, Nathalie, *L'ivresse dans tous ses états en littérature*, Artois, Artois Presses Université, 2004.
- PIÉRART, Marcel, « Le culte de Dionysos à Argos », dans *Kernos*, n° 9, 1996, p. 429, [en ligne]. URL : <http://kernos.revues.org/1189> [Site consulté le 27 février 2017].
- RIALLAND, Ivonne, « La mythocritique en questions », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, 2005, [en ligne]. URL : <http://www.fabula.org/revue/document817.php> [Site consulté le 15 avril 2014].
- ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939.
- RUDHARDT, Jean, « Les deux mères de Dionysos, Perséphone et Sémélé, dans les "Hymnes Orphiques" », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 219, n° 4, 2002, p. 488, [en ligne]. URL : <http://jstor.org/stable/44000387> [Site consulté le 22 mars 2016].
- SAFTY, Essam, « Le dépassement de l'homme : crimes et transcendance dans la tragédie grecque », *L'antiquité classique*, Tome 80, 2011, p. 1-17.
- SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 112-126.
- SIROIS, Antoine, *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992.
- SIROIS, Antoine, *Lecture mythocritique du roman québécois*, Montréal, Triptyque, 1999.
- TOURNIER, Michel, *Le vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981.
- VERDEIL, Jean, *Dionysos au quotidien : essai d'anthropologie théâtrale*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 21.
- VERLANT, Gilles et Xavier LEFEBVRE, *Les vertus du vice : sexe, tabac, alcool : l'anthologie littéraire des jouisseurs*, Paris, Albin Michel, 2000.
- VERNANT, Jean-Pierre, « Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripides », *L'Homme*, n° 93, 1985, p. 31-58.
- VERNANT, Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1974.

VIERNE, Simone, « Mythocritique et mythanalyse », *IRIS*, n°13, 1993, p. 43-56.

Autres œuvres citées

EURIPIDE, *Les Bacchantes*, trad. Henri Grégoire et Jules Meunier, Paris, Les Belles Lettres, 2011.

HOMÈRE, *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1973.

HOMÈRE, *L'Iliade*, Paris, Seuil, 2010.

LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, Paris, Gallimard, 2012.

OVIDE, *Les métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

PANOPOLIS, Nonnos de, *Les Dionysiaques*, éd. et trad. P. Chuvin, Tome VIII, Chants XIII-XXI, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

PLATON, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 1989.

PLUTARQUE, *Questions grecques*, 36 (Moralia, 299 a-b).

ROUX, Jeanne, *Euripide. Les Bacchantes. II. Commentaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1972.