

La Solitude comme condition de l'acte d'écriture

Étude sur *Écrire* de Marguerite Duras et *Une chambre à soi* de Virginia Woolf

Mémoire réalisé par
PHAM Tran Hanh Trang

Promoteur(s)
Amaury DEHOUX
TRAN Van Công

Année académique 2016-2017
Master [120] en langues et littératures françaises et romanes, orientation FLE
(Université catholique de Louvain)
Master en études francophones (Université de Hanoi)

**LA SOLITUDE COMME CONDITION
DE L'ACTE D'ÉCRITURE
ÉTUDE SUR *ÉCRIRE* DE MARGUERITE DURAS ET
UNE CHAMBRE À SOI DE VIRGINIA WOOLF**

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Amaury Dehoux et Monsieur le Professeur Tràn Van Công d'avoir accepté de diriger ce travail en Belgique et au Vietnam.

Je tiens à remercier Monsieur Amaury Dehoux qui, par ses exigences, ses conseils, son enthousiasme et ses encouragements, m'a sans cesse accompagnée dans la rédaction de ce mémoire.

Je tiens à remercier Monsieur Tràn Van Công pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée, en partageant avec moi toutes ses recherches et réflexions non seulement sur la vie et l'œuvre de Marguerite Duras, mais aussi sur le sujet de l'écriture. De telles recherches furent une source d'inspiration constante pour moi.

Je remercie également mon meilleur ami, Mathieu Poulin-Lamarre, professeur d'anthropologie au Cégep de Sherbrooke (Canada), pour ses suggestions de lecture, qui m'ont aidée à découvrir la vie et l'œuvre de Virginia Woolf.

Je remercie mes amis Thomas Croisez, Gil Smits et Benoit Laurent, qui m'ont toujours écoutée et encouragée pendant mon séjour en Belgique.

Je remercie enfin mes parents et ma sœur de m'avoir toujours aimée et soutenue dans tous mes choix.

AVERTISSEMENT GÉNÉRAL

1. Conventions matérielles

a) Dans le corps du texte, nous n'inscrivons le titre original d'un ouvrage cité que lors de sa première occurrence, en indiquant entre parenthèses la traduction en français [ex. : l'œuvre de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (*Une chambre à soi*)]. À partir de la deuxième occurrence, nous indiquons le titre directement en français [ex. : l'œuvre de Virginia Woolf, *Une chambre à soi*].

b) Dans les notes en bas de page, pour renvoyer à l'édition en langue originale, nous citons le titre en langue originale [ex. : WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*], tandis que le titre en langue française fait référence à l'édition en traduction française [ex. : WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*].

c) Nous donnons les références complètes de tous les ouvrages cités en note à la première occurrence, puis nous renvoyons à la bibliographie.

2. Citations des œuvres du corpus d'études

a) Toutes les citations en langue française d'*A Room of One's Own* sont faites à partir de la traduction de Clara Malraux, parue aux éditions Denoël en 1992.

b) Toutes les citations d'*Écrire* sont faites à partir du texte paru aux éditions Gallimard en 1995.

3. Convention pour les traductions

a) Pour toutes les citations issues des œuvres de notre corpus d'études, nous reproduisons les extraits en langue originale dans le corps du texte et, pour les œuvres de langue anglaise, nous transcrivons en note la traduction en français précédée de la référence de l'édition en langue originale et de l'abréviation [Trad. :], et suivie de la référence de l'édition en traduction française.

b) La même convention vaut pour tous les textes cités dans une autre langue que le français, et pour lesquels il existe une traduction française.

c) Lorsque nous reproduisons un texte dont il n'existe actuellement pas de traduction française, nous le traduisons. Dans ce cas, nous transcrivons les extraits en langue originale dans le corps du texte et fournissons en note la traduction en français précédée de la référence de l'édition en langue originale et de l'abréviation [Trad. :], et suivie de la mention entre crochets [Nous traduisons].

INTRODUCTION GÉNÉRALE

On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude elle se fait seule. Je l'ai faite. Parce que j'ai décidé que c'était là que je devrais être seule, que je serais seule pour écrire des livres¹.

Signée par Marguerite Duras (1914-1996), cette citation pose le cadre et l'objet du présent travail. L'auteure française institue en effet la solitude comme une condition essentielle de l'acte d'écriture – l'écrivain ne pourrait faire œuvre qu'après s'être isolé, retranché du monde. Loin d'être une revendication propre à Duras, ce besoin de solitude est partagé par de nombreux auteurs. Ainsi, dans le monde anglophone, Virginia Woolf (1882-1941), figure marquante de la littérature moderniste, a également insisté sur l'importance de la solitude au regard de la pratique créatrice. De cette manière, par le rôle fondamental que ces écrivaines lui reconnaissent, la solitude devient un moyen de rapprocher leurs œuvres et leur poétique, qui s'ancrent pourtant dans des contextes linguistiques et culturels distincts.

L'objectif de notre étude est ainsi de définir la notion de solitude à travers les discours de Marguerite Duras et Virginia Woolf. Plus précisément, il s'agit de déterminer en quoi, dans les textes *Écrire* (1993) de Duras et *Une chambre à soi* (1929)² de Woolf, la solitude est présentée comme un élément fondamental de la pratique littéraire de ces deux auteures et de leur positionnement en tant que femmes-écrivaines au XX^e siècle. Les deux textes ici retenus se prêtent en effet à la comparaison en ce qu'ils sont, l'un et l'autre, des discours que les écrivaines tiennent sur l'écriture, sur les modalités et les possibilités de la création littéraire. D'une part, *Une chambre à soi* se base sur plusieurs conférences données par Virginia Woolf en 1928, dans deux collèges de l'Université de Cambridge, Newnham College et Girton College. D'autre part, *Écrire* trouve son origine dans les échanges que Marguerite Duras a avec son assistant Benoit Jacquot sur son rapport à l'écriture.

La perspective adoptée et le corpus établi nous ont menée à deux questions fondamentales, qui forment les différents axes de notre recherche. La première interrogation porte sur l'élément essentiel qui relie les deux auteures étudiées, à savoir la solitude. Il convient de chercher à voir comment cette solitude est présentée dans la vie

¹ DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 17.

² Pour la version originale : WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, Penguin Books, 1945. Pour la traduction française : WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduction de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992.

des auteurs, puis comment elle est transférée dans leurs œuvres littéraires. S'interroger sur cette solitude revient ainsi à étudier séparément la vie de chaque auteure en vue de relever les signes qui donnent la solitude comme un fait omniprésent, exerçant un impact sur leur conception de l'écriture. En outre, il est aussi nécessaire d'observer l'ensemble des œuvres de Duras et Woolf afin de voir comment cette solitude qui les inspire se voit inscrite dans leurs dispositifs textuels respectifs.

La deuxième grande question requiert d'analyser comment les deux auteures ont elles-mêmes modélisé le rôle de la solitude dans leur poétique et dans leur œuvre. Il faut notamment se pencher sur les dimensions spatiale et spirituelle de la solitude, qu'elles mettent toutes deux en avant. Il est également intéressant de voir comment, chez ces deux auteures, la solitude de l'écrivain se voit liée à la liberté féminine. Cela implique donc aussi de se concentrer sur le statut de la femme qui se veut intellectuelle au XX^e siècle. Il s'agit ainsi de déterminer en quoi la solitude peut participer, pour la femme auteure, d'un accès à l'indépendance et à la liberté.

Ces questionnements ont imposé divers choix et précautions méthodologiques. Tout d'abord, la notion même de « solitude » nous est apparue problématique en ce qu'elle semble, sans doute, trop évidente. Loin de nous contenter d'un sens intuitif ou général, nous avons préféré établir une définition circonstanciée de celle-ci, en nous basant sur différents essais qui lui sont consacrés. Cet effort de définition était nécessaire pour cerner toutes les dimensions et toutes les valeurs de la solitude et, *de facto*, pour appréhender celle-ci dans toute sa richesse au sein de l'écriture de Marguerite Duras et de Virginia Woolf.

En outre, la solitude ayant, chez ces deux auteures, une valeur poétique indissociable d'une dimension proprement ontologique, il nous a semblé essentiel de convoquer la biographie de ces écrivaines comme une composante incontournable de leur poétique. Loin d'être exhaustive, la biographie des deux auteures est cependant problématisée sous le signe même de la solitude et ne reprend que des éléments en lien avec celle-ci. Par ailleurs, si nous visons à établir des analogies dans la position de ces deux romancières à l'égard de la solitude, il n'en reste par moins qu'il serait vain de vouloir comparer leur biographie. C'est pourquoi nous avons décidé de présenter séparément la vie de Woolf et celle de Duras, avant de montrer ensuite comment, à partir

de deux existences singulières, elles formulent une poétique comparable, nourrie par la solitude.

D'un point de vue théorique et méthodologique, ce travail de recherche s'inscrit au sein d'un cadre de réflexion comparée. La démarche comparatiste nous a permis de mettre en relation les conceptions de la solitude d'une auteure française et d'une écrivaine anglaise, et d'ainsi modéliser une poétique de la solitude, reposant sur l'identification d'invariants qui transcendent, chez ces deux auteures, les différences géographiques, linguistiques et culturelles. Plus fondamentalement, l'approche comparée nous a fourni un cadre critique idéal pour penser une communauté d'expérience entre deux femmes de lettres majeures du XX^e siècle.

Cette étude se compose de deux parties principales, précédées par un avant-propos général. Celui-ci cherche à définir la notion de solitude dans une perspective psychologique et philosophique. Se basant principalement sur la doctrine de Dao et sur les essais de Marcel Conche et de Jacqueline Kelen, cet avant-propos s'attache à établir une synthèse sur la notion de solitude et sur ses différents aspects.

La première partie vise à contextualiser la vie des deux auteures et à identifier la prégnance de la solitude dans leurs œuvres. Dans un premier temps, cette partie s'intéresse à la biographie des deux auteures étudiées et y relève l'ensemble des comportements et des dispositions mentales qui traduisent la solitude des écrivaines dans l'espace social. Cette partie envisage ensuite le transfert de la solitude depuis la vie vers l'écriture de Duras et de Woolf, à travers une analyse de cette même solitude dans leurs œuvres respectives.

La deuxième partie porte sur les discours que Duras et Woolf tiennent respectivement dans *Écrire* et *Une chambre à soi*. Elle caractérise ainsi la solitude essentielle que ces deux écrivaines identifient comme étant à l'origine de l'œuvre littéraire. Il s'agit, d'abord, de montrer que Woolf et Duras réclament une solitude spatiale qui doit permettre à l'écrivain de se concentrer sur sa création artistique. Cette partie s'attache ensuite à souligner qu'à la nécessité d'un espace privé, les deux romancières ajoutent le besoin d'un esprit solitaire. Un tel esprit est alors analysé à

travers les modalités de la relation mentale que chacune des deux auteures entretient avec son œuvre, avec la société et avec soi-même. Dans un dernier temps, la solitude de l'auteur se trouve mise en relation avec la liberté des femmes et cela permet de montrer comment l'isolement devient la condition d'une écriture spécifiquement féminine.

AVANT-PROPOS GÉNÉRAL

La Solitude, essai de définition

Parler de Solitude, c'est originellement renvoyer à deux définitions, l'une concrète et l'autre plus générale. Cet aspect plus général trouve en effet son origine dans l'accroissement que connaît la solitude au sein de nos sociétés modernes, où elle devient omniprésente.

Les auteurs qui ont tenté de répondre à ces questions sont bien évidemment nombreux. Ce sont surtout des philosophes et des psychologues. Dans ce travail, la Solitude est avant tout un sujet d'étude qui est observé dans sa diversité et sa multitude. Une spécification de cette notion de « Solitude », sous l'angle philosophique et psychologique, est donc nécessaire. Certes, ce thème de la Solitude parcourt depuis toujours la littérature et les arts, mais peu de recherches ont été menées dans une perspective plus scientifique. Plusieurs auteurs français ont écrit sur la Solitude : Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*³ et Jean-Paul Sartre dans *Les Mots*⁴, par exemple. C'est aussi le cas de Marguerite Duras et Virginia Woolf qui sont au cœur de notre travail. Plus largement, on peut encore parler de Kafka dans *La Métamorphose*⁵, Gabriel García Márquez dans *Cent ans de solitude*⁶. Dans le domaine des arts, on peut mentionner les œuvres de Thomas Cole⁷, Thomas d'Alexander Harrison⁸, Fernand Khnopff⁹ ou Edward Hopper¹⁰.

Il convient tout d'abord de distinguer deux types de Solitudes : celle qui est caractérisée positivement et celle qui est définie négativement, en tant qu'elle est subie¹¹. De plus, la Solitude peut être de l'ordre du temps court ou du temps long.

³ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

⁴ SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

⁵ KAFKA Frank, *La Métamorphose*, trad. par Claude David, Paris, Gallimard, 1991 (Folio-bilingue, 14).

⁶ MARQUEZ Gabriel García, *Cent ans de solitude*, trad. par Claude et Carmen Durand, Seuil, Paris, 1968.

⁷ COLE Thomas, *La Croix dans la solitude* [huile sur toile, 61x61 cm]. Lieu : Musée du Louvre, Paris, 1845.

⁸ Il s'agit de deux œuvres : HARRISON Thomas d'Alexander, *Solitude* [huile sur toile]. Lieu : Musée d'Orsay, Paris, 1983; et *L'Enfant au bord de la mer* [huile sur toile]. Lieu : Château de Blérancourt, Blérancourt, 1983.

⁹ KHNOPFF Fernand, *Solitude* [photo rehaussée au platine d'Alexandre, rehaussée de crayon de couleur, 30,5 x 11], 1891. Origine : Acquis de Mme Marie-Dominique Cherton, Bruxelles, 2001.

¹⁰ HOPPER Edward, *Automat* [huile sur toile, 113,7x10,2 cm avec le cadre], 1927. Origine : Des Moines Art Center, acquis avec les fonds de la Edmundson Art Foundation en 1958.

¹¹ Nous avons utilisé l'appellation d'Emmanuelle Corbel. Voir CORBEL Emmanuelle, « Réflexions sur la diversité des solitudes et leurs solutions », dans *Horizons philosophiques*, vol. 17, n° 1, 2006, p. 31-45.

1. La doctrine de *Dao*

L'un des premiers à tenter de définir la Solitude est Lao Tseu, ou Laozi (604 - 531 av. J-C). Son œuvre, intitulée *Dao de jing*¹² (*Le Livre de la voie et de la vertu*), est l'une des premières analyses philosophiques de la solitude. Ce classique exerce encore aujourd'hui un impact considérable sur les sociétés orientales et occidentales, grâce aux nombreuses traductions et interprétations. En effet, ces dernières sont variées, parce que les aphorismes du *Dao* ont un caractère à la fois général et précis. Étant général, il peut donc s'adapter à n'importe quel cas et permettre à chacun d'interpréter le *Dao* selon ses propres expériences et de l'appliquer pour son perfectionnement individuel. Ce dernier point est au cœur de l'essai de définition de la Solitude. Parmi la variété des thèmes du *Dao*, il est à souligner la valeur de la mise en retrait de soi, abordée par Lao Tseu. En effet, il s'agit d'une situation où l'on devient seul avec soi-même, surtout spirituellement. John Cowper Powys – écrivain, conférencier et philosophe britannique du XX^e siècle – a souligné l'essentiel de la doctrine de *Dao* comme suit :

The essence of the doctrine of the Tao seems to be that it is through withdrawing ourselves rather than asserting ourselves, through retreating rather than pursuing, through inaction rather than through action, through becoming quiet rather than through making a stir, that we attain wisdom and spiritual power¹³.

Laozi définit la Solitude comme le détachement de soi-même vis-à-vis du monde extérieur. À l'époque, la Solitude n'était pas nommée comme telle, même si ce phénomène allait être abordé à travers plusieurs interprétations par les générations suivantes. Ainsi, la Solitude positive consiste en une mise en retrait de soi, par laquelle on exerce une puissance spirituelle.

