

Cahiers

Marguerite

DURAS

Duras féministe ?

n° 5 • 2025

Comment citer cet article ?

Christophe MEURÉE, « Le sillage sauvage : sédimentation d'un féminisme durassien chez les écrivaines belges de l'extrême contemporain », *Cahiers Marguerite Duras*, 5, 2025, p. 193-221, [en ligne].

URL : <https://dx.doi.org/10.54563/cahiers-duras.1057>



Société Internationale
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2025.

ISSN électronique : 2804-7338.

Conception graphique

Éditions Perret

www.editions-perret.com/recherche

Perret ■ ■ ■ ■
 Publications
académiques

Le sillage sauvage

Sédimentation d'un féminisme durassien chez les écrivaines belges de l'extrême contemporain

193

Pour Laetitia Saintes et pour Nausicaa Dewez

« La seule donnée commune entre eux, c'est une certaine violence dans le regard »¹.

« Je ne porte pas en moi la dalle de la pensée totalitaire, je veux dire : définitive. J'ai évité cette plaie »².

En Belgique francophone, Marguerite Duras s'est rapidement imposée comme une écrivaine majeure et son œuvre, depuis plus de cinquante ans³, y a profondément marqué

1 Marguerite Duras, *Le Camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit, 1977, p. 16.

2 Marguerite Duras, *La Vie matérielle* [1987], Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 9.

3 N'oublions pas que le premier colloque consacré à l'autrice s'est tenu successivement à l'Université de Liège et à l'Université libre de Bruxelles, du 22

le champ littéraire et le paysage intellectuel. Plus assumée encore qu'en France, l'influence de l'autrice du *Ravissement de Lol V. Stein* s'avère significative et largement partagée au sein de la littérature belge de langue française, *a fortiori* dans l'extrême contemporain. Nombre d'écrivains se réclament ainsi de Duras, implicitement ou explicitement : Louis Adran, Véronique Bergen, Geneviève Damas⁴, Céline Delbecq, Laurent Demoulin, François Emmanuel, Michèle Fabien, Lydia Flem, Veronika Mabardi, Nicole Malinconi, Pierre Mertens, Amélie Nothomb, Grégoire Polet, Jean-Philippe Toussaint, Antoine Wauters (ce dernier fut d'ailleurs lauréat du prix Marguerite Duras en 2022 avec *Mahmoud ou la montée des eaux*, paru un an plus tôt chez Verdier)⁵.

Sans doute y a-t-il là matière à s'interroger : qu'est-ce qui, dans les déclarations, l'esthétique et les motifs durassiens,

au 24 avril 1983, sous la houlette de Danielle Bajomée et de Ralph Heyndels, et fut ensuite publié sous le titre *Écrire dit-elle : imaginaires de Marguerite Duras* (Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985).

- 4 Sa nouvelle « Duras en quinze minutes » évoque une méthode révolutionnaire de lecture promettant de lire *Moderato cantabile* en moins d'un quart d'heure (Geneviève Damas, « Duras en quinze minutes », *Duras en quinze minutes*, Montréal, Ventricule gauche, 2026, p. 151-159).
- 5 Deux articles en ont déjà fait la démonstration explicite, sur les romans de François Emmanuel et d'Amélie Nothomb (Christophe Meurée, « Le ton de ce qui doit demeurer tu : présences évanescences de Marguerite Duras dans l'œuvre de François Emmanuel » et Michel David, « De Marguerite Duras à Amélie Nothomb : Les Femmes mon Amour », in *Descendances durassiennes : écritures contemporaines*, dir. par Catherine Rodgers, Caen, Passage(s), 2021, p. 153-171 et p. 269-289, respectivement). Il convient de noter que de nombreux poètes font explicitement référence à Duras. Voir, entre autres, Laurent Demoulin, « Hommage de Charles Baudelaire à Marguerite Duras : La Mort de l'Amant (de la Chine du Nord) », *Palimpseste insistant*, Bruxelles, Tétras Lyre, 2014, p. 13 ; Louis Adran, *La Nuit de Neauphle où naître*, Paris, Cheyne, 2023. En poésie française, je ne vois guère que Bernard Noël qui offre, dans *L'Été langue morte*, une variation sur le « mot-trou » du *Ravissement de Lol V. Stein* (Bernard Noël, « chant un », *L'Été langue morte* [1976], *La Chute des temps*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 77-86).

peut retenir tant d'écrivains issus d'une littérature francophone encore trop souvent qualifiée de périphérique ? L'on sait que la littérature belge, depuis ses récentes origines (en 1867, *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster est le premier roman écrit en français qui affirme ne pas appartenir à la littérature française), se réclamait de « la crudité et [d]es audaces »⁶ qui semblaient faire défaut à la littérature hexagonale, par trop policée. Depuis plus d'un siècle et demi, de Verhaeren et Maeterlinck jusqu'à Toussaint ou Lamarche, en passant par Doff ou Ghelderode, la littérature belge s'est bâtie sur cette tentation d'un style moins académique et d'un rapport plus cru à la réalité, envisagée dans toute sa violence.

Au sein de la génération d'écrivains la plus récente (entrés en littérature entre 1985 et 2010), cette violence, qui apparaît le plus souvent sous la forme de la sauvagerie, se profile comme un enjeu aussi bien éthique qu'esthétique, que les autrices peut-être plus que les auteurs s'approprient en prenant Duras comme point de référence, soit à travers leurs œuvres individuelles, soit à travers des projets collectifs. Je m'en tiendrai à quatre exemples clefs qui permettent d'interroger la place occupée par l'écrivaine française dans l'imaginaire des autrices féministes belges des quarante dernières années : l'œuvre inclassable de Nicole Malinconi (née en 1946), dont le premier livre a été défendu dans la presse par Duras elle-même, les polyphonies lyriques et romanesques de Véronique Bergen (née en 1962), le théâtre engagé et puissamment poétique de Céline Delbecq (née en 1986) et enfin la reprise éphémère de la revue *Sorcières* à la fin de l'année 2015, sous la houlette de Christine Aventin (née en 1972).

⁶ Charles De Coster, *La Légende d'Ulenspiegel* [1867], Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1996, p. 12.

Femmes et littérature... belges

La marginalité de l'écrivaine belge pose peut-être davantage question que dans d'autres pays. Peut-être parce qu'elle est renforcée par la marginalité de la Belgique francophone elle-même. Nation tardivement venue à l'indépendance (1830), celle-ci se distingue par l'absence d'une langue propre qui lui permettrait d'identifier son génie, selon les critères identitaires en vogue à l'époque romantique et toujours à l'œuvre dans l'Europe d'aujourd'hui, à travers des discours modérés ou extrémistes, aussi bien.

Minorées, les écrivaines le sont cependant bien moins en Belgique qu'en France. Les instances de légitimation, pourtant tardives et assez « faibles »⁷ en Belgique francophone, ont en effet toujours donné une place aux femmes. Ainsi, l'événement le plus marquant réside sans doute dans la création de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique qui, dès son premier élargissement en 1921, un an après sa création, inclut une femme, en tant que membre étranger, Anna de Noailles, soit près de 60 ans avant l'entrée de Marguerite Yourcenar (qui siégeait déjà à Bruxelles en 1970) sous la Coupole parisienne. Anna de Noailles est remplacée au début des années 1930 par Colette et en 1938, c'est Marie Gevers qui devient la première Belge à y siéger. La tradition libérale de la Belgique a sans doute rejailli pour une part sur l'institution littéraire : le petit royaume du Nord, au fil de son histoire, a toujours valorisé la marge, écrivaines comprises, faut-il croire...