¹² Édition en langue originale : 老子 [Laozi], 老子注譯及評介 [Laozi zhuyi ji pingjie], texte établi par 陳鼓應 [Chen Guying], Pékin, 中華書局出版社 « 中國古典名著譯注叢書 » [Zhonghua shuju chubanshe « Zhongguo Gudian Mingzhe Yizhu Congshu »], 1984 et 2007. Traduction française : LAO Tseu, *Le Livre de la voie et de la vertu* [« Tao Te King »], trad. par Stanislas Julien, Imprimerie royale, Paris, 1842.

¹³ POWYS John Cowper, *A Philosophy of Solitude*, Londres, Jonathan Cape, 1933, p. 19. Trad. fr. : « L'essentiel de la doctrine de Dao semble être comme suit : c'est en nous retirant plutôt qu'en nous affirmant, en nous retirant plutôt qu'en poursuivant quelque chose, par l'inaction plutôt que l'action, en devenant calme plutôt qu'en étant agité, que nous atteignons la sagesse et le pouvoir spirituel » [notre traduction].

2. La catégorisation de la Solitude chez Marcel Conche

Marcel Conche – philosophe français du XX^e siècle – a apporté un regard différent sur les types de solitude, à travers son ouvrage intitulé *Le Destin de solitude*¹⁴. Pourtant, demeure l'idée de distinguer les différentes catégories de Solitude. Selon Conche, il en existe trois. La première se manifeste en une situation où nous nous éloignons de tous afin de nous laisser un espace pour nos réflexions, de calmer notre agitation intérieure. L'auteur a illustré cette idée en se référant aux mystiques qui ont choisi de s'éloigner du monde, afin de trouver Dieu :

La solitude essentielle n'est guère ressentie par l'homme ordinaire, lequel, tout à ses soucis du jour, vit dans l'oubli de lui-même. Lorsqu'elle est pensée et goûtée pour elle-même, elle devient la solitude du sage [...]. La solitude du sage est plus aisée à concevoir qu'à vivre. Elle donne quelque satisfaction à la concevoir, à la vivre, elle deviendrait souffrance¹⁵.

Ainsi, cette Solitude, rejoignant l'idée de *Dao*, nous mène à un oubli de soi, des autres, pour pouvoir atteindre une sorte de sagesse. Il s'agit dans ce cas d'une Solitude considérée comme positive.

La deuxième solitude qu'a abordée Conche est celle dite nécessaire, qui favorise la création artistique. Il a souligné que cette solitude « est un bien », qu'« elle est souffrance aussi, mais bonne souffrance »¹⁶. La solitude, dans ce cas, porte deux nuances : elle est à la fois positive pour tous les artistes et négative en ce qu'elle est synonyme de souffrance. Il s'agit donc d'une Solitude « neutre », qui est nécessaire, mais qui ne s'avère pas pleinement positive.

La dernière solitude, qui est à l'origine de l'ouvrage de Conche, consiste en une séparation avec les autres. Ce type de solitude est donc la conséquence d'une rupture de relation. L'auteur a défini cette solitude, qui est aussi la sienne, comme étant la solitude absolue, celle qui « brise de façon irrémédiable le lien entre ceux qui s'aimaient »¹⁷. Il est à souligner que, dans ce cas, demeure une solitude négative qui est subie au contraire de

¹⁴ CONCHE Marcel, *Le Destin de solitude*, La Versanne, Encre Marine, 2003.

¹⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷ *Ibid.*, p. 145.

la solitude positive qui est choisie. Ainsi, ce n'est une question ni de liberté ni de volonté personnelle.

Ainsi, Marcel Conche a produit une réflexion double sur la solitude, qu'il perçoit dans ses valeurs positive et négative. Cette duplicité se retrouve dans la situation qu'il a vécue à la suite du décès de son épouse et qu'il a qualifiée de « solitude grecque ». Cette dernière est due à une séparation, à un abandon et à une déception amoureuse qui placent l'individu dans une cage de solitude :

Solitude grecque, est aussi bien latine : face au malheur, on ne s'en laisse pas conter. On subit, et puis on lutte : on refuse l'indigne abattement. On s'écarte de la foule et de la diversion, et de la distraction, qu'apporte la société. On choisit la solitude pour surmonter sa solitude, celle qui est au-dedans de soi et qui sera toujours là, désormais¹⁸.

Tout d'abord, la solitude subie est à l'origine d'une séparation entre l'homme et autrui. Il s'agit donc dans ce cas d'une solitude forcée, à travers laquelle l'auteur est devenu seul à la suite de la perte d'un être cher. Mais Conche a aussi abordé l'aspect volontaire de la solitude puisqu'il a choisi lui-même d'être seul, en s'écartant du monde. L'homme peut donc se guérir grâce à cette solitude, qui est différente de la précédente. La solitude grecque se compose ainsi de deux facteurs : d'une part, une solitude subie et forcée qui pousse l'auteur dans un isolement géographique et spirituel au regard de sa femme ; d'autre part, une solitude choisie, consistant en un repli sur soi-même et en une coupure vis-à-vis des autres, lesquelles servent à guérir la solitude forcée. Il existe, certes, une solitude positive qui peut aider l'homme à surmonter la solitude négative, mais Conche a souligné la durabilité de sa douleur. Nous pouvons donc conclure que, selon Marcel Conche, persiste la solitude douloureuse toujours au-dedans de soi.

En bref, selon Conche, la solitude se manifeste, à travers des caractères précis, qui distinguent ses différentes nuances : positive, négative ou neutre.

3. La revalorisation de la notion de Solitude positive chez Jacqueline Kelen

Les solitudes abordées par Lao Tseu et Conche se rejoignent en un point commun : la distance se creusant entre les individus. En effet, il s'agit, pour les deux auteurs, d'un éloignement de la personne physique par rapport aux autres personnes aux

¹⁸ *Ibid.*, p. 144.

alentours. Pourtant, en lisant d'autres ouvrages sur la solitude, nous avons trouvé une autre définition qui semble s'écarter de l'idée d'être loin des autres, celle de Jacqueline Kelen. Dans son ouvrage intitulé *L'Esprit de Solitude*¹⁹, qui a obtenu le prix ALEF des librairies, l'auteure française a dessiné une apologie de la notion de Solitude. Selon elle, la solitude n'est pas forcément un état d'éloignement par rapport aux autres, ni un état de renfermement sur soi-même. Au contraire, une personne peut toujours atteindre l'état de Solitude bien qu'elle soit entourée de gens. Kelen a ainsi, elle aussi, identifié une Solitude positive, qu'elle a nommée « vraie solitude » :

[...] La vraie solitude – celle qui est à la fois remplie et légère, celle qui ouvre, rend disponible et relie – et on se trouve ici au niveau ontologique. C'est cette essentielle solitude que j'essaierai d'approcher et de dire et pour laquelle il n'existe – et c'est heureux – ni remède ni solution. Cette solitude est à la fois le prix à payer et la récompense de notre liberté. Il ne s'agit donc pas de la renier, de ne la brader jamais, ni pour vivre une histoire amoureuse ni pour faire carrière, puisqu'elle est ce qui demeure unique en chacun de nous²⁰.

Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une observation du phénomène de la solitude pour le classer en différents types, comme l'ont fait Lao Tseu et Conche ; c'est plutôt une prise de position de Kelen. Elle a, tout d'abord, donné une norme de la « vraie » solitude, et en même temps nié tous les autres types de solitude en les appelant « mauvaises » solitudes. En plus, en mettant au singulier « la vraie solitude » et au pluriel les « mauvaises solitudes », l'auteure a encore souligné l'unicité de ce phénomène. Dans ce cas, la « mauvaise » solitude devrait être comprise comme « fausse ». Cela veut dire que, pour Kelen, il existe, en premier lieu, une seule et unique solitude qui peut être tenue pour la norme. Ce n'est donc pas une question de classification de la solitude, mais davantage une revalorisation de cette conception. Cette idée a été présentée comme suit :

[...] le solitaire n'est pas, comme on tend à le faire supposer, un être méchant, ou délaissé, qui par manque de chance ou absence d'amour, se retrouve dans cette situation²¹.

En outre, la solitude, chez Kelen, est indissociable de la liberté. Cette dernière correspond à une liberté « personnelle, à l'étonnement, à l'émerveillement d'être seul au

¹⁹ KELEN Jacqueline, *L'Esprit de solitude*, Paris, Édition La Renaissance, 2005.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 14.

monde, seul à porter son destin, seul à pouvoir aussi le partager »²². Ainsi, la découverte de la solitude devient une récompense de la liberté. L'expérience de la solitude est considérée comme un bienfait, qui se manifeste par une volonté de liberté, grâce à laquelle la personne peut être dans son monde de réflexion et d'esprit critique. Ces pensées personnelles permettent à la personne solitaire de prendre conscience, de grandir et d'explorer de manière profonde toutes ses propres qualités. De fait, la solitude consiste en une bonne façon d'apprendre, qui s'assimile à une quête spirituelle personnelle.

D'ailleurs, Jacqueline Kelen a également apporté un autre regard concernant la solitude. Si dans l'ouvrage de Conche, la personne solitaire est victime de sa solitude, elle devient, chez Kelen, coupable de cet isolement :

Par peur ou timidité, par repli ou résignation, ou encore par paresse et inertie, un individu peut se retrouver seul. Il se plaint de cette situation mais tout compte fait cet état s'avère tranquille, confortable : c'est plus facile, moins risqué que de faire le premier pas, de se confronter à autrui. On peut s'installer à vie dans cette tiède solitude, en l'aménageant et tout en maugréant : on veut croire que les relations, les amitiés tombent du ciel, on se garde bien d'essayer et d'oser [...]. Ces personnes de tout âge qui se disent isolées, délaissées, font le vide autour d'elles par leurs geignements perpétuels, par leur agressivité ou leurs frustrations. C'est leur égocentrisme aigu qui est en cause, non l'indifférence des autres²³.

La solitude est appelée « mauvaise » dans ce cas, car ce n'est plus l'isolement que doit subir la personne. Le mot « mauvaise » a donc bien été utilisé par Kelen, qui décrit un « égocentrisme aigu qui est en cause ». Il s'agit d'un acte tout à fait subjectif de la personne seule, qui n'est pas du tout lié aux réactions des autres. Cet état de détachement dénote la timidité, la peur, mais aussi un certain sentiment de refus social. Dans ce cas, la personne nie les liens sociaux, crée une sorte de mur autour d'elle-même, ce qui engendre une attitude empêchant toute créativité :

Une mauvaise solitude enferme, amoindrit, rétrécit ; elle coupe des autres et du monde ; elle n'est pas créatrice et ramène tout à soi ; elle conduit à la tristesse, au ressassement, à la désespérance²⁴.

La notion de « refus social » est d'ailleurs apparue depuis longtemps et n'est donc pas nouvelle dans la société contemporaine. Dans *A Philosophy of Solitude*, John Cowper Powys a remarqué que « Laotze was a supreme example of the anti-social type of

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

mystical thinker [...] »²⁵. Laozi favorise donc l'état antisocial, grâce auquel la personne solitaire peut trouver une dimension de zen ainsi qu'un épanouissement de soi. Cette idée est différente de l'opinion de Kelen. Pour Kelen, par contre, cet état va pousser l'homme dans un fossé de tristesse, de ressassement et de désespérance. D'ailleurs, on a déjà remarqué un certain niveau de liberté dans la conception que Kelen a de la solitude. Selon elle, l'homme a décidé en effet de rester seul, par peur d'oser et d'essayer. Ainsi, il existe une cohérence dans l'opinion de Kelen : quelle que soit la solitude, positive ou négative, ce phénomène reste toujours un choix de la personne, cette dernière étant donc l'élément central qui choisit son état de solitude.

4. Vers une définition de la Solitude

Au terme de ce rapide parcours, il faut tout d'abord noter qu'en général, l'homme peut se trouver non seulement dans une solitude géographique – c'est-à-dire qu'il est éloigné des autres –, mais aussi dans un état de solitude spirituelle, comme l'a explicité Jacqueline Kelen : être seul au sein des autres. Ainsi, la quête de la solitude se manifeste en premier lieu par un isolement, ce qui mène la personne à son espace individuel, dans lequel se trouve sa réflexion ou son repli sur soi. Ensuite, la solitude se manifeste par le silence, qui dévoile à l'individu le zen, ou « l'éternité », comme le mentionne André Compte-Sponville :

Le silence et l'éternité vont ensemble : rien à dire, rien à attendre, puisque tout est là. Sagesse de l'instant ? Sagesse du solitaire ? L'un et l'autre, et aucune des deux²⁶.

Concernant la Solitude positive, nous tenons à l'utilisation du terme de « Solitude choisie » afin de l'aborder. En effet, Lao Tseu, Marcel Conche et Jacqueline Kelen ont présenté les diverses nuances de la solitude positive. Bien qu'il y ait une différence entre les appellations et les classifications, la solitude, selon les trois auteurs, est un choix ouvrant sur d'autres choix. Pour atteindre l'état de solitude, il faut avant tout une volonté personnelle. Une fois l'état atteint, la personne seule va se trouver soi-même, ce qui

²⁵ POWYS John Cowper, *A Philosophy of Solitude*, Jonathan Cape, London, Thirty Bedford Square, 1933, p.18. Trad. fr. : « Laozi était un exemple suprême du type anti-social du penseur mystique. » [notre traduction].

²⁶ COMPTE-SPONVILLE André, *L'Amour, la solitude*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 38.

constitue non seulement un retrait, un oubli de soi afin de trouver la sagesse, mais aussi un élan pour s'avancer et pour se perfectionner.

Contrairement à la solitude positive, celle qui est tenue pour négative se manifeste à travers un état qui génère uniquement des sentiments néfastes tels que l'auto-exclusion, le rejet des autres et la perte de confiance en soi. Devant cette solitude, l'homme peut se voir soit comme une victime, soit comme un coupable. Néanmoins, une fois qu'elle est identifiée comme négative, cette solitude devra être réduite, et même condamnée.

Ensuite, il est nécessaire d'aborder la volonté et l'appréhension de la personne devant la solitude. En effet, il s'agit d'une solitude choisie si l'homme a décidé d'y être. Souvent cet état de fait rend la personne heureuse, et il en découle une liberté personnelle. Cette solitude nous permet d'être à l'écoute du mystère de notre âme, de laisser voyager notre pensée, de ne nous mesurer à personne, de donner libre cours à notre créativité, et même de lutter dans les moments difficiles de notre vie. Dans ce cas, volonté rime ainsi avec liberté. Par contre, sous l'aspect de l'appréhension, la personne solitaire souffre souvent de sentiments négatifs : elle devient victime ou/et coupable de sa situation. Lorsque cette solitude négative ne se transforme pas en solitude positive, elle est difficile à combattre. Cependant, il arrive parfois que, par un choix subjectif, la personne désire rester seule, et décide de ne pas quitter sa solitude.

Enfin, il est à noter que, concernant la durabilité de la solitude, celle-ci est toujours longue, quel que soit son type. Pour le dire autrement, la solitude, souvent durable, va se manifester, dans différentes situations de notre vie, de manière intense ou plus calme.

CHAPITRE I

De la solitude de l'auteur à la solitude littéraire

A. La solitude de l'auteur : le cas de Marguerite Duras et Virginia Woolf

I. Marguerite Duras – une légende solitaire

1. Mythologie d'une enfance farouche (de sa naissance à 1933)

À reprendre un terme utilisé par Pierre Mertens dans son texte intitulé *Pour en finir avec « l'année Duras »*²⁷, il est possible de qualifier l'enfance de Marguerite Duras de farouche. Débutée avec la naissance de l'auteure, le 4 avril 1914, cette enfance s'achève en 1933, au moment où la jeune Marguerite quitte définitivement l'Indochine pour revenir en France. Autrement dit, née à Gia Định (près de Saigon), l'écrivaine a passé toute son enfance en Indochine, au sein d'une famille composée de sa mère, institutrice, de son père, professeur de mathématique mort en 1921, et de ses deux frères Pierre et Paul. L'Indochine s'impose ainsi comme la source, en premier lieu, de la solitude qui suit Duras pendant toute sa vie, en deuxième lieu, de sa grande création littéraire.

Comme le manifeste ce que Marguerite Duras a écrit et dit au sujet de la famille, il apparaît que la solitude l'a, tout d'abord, frappée dès le premier jour de sa vie. Pour le dire autrement, Marguerite Duras a construit d'elle-même l'image d'une jeune fille qui se sent toute seule au sein de sa famille, depuis sa naissance. Après le décès de son père, la maison n'est que scènes et cris ; Marguerite est donc terrorisée. Elle cherche refuge dans la lecture, en dévorant les romans de Delly et les pièces de théâtre parues dans la *Petite Illustration*. Il s'agit d'une première manifestation du caractère farouche de la jeune fille qui, d'elle-même, choisit de s'isoler loin des autres pour se retirer dans son univers de lecture.

En outre, Christiane Blot-Labarrère a remarqué, dans son ouvrage intitulé *Marguerite Duras*²⁸, que c'est un « malheur familial » qui écarte Marguerite Duras de sa famille. Ainsi, l'image que Duras se fait de la famille consiste en une représentation du malheur. C'est pourquoi dans *L'Amant*, la famille est caractérisée comme une « Famille

²⁷ Texte prononcé sous forme de communication lors du colloque intitulé *Écrire dit-elle (imaginaire de l'écriture/écriture de l'imaginaire : Marguerite Duras)*, organisé par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels aux Universités de Liège et de Bruxelles, les 22, 23 et 24 avril 1983.

²⁸ BLOT-LABARRERE Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992.

de voyous blancs »²⁹. C'est également pour cette raison que l'auteure a changé le titre de son premier roman, qui de *La famille Taneran* devient *Les Impudents*. Ce changement dans le titre du roman donne à voir une réflexion sur la conception que Duras a de sa famille : à une simple nominalisation qui paraît objective, Duras préfère finalement une formulation qui présente la famille comme une chose étrangère, une image tout à fait subjective. Ainsi, Duras porte en elle-même, depuis son enfance, une douleur vis-à-vis de sa famille. Dans *La Vie tranquille* aussi, elle décrit un dissentiment douloureux dans la relation qui existe entre elle et sa famille :

Et les autres, mes parents, ne pas les aimer au point d'attendre d'eux seuls un ordre, un plaisir, un chagrin. Puisque eux n'attendaient que du dehors quelque changement et qu'ils m'ont abandonnée pour n'importe quoi, je ne sais pas. Pour la mort, la folie, le voyage³⁰.

La scène quotidienne de la famille, telle qu'elle est décrite dans *L'Amant*, présente aussi une solitude qui manifeste par un silence, tenu pour assourdissant, l'absence totale de conversation entre les différents membres de la famille :

Jamais bonjours, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler [...]. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer [...]. Nous sommes ensemble dans une honte de principe d'avoir à vivre la vie³¹.

Ainsi, le tableau de la famille est présenté, sous la plume de Duras, à travers une ambiance de solitude omniprésente, qui se manifeste à la fois par une jeune fille qui cherche à être seule et par un silence qui annihile toute relation familiale.

Par ailleurs, l'idée de solitude chez Duras tient également au fait qu'elle nie les relations qu'elle peut avoir avec les différents membres de sa famille. La solitude prend ainsi le sens que lui donne Kelen : Duras est une personne qui se trouve seule parmi les autres. En jouant avec les mots, Duras s'isole de toutes les personnes de sa famille, renforçant par là son enfance farouche.

De cette façon, en utilisant dans *L'Amant* l'expression « cette maison » au lieu de « ma maison », Duras tente de prendre ses distances avec sa maison, et surtout avec ses frères. Elle marque ainsi une frontière entre elle-même et ces deux personnes qu'elle considère, de plus, comme des inconnus :

²⁹ DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 109.

³⁰ DURAS Marguerite, *La Vie Tranquille*, Paris, Gallimard, 1944, p. 131.

³¹ DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 69.

Ils sont doués de la même faculté de colère. De ces colères noires, meurtrières, qu'on n'a jamais vues ailleurs que chez les frères, les sœurs, les mères. Le frère aîné souffre de ne pas faire librement le mal, de ne pas régenter le mal, pas seulement ici mais partout ailleurs. Le petit frère d'assister impuissant à cette horreur, cette disposition de son frère aîné³².

Duras renie les liens fraternels, révélant clairement les tensions permanentes qui existent au sein de son foyer. Jamais elle n'utilise des expressions comme « mon frère aîné » ou « mon petit frère » : l'exclusion du possessif traduit l'écart immense qui s'établit entre la petite fille et les deux enfants de sa génération. En plus, sous le regard d'une observatrice, Duras décrit sa famille avec distance. Marguerite Duras nous donne l'impression qu'il n'existe aucune relation affective entre elle et son frère dans *Un barrage contre le Pacifique* :

Suzanne sortit de dessous le bungalow et s'approcha à son tour du cheval. Elle aussi portait un chapeau de paille d'où sortaient quelques mèches d'un châtain roux. Elle était pieds nus, comme Joseph et sa mère, avec un pantalon noir qui lui arrivait au-dessous du genou et une blouse bleue sans manches³³.

Quand l'histoire est racontée à la troisième personne, demeure le rôle d'un témoin chez Marguerite Duras. Elle observe la famille et la décrit, ce qui met encore une fois à distance l'auteure par rapport à sa famille. Dans *L'Amant*, l'histoire de la jeune femme, qui est aussi celle de la famille de Duras, exprime une douleur inoubliable pour l'auteure. L'utilisation du pronom « elle » est une façon pour Duras d'oublier de façon provisoire sa vie réelle, une réalité dite « anormale ». Il s'agit d'un acte tout à fait naturel chez une personne qui cherche à se fuir, parce qu'elle doit subir une série d'émotions douloureuses causées par sa propre famille. La solitude dans ce cas se manifeste par un éloignement, non seulement géographique, mais aussi spirituel chez Duras. Elle utilise souvent le pronom « elle » dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant de la Chine du Nord* pour raconter la vie du personnage principal. Pourtant, dans *L'Amant*, elle utilise à la fois « je » et « elle », de façon flexible. Sarah Capitanio a essayé d'expliquer ce fait comme suit :

³² *Ibid.*, pp. 50-51.

³³ DURAS Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950, p. 121.

L'utilisation du pronom « elle », notamment à la fin de *L'Amant* symbolise l'échec de la quête de son identité d'auteure. Après une tentative d'identification, Marguerite Duras se décide à se nier en tant que personnage et à garder simplement le statut de narratrice³⁴.

Ensuite, cette solitude se présente encore à travers une description que Duras livre concernant l'image de son père – Henri Donadieu – et de sa mère – Marie Legrand –, et qui pourrait être assimilée à un reniement parental. Tout d'abord, Marguerite Duras n'a pas vraiment connu son père, en raison de la mort précoce de celui-ci. Elle a exprimé ce fait en ces termes :

J'étais très jeune lorsque mon père est mort. Je n'ai manifesté aucune émotion [...]. Aucun chagrin, pas de larmes, pas de questions [...]. Il est mort en voyage. Quelques années plus tard, [...] j'ai perdu mon chien [...]. Mon chagrin fut immense. C'était la première fois que je souffrais tant³⁵.

À d'autres occasions, Marguerite Duras a réaffirmé cette absence de souffrance vis-à-vis de ce manque paternel : « Je n'ai pas eu de père [...] Enfin, je l'ai eu très peu... suffisamment longtemps »³⁶. Partant d'une absence involontaire de son père mort, Duras a construit un véritable reniement paternel, en disant que son père n'est jamais présent dans sa vie. Le modèle parental est donc éliminé. Néanmoins, Marguerite Duras a inséré, de façon brève, l'image du père dans ses œuvres, et notamment dans *Nathalie Granger* ou *Hiroshima mon amour*. Il apparaît alors que Duras elle-même, dans cette affaire, souffre d'une solitude due à la séparation avec son père. Ainsi demeure un double état solitaire, dont les deux versants s'opposent l'un à l'autre : d'un côté, une solitude négative étant à l'origine d'une séparation forcée entre la fille et son père ; de l'autre, une solitude choisie par Duras qui cherche à allonger la distance entre elle-même et son père.

Une autre relation occupe une place importante non seulement dans la vie de Marguerite Duras, mais aussi dans le choix de ses sujets littéraires : son rapport à la mère. La figure de cette dernière et, surtout, sa folie, sont omniprésentes dans la conscience de la jeune Duras, et se manifestent à travers une série d'œuvres de l'auteure. Pourtant Duras, en abordant le sujet de la mère, explicite un rejet total de celle-ci ; ainsi, la

³⁴ CAPITANIO Sarah J., *Perspectives sur l'écriture durassienne : L'Amant*, Wolvehampton, Polytechnic, 1987, p. 18.

³⁵ BLOT-LABARRERE Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 42.

³⁶ DURAS Marguerite et GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 24.

solitude se présente encore une fois à travers un reniement, mais cette fois-ci de la figure maternelle.

Après la mort de son mari, Marie Legrand est restée seule à élever ses enfants. Elle a décidé de rester en Indochine, afin d'être propriétaire d'une terre dont les récoltes sont censées faire sa fortune. Pourtant, ce rêve se transforme bientôt en cauchemar. Lors d'un entretien avec Michelle Porte, Duras l'a accusée comme suit :

On a vu cette femme arriver seule, veuve sans défenseur, complètement isolée et on lui a collé une terre inutilisable. Elle ignorait complètement qu'il fallait soudoyer les agents du cadastre pour avoir une terre cultivable. On lui a donné une terre envahie par l'eau pendant six moi de l'année. Elle a mis dedans vingt ans d'économie³⁷.

Ensuite, Marguerite Duras a aussi parlé d'une photo de famille sur laquelle les enfants sont autour de leur mère, ce qui donne l'impression d'une famille unie. Pourtant, la situation en réalité est tout à fait différente, et même inverse. La jeune fille Duras dit qu'elle reconnaît mieux sa mère sur cette photo que sur les autres, que c'est la photo qui décrit le mieux le portrait de sa mère :

Je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas [...] à un certain désordre de sa tenue, à la somnolence de son regard, je sais qu'il fait chaud, qu'elle est exténuée, qu'elle s'ennuie³⁸.

Ainsi demeure une mère qui semble toute seule, solitaire devant sa vie. Elle souffre tout d'abord d'une séparation avec son mari, puis d'une perte matérielle, et enfin d'un désespoir qui se laisse voir chaque jour :

Ce grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour. Parfois il durait, parfois il disparaissait avec la nuit³⁹.

En outre, cette photo de famille⁴⁰ fait également apparaître la mère comme étant incapable de donner des soins quotidiens à ses enfants. En effet, sur cette photo, les enfants sont habillés comme les Occidentaux les plus malheureux d'Indochine. Ressort ainsi l'image d'une mère qui ne s'occupe pas suffisamment de ses enfants. En plus, la

³⁷ DURAS Marguerite et PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 53.

³⁸ DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 11.

³⁹ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁴⁰ Site internet : <http://www.khmertimeskh.com/files/news/20506/1454037905.jpg> (Page consultée le 31 mars 2017).

mère ne tient compte que d'elle-même au moment de définir les habitudes familiales. C'est ainsi que, par exemple, elle décide de ne faire que des photos de famille pour pouvoir les montrer au reste de ses parents, mais qu'elle ne fait célébrer aucune fête en famille – Marguerite, dans son enfance, ne connaîtra jamais Noël, son sapin et ses décorations. Ils ne parlent pas entre eux dans la famille – ni bonjour, ni merci ; ils ne se regardent pas non plus, sauf au moment de jeter un œil aux photos de famille. La mère de Duras aime le silence, c'est la caractéristique dominante dans la famille. Il en résulte une solitude omniprésente dans cette famille et dans l'enfance de Marguerite Duras, qui se manifeste non seulement par le silence, mais aussi par des valeurs dites irréelles, voire superficielles.

La relation entre Marguerite Duras et sa mère a été nettement abordée dans *L'Amant*. Il s'agit d'un rapport ambigu, que la mère entretient avec tous ses enfants. La mère paraît indifférente à ses enfants, surtout à sa fille. Sa folie se manifeste par une sorte de sentiment exagéré vis-à-vis de son enfant préféré : le fils aîné. Elle l'appelle « mon enfant », tandis que les deux autres enfants, dont Marguerite, se voient simplement baptisés « les plus jeunes ». La mère fait tout pour son fils aîné : elle lui donne de l'argent pour l'école, pour qu'il paye ses dettes, qu'il vende des meubles, etc. De plus, elle souhaite être enterrée dans le même tombeau que son fils. Il s'agit là d'un trait incompréhensible, qui atteste la complexité du rapport qui unit la mère à son fils aîné. La relation avec sa fille est encore plus problématique. La mère impose une voie à sa fille, qui doit apprendre les mathématiques. Elle reste toujours indifférente et insensible au souhait de sa fille qui veut écrire. Cette attitude stimule alors le caractère farouche de sa fille et provoque sa révolte. Celle-ci entame une relation avec un amant chinois, afin de prendre ses distances par rapport aux vues de sa mère et de s'élever contre elles. Face à cette relation amoureuse, la mère a une réaction ambiguë. D'un côté, elle se met en colère, elle enferme sa fille dans une chambre pour la battre, la gifler, puis elle pleure sur son enfant. De l'autre, la mère permet à sa fille de sortir avec son amant, parce qu'elle fait venir de l'argent à la maison, ce qui « fait sourire la mère »⁴¹. Ainsi Duras écrit,

⁴¹ DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984, p. 19.

toujours dans son œuvre : « Dans mon enfance le malheur de la mère a occupé le lieu du rêve »⁴². Elle signale également :

J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai pas reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère⁴³.

Ce refus des liens maternels peut être synthétisé dans une brève assertion de Duras au moment où elle évoque la relation de sa mère et de son frère aîné :

Aujourd'hui elle est enterrée avec lui. Il n'y avait que deux places dans le caveau. Il est impossible que cela n'ait pas dégradé l'amour que j'avais pour elle [...] Aujourd'hui ma mère, je ne l'aime plus⁴⁴.

En outre, pendant son enfance, Duras a vécu des expériences qui démontrent une sorte de liberté « presque totale ». En effet, se confiant à Michelle Porte, Marguerite Duras a affirmé cette perspective de liberté : « Nous étions d'une liberté totale, je n'ai jamais vu des enfants aussi libres que nous »⁴⁵. En effet, sa mère, préoccupée par le lotissement incultivable qu'on lui a vendu, ne dispense pas une éducation stricte. Ainsi, se déroule une enfance libre de toute obligation :

Là-bas on vivait sans politesse, sans manières, sans horaires. Moi, je parlais la langue vietnamienne. Mes premiers jeux c'était d'aller dans la forêt avec mes frères. Je ne sais pas, il doit en rester quelque chose d'inaltérable, après⁴⁶.

Marguerite Duras a goûté pleinement sa liberté, en étant toute seule dans son propre monde et en menant une vie sans règles. C'est d'ailleurs grâce à cela que Duras a trouvé le principe de son rapport au monde et à la création littéraire : « Je ne suis née nulle part »⁴⁷. Parfois la solitude se manifeste également par une liberté liée aux risques de la vie :

⁴² *Ibid.*, pp. 38-39.

⁴³ *Ibid.*, pp. 71-72.

⁴⁴ BISIAUX Marcel et JAOULET Catherine, *À ma mère*, Paris, Pierre Horay, 1988, p. 163.

⁴⁵ DURAS Marguerite et PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 60.

⁴⁶ DURAS Marguerite et GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 135.

⁴⁷ DURAS Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 70.

C'était extraordinaire quand on marchait là-dedans, pieds nus, pieds nus alors que ça pullulait de serpents⁴⁸.

Marguerite Duras se présente donc comme une petite fille qui est toute seule, qui ose tout. Bref, elle se dépeint comme une rebelle.

2. Refus identitaire

Après le décès de son père, le 7 juillet 1922 marque le premier contact de Marguerite Duras avec la France. Ce voyage de trente jours est pénible et difficile pour elle, ce qui montre une première manifestation de son refus identitaire : Marguerite Duras se trouve seule face à son pays natal. Malgré son origine française, elle se considère comme une Vietnamiennne de naissance ; elle se sent étrangère à la France et ressent la nostalgie de sa terre indochinoise. Alain Vircondelet a essayé de préciser ce sentiment comme suit :

Elle a donc huit ans et jamais de sourire sur ses lèvres, mais l'air inquiet de qui mesure la tyrannie du temps et la certitude d'être seule⁴⁹.