Depuis 1945, nombre d'autrices choisissent de donner corps et voix à celles et ceux qui n'en ont pas ou n'en ont jamais eu et fréquemment s'y associe « une audace ou une outrance

7 Voir Paul Aron & Benoît Denis, « Réseaux et institution faible », in *Les Réseaux littéraires*, dir. par Daphné de Marneffe & Benoît Denis, Bruxelles, Le CRIEL, 2006, p. 7-18.

souvent étrangères aux écrivains masculins, une violence et une vérité, notamment d'ordre sexuel, qui peut se vouloir *trash* – voire en remettre sur des façons de dire masculines », pour reprendre les mots de Marc Quaghebeur⁸. Ce positionnement est emblématique de l'insoumission affichée par certaines intellectuelles et écrivaines belges à l'endroit de ce qui apparaît comme la doxa parisienne, subliminalement associée à une marque de domination hétéropatriarcale. Autrice de la sulfureuse *Confession anonyme* (1960), Suzanne Lilar en est la figure clef, puisqu'elle défie Beauvoir en 1969 avec un *Malentendu du deuxième sexe* qui dénonce l'ascendance sartrienne et remet en cause l'hégémonie de sa pensée sur la conception du féminisme⁹. Les féministes belges de la génération suivante, comme Claire Lejeune, Luce Irigaray, Marie Denis ou Françoise Collin exerceront une influence considérable au sein des francophonies du nord et au-delà, dont on ne prend la mesure qu'aujourd'hui¹⁰.

Dans l'extrême contemporain belge, les figures féminines sont souvent émancipées et puissantes, et jouissent d'une fluidité sexuelle et relationnelle qui est l'emblème d'une

8 Marc Quaghebeur, « À l'unisson de l'histoire des genres, deux siècles d'écritures de femmes », in *Écritures de femmes en Belgique francophone après 1945*, dir. par Marc Quaghebeur, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, « Documents pour l'histoire des francophonies », 2019, p. 45.

9 Suzanne Lilar, *La Confession anonyme* [1960], Bruxelles, Jacques Antoine, « Passé présent », 1980 ; *Le Malentendu du deuxième sexe*, avec la collaboration du Pr. Gilbert-Dreyfus, Paris, PUF, « À la pensée », 1969. Voir, à ce sujet, Christophe Meurée & Maxime Thiry, « Marginales et centrales : déplacements d'une topologie imaginaire chez Dominique Rolin, Suzanne Lilar et Christine Avenir », in *Sortir de l'ombre : autrices et héritage littéraire*, dir. par Hélène Barthelmebs & Laetitia Saintes, Louvain-la-Neuve, Academia, 2025, p. 23-51.

10 Il suffit de songer aux travaux qui revisitent les *Cahiers du Grif*, fondés à l'initiative de Françoise Collin, pour s'en convaincre (voir *La Première Revue féministe francophone* : Les Cahiers du Grif, dir. par Caroline Glorie & Teresa Hoogveen, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2023).

liberté, dont Virginie Despentes serait peut-être le meilleur équivalent en France : dans des genres très différents, il suffit de songer aux poèmes de Charline Lambert ou de Lisette Lombé, aux romans de Nicole Malinconi, de Caroline Lamarche, de Véronique Bergen, de Caroline De Mulder ou d'Isabelle Wéry, aux pièces de théâtre de Martine Wijckaert ou de Céline Delbecq, ou encore à l'œuvre protéiforme de Christine Avenir. Si les écrivaines de cette dernière génération ont bien entendu hérité du défrichement opéré par leurs aînées, elles sont également nourries des théories féministes américaines (Donna Haraway, bell hooks, Audre Lorde). Toutefois, la personnalité de Marguerite Duras s'invite de manière déterminante et assumée chez plusieurs autrices de cette génération. Sans doute chaque écrivaine s'approprie-t-elle singulièrement l'œuvre et la figure de l'autrice des *Aurélia Steiner* mais il importe de chercher à dépasser ces singularités et de comprendre en quoi la désignation collective de Duras répond à un besoin, celui de trouver un complément indispensable aux théories militantes et aux autres précurseuses, si illustres soient-elles. Car Duras est une figure incarnant une liberté de pensée et d'action : Duras, qui prenait Michelet à témoin de la nature sorcière de la femme (ou est-ce l'inverse ?), qui n'a jamais adhéré strictement au féminisme de son époque, qui n'a pas davantage souscrit aux thèses de Beauvoir que Suzanne Lilar, qui s'est laissée prendre au jeu des questions de Xavière Gautier dans *Les Parleuses* (1974) sans pour autant rallier un quelconque mouvement militant, Duras qui est demeurée libre, Duras qui est française mais née ailleurs, aux confins d'une marge lointaine qui a, on le sait, influencé considérablement son imaginaire et son style. De marginale à marginale, la reconnaissance s'établit sans doute plus commodément.

Nicole Malinconi et le corps insoutenable du récit

En 1985, Nicole Malinconi publie chez Minuit *Hôpital silence*, immédiatement célébré par Duras qui lui consacre un texte bref mais puissant dans *L'Autre Journal*¹¹. Il faut dire que le style de Malinconi, à cette époque, est très influencé par celui de l'écrivaine française : c'est en effet la lecture du *Ravissement de Lol V. Stein* (1964), au début des années 1980, qui a déclenché chez l'autrice belge un « désir d'écrire » : ce qu'elle retient de Duras, c'est – entre autres – « cette écriture de la transgression ; cette écriture du corps, aussi »¹². Le texte, composé de deux parties, suit, chapitre après chapitre, le parcours de femmes au sein d'un service de gynécologie : si la première aborde plutôt l'accouchement ou la maladie, la seconde évoque, sans fard, l'avortement. Le décor comme le ton se veulent cliniques : tout y est contraste entre l'humanité de chair et de sang et le milieu impersonnel qui l'accueille par des phrases toutes faites. Malinconi use d'ailleurs abondamment du pronom impersonnel « on » (dont l'étymologie renvoie à l'homme) pour faire percevoir au lecteur l'ampleur du contraste, qui tend à déshumaniser les personnages féminins en souffrance.

Et puis il y avait cette pierre d'achoppement, ce nœud de discorde au cœur de la machine : l'avortement.

À la maternité, on venait pour cela aussi ; pour s'arrêter de devenir mère.

Cela attestait que rien n'était neutre, du ventre ou de l'enfant ; que tout dépendait des mots qui allaient être prononcés, d'un entrelacs de paroles, de choses dites qui allaient révéler, chaque fois différente, une trame propre de l'existence, un fil conducteur¹³.

11 Marguerite Duras, « *Hôpital silence* » [1985], *Le Monde extérieur* [1993], *Outside* suivi de *Le Monde extérieur*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 520-521.

12 Nicole Malinconi, « Une voix : une voie », *Bulletin de la Société Marguerite Duras*, numéro spécial, mars 2006, p. 54.

13 Nicole Malinconi, *Hôpital silence* suivi de *L'Attente*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1996, p. 61.

Quoique le sujet soit ancré dans un débat social brûlant (ce texte découle de l'expérience d'assistante sociale de l'autrice, qui officiait dans l'une des rares cliniques où l'avortement était pratiqué en Belgique), il s'agit d'un texte résolument littéraire, ainsi que le souligne Duras dans son compte rendu :

Hôpital silence n'est en rien un réquisitoire pour ou contre la liberté de l'avortement. C'est un livre de littérature. Un écrit. Un texte. Seule la littérature pouvait être à la hauteur de ce drame. Le journalisme, à de très rares cas près, non. Parce qu'il reste à la porte et qu'il ne montre que ce qui est apparent : justement ce que la littérature laisse. La littérature, tout lui appartient. Elle prend et refait. Ou bien elle refait le monde ou bien elle n'existe pas. Si elle ne refait pas le monde, qu'elle aille se rhabiller¹⁴.