Cette souffrance que Duras éprouve devant « cette nouvelle terre » est partagée par les autres enfants des Donnadiou :

[...] C'est toujours d'abandon qu'il s'est agi pour eux tous, cet état de partance, de constant exil, cette certitude de n'être de nulle part, inadmissibles à l'ordre social, en quête du vrai lieu⁵⁰.

En outre, en octobre 1933, Marguerite Duras quitte définitivement l'Indochine et revient en France afin de se réinstaller à Vanves et de suivre ses cours à Paris. Nostalgique, elle conserve un fort attachement pour cette terre indochinoise où le climat et la nature se montrent « comme faits pour les enfants »⁵¹. En effet, son parcours littéraire laisse voir un grand nombre d'œuvres au sujet de l'Indochine, de cette terre qui a nourri son esprit artistique :

⁴⁸ DURAS Marguerite et GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 138.

⁴⁹ VIRCONDELET Alain, *Une autre enfance*, Latresne, Le Bord de l'eau, 2009, p. 55.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵¹ DURAS Marguerite, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 70.

[...] Non. Rien en dehors de mon enfance [...]. Tout ce que j'ai vécu après ne sert à rien. Il a raison Stendhal : interminablement l'enfance⁵².

Se joue ainsi, pour Marguerite Duras, un refus de tous les événements postérieurs à son enfance, comme si elle avait seulement et réellement vécu cette période de sa vie. Danielle Bajomée, dans son ouvrage intitulé *Duras ou la Douleur*, a caractérisé cet état comme suit :

Certes, pour les autres protagonistes, le temps continue de dérouler son flux, tandis qu'elle [Duras] s'enferme dans une expérience de coupure radicale, qu'elle se place dans un temps creux, dans un trou du temps. Et cette durée, muée en un instant arrêté, prélevé sur le continu, devient instant perpétuel – ou perpétué dans la glaciation que lui impose le souvenir⁵³.

Duras se place toute seule dans le souvenir de l'enfance passée ; elle nie le présent, ce qui détermine une solitude choisie. Elle a souligné la distance entre elle-même et la France, qu'elle ne voit pas comme son lieu d'origine, dans ses entretiens avec Elia Kazan, Xavier Gauthier et Michelle Porte : « Je ne me sens pas française »⁵⁴, « Peut-être que je suis en sursis depuis que je suis en France dans cette patrie pourrie »⁵⁵, « C'est ça que je découvre maintenant, c'est que c'était faux, cette appartenance à la race française, pardon, à la nationalité française [...]. On était plus des Vietnamiens, vous voyez, que des Français »⁵⁶. Bref, cette intention de mettre à distance son pays natal montre l'image d'une fille qui se trouve seule, étrangère à son identité française. Ce caractère va encore se manifester dans le style littéraire de Duras.

3. La femme seule dans sa vie privée

La vie privée de Marguerite Duras est submergée par la solitude. En 1933, après son retour en France, elle rencontre Robert Antelme qu'elle épousera en 1939. Cependant, de cette union surviendra une première séparation, entre Marguerite et son premier enfant, mort-né. Cet événement est une douleur et, surtout, une solitude forcée pour Marguerite Duras. Elle se sent coupable de cette séparation qui résulte de l'accouchement, qu'elle voit comme la raison de cette solitude :

⁵² Article cité dans *Libération* le 4 septembre 1984.

⁵³ BAJOMEÉ Danielle, *Duras ou la Douleur*, Bruxelles, Édition Universitaire, 1990, p. 100.

⁵⁴ DURAS Marguerite, *Les Yeux verts*, Paris, Édition de l'Étoile, 1987, p. 200.

⁵⁵ DURAS Marguerite et GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 135.

⁵⁶ DURAS Marguerite et PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 60.

L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. La sortie de l'enfant qui dort. C'est la vie qui dort complètement, dans une béatitude incroyable, et qui se réveille [...]. Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur⁵⁷.

Confrontée à la mort de son premier enfant, Marguerite Duras définit significativement, dans son ouvrage *Outside*, cet événement traumatique comme « une mort séparée » :

La peau de mon ventre me collait au dos tellement que j'étais vide. L'enfant était sorti. Nous n'étions plus ensemble. Il était mort d'une mort séparée⁵⁸.

Ainsi la solitude se définit, dans ce cas, comme une séparation entre la mère et son enfant. Duras se considère comme la responsable de cette rupture, puisqu'elle estime avoir accidentellement mis fin à la relation étroite qui existait entre elle et son enfant. Cette séparation et la culpabilité qui en découle marquent une période troublée de la vie de Marguerite Duras.

Marguerite Duras et Robert Antelme s'installent, en 1943, à Paris, dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. Là, Robert Antelme et Dionys Mascolo – futur second mari de Marguerite Duras – se lient d'une profonde amitié et entrent dans la résistance. Robert est alors arrêté, en 1944, et déporté au Camp de concentration de Dachau. Cet événement marque une nouvelle séparation et une nouvelle solitude pour Marguerite Duras, comme le montre très clairement *La Douleur*⁵⁹. Cette période, qui est toujours considérée comme l'une des plus troublées dans la vie de Duras, se compose de deux états de solitude : l'illusion et le silence. Ainsi Duras essaie d'imaginer le retour de son mari :

Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d'entrée : Qui est là. – C'est moi. Il pourrait également téléphoner dès son arrivée dans un centre de transit : Je suis revenu, je suis à l'hôtel Lutetia pour des formalités⁶⁰.

Toutefois, à côté de cette espérance, elle s'impose simultanément de penser que Robert est mort : « Sa mort est en moi »⁶¹. Toute cette illusion renvoie à la solitude qui la

⁵⁷ DURAS Marguerite, *Les Yeux verts*, Paris, Édition de l'Étoile, 1987, p. 159.

⁵⁸ DURAS Marguerite, *Outside*, Paris, P.O.L, 1984, p. 281.

⁵⁹ DURAS Marguerite, *La Douleur*, Paris, Gallimard, 1985.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁶¹ *Ibid.*, p. 15.

dévore chaque jour. Marguerite Duras s'enferme tellement dans cet état solitaire que ses camarades du Service de Recherches la considèrent comme malade⁶². Ensuite, le silence créé par la solitude se manifeste par le fait que Duras ne pleure jamais et qu'elle ne communique pas avec les autres, bien qu'elle souffre de l'ambiguïté des nouvelles et qu'elle soit tiraillée par son imagination. Comme l'indique *La Douleur*, elle n'adresse la parole aux autres que pour demander des nouvelles de son mari. Ce mutisme à l'égard des autres se double alors, dans cette œuvre, d'une femme qui communique surtout avec soi-même, à travers des monologues. La solitude demeure dès lors comme l'élément essentiel de la vie de Marguerite Duras durant la Deuxième Guerre mondiale.

Après des années de plein silence, passées sans crier, ni pleurer, Marguerite Duras retrouve Robert Antelme qui est libéré en 1945. Cependant, il est dans un état critique : s'il est toujours vivant, il est aussi très faible. Duras entre alors à nouveau dans une solitude forcée et négative : elle se plonge dans un état de refus de la réalité. Cette solitude passe toutefois ici par la parole, par le hurlement : elle crie, pleure, repart, remonte l'escalier, boit du rhum au milieu de ses cris. Elle devient donc seule devant son mari qu'elle ne reconnaît plus. Duras est surtout bloquée dans la cage de la solitude, avec le sentiment d'être incapable de sortir de celle-ci. Dans *L'Épreuve du Temps : souffrance et maintien de la personne*, Jérôme Porée a illustré ce sentiment comme suit :

[L'homme ou la femme qui souffre] est un être qui ne peut ni avancer, ni reculer, ni demeurer là où il est⁶³.

D'ailleurs, face aux souvenirs inoubliables, Robert est poussé par l'urgence de parler ; il parle sans cesse, de crainte de ne plus pouvoir parler. Duras, quant à elle, met quarante ans à transformer son journal intime en œuvre littéraire. La solitude à travers le silence persiste dans sa vie. Même quand elle essaie d'écrire l'Avant-propos de *La Douleur*, elle ressent encore ces sentiments de solitude et de douleur :

Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte⁶⁴.

⁶² *Ibid.*, p. 33.

⁶³ POREE Jérôme, « L'Épreuve du Temps : souffrance et maintien de la personne », dans *Sociétés*, n° 76, 2002, p. 26.

⁶⁴ DURAS Marguerite, *La Douleur*, Paris, Gallimard, 1985, p. 3.

Ensuite, dans sa vie conjugale, Marguerite Duras choisit toujours d'être seule. En 1947, elle quitte Robert Antelme et se remarie avec Dionys Mascolo. Plus tard elle a avec lui un enfant. Ici, la solitude se donne comme le refus d'inscrire dans le long terme la relation aux autres, comme l'explique ce propos de l'auteure repris dans *Marguerite Duras* de Laure Adler :

Ce qui m'a sauvée, c'est que je trompais les hommes avec qui je vivais : je partais. J'étais infidèle. Pas toujours mais la plupart du temps. C'est à dire que j'aimais ça. J'aimais l'amour⁶⁵.

Marguerite Duras veut donc être seule avec l'amour, mais pas avec l'autre dans « cette affaire d'amoureux ». La solitude et la liberté sont dès lors présentes tout au long de la vie de Marguerite Duras. Cette conception de l'existence est différente de celle qui domine à l'époque de Duras, ce qui rend encore plus spéciale l'image de l'écrivaine. En 1956, la relation entre Marguerite et Dionys devient intenable. Duras décide de rompre avec Dionys et elle se met rapidement en couple avec le journaliste Gérard Jarlot. La séparation frappe alors à nouveau Duras quand elle apprend la mort de Jarlot à l'âge de quarante-trois ans. Commence à ce moment une longue période de solitude, au cours de laquelle Duras se trouve toute seule dans sa demeure de Neauphle-le-Château, pour écrire. Plus tard, elle rencontre son dernier amour : Yann Andrea qui se révèle finalement un homosexuel à la recherche d'hommes sérieux. Bref, la vie amoureuse de Marguerite Duras se pense sous le signe de l'instabilité permanente : cela renforce sa solitude, et provoque son alcoolisme et une dégradation de son état physique.

À la fin de sa vie, à partir de 1992, Marguerite Duras s'enferme encore plus dans son monde ; elle ne publie plus, mais tient toujours son journal intime. Elle ne revoit que son enfant, Dionys, et quelques personnes proches. Dans *C'est tout*, elle déclare à Yann son état de séparation avec elle-même :

Je ne suis plus rien, je suis devenue complètement effrayante. Je ne tiens plus ensemble, viens vite, je n'ai plus de bouche, je n'ai plus de visage, Yann mon amour de la nuit⁶⁶.

De nouveau, Marguerite Duras confirme sa position de légende solitaire, et s'éteint le 3 mars 1996, à son domicile de la rue Saint-Benoît à Paris :

⁶⁵ ADLER Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 2000, p. 193.

⁶⁶ DURAS Marguerite, *C'est tout*, Paris, P.O.L, 1995, p. 5.

Quelque fois je suis vide pendant très longtemps.
Je suis sans identité.
Ça fait peur d'abord. Et puis ça passe par un mouvement de bonheur. Et puis ça s'arrête.
Le bonheur, c'est-à-dire morte un peu.
Un peu absente du lieu où je parle⁶⁷.

II. Virginia Woolf – « Dame de solitaire »

1. 1882-1895 : Éblouissement du bonheur

Virginia Woolf est née le 25 janvier 1882 à Londres. Son père, Leslie Stephen, après son mariage avec la fille de Thackeray, se remarie avec Julia Duckworth. Le couple a quatre enfants : Vanessa, Thoby, Virginia et Adrian. Les enfants ont deux demi-frères, George et Gerald, et une demi-sœur, Stella. Cette période de vie est considérée comme un paradis pour Virginia Woolf, qui vit dans une famille pleine d'amour et de joie. Malgré cette ambiance heureuse, demeure parfois, pour Virginia Woolf, une situation de solitude, qui se manifeste tout d'abord par un silence. Son neveu, Quentin Bell – le fils de sa grande sœur Vanessa –, a rédigé une biographie, dite officielle, de sa tante, présentant les premiers jours de la vie de Woolf comme suit :

In one respect Virginia was an unusual child; it took her a very long time to learn to talk properly; she did not do so until she was three years old⁶⁸.

Ainsi, avant d'utiliser les mots comme une arme jusqu'à la fin de sa vie, Virginia Woolf s'enferme dans le silence, afin de pouvoir être dans son monde⁶⁹. En outre, contrairement à sa sœur Vanessa et à son frère Thoby qui crient ou hurlent tout le temps pour s'exprimer, elle utilise ses ongles, notamment pour tourmenter les autres. En effet, elle a découvert qu'elle peut énerver Vanessa en griffant ses détrempe, ou en griffant son frère :

⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁸ BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, vol. 1, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 22. Trad. fr. : « D'une certaine manière, Virginia était une enfant inhabituelle : il lui a fallu très longtemps pour apprendre à parler correctement ; elle n'y est pas parvenue avant l'âge de trois ans » [notre traduction].

⁶⁹ *Ibid.*, p. 22. Version originale : « Words, when they came, were to be then, and for the rest of her life, her chosen weapons ».

Miss Virginia, aged 2½, scratches her brother, aged 4. I insist upon and ultimately obtain an apology or kiss. She looks very thoughtful for some time and then says, Papa, why have we got nails? There is a bit of infantile teleology for you. I replied: To scratch Froudes⁷⁰.

Virginia Woolf se pose donc des questions « exceptionnelles » ; elle se concentre sur des petits détails, auxquels les enfants de sa génération ne font généralement pas attention. Comme l'a dit son père, elle peut, dès l'âge de deux ans, se plonger, dans ses réflexions ; ce qui la différencie des autres. En plus, au printemps 1888, les enfants de la famille souffrent de la coqueluche : cet événement a marqué un changement chez Virginia Woolf, qui devient une autre personne, à la fois plus réfléchie et plus curieuse de tout⁷¹.

En outre, contrairement à son frère Thoby, Virginia Woolf reçoit son éducation à domicile. En effet, sa mère Julia lui donne des cours de français, de latin et d'histoire, son père des cours de mathématiques. Virginia se voit donc privée de l'idée même d'école en tant qu'institution publique d'éducation. Loin de se contenter de cette situation, elle attend souvent le retour de Thoby de l'école pour l'écouter parler des Grecs, de Troie, d'Hector et d'un tout nouveau monde qui captive son imagination⁷². C'est peut-être à partir de ce fait que Virginia va constituer son parcours littéraire, lequel défend les droits des femmes, qui sont exclues de l'éducation. Néanmoins, l'éducation à domicile a aussi un avantage : Virginia Woolf peut accéder au monde des livres de son père, et, comme Marguerite Duras, elle s'enferme pour lire avec passion.

En 1891, à l'âge de neuf ans, Virginia fait paraître le premier numéro de *Hype Park Gate News* – un hebdomadaire qui a pour but de raconter les événements qui touchent sa famille au quotidien. Le nom de l'hebdomadaire est emprunté à la rue où

⁷⁰ Cité de la lettre de Leslie Stephen à Charles Eliot Norton – homme de lettres américain –, datée du 23 décembre 1884. Voir BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, Londres, The Hogarth Press, 1973, pp. 23-24. Trad. fr. : « Mademoiselle Virginia, âgée de deux ans et demi, griffe son frère de 4 ans. J'insiste pour obtenir une excuse ou un bisou et l'obtient finalement. Elle a l'air très pensive durant un moment puis me demande : Papa, pourquoi a-t-on des ongles ? Voilà un peu de théologie enfantine pour toi. J'ai répondu : Pour gratter Froudes » [notre traduction].

⁷¹ BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, vol. 1, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 25. Version originale : « In the Spring of 1888 the children were attacked by whooping cough [...]. Soon they all made a complete recovery – all save Virginia. When they returned she was no longer so round and so rosy as she had been. She was marked, very gently but still perceptibly, by that thin, fine, angular elegance which she kept all her life. Now was this all; at the age of six she had become a rather different kind of person, more thoughtful and more speculative ».

⁷² *Ibid.*, p. 27. Version originale : « Thoby returned home from his first school – Evelyns – and in an odd shy way – walking up and down stairs as he talked-told Virginia about the Greeks, about Troy and Hector and a whole new world which captured her imagination ».

habite toute la famille de Stephen. Son neveu Quentin a présenté cette publication comme suit :

The *Hyde Park Gate News* started in 1891 and, so far as we can tell, it appeared weekly until April 1895. Thus, when the first number appeared Virginia was just nine years old. Like other children she enjoyed playing at being grown up, but whereas they usually do so with the aid of hats, skirts, trousers and umbrellas, she played the game with words and phrases [...] ⁷³.

Nommée par Quentin Bell la « saveur du paradis », cette période est considérée comme le meilleur épisode de la vie de Virginia Woolf ⁷⁴. Elle-même a d'ailleurs confirmé qu'il s'agit de l'instant le plus précieux de son existence :

[...] If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills – then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing the splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive ⁷⁵.

2. 1895-1912 : L'enfer de la séparation

La période allant de 1895 à 1912 marque une série de douleurs et de crises pour Virginia Woolf. En effet, son père Leslie souffre de malaises à plusieurs reprises, en 1888, 1890 et 1891. À ce moment, il n'arrive pas à dormir et s'inquiète énormément au

⁷³ *Ibid.*, p. 28. Trad. fr. : « Le *Hyde Park Gate News* a débuté en 1891 et, autant que l'on puisse dire, il est paru hebdomadairement jusqu'en avril 1895. Ainsi, quand le premier numéro parut, Virginia n'avait que neuf ans. Comme les autres enfants, elle aimait jouer à être une grande personne, mais tandis que les enfants utilisent généralement pour cela des chapeaux, des robes, des pantalons et des parapluies, elle jouait à ce jeu avec des mots et des phrases » [notre traduction].

⁷⁴ *Ibid.*, p. 35. Version originale : « [...] Virginia was allowed a taste of paradise ».

⁷⁵ Voir WOOLF Virginia, *Moments of Being*, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace & Company, 1985, p. 64. Trad. fr. : « Si la vie repose sur une base, si c'est une coupe que l'on remplit, que l'on remplit indéfiniment, alors ma coupe, à n'en pas douter, repose sur ce souvenir. Je suis au lit, à demi réveillée, dans la chambre des enfants à St-Ives, j'entends les vagues qui se brisent, une, deux, une, deux, et qui lancent une gerbe d'eau sur la plage et puis qui se brisent, une, deux, une, deux, d'ailleurs un store jaune. J'entends le store traîné son petit gland sur le sol quand le vent gonfle le store. Je suis couchée. Et j'entends ce giclement de l'eau et je vois cette lumière et je sens qu'il était à peu près impossible que je sois là. Je suis en proie à l'extase la plus pure que je puisse imaginer ». [Texte cité dans l'émission *La Compagnie des Auteurs*, Radio France-Culture, le 25 janvier 2016].

Site Internet : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/virginia-woolf-14-une-vie-de-douleur-ebloue> (Page consultée le 5 avril 2017).

sujet de son projet de rédaction du *Dictionary of Nation Biography*⁷⁶. Julia – sa femme – porte donc tous les fardeaux de la famille : élever les enfants, organiser la vie quotidienne dans la maison, et gérer la situation financière à la place de son mari qui est endetté depuis plusieurs années. Ces années causent la mort de Julia qui, toujours plus stressée et épuisée, s'éteint le 5 mai 1895, à cause d'une fièvre rhumatismale ; ce qui engendre l'enfer de la séparation au sein de la famille de Stephen.

Devant la mort de sa mère, Virginia dit : « her death was the greatest disaster that could happen »⁷⁷. Séparée de celle qu'elle voyait comme une source de bonheur et même de réconfort pour toute la famille, Virginia se voit plongée dans la solitude. À ce moment, son état d'esprit se dégrade de plus en plus. Se dessine ici une situation de vie comparable à celle de Marguerite Duras : une famille devient monoparentale à la suite de la mort de la mère/du père. Quarante ans plus tard, en reparlant de sa mère, Virginia Woolf insiste sur la permanence de sa présence :

[...] Until I was in the forties [...] the presence of my mother obsessed me. I could hear her voice, see her, imagine what she would do or say as I went about my day's doings. She was one of the invisible presences who after all play so important a part in every life⁷⁸.

Après la perte de son épouse, Leslie se plonge dans son travail et s'améliore dans sa vie professionnelle. Il cherche également à ce que les enfants continuent à étudier les leçons données par Julia. Pourtant, il demeure toujours quelque'un de distant, réservé et énervé :

It was a large sacrifice and a sacrifice made with the very best intentions; but it did not make him a more cheerful or a less irascible teacher. In fact, it was an arrangement, which brought no comfort to anyone. At meals he sat miserable and bewildered, to unhappy and to deaf to know what was being said [...]. He broke down utterly and, while his embarrassed children sat in awkward silence, groaned, wept and wished that he were dead⁷⁹.

⁷⁶ BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, vol. 1, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 38.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 40. Trad. fr. : « Sa mort était la plus grande catastrophe qui pouvait se produire » [notre traduction].

⁷⁸ WOOLF Virginia, *Moments of Being*, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace & Company,, 1985, p. 80. Trad. fr. : « [...] Jusqu'à dans mes quarante ans [...] la présence de ma mère m'obsédait. Je pouvais entendre sa voix, la voir, imaginer ce qu'elle aurait fait ou dit, tandis que je vaquais à mes occupations quotidiennes. Elle était une de ces présences invisibles qui, après tout, jouent un rôle si important dans toute vie. » [notre traduction].

⁷⁹ BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, vol 1, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 40. Trad. fr. : « Il s'agissait d'un énorme sacrifice, et d'un sacrifice fait avec les meilleures intentions ; mais cela ne faisait pas de lui un professeur plus souriant ou moins irascible. En fait, c'était un arrangement qui

Ainsi, Virginia reconnaît de moins en moins son père : il devient un inconnu pour elle. Sa solitude, causée par la disparition de sa mère, est en un sens redoublée. L'endroit où habitent Virginia et sa sœur Vanessa n'est fait, selon elles, que d'obscurité : les maisons noires, les murs noirs, les chambres sombres, un panorama de morosité. Loin d'être seulement visible, cette obscurité affecte également l'esprit de Virginia Woolf, qui s'assombrit toujours plus et renforce son état solitaire. Quentin Bell a qualifié cette situation de « [...] not only tragic but chaotic and unreal »⁸⁰.

L'image du père a, dans ce cas, un certain niveau de similitude avec celle de la mère citée dans les œuvres de Marguerite Duras. Devenu veuf, Leslie doit gérer seul la vie familiale qu'il avait toujours abandonnée à sa femme. Désarmé, il offre aux enfants l'image d'un sombre désespoir, comme le note Quentin Bell :

For most of the time the children had to live with a father who was in such a state of despairing, oppressive, guilt-ridden gloom that their own sharp, uncomplicated unhappiness seemed by contrast a relief⁸¹.

Virginia elle-même confirme cette image, en évoquant son père à travers le souvenir de la souffrance et de la peine qu'il véhiculait dans la demeure familiale :

Father used to sit sunk in gloom. If he could be got to talk [...] it was about the past. It was about « the old days ». And when he talked, he ended with a groan. He was getting deaf, and his groans were louder than he knew. Indoors he would walk up and down the room, gesticulating, crying that he had never told mother how he loved her [...] ⁸².

La mort de Julia bouleverse l'esprit de Virginia Woolf, la conduisant à son premier stade de folie, comme l'affirme son neveu :

n'apportait aucun réconfort à personne. Au repas il s'asseyait misérable et perplexe, trop malheureux et trop sourd pour entendre ce qu'on disait [...]. Il s'effondrait complètement et, devant ses enfants embarrassés, assis dans un silence gênant, il gémissait, fondait en larmes et souhaitait être mort » [notre traduction].

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40. Trad. fr. : « [...] non seulement tragique, mais aussi chaotique et irréel » [notre traduction].

⁸¹ *Ibid.*, p. 42. Trad. fr. : « La plupart du temps, les enfants devaient vivre avec un père qui était dans un tel état de tristesse désespérée, oppressante et rongée par la culpabilité, que leur malheur net et simple paraissait par contraste un soulagement » [notre traduction].

⁸² WOOLF Virginia, *Moments of Being*, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace & Company, 1985, p. 94. Trad. fr. : « Papa avait l'habitude d'être plongé dans sa douleur. Si on pouvait l'amener à parler [...], c'était au sujet du passé. C'était au sujet « du bon vieux temps ». Et quand il parlait, il terminait par un gémissement. Il était en train de devenir sourd, et son gémissement était plus fort qu'il ne le pensait. À la maison il allait et venait dans sa chambre, en gesticulant, et en se lamentant de ne pas avoir dit à maman combien il l'aimait » [notre traduction].

She did not, could not, admit all the memories of her madness. What she did recall were the physical symptoms, [...] although we know that she had already heard what she was later to call « those horrible voices », she speaks of other symptoms, usually physiological symptoms⁸³.

Cette folie se manifeste par le fait que Virginia s'isole, lisant fiévreusement et continument. De plus, elle se sent inconnue à elle-même et ne cesse de se déprécier, en se reprochant d'être vaine et égoïste⁸⁴.

Après la mort de Julia, Stella et Georges viennent à la maison pour aider la famille. Très vite, Stella devient alors une source de réconfort pour toute la famille ; ce qui crée une très bonne relation entre Virginia et elle. Malheureusement, à trois heures du matin le 19 juillet 1897, Stella meurt, deux ans après Julia. Cet événement replonge Virginia Woolf dans un état de dépression nerveuse : « Virginia suffered intensely from what she called “the ghastly mourners” »⁸⁵. À l'âge de 60 ans, Virginia pense encore à sa demi-sœur en la décrivant, dans *Moments of Being*, comme un être adorable et parfait.

Après la mort de Stella, la famille de Stephen part s'installer à Panswick Vicarage, Gloucestershire. Là, Virginia Woolf ne rompt pas sa solitude, consacrant beaucoup de temps à son journal intime, loin des autres. Pour sa part, Leslie devient plus agressif et froid, surtout avec ses filles, Virginia et Vanessa :

During these years of miserable bereavement he was becoming more and more solitary. He was cut off from society by his deafness and by the loss of his friends [...]. He felt hurt by the world, he felt terrified and aggrieved; he insisted that his misery should be appreciated and shared [...]⁸⁶.

⁸³ BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, vol. 1, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 45. Trad. fr. : « Elle n'avouait pas, ne pouvait avouer, tous les souvenirs de sa folie. Ce qu'elle se rappelait, c'étaient les symptômes physiques ; [...] même si nous savons qu'elle avait déjà entendu ce qu'elle appellerait plus tard “ces voix horribles”, elle parle d'autres symptômes, généralement physiologiques » [notre traduction].

⁸⁴ Version originale : « [...] But she read feverishly and continually. She went through a period of morbid self-criticism, blamed herself for being vain and egotistical [...] ». Voir BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 45.

⁸⁵ BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, vol. 1, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 58. Trad. fr. : « Virginia souffrait profondément de ce qu'elle appelait “les horribles proches du défunt” » [notre traduction].

⁸⁶ *Ibid.*, p. 62. Trad. fr. : « Durant ces années de misérable deuil, il devenait de plus en plus solitaire. Il était isolé de la société à cause de sa surdité et de la perte de ses amis [...]. Il se sentait blessé par le monde, il se sentait terrifié et contrarié ; il insistait sur le fait que sa misère devrait être comprise et partagée [...] » [notre traduction].

Le 22 février 1904, Leslie Stephen meurt à son tour, confortant Virginia dans la dépression et la folie. La séparation entre la fille et le père devient en effet la source de regrets ineffaçables :

She had lost her father, and the event, which seemed terrible in anticipation, now appeared more heart-breakingly tragic [...] She had never done enough for him; he had been lonely and she had never told him how much she valued him. At night she dreamed that he was alive again and that she could say all the things that she had meant to say⁸⁷.

En plus de ses regrets, Virginia ressent aussi une sorte d'irritation profonde, quand elle doit faire face aux lettres de condoléances, envoyées par les proches de son père. Elle a en effet l'impression que son père lui devient étranger, en lisant des textes qui lui donnent une autre image de celui-ci. Pour Virginia Woolf, la séparation est donc double : elle est physique, mais aussi mentale, en ce que l'image que l'auteure essaie de garder de son père se voit elle aussi affectée. Virginia Woolf a, plus tard, confessé cette douleur, laquelle constitue une sorte de maladie morbide, qui l'effraie et l'isole du monde. Comme son neveu l'indique, elle connaît à cette époque des symptômes violents d'un affolement épouvantable :

She heard voices urging her to acts of folly; she believed that they came from overeating and that she must starve herself [...] She [Vanessa] took Virginia to her house at Burnham Wood and it was there that she made her first attempt to commit suicide. She threw herself from a window, which, however, was not high enough from the ground to cause her serious harm. [...] All that summer she was mad⁸⁸.

Après la mort de son père, Virginia Woolf se ferme toujours plus sur elle-même, comme elle l'a avoué plus tard dans *Moments of Being* :

I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pit of absolute despair from which I could not escape. My body seemed paralysed⁸⁹.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 85. Trad. fr : « Elle avait perdu son père, et cet événement, qui semblait à l'avance terrible, apparaissait maintenant encore plus tragiquement déchirant [...]. Elle n'avait pas fait assez pour lui ; il avait été si seul et elle ne lui avait jamais dit à quel point elle l'appréciait. La nuit elle rêvait qu'il était à nouveau vivant et qu'elle pouvait lui dire tout ce qu'elle avait l'intention de lui dire » [notre traduction].

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 89-90. Trad. fr : « Elle entendait des voix qui la poussaient à des actes de folie ; elle croyait que ces voix venaient du fait de trop manger et qu'elle devrait se laisser mourir de faim [...]. Vanessa l'a emmenée dans sa maison à Burnham Wood et c'est là qu'elle a fait sa première tentative de suicide. Elle s'est jetée par une fenêtre, laquelle, cependant, n'était pas suffisamment haute pour causer une blessure sérieuse [...]. Elle était folle pendant tout cet été » [notre traduction].

⁸⁹ WOOLF Virginia, *Moments of Being*, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace & Company, 1985, p. 71. Trad. fr : « Je me sentais désespérément entraînée dans un puits de dépression absolue duquel je ne pouvais pas m'échapper. Mon corps semblait paralysé » [notre traduction].

Un tel isolement prolonge et renforce une solitude plus ontologique que Virginia connaît depuis l'âge de six ou sept ans. Dans *Moments of Being*, elle évoque d'ailleurs un sentiment d'isolement qui est au fondement même de son existence : elle se sent parfois inconnue à elle-même. Elle indique ne pouvoir se regarder dans le miroir qu'à la condition d'être toute seule :

[...] But I only did this if I was sure that I was alone. I was ashamed of it. A strong feeling of guilt seemed naturally attached to it [...]. The looking-glass shame has lasted all my life [...] I cannot powder my nose in public. Everything to do with dress [...] still frightens me; at least makes me shy, self-conscious, uncomfortable [...] I must have been ashamed or afraid of my own body⁹⁰.

Loin de s'apaiser, la solitude de Virginia grandira encore par la suite, avec la mort de Thoby, son frère préféré, qui succombe à une fièvre typhoïde, le 20 novembre 1905 :

Thoby's death was a disaster from which Virginia could not easily recover. Two years later she still felt her loss acutely; it was odd to be living in the world that did not contain him, and even after twenty years it still seemed to her that her own continuing life was no more than an excursion without him [...]⁹¹.

Comme Virginia Woolf le résume dans *Moments of Being*, sa vie se conçoit comme une longue solitude, sans cesse renforcée par une série de séparations :

[...] any break [...] causes me extreme distress ; it breaks ; it shallows ; it turns the depth into hard thin splinters⁹².