Cet éloge rend justice au premier texte de la jeune Nicole Malinconi (elle n'a pas trente ans) : son audace tient à poser une grande exigence stylistique sur un sujet encore majoritairement tabou à l'époque, afin de tracer la voie d'une affirmation sans détour du corps féminin qui n'a pas encore d'égal¹⁵. Par la suite, son œuvre n'aura de cesse de travailler à produire un langage profondément incarné, dont elle avouera ne jamais comprendre la nécessité impérieuse¹⁶.

14 Marguerite Duras, « *Hôpital silence* », *Outside* suivi de *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 520.

15 À cet égard, la table des matières du numéro de la revue *Textyles* consacré à Malinconi est exemplaire, chaque article interrogeant à sa façon la poétique de l'autrice, entre style documentaire et investissement corporel de l'écriture (*Textyles*, n° 55, « Nicole Malinconi », dir. par Laurent Demoulin & Pierre Piret, 2019, [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/textyles/3236>).

16 Pour définir l'ignorance intrinsèque à l'acte d'écrire, Malinconi cite Magritte et Duras au sein de la conférence qu'elle donne à l'occasion de la Chaire de poétique qui lui est consacrée en 2006 : « "J'ignore les raisons que j'ai de peindre, de même que j'ignore les raisons que j'ai de vivre et de mourir", déclarait Magritte. Plus tard, Marguerite Duras écrira : "Je peux dire ce que je veux, je ne trouverai jamais pourquoi on écrit et comment on n'écrit pas", et "C'est l'inconnu qu'on porte en soi, écrire, c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien" » (Nicole Malinconi, « Écriture du réel », in *Roman-récit*, dir. par

Le style de Malinconi s'inscrit dans la lignée de l'écriture courante qu'a développée Duras, de façon plus prégnante encore dans le récit qu'elle consacre à sa mère, intitulé *Nous deux*, qui obtiendra le prix Victor Rossel en 1993. « Elle disait : Regarde. L'enfant regardait. Depuis si longtemps que l'habitude était prise. Depuis l'âge où on ouvre les yeux sur tout ce qu'elle vous montre. Et à vous seulement »¹⁷ : on reconnaît sans mal le style de la dernière Duras, l'abondance des répétitions, des phrases averbales, des constructions paratactiques et des subordonnées élevées au rang de phrases, etc. L'entame : « Elle disait : Regarde » est aussi typique que cette temporalité itérative qui restera l'une des marques du style de Malinconi. Si elle s'est progressivement détachée d'un style mimétique pour embrasser une voix qui lui est propre, la « filiation »¹⁸ reste pleinement assumée : « Et du reste, peut-être pas qu'une filiation maternelle, comme on dit, au sens où elle vous protégerait de vos propres risques, mais plutôt comme un envoi, une voie vers le désir d'écrire, dont on sait que celui-là ne vous laisse pas tranquille ni comblé, jamais »¹⁹. L'écrivaine française a ouvert une brèche dans laquelle il était tentant de s'engouffrer.

Pensant lui rendre hommage, Malinconi adresse à Duras le manuscrit de *Nous deux*. Celle-ci lui répond d'une lettre qui a été reproduite *in extenso* dans la réédition du récit au sein de la collection patrimoniale de poche « Espace Nord ». L'autrice d'*Un barrage contre le Pacifique* s'y avoue incapable d'aller

Ginette Michaux, Carnières, Lansman, « Chaire de poétique », 2006, p. 57 ; les deux citations de Duras, dont la ponctuation est légèrement modifiée par Malinconi, sont issues d'*Écrire* [1993], Paris, Gallimard, « Folio », 1995, p. 18 et p. 52).

17 Nicole Malinconi, *Nous deux* suivi de *Da solo*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2002, p. 18.

18 Nicole Malinconi, « Écriture du réel », art. cité, p. 59.

19 Nicole Malinconi, « Une voix : une voie », art. cité, p. 56.

au terme de sa lecture : « Je crois que c'est le sujet de votre livre [le problème] – par là j'entends le traitement que vous en faite [sic] – la vérité absolue de votre sujet, de ce corps égaré de votre mère dans son dernier état. C'est terrible. Insoutenable. » La vérité insoutenable touche à l'exposition crue du corps de la mère, un corps à bout de souffle mais aussi un corps jouissant de la relation mère-fille²⁰. Et Duras de poursuivre en encourageant cependant l'autrice belge à publier le texte, dont elle trouve l'écriture « admirable », tout en insistant sur une réticence qui semble émaner d'une impersonnelle doxa : « C'est la première fois que je me suis dit qu'il y avait des "états", des "stades", de l'écriture qu'il ne faudrait peut-être pas écrire dans les livres »²¹. D'une certaine façon, Duras se trouve ici prise dans un même état d'aliénation que lorsqu'elle expliquait à Suzanne Horer et Jeanne Socquet dans *La Création étouffée* (1973) ne pas pouvoir concevoir la féminité sans maternité²²... Nul écrivain n'est exempt de préjugés²³ et l'écrivaine française semble pouvoir se distinguer d'autres féministes de sa génération (dont Xavière Gauthier) en affichant lucidement ses propres aveuglements. La franchise de Duras vis-à-vis de ses propres limites s'avère paradoxalement le signe patent de sa liberté même, dans la mesure où interroger ses réticences peut constituer le point de départ de leur dépassement. Malinconi, férue de psychanalyse, n'a pu manquer de le remarquer.

20 Voir à ce sujet, quoiqu'elle ne mentionne pas la lettre de Duras, Ginette Michaux (« L'écriture, "une espèce de corps" », *Textyles*, op. cit., p. 139-152).

21 Nicole Malinconi, *Nous deux*, op. cit., p. 195.

22 Voir Suzanne Horer & Jeanne Socquet, *La Création étouffée : femmes en mouvement*, Paris, Pierre Horay, 1973, p. 184.

23 La littérature est toujours « embarquée », en poussant un peu plus loin le raisonnement que suit Justine Huppe (*La Littérature embarquée*, Paris, Amsterdam, 2023).

Suivant les pas de Duras, l'écrivaine belge se confrontera à l'intolérable de l'infanticide. En 2008, une quinzaine d'années après les faits, Malinconi consacre en effet un livre à l'épouse et complice du pédophile Marc Dutroux, intitulé *Vous vous appelez Michelle Martin*. Si Duras était restée à la porte de la prison pour écrire le célèbre article élevant Christine Villemin au rang de Médée moderne, la Belge a rencontré à de nombreuses reprises, pendant deux ans, celle qui a contribué à la séquestration et au viol de plusieurs petites filles et adolescentes, avant d'être condamnée à 30 ans de réclusion. Le livre donne une voix à l'impensable, tout comme les opérées, les accouchées et les avortées d'*Hôpital silence* ou la mère de *Nous deux* avaient reçu une attention qui, auparavant et encore aujourd'hui, semble obscène, parce qu'elle brise le tabou de l'impudeur telle que l'a définie la « société androcratique »²⁴. À travers ce récit, dans lequel elle s'adresse directement à Michelle Martin, la vouvoyant, Malinconi s'approche à son tour de cette limite que Duras avait tracée après la lecture de *Nous deux* :

C'est ainsi, à présent, le texte est écrit. Disant pourtant autre chose qu'un constat, car dès notre première rencontre et à force d'écrire, je ne suis pas restée indemne. C'était comme d'approcher d'un point, quelque chose de terrifiant et de pourtant commun, le point d'accomplir et de ne pas voir ce que l'on accomplit, de ne pas savoir ce que pourtant l'on sait, de ne pas vouloir le savoir jusqu'à s'aveugler devant la mort même, quelquefois. Point commun au genre humain, si l'on y pense. Dont vous êtes. C'est cela qui m'est apparu en écrivant, la possibilité (le risque) de l'horreur commune²⁵.