⁹⁰ *Ibid.*, p. 68. Trad. fr : « [...] Mais je ne le faisais que si j'avais la certitude d'être seule. J'avais honte de cela. Un fort sentiment de culpabilité y semblait naturellement attaché [...] La honte du miroir a duré toute ma vie [...] Je ne pouvais pas me poudrer le nez en public. Tout ce qui a à voir avec les tenues [...] m'effraie encore ; en tout cas me rend timide, embarrassée, mal à l'aise [...] Je dois avoir été honteuse ou effrayée de mon propre corps » [notre traduction].

⁹¹ BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 112. Trad. fr : « La mort de Thoby était une catastrophe de laquelle Virginia ne pouvait que se remettre difficilement.. Deux ans plus tard elle ressentait encore profondément sa perte ; c'était étrange de vivre dans un monde où il n'était pas, et même vingt ans plus tard, il lui semblait encore que la poursuite de sa vie n'était guère plus qu'une excursion sans lui » [notre traduction].

⁹² WOOLF Virginia, *Moments of Being*, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace & Company, 1985, p. 98. Trad. fr : « [...] Chaque séparation [...] me cause une souffrance extrême ; ça casse, ça remonte en surface, ça transforme la profondeur en des échardes dures et fines » [notre traduction].

3. 1912-1941 : Je suis avec moi-même

La période allant de 1912 à 1941 est définie comme celle de la solitude complète pour Virginia Woolf. Il s'agit d'une solitude choisie, volontaire, qui, à la fin de la vie de l'auteure, devient même séduisante et primordiale, en lui offrant enfin une liberté totale, au moment de son suicide.

Le 10 août 1912, Virginia et Leonard Woolf se marient au bureau d'état civil St. Pancras. Les raisons pour ce mariage sont nombreuses, mais l'amour n'en fait pas partie. Virginia a simplement choisi d'épouser un homme qui ne lui était ni inconnu ni socialement inférieur, mais qui la laisserait se consumer seule dans ses propres conflits et confusions personnelles. Leonard Woolf est en plus quelqu'un d'égoцентриque ; ce qui fait de lui un mari idéal pour Virginia. Elle peut le pousser – verbalement et spirituellement – au loin et il va toujours l'accepter. Écrivain – métier étant considéré comme celui d'un « travailleur social »⁹³ –, Leonard Woolf a néanmoins conscience que Virginia « est malade » et « a besoin d'aide » – surtout « de son aide »⁹⁴.

Comme tous les couples, Virginia et Leonard doivent faire face aux questions relatives aux relations sexuelles et aux enfants. Ils sont rapidement parvenus à un compromis. Elle lui refuse une relation sexuelle qu'il désirait – ou il se dit lui-même qu'il la voulait mais que Virginia ne la voulait pas. Quant à lui, il lui refuse des enfants qu'elle souhaitait avoir – ou elle se dit au moins qu'elle les voulait mais qu'il ne les voulait pas⁹⁵. En bref, la seule connexion entre eux réside dans une déception commune à l'égard du monde et d'eux-mêmes. À l'instar de leurs amis, ils qualifient leur mariage de « marriage of true minds »⁹⁶. Quoi qu'il en soit, Virginia se sent toujours seule dans ce mariage. Une

⁹³ AUDEN Wystan Hugh, *The Dyer's Hand, and Other Essays*, New York, Vintage, 1968, p. 14. Nous avons choisi de traduire « social worker » par le terme « travailleur social » – au lieu d'« assistant social » –, afin de respecter l'idée selon laquelle l'écrivain a pour rôle d'aider les autres, sans pour autant être un assistant social.

⁹⁴ SZASZ Thomas, « *My Madness Saved Me* » - *The Madness and Marriage of Virginia Woolf*, New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, 2006, p. 21.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21. Version originale : « She denied him sex, which he wanted, or told himself he did, but she did not want. He denied her children, which she wanted, or at least told herself she wanted, but he did not want ».

⁹⁶ SPATER Georges et PARSONS Ian, *A Marriage of True Minds – An intimate portrait of Leonard & Virginia Woolf*, Londres, Jonathan Cape Ltd, 1977. Trad. fr. : « L'union de deux âmes sincères » – terme emprunté à la traduction du Sonnet 16 de Shakespeare : « À l'union sacrée de deux âmes sincères, jamais ». Voir Lynn Curie, version en ligne : <http://www.lynncurie.com/2015/09/sonnet-116-de-shakespeare-avec.html> (page consultée le 4 juin 2017).

telle solitude est à la fois volontaire et forcée. D'une part, Virginia impose une barrière entre elle et Leonard, tant sur le plan physique que spirituel. D'autre part, elle est victime de la solitude créée par son mari, qui l'empêche d'avoir des enfants. L'état mental de Virginia est affecté par ce refus, qui provoque la deuxième tentative de suicide de l'auteur : en 1914, elle cherche à mettre fin à sa vie en avalant une grande dose de Véronal. Son acte est vu comme une « tentative de suicide grave », symptôme pathognomonique d'une grave maladie mentale :

From the spring of 1914 she was slowly convalescing, typing as a form of occupational therapy, her writing and reading still strictly rationed. [...] By mid-September she was in excellent health⁹⁷.

Malgré la distance avec son épouse qui s'enferme une cage de solitude, Leonard reste avec elle jusqu'à la fin de sa vie. Il essaie même d'éclairer la maladie de Virginia, en enregistrant l'état mental de celle-ci dans un journal de bord⁹⁸. Il comprend bien la nécessité de découvrir la nature de la maladie de sa femme :

I had no experience at all of nervous or mental illness and it was some time before I realized the nature and meaning of it in Virginia. It played a large part in her life and our lives and it was the cause of her death. [...] It is necessary at this point that I should explain the nature of her illness⁹⁹.

Pendant les vingt-neuf dernières années de sa vie, Virginia Woolf porte en permanence une pensée de la mort, qui lui permettra ultimement de rejoindre une solitude totale :

Death was always very near the surface of Virginia's mind [...]. It was part of the deep imbalance of her mind. She was « half in love with easeful Death ». [...] I hardly ever even thought of death

⁹⁷ SZASZ Thomas, « *My Madness Saved Me* » - *The Madness and Marriage of Virginia Woolf*, New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, 2006, p. 26. Trad. fr. : « Depuis le printemps 1914, elle se remettait lentement, écrire à la machine étant une forme de thérapie professionnelle, son activité d'écriture et de lecture étant encore strictement rationnée. [...] Vers la mi-septembre elle était en très bonne santé » [notre traduction].

⁹⁸ BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, vol. 2, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 12. Version originale : « Each day, Leonard noted down his wife's mental state : Fairly well, fair night, good night, fairly good night ».

⁹⁹ WOOLF Leonard, *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911-1918*, New York, Harcourt, Brace & World, 1964, pp. 75-76. Trad. fr. : « Je n'avais aucune expérience des maladies nerveuses ou mentales et il m'a fallu du temps pour me rendre compte de la nature et de la signification de cette maladie chez Virginia. Elle a joué un rôle important dans sa vie et dans notre vie, et elle a été la cause de sa mort. [...] À ce point, il est nécessaire que j'explique la nature de sa maladie » [notre traduction].

[...]. Virginia's attitude to death was very different. It was always present to her. The fact that she had twice tried to commit suicide [...] meant that death was never far from her thoughts¹⁰⁰.

En effet, le mardi 28 mars 1941, Virginia se suicide en mettant des pierres dans ses poches avant de sauter dans la rivière Ouse, dans le village de Rodmell. Son corps est retrouvé vingt jours plus tard. Avant de se suicider, elle a laissé à son mari et à Vanessa des lettres. À son époux, elle écrit :

Dearest, I feel certain I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. *I don't think two people could have been happier till this terrible disease came.* I can't fight any longer. *I know that I am spoiling your life, that without me you could work.* And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that – everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. V.¹⁰¹.

Ainsi, Virginia Woolf a conscience de son état, et elle sait que la seule solution pour elle et pour la vie de son mari est une séparation définitive de leurs deux corps et de leurs deux âmes. C'est ce qui explique sa décision de se suicider. Dans sa lettre à Vanessa, elle prévoit aussi une vie meilleure pour Leonard après sa mort :

¹⁰⁰ WOOLF Leonard, *The Journey Not the Arrival Matters: An Autobiography of the Years 1939-1969*, New York, Harcourt, Brace & World, 1969, p. 15. Trad. fr. : « La mort affleurait toujours à la surface de l'esprit de Virginia [...]. Elle faisait partie du déséquilibre profond de son esprit. Virginia était "partiellement amoureuse de cette mort apaisante". [...] Je pensais très rarement à la mort [...]. La position de Virginia à l'égard de la mort était très différente. Celle-ci était toujours présente en Virginia. Le fait qu'elle a essayé de se suicider deux fois [...] montrait bien que la mort n'était jamais loin de ses pensées » [notre traduction].

¹⁰¹ SZASZ Thomas, « *My Madness Saved Me* » - *The Madness and Marriage of Virginia Woolf*, New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, 2006, p. 85. Trad. fr. : « Mon chéri, j'ai la certitude que je vais devenir folle à nouveau : je sens que nous ne pourrions pas supporter une nouvelle fois l'une de ces horribles périodes. Et je sens que je ne m'en remettrai pas cette fois-ci. Je commence à entendre des voix et je ne peux pas me concentrer. Alors, je fais ce qui semble être la meilleure chose à faire. Tu m'as donné le plus grand bonheur possible. Tu as été pour moi ce que personne d'autre n'aurait pu être. Je ne crois pas que deux êtres eussent pu être plus heureux que nous jusqu'à l'arrivée de cette affreuse maladie. Je ne peux plus lutter davantage, je sais que je gâche ta vie, que sans moi tu pourrais travailler. Et tu travailleras, je le sais. Vois-tu, je ne peux même pas écrire cette lettre correctement. Je ne peux pas lire. Ce que je veux dire, c'est que je te dois tout le bonheur de ma vie. Tu t'es montré d'une patience absolue avec moi et d'une incroyable bonté. Je tiens à dire cela – tout le monde le sait. Si quelqu'un avait pu me sauver, cela aurait été toi. Je ne sais plus rien si ce n'est la certitude de ta bonté. Je ne peux pas continuer à gâcher ta vie plus longtemps. Je ne pense pas que deux personnes auraient pu être plus heureuses que nous l'avons été ». [Version traduite sur Internet. Disponible sur : http://www.huffingtonpost.fr/nicolas-bersihand/lettre-de-virginia-woolf-a-son-mari-leonard-woolf_b_5036526.html (page consultée le 4 juin 2017)].

I feel he has so much to do that he will go on, better without me, and you will help him.
Virginia¹⁰².

B. La solitude transférée dans l'œuvre littéraire

I. Solitude dans l'œuvre de Marguerite Duras

Lire les œuvres de Marguerite Duras, c'est vivre ces instants fulgurants où tous ces mots enchaînés et charriés, comme sans y penser, par la rumeur quotidienne, soudain ne font plus sens, ne font plus histoire, pas davantage émotion ni corps¹⁰³.

Les œuvres de Marguerite Duras, en effet, portent toujours sur des analogies thématiques qui font référence à la solitude, à un contexte solitaire des personnages. Cette solitude se manifeste elle-même non seulement par le contenu de l'œuvre, mais aussi par l'esthétique de l'écriture durasienne.

La séparation

Le thème de la séparation s'enregistre dans les œuvres de Duras de façon intense. Une telle séparation est liée à deux facteurs : d'une part, la maternité et, d'autre part, la tension entre l'amour et la mort. Les œuvres romanesques et cinématographiques qui reflètent cette idée sont *Le Vice-consul*¹⁰⁴, *Moderato Cantabile*¹⁰⁵, *L'Amant*¹⁰⁶, *Les Impudents*¹⁰⁷, *Un barrage contre le Pacifique*¹⁰⁸, *L'Amant de la Chine du Nord*¹⁰⁹, *Hiroshima mon amour*¹¹⁰.

Tout d'abord, dans toutes les œuvres citées, apparaît un personnage qui joue le rôle d'une mère veuve ou, à tout le moins, séparée de son mari. De plus, le rapport mère/enfant doit, presque dans tous les récits, faire face à des situations de « désunion » ou d'isolement. Il existe souvent, dans l'œuvre de Duras, un triangle relationnel entre

¹⁰² *Ibid.*, p. 85. Trad. fr : « Je sens qu'il a tant de choses à faire qu'il va continuer sa vie, beaucoup mieux sans moi, et tu vas l'aider. Virginia » [notre traduction].

¹⁰³ MARINI Marcelle, *L'Autre Corps*, texte cité dans *Écrire, dit-elle*, textes réunis par Danielle Bajomée & Ralph Heyndels, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 22.

¹⁰⁴ DURAS Marguerite, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1977.

¹⁰⁵ DURAS Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit, 1958.

¹⁰⁶ DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Minuit, 1984.

¹⁰⁷ DURAS Marguerite, *Les Impudents*, Paris, Plon, 1943.

¹⁰⁸ DURAS Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, 1950.

¹⁰⁹ DURAS Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991.

¹¹⁰ DURAS Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1972.

l'enfant, la mère et son amant. Cette relation est concrétisée dans *Le Vice-consul*, *Moderato Cantabile*, *Les Impudents* et *Un Barrage contre le Pacifique*. Dans ces textes, l'enfant est abandonné par sa mère qui veut rejoindre son amant. Cette disjonction mère/enfant provoque alors le malheur de chacun d'entre eux. La mère du vice-consul abandonne celui-ci pour rejoindre son amant, puis pour se marier plus tard avec le disquaire de Brest :

Un jour sa mère est partie et il est resté seul, tout Calcutta le sait¹¹¹.

La rupture se fait donc ici de manière volontaire. Elle prend un tour définitif à la mort du vice-consul : celui-ci se suicide à Lahore pour la raison même que, durant toute sa vie, il a été abandonné par sa mère et qu'un tel abandon était pour lui colossal¹¹². Un autre personnage dans ce texte, Anne-Marie Stretter – la femme de l'ambassadeur – nie, pour sa part, toute relation sentimentale et émotionnelle avec ses filles. Elle est entourée, la plupart du temps, d'hommes qui l'admirent. Ainsi, son rôle de mère n'est pour elle qu'impersonnel ou ornemental. La mendiante – troisième personnage principal du texte – est, elle aussi, victime du reniement des liens maternels. Elle a été chassée de chez elle, par sa mère, alors qu'elle était enceinte :

Si tu reviens, a dit la mère, je mettrai du poison dans ton riz pour te tuer [...]. Tête baissée, elle marche, elle marche. Sa force est grande. Sa faim est aussi grande que sa force. Elle tourne dans le pays plat de Tonlé-Sap, le ciel et le pays se rejoignent en un fil droit, elle marche sans rien atteindre. Elle s'arrête, repart, repart sous le bol¹¹³.

Dans la lumière bouillante et pâle, l'enfant encore dans le ventre, elle s'éloigne, sans crainte. Sa route, elle est sûre, est celle de l'abandon définitif de sa mère. Ses yeux pleurent, mais elle, elle chante à tue-tête un chant enfantin de Battambang¹¹⁴.

Dans *Moderato Cantabile*, la présentation des personnages marque déjà un reniement de la présence du fils : ce dernier n'a pas de nom, il est appelé « le fils d'Anne Desbaresdes », tandis que sa mère n'est, quant à elle, pas vouée à l'anonymat. En outre, aux yeux d'Anne, la présence du fils est de temps en temps occultée par celle de l'amant – Chauvin. Au fur et à mesure que le roman avance, la place qu'occupe le fils d'Anne s'amenuise et, inversement, celle de Chauvin ne cesse de croître. Une distance se met

¹¹¹ DURAS Marguerite, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1977, p. 98.

¹¹² *Ibid.*, p. 117.

¹¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

donc en place entre la mère et le fils. Anne Desbaresdes, elle-même, ne reconnaît pas son fils, elle se sent toujours étonnée en le regardant :

L'enfant leva la tête et bâilla face à elle. L'intérieur de sa bouche s'emplit de la dernière lueur du couchant. L'étonnement de Anne Desbaresdes, quand elle regardait cet enfant, était toujours égal à lui-même depuis le premier jour. Mais ce soir-là sans doute crut-elle cet étonnement comme à lui-même renouvelé¹¹⁵.

Le triangle relationnel de *L'Amant* et des *Impudents* est encore plus compliqué que celui des autres œuvres. Dans ces deux cas, différentes couches de séparation sont en jeu : celle entre la mère et son mari mort, celle entre la fille et la mère, celle entre la fille et une famille tenue pour envahissante. Les personnages sont tiraillés et animés par des questionnements sur la vacuité de l'existence ; il règne dans la famille une tension violente. Il s'agit là de thèmes répandus dans les œuvres de Marguerite Duras. Il en va de même pour Suzanne dans *Un barrage contre le Pacifique* : celle-ci n'obtient jamais ni l'amour, ni la confiance de sa mère. Elle se retrouve dans une situation où elle devient étrangère au sein de sa propre famille ; elle en est réduite à n'être qu'une marionnette de sa mère, qui la forme pour attirer la fortune et les biens de Jo.

Concernant la séparation de l'amour par le biais de la mort, il faut noter que celle-ci se dessine de façon nette dans la plupart des livres de Duras. En effet, la mort – présente de façon constante – signifie à la fois le commencement et la fin de l'amour. L'apparition de l'amour rime toujours avec la mort ou des références à celle-ci. L'amour, dans les œuvres de Duras, se présente comme l'enlacement de deux âmes, mais aussi de deux corps. Dans *Hiroshima mon amour* par exemple, deux corps nus qui se caressent se présentent au lecteur ; de même, au sein de *Moderato Cantabile*, apparaissent souvent des termes comme « seins nus », « seins si lourds », ou « saveur anéantissante des lèvres inconnues d'un homme de la rue », lesquels font référence à l'amour entre deux êtres. Pourtant, cet amour précède l'arrivée de la mort : le rapprochement entre Anne Desbaresdes et Chauvin crée, chez l'homme, une envie de tuer et, chez la femme, un désir de mourir. Anne-Marie Stretter et Charles Rossett, dans *Le Vice-consul*, s'embrassent : ce geste démontre l'amour, mais, en même temps, il laisse entendre une douleur discordante liée à la mort. Cette scène dans le texte renvoie également à l'image

¹¹⁵ DURAS Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit, 1958, p. 26.

« des oiseaux morts sur la plage »¹¹⁶. Une telle image, au sein de l'esthétique durasienne, a aussi été utilisée dans *Moderato Cantabile*¹¹⁷. Ainsi, la séparation se produit ici par le mouvement simultané de l'amour et de la mort, mouvement selon lequel l'amour ouvre sur la mort, comme le dit Georges Bataille :

Si l'union des deux amants est l'effet de la passion, elle appelle la mort, le désir de meurtre ou de suicide. Ce qui désigne la passion est un halo de mort¹¹⁸.

L'espace

Les textes de Marguerite Duras et ses films se particularisent par leur usage de l'espace. Il s'agit non seulement de l'espace tel qu'il est présenté dans le contenu des œuvres, mais aussi de l'espace typographique. Un tel espace offre alors une dimension de solitude au texte, ainsi qu'aux images des personnages du texte. Il existe dans les textes des points de suspension qui fragmentent les énoncés et qui créent des blancs au sein des pages du texte :

Un homme.
Il est debout, il regarde : la place, la mer.
La mer est basse, calme, la saison est indéfinie, le temps, lent.
[...]
Il est habillé de vêtements sombres. Son visage est distinct.
Ses yeux sont clairs.
Il ne bouge pas. Il regarde.
La mer, la plage, il y a des flaques, des surfaces d'eau calme isolées¹¹⁹.

Ainsi, l'espace dans *L'Amour* est double : il s'agit d'une rupture créée par les points de suspension et par le système des nouveaux alinéas, qui renforcent l'idée du personnage isolé dans un coin du triangle. En effet, l'histoire se déroule à la station balnéaire de S. Thala, au sein de laquelle trois personnes, une femme et deux hommes sans noms, se trouvent dans un triangle de distance et ne se rapprochent pas : leurs interactions sont minimales, à l'instar du texte fait de phrases courtes, séparées les unes des autres, du début jusqu'à la fin du livre. Demeure donc un homme, dans l'extrait, qui est seul devant un espace aquatique calme et isolé.

¹¹⁶ DURAS Marguerite, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1977, p. 190.

¹¹⁷ DURAS Marguerite, *Moderato Cantabile*, Paris, Minuit, 1958, p. 79.

¹¹⁸ BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Gallimard, 1965, p. 28.

¹¹⁹ DURAS Marguerite, *L'Amour*, Paris, Gallimard, 1972, p. 7.

Ce style concis, utilisé par Duras, se retrouve également dans *Le Vice-consul*, au début du texte :

Calcutta.
Elle reste.
Il y a dix ans qu'elle est partie¹²⁰.

Il se maintient jusqu'à la fin du texte :

Il se retourne. Il a peur.
Qu'est-ce que c'est ?
De quoi avoir peur ?
On l'appelle. On vient. La forme est assez grande, très mince. Elle est là. C'est une femme. Elle est chauve, une bonzesse sale¹²¹.

L'utilisation de la ponctuation donne un rythme haché aux textes, lequel est assez éloigné du style utilisé dans les œuvres classiques. Chez Dumas, la typographie a pour but de souligner les moments de silence, l'espace immense auquel est confronté le personnage seul. Il en va de même dans *L'Homme atlantique*, où la page présentée est aérée, comportant beaucoup d'espaces ; l'écriture y est isolée, sans densité, et rare :

Vous ne regardez pas la caméra. Sauf lorsqu'on l'exigera de vous.

Vous oublierez.
Vous oublierez.

Que c'est vous, vous l'oublierez.
Je crois que c'est possible d'y aller.
Vous oublierez aussi que c'est la caméra. Mais surtout vous oublierez que c'est vous. Vous¹²².

Cette mise en page crée une sorte de contraste qui distingue le blanc de la page du noir de l'écriture. Il s'agit d'une volonté et d'une stratégie de l'auteur en vue de renforcer l'idée de solitude chez les personnages. De plus, cette mise en page isole également l'écriture, le blanc constituant un espace envahissant. Le noir, dans ce cas, ne fait que le consolider, que l'amplifier¹²³ :

¹²⁰ DURAS Marguerite, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1977, p. 71.

¹²¹ *Ibid.*, p. 204.

¹²² DURAS Marguerite, *L'Amour*, Paris, Minuit, 1982, p. 7.

¹²³ LIMAM-TNANI Najet, *Roman et Cinéma chez Marguerite Duras – Une Poétique de la Spécularité*, Tunis, Éditions de la Méditerranée, 1996, p. 61.

Les blancs donnent à la page une valeur d'orient – ou de feux – les traits étant utilisés non pour qu'ils prennent valeur significative, mais à seule fin de donner toute signification aux blancs. Les traits ne sont là qu'afin de donner forme et solidité aux blancs¹²⁴.

Le blanc est donc toujours envisagé, dans l'écriture de Duras, comme le signe d'un espace vide exigé dans toute pratique littéraire.

II. Solitude dans l'œuvre de Virginia Woolf

L'eau, en tant que sujet, est omniprésente dans l'œuvre de Virginia Woolf. Les marqueurs aquatiques qu'on peut y relever sont d'ailleurs nombreux. Le champ thématique qu'ils constituent reflète toujours une dimension de solitude dans les œuvres de l'auteur. On trouve ainsi des termes nautiques dans *The Voyage Out*, *Jacob's Room* et *To the Lighthouse* ; on aperçoit aussi des références à la Tamise (Thames river) et à la Serpentine (Serpentine lake) dans *Night and Day*, *Mrs. Dalloway*, *Orlando* et *The Years*. Le vocabulaire se compose de plusieurs termes marins et aquatiques : océan, bateau, fleuve, mer, vague, rivière, goutte d'eau, puits, marée, torrent de montagne, etc.

L'importance de l'eau se forme dès le premier roman de Virginia Woolf : *The Voyage Out*. En effet, la première partie du roman consiste en une description de la traversée de l'océan qu'effectue Rachel Vinrace. Ce personnage féminin s'embarque pour l'Amérique du Sud, sur le bateau de son père. Voyageant sur la mer, elle en vient à penser à travers cet espace :

I feel like a fish at the bottom of the sea¹²⁵.

Ainsi, la mer, dans la pensée de Rachel, devient symbolique. Elle amène, en outre, la solitude à travers l'image d'un poisson au milieu de la mer.

Dans le même ordre d'idées, *The Waves* porte, lui aussi, sur le sujet de l'eau et donne une stupéfiante démonstration de la solitude :

Si l'on compare à présent d'un point de vue numérique le vocabulaire cosmique des neuf romans [*The Voyage Out*, *Night and Day*, *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando*, *The*

¹²⁴ GENET Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète, 1963, p. 45.

¹²⁵ WOOLF Virginia, *The Voyage Out*, New York, Doran, 1920, p. 198. Trad. fr : « Je me sens comme un poisson au fond de la mer ». [notre traduction].

Waves, The Years et Between the Acts], on ne constate guère qu'un fait saillant : la place exceptionnelle qu'il occupe dans *The Waves*¹²⁶.

Dans *The Waves*, six personnes, trois hommes et trois femmes, font entendre à la suite les unes des autres leur voix intérieure. Il s'agit de monologues personnels autonomes, indépendants les uns des autres. Autrement dit, ils sont essentiellement solitaires. L'univers mental de chaque personne se révèle, laissant voir les réflexions et les pensées étonnantes de l'humain. Virginia Woolf utilise d'ailleurs l'image des vagues pour désigner ses propres périodes de dépression :

L'effet physique est celui d'une vague douloureuse s'enflant dans la région du cœur ; elle me ballote [...] Laissez-moi regarder comment la vague se soulève. Je regarde. Vanessa. Des enfants. L'échec. Oui, je distingue cela. L'échec, l'échec ! (La vague se dresse). Oh, ils se sont moqués de mon goût pour la peinture verte ! (La vague se brise) Je voudrais être morte ! J'espère que je n'ai plus que quelques années à vivre ! Je ne peux plus affronter cette horreur ! (C'est la vague qui déferle sur moi.)

Cela se répète ; plusieurs fois, avec des variations dans l'horreur [...] Je somnole, Je me réveille en sursaut... Encore la vague ! La souffrance irrationnelle. Le sentiment d'échec... [...] Enfin, regardant la vague avec autant de détachement que possible, je me dis : « Voyons, fais un effort sur toi-même. Cela suffit comme ça. Je me raisonne. [...] Je me raidis sur place ; je me redresse, et je m'endors ; me réveille à demi ; sens que la vague commence, observe la lumière qui blanchit et me demande comment, cette fois, le petit-déjeuner et le plein jour auront raison d'elle. Et puis j'entends L[eonard] dans le couloir, et je fais semblant, pour moi-même autant que pour lui, d'être de belle humeur ; et en général, je le suis vraiment quand s'achève le petit-déjeuner¹²⁷.

La vague constitue ici le signifiant de l'horreur, de la dépression et de la peur qui envahissent la vie de Virginia en ses moments de crises ; elle permet à l'écrivain de transformer ses sentiments en mots. Dans la version originale, le mot *wave* (la vague) et l'adjectif *vague* (« vague ») se font un écho troublant, *vague* désignant une douleur atténuée, mais renvoyant à l'énigme de *wave*. En outre, les derniers mots du roman offrent une réflexion sur l'eau, qui montre à quel point l'écrivain se sent seule :

J'ai pris au filet cette nageoire que j'ai aperçue dans le désert des eaux, au-delà des marais, par ma fenêtre, à Rodmell quand je touchais la fin de *La promenade au phare*¹²⁸.

L'expression « Le désert des eaux » est une traduction de « waste of water » – termes qui apparaissent de manière récurrente pour désigner l'expérience de Bernard

¹²⁶ VIGNE Marie-Paule, *Le Thème de l'Eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Thèse présentée devant l'Université de Nice, 15 mars 1980, p. 112.

¹²⁷ WOOLF Virginia, *Journal*, traduit de l'anglais par Colette-Marie Huet, Paris, Stock, 1980, vol. 5, pp. 325-326.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 325.

dans *The Waves* ; ce qui crée un réseau métaphorique formé par *waste, water, wave*. Demeure dès lors une écriture qui est dans rapport certain avec l'incertitude et la perte de contrôle de Virginia Woolf : « Pourquoi ai-je si peu d'empire sur moi-même ? »¹²⁹. Ainsi, l'image de Virginia et la figure énigmatique des personnages de *The Waves* se rapprochent, à travers une solitude énorme et épouvantable, qui se répète intensément. En outre, Virginia Woolf indique comment elle réagit aux vagues de souffrance, d'échec et de somnolence : elle cherche *la lumière qui blanchit* – l'image de l'espoir, qui s'oppose à la couleur sombre et morose dont elle a souffert pendant presque toute sa vie.

La référence à l'espace maritime ou aquatique prend donc une place importante dans l'œuvre de Virginia Woolf. Cela se voit encore dans *Moments of Being*, où Virginia aborde le thème d'une paire de chaussures rejetées au bord de la mer, faisant à nouveau référence à l'eau :

They [the pilchard boats] were anchored near the shore, and looked like long black shoes [...]¹³⁰.

Demeure ainsi un tableau ouvert sur l'espace maritime, dont l'objet principal – les bateaux « chaussures » – se trouve toujours dans une situation de rejet, de solitude. Ce thème se trouve également dans *Between the Acts* :

As waves withdrawing uncover [...], they saw, as waters withdrawing leave visible a tramp's old boot [...]¹³¹.

On en voit une aussi une reprise dans *The Waves* :

[The sun] searched each pool and showed the boot without laces stuck, black as iron, in the sand¹³².

¹²⁹ *Ibid.*, p. 325. Version originale : « Why have I so little control? ».

¹³⁰ WOOLF Virginia, *Moments of Being*, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace & Company, 1985, p. 130. Trad. fr : « Ils [les bateaux pour pêcher les pilchards] étaient ancrés près du rivage, et ressemblaient à de longues chaussures noires » [notre traduction].

¹³¹ WOOLF Virginia, *Between the Acts*, Londres, Hogarth Press, 1941, p. 221. Trad. fr : « Comme les vagues se retiraient [...], ils ont vu, comme l'écoulement de l'eau laisse visible une vieille chaussure d'un vagabond [...] » [notre traduction].

¹³² WOOLF Virginia, *The Waves*, Londres, Hogarth Press, 1931, p. 105. Trad. fr : « [Le soleil] fouillait chaque flaque et montrait une botte sans lacets, noire comme le fer, enfouie dans le sable » [notre traduction].

Toutes ces images renvoient à l'eau et, conjointement à un tel thème, à une dimension de solitude dans l'œuvre de Virginia Woolf. L'eau devient donc une cage qui enferme l'objet solitaire.

Le sujet de l'eau porteuse de solitude se trouve également dans des livres qui n'y sont pas directement reliés. *Mrs. Dalloway* et *To The Lighthouse* en sont des exemples. Ces romans jouent d'une eau imaginée, laquelle fait référence à un repli sur soi-même – un des états de solitude.

To The Lighthouse raconte l'histoire de la famille Ramsay pendant son voyage en Écosse entre 1910 et 1920. Le roman se compose des pensées et des observations des personnages, parmi lesquels Mrs. Ramsay – modèle de la mère de famille attachée aux traditions – et Lily Briscoe – artiste en quête d'indépendance. Le roman se divise en deux parties qui sont strictement liées à l'eau, selon Vigne :

Dans la première partie du livre, tous les personnages vont regarder la mer, chacun à leur façon : elle marque la limite de l'entendement humain, elle invite aux grandes interrogations. Impossible de ne pas se sentir cerné par cette eau qui ébranle les fondements de la raison. Dans l'interlude central, la maison est tout entière travaillée et habitée par les puissances de l'eau et des ombres : nous sommes en pleine fantaisie poétique. La dernière partie, centrée sur la mémoire et la création, multiplie et enchaîne des images qui sont de plus en plus insolites, voire hermétiques¹³³.

L'atmosphère qui règne dans *To the Lighthouse* est liée au flou ; tout semble mis dans une sorte de liquide qui empêche de distinguer clairement les choses. Cela traduit la complexité de l'expérience, à partir du moment où le roman cherche à rendre non pas l'objet observé, mais la vision du protagoniste. C'est surtout Lily qui se plonge dans le passé : ses souvenirs se présentent comme des fontaines. Se dégage ici une solitude par la fuite dans le temps et le repli sur soi-même, à travers les images du passé qui se traduisent sous la forme de l'eau.