Dans ce texte se confrontent non deux points de vue mais deux désirs d'écriture : celui de Michelle Martin d'une part,

24 Le mot est de Suzanne Horer & Jeanne Socquet, *La Création étouffée*, op. cit., p. 181.

25 Nicole Malinconi, *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Denoël, 2008, p. 11.

qui annonce vouloir « parler de la condition de la femme »²⁶ et non de ses crimes passés, et celui de Nicole Malinconi d'autre part, sans objet défini sinon celui d'aller au-devant de l'horreur, qui aboutit à une impossibilité de dire :

Au fond, ce pourrait être un non-livre, comparé à votre idée d'écrire votre histoire : vous seule pouvez écrire cela, vous le ferez peut-être ; moi je n'ai approché ce qui a eu lieu dans votre vie qu'en cherchant les mots, en les poursuivant comme dans une traque, les vôtres et les miens, inscrits dans le corps, ceux du plus vrai possible, s'il se peut²⁷.

Malinconi répète ainsi la leçon de Duras sur l'écriture, jusqu'à la dépasser. Écrire, c'est suivre la trace de ce qui se dépose dans le corps jusqu'à s'incarner. C'est au lieu du corps que se dévoile le vrai, non une vérité faussement universelle mais plutôt une confrontation singulière et volontaire à ce qui semble inapprochable, insoutenable. Dans cette optique, le point de butée ne se tient plus, pour l'écrivaine en tant que femme, dans les entraves de la doxa (patriarcale) mais dans ses propres aveuglements, qu'elle reconnaît avec lucidité.

Véronique Bergen ou la phrase insoumise

« Duras accompagne ma vie sous la forme d'une basse continue qui, toutefois, parfois s'absente puis revient de manière capricieuse. Sous la forme d'une pulsation, d'un matériau paradoxal, à la fois brut et complexe, qui serpente comme un fleuve »²⁸, déclare Véronique Bergen en 2024.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷ *Ibid.*, p. 101. Quelques pages plus loin, Malinconi ajoute, face à la déception de Michelle Martin, une question qui rouvre cet abîme : « Serait-ce vous desservir que d'avoir tenté de dire au plus vrai possible votre humain et votre inhumain ? » (*ibid.*, p. 106).

²⁸ Simona Crippa, « Véronique Bergen : "Davantage que marquée, j'ai véritablement été tatouée par des personnages, des livres de Duras" », *Collatéral*, 2024, [en ligne], URL : <https://www.collateral.media/post/v%C3%A9ronique-bergen->

Trente ans plus tôt, sans intention parodique, elle avait croisé plusieurs références littéraires dans un poème intitulé « Yeux blonds, cheveux bleus » : hormis *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986) de Duras, on y décèle des allusions à Rimbaud ou à Mallarmé. Jouant d'une subtile fausse hypallage chiasmatisque, permettant de voir se dessiner une figure d'allure punk, le titre du poème renvoie à la triangulation du désir telle qu'elle se déploie chez Duras, en particulier dans ce roman, qui joue de surcroît, à la suite de *La Maladie de la mort* (1982) dont il est un nouvel avatar, sur l'ambiguïté de l'orientation sexuelle des protagonistes. Cette ambiguïté est au cœur de nombre de poèmes de Bergen, dans lesquels le désir saphique est souvent dominant. De manière exemplaire, l'ambiguïté s'avère signe de liberté, en cette « religion de l'Insoumise »²⁹ que le je lyrique attribue à son interlocutrice. Interpellée à la deuxième personne du singulier, celle-ci est fugitivement amenée à délivrer un récit de désir :

Yeux blonds, cheveux bleus,
Le mystère des Tartares sur ton oreiller déposé,
Yeux blonds, cheveux bleus,
Le périple de l'un avec l'autre en allé,
Que tu aimes me raconter³⁰.

Le récit de ce qui ne peut se dire se tend entre la corporalité (« sur ton oreiller déposé ») et l'évanescence (à travers une formule aussi rimbaldienne que durassienne : « en allé »). L'insoumission, chère à Duras comme au groupe qui fréquentait son appartement de la rue Saint-Benoît, se déploie en transgression, à l'image de la silhouette à laquelle

davantage-que-marqu%C3%A9-j'ai-v%C3%A9ritablement-%C3%A9t%C3%A9-tatou%C3%A9-par-des-personnages-des, consulté le 28 mai 2025.

29 Véronique Bergen, « Yeux blonds, cheveux bleus », *Brûler le père quand l'enfant dort*, Bruxelles, La Lettre volée, 1994, p. 66.

30 Loc. cit.

le titre du poème donne corps. « *C'est dans la poésie [...] que les femmes transgressent leurs interdits, passent outre à la peur* », disait Duras dans les années 1970³¹. L'écriture poétique se donne comme le lieu de la singularité par excellence, par la transformation du langage qu'elle implique, qui remet en cause les normes.

Tout comme Duras, Bergen privilégiera les personnages de femmes et d'enfants dans un contexte où leur parole échoue toujours à pouvoir se dire au sein d'un langage en lequel ils ne se reconnaissent jamais totalement. Les œuvres romanesques de l'écrivaine sont d'ailleurs marquées par un système narratif qui repose sur la polyphonie des voix³². Dans *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent* (2007), chaque chapitre donne ainsi la parole aux protagonistes (historiques ou inventés) qui ont connu le jeune homme retrouvé amnésique dans le Nuremberg du premier tiers du XIX^e siècle et que les rumeurs ont imaginé être un prince héritier disparu dans des conditions troublantes peu de temps après sa naissance. Les chapitres où Kaspar prend la parole se présentent comme des monologues intérieurs qui tous mettent en évidence l'inadéquation intrinsèque du langage, en usant notamment d'une forme de cratylisme et de la figure du trou qui semble tracer des bords infranchissables de silence :

Tantôt les mots viennent trop vite, tantôt ils n'arrivent pas, ou bien les mauvais se présentent et les bons se cachent. Les mots de demain, en file indienne, sont déjà là, les mots d'aujourd'hui sont pleins de trous, crochus et courbes, et jouent à cache-cache, bandeau sur les yeux, harnais ligotant leur ventre. Pas promise, pas promise la terre des mots.

31 Suzanne Horer & Jeanne Socquet, *La Création étouffée*, op. cit., p. 182.

32 Sur ce sujet, voir Charline Lambert & Maxime Thiry, « Démuseler : fictions et polyphonies engagées dans l'œuvre de Véronique Bergen », *Annali : sezione romanza*, vol. 63, n° 2, 2021, p. 191-209, [en ligne], URL : <http://www.serena.unina.it/index.php/aionromanza/article/view/9572/10033>, consulté le 28 mai 2025.

Promise, promise la terre des chevaux sauvages. Kaspar a des chevaux plein la bouche, voilà pourquoi il ne parle pas³³.

Cette figure du trou associé au langage ne laisse pas de rappeler le fameux passage relatif au « mot-trou » dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, de même que la matérialisation du syntagme « Tatiana nue sous ses cheveux noirs » :

La nudité de Tatiana déjà nue grandit dans une surexposition qui la prive toujours davantage du moindre sens possible. Le vide est statue. Le socle est là : la phrase. Le vide est Tatiana nue sous ses cheveux noirs, le fait. Il se transforme, se prodigue, le fait ne contient plus le fait, Tatiana sort d'elle-même, se répand par les fenêtres ouvertes, sur la ville, les routes, boue, liquide, marée de nudité. La voici, Tatiana Karl nue sous ses cheveux, soudain, entre Lol V. Stein et moi. La phrase vient de mourir, je n'entends plus rien, c'est le silence, elle est morte aux pieds de Lol, Tatiana est à sa place. Comme un aveugle, je touche, je ne reconnais rien que j'aie déjà touché. Lol attend que je reconnaisse non un accordement à son regard mais que je n'aie plus peur de Tatiana. Je n'ai plus peur³⁴.

La matérialisation du fait langagier, allant à l'encontre de l'idéal d'abstraction du logocentrisme occidental, crée les conditions d'une expérience haptique aux vertus étrangement anxiolytiques : c'est en apprenant à ne plus reconnaître – c'est-à-dire en se débarrassant des réflexes conditionnés de la doxa – que l'on apprend à ne plus avoir peur, dans la mesure où la peur est définie par le cadre idéologique dominant (hétéropatriarcal – faut-il le préciser ?).

L'usage du langage par Duras contrevient à l'orthodoxie rhétorique qui a longtemps permis d'évaluer la qualité des textes littéraires français. Ainsi, la répétition, la parataxe, les marques de l'oralité, le silence et l'indicible, la dénonciation

33 Véronique Bergen, *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent* [2006], Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, « Espace Nord », version remaniée, 2019, p. 43.

34 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* [1964], Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 116.

continue de l'arbitraire du signe sont autant de « défauts » que Duras a érigés en qualités au fil de son œuvre et qui, pour beaucoup, font partie des traits qui ont participé à la mise à distance et parfois au mépris affiché par les instances de légitimation du champ littéraire français à l'endroit de certains classiques de la littérature belge. Le sensible qui déborde le langage dont les ressources tendent à s'incarner, tant chez Duras que chez Bergen, s'offre comme un instrument de libération vis-à-vis d'une majorité ou d'une idéologie dominante :

Qui comprendra les forêts de Kaspar qui ne s'enracinent pas dans le langage des hommes ? Qui fait partie des hommes n'atteindra pas le noyau de Kaspar. Je suis le nom imprononçable par les lèvres de l'âge adulte. Je ne serai pas le labyrinthe de la soif où les hommes cachent leur fontaine. Je suis le mot qui reste en travers de la gorge et qui fait éternuer les hommes en uniforme³⁵.

Le motif de la forêt renvoie aussi bien à celle qui voyait les femmes du Moyen-Âge parler aux arbres et aux animaux, dans le récit qu'en fait Michelet, qu'à la forêt qui borde le parc de l'hôtel de *Détruire dit-elle* (1969) ou aux forêts de l'enfance qui ont tant impressionné la jeune Marguerite Duras³⁶. Éternel enfant, Kaspar échappe au langage de ces « hommes en uniforme » qui représentent aussi bien l'humanité aliénée à ses propres signes que les êtres masculins adultes qui régulent les usages de ceux-ci. Le jeune homme, quant à lui et à l'image de Tatiana dans *Le Ravissement*, incarne le point de butée où le langage fait défaut. De même le mot-trou contient-il l'ensemble des mots tout en affirmant sa non-existence :

³⁵ Véronique Bergen, *Kaspar Hauser*, op. cit., p. 136.

³⁶ Sur la façon dont ces motifs se situent au carrefour entre la lecture de *La Sorcière* de Michelet et les souvenirs des contes de fée, voir Christophe Meurée, « "Toutes les belles au bois dormant l'attendaient" : le devenir-contes de l'œuvre durassienne », *La Revue des Lettres modernes*, série Duras, n° 8, « Duras, mythe(s), écriture et création suivi de Lectures des Petits Chevaux de Tarquinia », dir. par Simona Crippa, 2024, p. 117-132.

La tentation du silence, c'est un appel, un devoir éthique aussi, c'est le fantasme désiré et redouté de Duras. Comme un inceste de la langue et de ce qui lui échappe, un phénomène discursif qui entre en résonance avec ce qu'elle n'a cessé d'explorer, à savoir le délitement de l'égo, la diffraction moïque qu'endure par exemple Lol V. Stein. Le morcellement de l'identité se traduit dans la discontinuité d'une pensée-écriture en quête d'un branchement sur l'illimité, d'une fusion féminine avec le tout, avec le ventre du temps, avec « le ventre de Dieu » (*Lol V. Stein*). Son écriture a la beauté de l'illégal, de la liberté, une illégalité, une liberté absolument étrangères à notre époque néo-puritaine, conservatrice et souvent avachie dans le ressentiment³⁷.

À la nomination, qui est irrémédiable séparation, Kaspar préfère d'ailleurs la figure du « bloc, sans début ni fin, sans centre ni contour, un bloc de neige flottante qu'aucun mot ne venait diviser »³⁸. Un bloc qui pourrait être noir, qui pourrait être un trou, une forêt, toute figure susceptible de ramener le sujet humain à la sauvagerie qui précède la possibilité même de mettre en mots et vers laquelle tend toute littérature :

Ça rend sauvage l'écriture. On rejoint une sauvagerie d'avant la vie. Et on la reconnaît toujours, c'est celle des forêts, celle ancienne comme le temps. Celle de la peur de tout, distincte et inséparable de la vie même. On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps. Il faut être plus fort que soi pour aborder l'écriture, il faut être plus fort que ce qu'on écrit³⁹.

L'écriture ne peut être dépassement des peurs – ces mêmes peurs qui contraignent les minorités symboliques – qu'à revenir à une forme d'état sauvage, cet état qui soulève le langage même en son entier. En ce sens, les personnages façonnés par Bergen s'avèrent pour la plupart appartenir à ces marges vers lesquelles tendent les personnages durasiens et qui mettent en cause la doxa hétéropatriarcale.

37 « Véronique Bergen : "Davantage que marquée, j'ai véritablement été tatouée par des personnages, des livres de Duras" », entretien cité.

38 Véronique Bergen, *Kaspar Hauser*, op. cit., p. 129-130.

39 Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 24.

Céline Delbecq et l'obstination sur scène

Céline Delbecq a intitulé un triptyque de pièces brèves *Les Yeux noirs* (2022), sans doute moins en référence à la chanson d'Indochine (elle-même faisant signe du côté de Duras) qu'à l'autrice des *Yeux bleus cheveux noirs*. Depuis 2018, Duras est la figure tutélaire par excellence de la dramaturge, qui affirme se munir, lors de ses résidences d'écriture à La Chartreuse, d'une photographie de l'autrice française (souvent, la couverture de la biographie de Laure Adler, empruntée à la bibliothèque du monastère), qu'elle place sur la table de travail, afin d'écrire sous son regard : « Il n'y a pas de texte que j'ai écrit sans lire Duras en même temps », confie-t-elle à Émilie Gäbele⁴⁰. La filiation est ici encore assumée. Lorsque Delbecq compose un texte d'hommage à Duras, c'est également au renoncement à la nomination qu'elle fait appel : « Qui d'autre peut nous faire entendre les affres de l'existence sans les nommer ? L'écriture de Marguerite Duras est d'une puissance rare. Peut-être est-ce pour cela que mon enfance à moi cherche à se blottir entre ses mots »⁴¹. C'est en faisant éclater les limites du langage que l'autrice de *Détruire dit-elle* parvient à apaiser la peur de qui ne se sent pas légitime au sein de l'exercice même de la parole (ou de l'écriture) : « La langue de Duras regorge d'un silence que je connais bien. Des trous successifs sur lesquels on glisse, dans lesquels on tombe. [...] Il y a un enfant qui pleure dans chaque silence de Duras. Un enfant que les milliers de pages écrites n'auront

40 Émilie Gäbele, « Céline Delbecq : écrire avec ses tripes », *Le Carnet et les instants*, [en ligne], URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/celine-delbecq/>, consulté le 24 nov. 2023.

41 Céline Delbecq, « Exercice d'admiration », *Les Passe-mémoires*, installation à La Chartreuse (Villeneuve-lez-Avignon), 5 juil. 2022 – 31 juil. 2023 (voir <https://chartreuse.org/site/les-passe-memoires-0>, consulté le 24 nov. 2023). Le texte m'a aimablement été communiqué par l'autrice.

pas consolé »⁴². L'être vulnérable – l'enfant, la femme, la minorité ethnique, sexuelle ou politique – est comme pris dans une surdité et une mutité à l'endroit de la langue qui lui est imposée du dehors, la langue de la majorité.

Dans *Cinglée* (2019), le personnage de Marta Mendes tente obsessionnellement d'attirer l'attention sur les féminicides qui constellent la presse quotidienne :

Elle garde les articles des journaux. Et s'il y a dix articles qui parlent de la même affaire, tant qu'ils viennent de journaux différents, elle garde les dix. Elle ne parle pas flamand mais elle collectionne aussi les articles des journaux flamands. À force de les lire, elle finit par les comprendre⁴³.

L'obstination entêtée de Marta Mendes ne laisse pas de rappeler certaines figures féminines de l'œuvre de Duras, à commencer par la mère d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950), roman auquel l'autrice belge emprunte l'épigraphie de sa pièce : « Et pourtant la mère n'avait consulté aucun technicien pour savoir si la construction des barrages serait efficace. Elle le croyait. Elle en était sûre. Elle agissait toujours ainsi, obéissant à des évidences et à une logique dont elle ne laissait rien partager à personne »⁴⁴. L'inefficacité apparente des barrages et des lettres envoyées aux employés du cadastre, au même titre que les lettres que Marta adresse au roi des Belges pour le sensibiliser au problème des féminicides, dissimule un acte de résistance farouche, dont seuls

42 *Ibid.* La langue de Duras revêt une importance capitale pour comprendre celle de Delbecq qui, si elle joue davantage d'une oralité propre au registre dramatique, use de traits symptomatiques du style durassien, comme la dislocation à gauche des compléments verbaux : « Parfois, la mer, ça lui prend aussi » (Céline Delbecq, « Phare », *Les Yeux noirs*, Carnières, Lansman, 2022, p. 9).

43 Céline Delbecq, *Cinglée*, Carnières, Lansman, 2019, p. 7. Le motif d'un texte inaccessible mais que l'on finit par comprendre à force de le lire renvoie aussi au livre troué dans *La Pluie d'été* (1990).

44 Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique* [1950], Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 54 ; Céline Delbecq, *Cinglée*, *op. cit.*, p. 5.

des êtres empreints de vulnérabilité peuvent prendre la mesure.

Carine Bielen, dans *À cheval sur le dos des oiseaux* (2021), incarne, à travers son monologue, un bon sens qui met au défi les discours censément rationnels. Cette femme adresse une longue tirade au juge appelé à décider de lui laisser ou non la garde de son fils unique, dans une langue nécessairement pauvre, eu égard à la situation sociale et aux capacités intellectuelles de la protagoniste :

parce que je suis peut-être « arriérée » comme ils disent
 mais moi je sais ce que c'est que la faim que eux y savent pas /
 je sais que quand on nous coupe l'eau l'été on est dans la merde
 que eux y savent pas puisqu'y nous coupent l'eau /
 ceux qui ont les moyens y s'en foutent /⁴⁵

Ce passage s'avère emblématique de la dimension hautement politique de la pièce, à travers la figure de cette femme incommensurablement minorée : en tant que femme, en tant que mère, en tant qu'handicapée mentale, en tant que pauvre, etc. Le passage allude au « Coupeur d'eau », issu de *La Vie matérielle*, dans lequel une mère de deux enfants en bas âge, également pauvre et arriérée, se voit privée d'accès à l'eau et se résout à un suicide collectif. Se saisissant de cette histoire, Duras affirme vouloir « rétablir le silence de l'histoire » et « la littérature avec son silence profond »⁴⁶, autrement dit ce qui échappe au récit de l'Histoire comme à « l'universel reportage » de Mallarmé, parce que maintenu dans l'exclusion du discours dominant⁴⁷. Il s'agit moins d'un indicible que d'une incapacité à participer au discours

⁴⁵ Céline Delbecq, *À cheval sur le dos des oiseaux*, Carnières, Lansman, 2021, p. 38-39.

⁴⁶ Marguerite Duras, « Le Coupeur d'eau », *La Vie matérielle* [1987], Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 117.

⁴⁷ « C'est ce qui me fait avancer ; c'est ce qui me fait pénétrer dans l'histoire, sans ça, je reste au-dehors » (*ibid.*, p. 117-118).

commun, dont font l'expérience certaines catégories de la population, les plus vulnérables, comme les enfants ou certaines femmes. À cet égard, Duras établit un parallèle entre la jeune arriérée et la mère de Grégory Villemin :

Christine Villemin qui n'est pas capable d'aligner deux phrases, elle me passionne, parce qu'elle a ce que cette femme a aussi : la violence insondable. Il y a une conduite instinctive qu'on peut essayer d'explorer, qu'on peut rendre au silence. Rendre au silence une conduite masculine est beaucoup plus difficile, beaucoup plus faux, parce que les hommes, ce n'est pas le silence. Dans les temps anciens, dans les temps reculés, depuis des millénaires, le silence c'est les femmes. Donc la littérature c'est les femmes. Qu'on y parle d'elle ou qu'elles la fassent, c'est elles⁴⁸.

Donner voix à ceux – et surtout à celles – qui n'ont pas fait partie intégrante de l'entreprise littéraire, en tant qu'exploration verbale mais silencieuse de ce qui ne peut se dire, comme la violence intérieure. Les protagonistes du théâtre de Delbecq, dont font partie Marta Mendes et Carine Bielen, en sont toutes tributaires, buttant inlassablement sur ce besoin de dire ce qui ne correspond à aucun dicible socialement acceptable. Cette violence s'apparente à la sauvagerie de l'écriture telle que la définit Duras dans *Écrire*, qui émane d'une solitude qui a marqué la condition de la femme depuis de nombreux siècles et s'est traduite par la communion avec la nature (les arbres, les bêtes sauvages) assimilée par les hommes à une forme de sorcellerie.

La sauvagerie de Duras, qui est celle des enfants et des femmes revenues à la nature, c'est d'abord une trahison de la doxa et d'un pacte social hétéropatriarcal qui se perçoit dans le langage comme vecteur d'idéologie ou de domination. La sorcellerie ne représente dès lors qu'une façon de faire émerger la sauvagerie que réprime l'ordre social dominant. Celui-ci s'ingénie, à travers des représentations, des interprétations, à mettre sous sa coupe toutes les prétentions à une origine

48 *Ibid.*, p. 118.

naturelle qui risquerait de le mettre en échec : c'est pourquoi (et Duras s'en explique à Suzanne Horer et Jeanne Socquet) la société androcratique active si fréquemment « *le recours à l'argument fasciste* »⁴⁹ qui vise à convaincre les femmes de leur nature servile, par exemple, ou de leur destin qui est de faire des enfants et de les élever ensuite. Chaque tentative de sortir de l'ordre établi représente un acte à la fois politique et poétique, en ceci que la sauvagerie, aux yeux de Duras, est au fondement des deux types d'action :

Tout homme révolutionnaire est à lui-même son propre gauchiste. Le lieu sauvage et toujours à explorer de sa propre contradiction, le vrai communiste l'aura toujours en lui. C'est le lieu de son désordre, de son refus, son lieu double qui toujours réapparaîtra plus loin, encore plus sauvage, si jamais il est assiégé par l'endoctrinement et délogé de l'intériorité qui est son lieu⁵⁰.

Les personnages du théâtre de Delbecq ont en partage de manifester cette même intériorité sauvage (souvent contradictoire) à travers des actions, des gestes, des paroles qui se heurtent violemment à l'ordre social. Outre les pièces déjà citées, pensons à la didascalie liminaire de « Phare », la première saynète des *Yeux noirs* : « *Une femme, abîmée. / Une parole brute. / Un seul jet* »⁵¹, ou à la pièce *Le vent souffle sur Erzebeth*⁵², qui met en scène une jeune femme sombrant dans la folie, un personnage qui renvoie à Lol, à Alissa, à la Dame du *Camion*, à Emily L. et à tant d'autres. La folie s'apparente, en quelque sorte, à l'obstination de la bête sauvage dont le comportement échappe aux codes qui régissent les sociétés humaines.

⁴⁹ Suzanne Horer & Jeanne Socquet, *La Création étouffée*, op. cit., p. 177.

⁵⁰ Marguerite Duras & Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 236.

⁵¹ Céline Delbecq, *Les Yeux noirs*, op. cit., p. 8.

⁵² Céline Delbecq, *Le vent souffle sur Erzebeth*, Carnières, Lansman, 2017.

Christine Aventin et l'occupation des *Sorcières*

En décembre 2015, un collectif « non mixte » réuni en Belgique autour de Christine Aventin en « meneuse de revue » s'empare, avec l'aval de Xavière Gauthier, de la défunte revue *Sorcières*, qui avait marqué le paysage féministe français entre 1975 et 1982, pour la ranimer. Plus de trois décennies plus tard, c'est donc un vingt-cinquième numéro qui vient s'inscrire dans la continuité des précédents. Une continuité qui n'en est pas une, dans la mesure où le support même du périodique est réinventé. Si les couvertures de *Sorcières* pouvaient à l'époque sembler quelque peu provocatrices, les textes étaient soigneusement présentés comme dans toute bonne publication parisienne qui se respecte. Le vingt-cinquième numéro est au contraire composite : sous un carton à rabats roses, l'on trouve des feuillets pour la plupart volants qui ne présentent aucune cohérence de mise en page. Les textes, les dessins, les collages, la bande dessinée sont délibérément disparates, accentuant l'aspect artisanal de l'entreprise : la revue ne se vend pas, elle est distribuée lors d'événements publics et dans l'une ou l'autre librairie complice, contre une donation à la discrétion de son lectorat. Langage cru, récits violents voire pervers : l'entreprise belge suscitera finalement la rupture des relations du collectif avec Xavière Gauthier, choquée par ce numéro, qui ne connaîtra pas de suite.

La « Note d'intention » datée de décembre 2015 et reprise sur le versant intérieur de la couverture, précise que le point de départ est un atelier de réflexion autour de la « lecture collective de quelques numéros choisis »⁵³, censé donner naissance à un « axe thématique » pour le numéro 25. Cet axe s'avérera finalement être « La monstre », que les nouvelles « sorcières » construiront autant comme une parade

53 *Sorcières*, n° 25, [2017], n. p. Sauf mention contraire, toutes les citations suivantes renvoient à ce numéro.

(de monstres) que comme une façon de se réapproprier un qualificatif péjoratif en le féminisant de surcroît. Ainsi, sur les rabats du numéro figurent deux définitions : celle du « menstrue », ce « [l]iquide servant à dissoudre les corps solides », dont l'étymologie est rappelée (« la vertu dissolvante autrefois attribuée au sang menstruel »), et celle de l'imaginaire « monstrue », ensuite, renvoyant à l'ancien comme au néo-féminisme : « Terme générique désignant l'ensemble des puissances de dissolution dont, à force d'en être suspectées, les femmes se sont rendues capables », pour ajouter ensuite un cas particulier : « Monstrue des sorcières : aussi appelée "magie rose" ou "journée des secrétaires" par autodérision ».

L'on sait que le titre de la revue *Sorcières* avait été soufflé par Duras à Xavière Gauthier, en référence à son affection pour la figure que décrit Michelet⁵⁴ : « *Je crois qu'on a brûlé les sorcières non seulement parce qu'elles étaient en intelligence avec la nature, mais parce que cette part d'elles-mêmes vouée au-dehors [...] était une part enlevée au foyer, distraite de la famille. La femme, happée par le dehors, trahissait* »⁵⁵. La figure de la femme comme sorcière a ensuite fait florès ; pensons simplement au roman *Les Sorcières de la République* de Chloé Delaume (2016), à l'essai de Mona Chollet intitulé sobrement *Sorcières : la puissance invaincue des femmes* (2018) ou encore à l'exposition « *Witches* » organisée en 2021 à Bruxelles⁵⁶. L'entreprise menée par Christine Avenir refuse le féminisme hégémonique pour

54 Voir Catherine Rodgers, « Sorcière », in *Dictionnaire Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet & Christiane Blot-Labarrère, Paris, Champion, 2020, p. 592-594.

55 Suzanne Horer & Jeanne Socquet, *La Création étouffée*, op. cit., p. 176.

56 Chloé Delaume, *Les Sorcières de la République*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2016 ; Mona Chollet, *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, « Zones », 2018 ; *Witches : histoires de sorcières*, dir. par Valérie Piette, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2021.

s'inscrire dans une perspective intersectionnelle et inter-générationnelle à travers cette figure de plus en plus revendiquée de la sorcière⁵⁷.

Pourtant, l'autrice, qui était entrée en littérature à l'âge de 17 ans avec le roman *Le Cœur en poche* (1988) et avait souffert de l'emprise que son père avait exercée sur ce premier succès au point de mettre l'écriture sous le boisseau pendant de nombreuses années⁵⁸, affirme n'avoir jamais lu Duras : « Il me faudrait réfléchir à pourquoi j'ai si peur de lire Duras et pourquoi je ne l'ai donc jamais lue. J'ai acheté plein de ses livres, on m'en a offert, je n'en ai ouvert aucun. Peur panique de me faire avaler par cette écriture-là, de ne plus pouvoir ensuite retrouver la mienne »⁵⁹. L'abstinence durassienne n'est pourtant que de surface : Aventin connaît bien l'écrivaine française pour l'avoir étudiée dans les cours de Danielle Bajomée à l'Université de Liège, ce dont le texte que je viens de citer, encore inédit, rend compte. Et de poursuivre, bravache, en pastichant l'autrice de *Hiroshima mon amour* et de *L'Amour* :

Aussi je ne lis pas Duras, je diagonale Duras à la recherche de qui est mon amour ! Tu n'as rien lu. Rien. J'ai tout lu. Tout. Il n'y a, à l'intérieur de ça, aucune place à prendre. Duras se pose en intouchable. De même, cet amour devient un tabou : jusqu'à la rivière nous n'avons rien nommé, et après la rivière non plus⁶⁰.

57 « Notre envie est de susciter des territoires communs entre des femmes venues d'histoires – personnelles ou politiques – différentes. Nous aimerions rassembler autour de la table les anciennes et les nouvelles générations de féministes, mais aussi asseoir ensemble les travailleuses et les chômeuses, les domiciliées et les sans-toit, les régularisées et les sans-droits, les gouines et les hétéras, les Belges et les non-Belges... puisque telles sont les femmes et puisque telles, toutes, elles vivent » (*Sorcières*, n° 25).

58 À ce sujet, voir Christine Aventin, *Breillat des yeux le ventre*, Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, « Espace Nord », 2018.

59 Christine Aventin, texte inédit, sans titre. Le texte m'a été aimablement communiqué par l'autrice.

60 *Ibid.*

Qu'on le veuille ou non, Duras percole, en substance comme à la lettre, imprégnant avec fluidité le filtre belge. Son approche singulière du féminisme percole de la même manière, à travers le mot sorcière ou bien à travers son positionnement fluctuant, à distance du féminisme hégémonique militant comme de la « tentation du théorique »⁶¹.

En 2021, Aventin fait paraître un essai militant, intitulé *Feminispunk : le monde est notre terrain de jeu*, qui prend pour prétexte une analyse du personnage de Fifi Brindacier et de ses effroyables traductions françaises, dans la mesure où celles-ci atténuent l'empuissancement de l'héroïne d'Astrid Lindgren, qui représente un cas unique dans la littérature mondiale des années 1940. Toujours selon une perspective intersectionnelle et intergénérationnelle, ce livre établit un dialogue critique avec la pensée féministe telle qu'elle s'est élaborée avec le temps, au point d'amener Aventin à interroger la question extrêmement complexe de l'héritage :

Hériter ne signifie pas simplement être des alliées dans une lutte pour « l'égalité des chances » à l'intérieur d'un système par définition inégalitaire, mais d'être des complices dans une lutte dont le but ultime est la ruine des privilèges, les nôtres y compris. Parmi lesquels le luxe de crânement pouvoir affirmer que le monde est notre terrain de jeu⁶².

Être tributaire d'un héritage, si louable puisse-t-il être, c'est s'exposer à un possible aveuglement qui empêcherait la lutte d'aboutir. Le monde ne peut par conséquent devenir un terrain de jeu collectif qu'à avoir subi une destruction volontaire et enthousiaste, qui nous ramène à la Duras des années 1960-1970. La vision de l'Histoire selon cette dernière se tourne davantage vers la *tabula rasa* de l'avenir plutôt que vers un passé surencombré et stérile. Il en va de

61 Voir Simona Crippa, *Marguerite Duras : la tentation du théorique*, Paris, Classiques Garnier-Minard, « Bibliothèque des lettres modernes », 2021.

62 Christine Aventin, *Feminispunk : le monde est notre terrain de jeu* [2021], Paris, La Découverte, « Poche », 2023, p. 111.

même pour Aventin, qui semble ensuite embrasser le destin de la dame du *Camion*, qualifiée par la cinéaste française de « [d]éclassée »⁶³.

C'est-à-dire trahir l'histoire qui *nous* protège et dont *nous* sommes issues, en adoptant une cause qui *nous* décline :

D'une manière générale, je crois que le déclassement est un bon marqueur politique : veillez à ne jamais devenir une *persona grata* ! J'écris tout ceci et je sais qu'écrire, dans un cadre reconnu j'entends, n'a jamais déclassé personne. Bien au contraire. Il me semble. C'est pourquoi je pense que ce livre sera mon dernier. Si je le note ici, c'est pour m'en souvenir. Tout en pressentant la vanité qu'il y a dans ma recherche d'une posture qui serait, en quelque sorte, innocente – et qui n'est pas sans lien avec la pression que subit une fille quand elle s'approprie les « outils du maître »⁶⁴.

Et de fournir une scolie de cette conclusion en note de bas de page, se réclamant de l'une des principales penseuses du féminisme contemporain :

Je te livre ici un peu de ma hantise – « Jamais on ne détruira la maison du maître avec les outils du maître », écrivait Audre Lorde, et je suis retournée voir récemment son texte. Quel propos déployait-il, au juste, autour de cette citation devenue sentence ? Une sentence dont je sentais bien l'endroit de ma condamnation : le langage – son articulation –, les mots – leur usage et leurs sens. Outils du maître par excellence qui te font endosser sa posture de domination. La conclusion d'Audre Lorde, pourtant, retourne en quelque sorte le verdict au jury : « Je fais mon boulot, dit-elle, est-ce que vous faites le vôtre ? » Et s'il s'agissait, bien plus que de la détruire, de l'occuper, cette maison ? Je veux dire : de la squatter. Alors voilà, j'écris des livres comme on squatte une maison de maître laissée à l'abandon – inoccupée, mais que les propriétaires n'entendent pas céder pour autant : littérature française. C'est vide, c'est en ruine, vous n'en avez pas besoin, pour l'instant c'est chez moi⁶⁵.

Le militantisme est pris dans un paradoxe autotélique que seule la remise en cause continue du langage peut atténuer.

63 Marguerite Duras, *Le Camion*, op. cit., p. 16.

64 Christine Aventin, *Feminispunk*, op. cit., p. 113.

65 *Ibid.*, p. 113, n. 21.

« Un militant, c'est quelqu'un qui ne doute pas », dit G. D. dans *Le Camion*⁶⁶. Réduites à user d'une langue marquée par des siècles de domination patriarcale, les écrivaines féministes non hégémoniques cherchent à en atteindre la chair, quitte à en désintégrer des pans entiers, quitte à s'en tenir au silence. La tentation de la destruction – éminemment durassienne : « Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique »⁶⁷ – est aussi paradoxale, puisqu'il s'agit d'habiter la néantisation, d'incarner un langage jamais totalement débarrassé de sa charge idéologique.



Duras s'est toujours tenue à distance des idéologies qu'elle renvoie dos à dos : son féminisme n'est pas militant, même s'il peut parfois en présenter les allures, parce qu'il se refuse à « *la dalle de la pensée totalitaire* »⁶⁸. Le féminisme durassien, non conceptualisé mais présent dans la quasi-totalité de ses œuvres et de ses déclarations, remet en question les pétitions de principe et se déploie à travers une folie assumée et une méfiance envers le langage, jusqu'à sa réfutation par des moyens non rhétoriques ou encore la mise en scène de personnages qui cherchent à revenir à une forme de sauvagerie primitive, une sauvagerie de l'enfance, incarnée dans la chair.

Les autrices belges, doublement minorées (sinon davantage), embrassent cette fluidité du féminisme durassien, dont elles (ré)inventent les contours⁶⁹. De nombreux traits

⁶⁶ Marguerite Duras, *Le Camion*, op. cit., p. 42.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 9.

⁶⁹ Il y aurait sans doute matière à confronter la pensée non systématique de Duras, qui épouse le positionnement d'écrivaines appartenant à un espace géopolitique qui redouble leur minoration, des propositions du féminisme radical de bell hooks qui, au départ du constat de la minoration, cherche à instaurer une véritable théorie (voir bell hooks, *De la marge au centre : théorie féministe*, trad. de l'anglais par Noomi B. Grusig, Paris, Cambourakis, 2017).

stylistiques, de nombreux thèmes et motifs, quelques citations littérales parfois, permettent aux écrivaines du Plat Pays de capter la puissance incantatoire de la parole durassienne sans pour autant lui prêter allégeance de manière servile. Si l'œuvre de Duras est un point de départ, une impulsion revendiquée, les quatre autrices convoquées la débordent largement, jusqu'à entrer en contradiction avec ce que l'autrice de *Détruire dit-elle* elle-même affirmait penser. Comme chez Duras, dans chacun des quatre cas s'opère un nouage singulier de l'écriture et du corps qui s'écarte d'un certain féminisme hégémonique pour lui substituer une rupture, un point de fuite, une échappée belle.

Christophe MEURÉE

Archives & Musée de la Littérature
(Bruxelles)

christophe.meuree@aml-cfwb.be

221