Dans *Mrs. Dalloway*, la solitude se manifeste aussi par l'image d'une eau imaginée. En effet, les deux personnages principaux du texte, Clarissa Dalloway et Septimus Warren Smith, rêvent souvent aux vagues de la mer. La plupart du temps, ils s'isolent de la réalité pour pouvoir rêver, observer, se plonger dans leurs pensées. En outre, les autres femmes du récit, Rezia et Elizabeth, se présentent comme des plantes aquatiques qui se trouvent seules :

¹³³ VIGNE Marie-Paule, *Le Thème de l'Eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Thèse présentée devant l'Université de Nice, 15 mars 1980, p. 120.

She [Rezia] looked pale, mysterious, like a lily, drowned, under water, he thought¹³⁴.
She [Elizabeth] was like a lily, Sally said, a lily by the side of a pool¹³⁵.

D'ailleurs, la ville de Londres devient elle-même un symbole de l'eau. Big Ben, avec son carillon, engendre un écoulement de sons qui inondent le salon de Clarissa :

The sound of Big Ben flooded Clarissa's drawing-room, where she sat, ever so annoyed, at her writing-table, worried, annoyed¹³⁶.

La ville et ses composantes deviennent à leur tour seules, en étant submergées par l'univers liquide :

It sharpened, it refined them [the young people], the yellow-blue evening light; and on the leaves in the square shone lurid, livid – they looked as if dipped in sea water – the foliage of a submerged city¹³⁷.

¹³⁴ WOOLF Virginia, *Mrs. Dalloway*, Londres, Hogarth Press, 1925, p. 99. Trad. fr : « Elle [Rezia] avait l'air pâle, mystérieuse, comme un lis noyé sous l'eau, pensait-il » [notre traduction].

¹³⁵ *Ibid.*, p. 212. Trad. fr : « Elle [Elizabeth] était comme un lis, disait Sally, un lis au bord d'une flaque d'eau » [notre traduction].

¹³⁶ *Ibid.*, p. 129. Trad. fr : « Le son de Big Ben inondait le salon de Clarissa, dans lequel elle s'asseyait, extrêmement ennuyée, à son bureau, inquiète, ennuyée » [notre traduction].

¹³⁷ *Ibid.*, p. 178. Trad. fr : « Elle les [les jeunes] aiguissait, les raffinait, la lumière jaune-bleu du soir ; et sur les feuilles des arbres dans le square, brillait, sanglant, livide – les feuilles paraissaient plongées dans l'eau de la mer – le feuillage d'une ville submergée » [notre traduction].

CHAPITRE II

La solitude présentée dans *Écrire* et *Une chambre à soi*

Écrire, c'est se séparer : quitter le corps de sa mère ; s'éloigner (un temps) de la terre natale. Écrire, c'est habiter son nom¹³⁸.

Signée par Tahar Ben Jelloun, cette conception de l'acte d'écriture reprend l'idée d'une solitude nécessaire pour l'écrivain. Cette dernière repose tout d'abord sur un espace géographique au sein duquel l'écrivain se trouve seul pour créer son œuvre. Il s'agit d'une rupture – l'acte de se séparer, de quitter ou de s'éloigner. En outre, l'expression « Écrire, c'est se séparer » peut être comprise de deux manières, selon le sens que l'on prête au verbe « se séparer ». D'une part, le verbe peut désigner une séparation entre le soi et des éléments qui lui sont extérieurs. D'autre part, le verbe peut prendre un sens réfléchi : la séparation, dans ce cas, devient entre soi et soi. En outre, le verbe atteste la volonté du sujet, qui est actif dans son acte de séparation. C'est pourquoi l'auteur utilise des verbes à la voix active et non à la voix passive : se séparer, quitter, s'éloigner. Écrire, c'est donc créer la séparation et tirer profit de la rupture entre soi-même et le monde aux alentours. Il s'agit ainsi non seulement d'une solitude géographique, mais aussi d'un cloisonnement mental qui permet à l'esprit de l'écrivain de rejoindre un état solitaire. Marguerite Duras et Virginia Woolf ont toutes les deux abordé cette nécessité dans leurs œuvres.

1. L'espace privé de l'écrivain : une nécessité ?

Marguerite Duras affirme, dans *Écrire*, que l'espace privé est une nécessité pour l'écrivain. Au moment de créer, l'artiste doit se retirer et s'éloigner afin de rejoindre une solitude essentielle à l'acte d'écriture :

Il faut toujours une séparation d'avec les autres gens autour de la personne qui écrit les livres. C'est une solitude essentielle. C'est la solitude de l'auteur, celle de l'écrit. Pour débiter la chose, on se demande ce que c'était ce silence autour de soi. [...] Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit¹³⁹.

Il s'agit, dans ce cas, d'une séparation spatiale entre l'artiste et les autres. Selon Duras, le silence autour de soi constitue la première étape pour *la chose*. L'atmosphère

¹³⁸ Voir CHAUVIN Danièle et CHEVREL Yves, *Introduction à la littérature comparée – Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996, p. 132.

¹³⁹ DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 15.

apportée par le silence met les écrivains en position de commencer leur création. Le silence représente de plus une dimension importante de la littérature :

Silence is one of the signs by which literature draws attention to itself as literature, and points out its mask¹⁴⁰.

L'idée du silence qui doit précéder l'acte d'écriture est également partagée par Claude Porcelle :

C'est d'abord la solitude, aussi nécessaire qu'impossible. Au lieu de la déplorer [...], il faut la prendre comme point de départ [...], le poète [Rilke] se dit incapable de vivre vraiment dans le monde des hommes, et moins encore avec une famille, qui n'est jamais pour lui qu'« une visite qui s'incruste »¹⁴¹.

Dans ce texte, qui sert d'avant-propos aux *Lettres à un jeune poète* de Rilke, Claude Porcelle reprend l'idée selon laquelle la solitude constitue un point de départ pour l'écriture, une condition nécessaire de celle-ci. Rainer Maria Rilke lui-même a d'ailleurs affirmé l'importance que cette solitude spatiale revêt pour l'écriture : se sentant incapable de vivre avec les autres, il a besoin d'être seul pour vivre et créer. Dans une de ses lettres à Kappus – un jeune poète –, il exprime ainsi l'idée que, par la solitude, l'artiste va trouver le chemin d'une expression littéraire personnelle :

Mais votre solitude vous sera un port, une patrie même au milieu de conditions fort étrangères, et c'est en partant d'elle que vous trouverez vos chemins¹⁴².

L'isolement spatial est en effet un isolement que l'artiste peut à tout moment et à dessein créer ; il ouvre donc à une solitude choisie. Marguerite Duras l'aborde dans son texte *Écrire* :

On ne trouve pas la solitude, on la fait. La solitude elle se fait seule. Je l'ai faite. Parce que j'ai décidé que c'était là que je devrais être seule, que je serais seule pour écrire des livres¹⁴³.

¹⁴⁰ GENETTE Gérard, *Figures of Literary Discourse*, traduction par Alan Sheridan, New York, Columbia University Press, 1979, p. 29. Voir aussi LAURENCE Patricia Ondek, *The Reading of Silence*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

¹⁴¹ PORCELL Claude, « Avant-propos », dans RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, Paris, Flammarion, 2011, p. 17.

¹⁴² Lettre de Rilke à Kappus, datée du 16 juillet 1903. Voir RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, Paris, Flammarion, 2011, pp. 60-61.

¹⁴³ DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 17.

De cette manière, Marguerite Duras choisit de s'isoler dans sa demeure de Neauphle. Elle appelle d'ailleurs celle-ci sa maison « de l'écriture », au sein de laquelle elle se trouve seule pour pouvoir écrire, même si elle a parfois peur :

Ça s'est passé ainsi. J'ai été seule dans cette maison. Je m'y suis enfermée – j'avais peur aussi bien sûr. Et puis je l'ai aimée. Cette maison, elle est devenue celle de l'écriture. Mes livres sortent de cette maison¹⁴⁴.

Ainsi, en s'isolant loin des autres dans une maison à Trouville, Duras se trouve en tant qu'écrivain et peut développer sa carrière. En outre, cet espace privé devient aussi, pour Duras, le lieu d'une écriture par pur désir :

Et que c'est seulement dans cette maison que je suis seule. Pour écrire. Pour écrire pas comme je l'avais fait jusque-là. Mais écrire des livres encore inconnus de moi et jamais encore décidés par moi et jamais décidés par personne¹⁴⁵.

En effet, Duras a consacré un passage d'*Écrire* à une écriture gratuite, motivée uniquement par le plaisir même de l'acte. Confrontée, seule, à la mort d'une mouche, elle affirme que l'inspiration peut venir de partout. Elle explique en outre que, si elle n'avait pas été seule dans la maison, elle n'aurait jamais fait attention à cette mouche. C'est par la solitude que la mouche et sa mort deviennent un sujet littéraire – qu'elles ouvrent à une pratique de l'art pour l'art :

Autour de nous, tout écrit, c'est ça qu'il faut arriver à percevoir, tout écrit, la mouche, elle, elle écrit, sur les murs, elle a beaucoup écrit dans la lumière de la grande salle, réfractée par l'étang. Elle pourrait tenir dans une page entière, l'écriture de la mouche. Alors elle serait une écriture. Du moment qu'elle pourrait l'être, elle est déjà une écriture¹⁴⁶.

Partageant avec Duras l'idée selon laquelle l'artiste doit être seul pour mieux créer, Rilke écrit à son correspondant les lignes suivantes :

Les œuvres de l'art sont d'une solitude infinie, et rien ne permet moins de les atteindre que la critique. Seul l'amour parvient à les saisir, à les soutenir, et peut leur rendre justice. – Donnez toujours raison à *vous-même* et à votre sentiment, contre toute sorte de semblable discussion, commentaire ou introduction ; s'il s'avérait que vous aviez tout de même tort, le développement naturel de votre vie intérieure vous conduirait lentement, avec le temps, à d'autres perceptions [...]. Laisser chaque impression et chaque germe de sentiment parvenir à maturité au fond de soi, dans l'obscurité, dans l'indicible, l'inconscient, l'inaccessible à l'entendement, et attendre avec

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

une profonde humilité, une profonde patience [...] : vivre dans l'art, c'est cela, et cela seul : pour comprendre aussi bien que pour créer¹⁴⁷.

À l'instar de Duras, Rilke affirme que l'art existe seulement pour l'art. En outre, selon lui, l'artiste a besoin de se replier en soi-même afin de pouvoir s'immerger complètement dans le monde de l'art, afin de pouvoir faire œuvre et, en même temps, de pouvoir comprendre les choses. C'est à Trouville que Duras trouve cette solitude essentielle pour l'artiste qu'elle est :

À Trouville pourtant il y avait la plage, la mer, les immensités de ciels, de sables. Et c'était ça, ici, la solitude. C'est à Trouville que j'ai regardé la mer jusqu'au rien. Trouville c'est une solitude de ma vie entière. J'ai encore cette solitude, là, imprenable, autour de moi. Des fois je ferme les portes, je coupe le téléphone, je coupe ma voix, je ne veux plus rien¹⁴⁸.

La nécessité de l'espace privé se trouve également chez Virginia Woolf. Dès le début de son texte *Une chambre à soi*, elle souligne cette condition essentielle pour l'écrivain, et surtout pour les femmes qui écrivent :

Il est indispensable qu'une femme possède quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction¹⁴⁹.

Une chambre à soi trouve son origine dans un séminaire que Virginia Woolf a donné, en 1928, aux collèges Newnham et Girton, deux collèges ouverts uniquement aux femmes. En tant que femme écrivaine, Woolf a parfaitement conscience des facteurs externes qui, à l'époque, entravent la création artistique féminine. Woolf affirme dès lors qu'un espace propre, une chambre privée est nécessaire à l'écrivaine pour la doter d'une tranquillité propice à l'écriture. En se promenant seule sur la pelouse de l'Université de Cambridge afin de trouver l'inspiration pour son séminaire, elle dit ainsi avoir rejoint un état de paix intérieure, qui correspond à celui que l'artiste doit rechercher :

Mon corps semblait enfermé dans une merveilleuse chambre de verre où nul bruit ne pouvait pénétrer, et mon esprit, délivré de tout contact avec les faits – à moins de violer de nouveau le gazon ! – libre de s'arrêter à telle ou telle méditation, était en harmonie avec l'instant¹⁵⁰.

¹⁴⁷ Lettre de Rilke à Kappus, datée du 23 avril 1903. Voir RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, Paris, Flammarion, 2011, pp. 38-39.

¹⁴⁸ DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 18.

¹⁴⁹ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduction de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, p. 8.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 11-12.

En se rendant dans la bibliothèque de l'université pour trouver des informations sur les femmes écrivaines dans l'histoire, Woolf se pose une question essentielle : quelles étaient les conditions de vie des femmes sous le règne d'Élisabeth, en Angleterre ? En effet, tandis qu'un homme sur deux arrive à écrire, aucune femme ne semble capable, à cette époque, de s'engager dans la création littéraire. Selon Woolf, comme la littérature est toujours liée à « la vie par ses quatre coins »¹⁵¹, l'environnement est essentiel pour comprendre la (non-)pratique de la littérature par les femmes dans les siècles antérieurs. Il est certain que celles-ci ne possèdent pas un espace privé dans lequel se replier et créer. Qui plus est, même au XIX^e siècle, qui marque pourtant l'émergence de la littérature moderne (la littérature de l'auto-analyse et des confessions), il persiste toujours une série de difficultés matérielles qui empêchent les écrivains de rejoindre un état de concentration absolue. Or, comme le souligne Woolf, ces obstacles affectent davantage encore les femmes :

Mais les difficultés, [...] étaient infiniment plus terribles quand il s'agissait de femmes. Et tout d'abord il était hors de question qu'elles eussent une pièce personnelle, ne parlons pas d'une pièce tranquille ou à l'abri du bruit – à moins que leurs parents ne fussent exceptionnellement riches ou de grande noblesse – et cela jusqu'au début du XIX^e siècle. Puisque leur argent de poche, qui dépendait du bon vouloir de leur père, ne suffisait qu'à leur permettre de s'habiller [...]¹⁵².

Ces conditions de vie, dans lesquelles les femmes ne peuvent jamais trouver un espace favorable à la création artistique, sont contraires aux dispositions que Maurice Blanchot décrit comme essentielles à la pratique de l'art, dans son ouvrage *L'Espace littéraire* :

[...] La solitude de l'artiste [...] serait nécessaire pour exercer son art¹⁵³.

Évoquant lui aussi cet espace privé, Rilke définit la solitude de l'artiste comme une attitude de recueillement que l'écrivain doit atteindre afin de pouvoir créer. Que des femmes puissent enfin adopter cette attitude de recueillement constitue, aux yeux de Woolf, un facteur remarquable et décisif :

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 77-79.

¹⁵³ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 13.

[Vers la fin du XVIII^e siècle], la femme de la bourgeoisie se mit à écrire. Car si *Orgueil et Préjugés* a quelque importance, et si *Middlemarch* et *Villette* et *Les Hauts de Hurlevent* ont quelque importance, alors le fait que les femmes en général, [...] enfermées dans leurs maisons de campagne avec leurs in-folio et leurs flatteurs, se missent à écrire est d'une plus grande importance que je ne le peux démontrer en une heure de conférence¹⁵⁴.

En consultant les livres consacrés aux femmes dans l'histoire de la littérature, Woolf formule une remarque sur le genre littéraire que les femmes privilégient au début du XIX^e siècle. Celles-ci choisissent en effet d'écrire des romans en raison même de leur manque d'espace privé :

[...] La famille bourgeoise du début du XIX^e siècle ne possédait qu'un seul salon pour toute une famille ? Si une femme écrivait, elle devait le faire dans le salon commun. Et sans cesse on interrompait son travail – chose dont miss Nightingale devait se plaindre avec tant de véhémence : « Les femmes n'ont jamais une demi-heure dont elles puissent dire qu'elle leur appartienne. » Encore était-il plus facile d'écrire ainsi en prose et une œuvre de fiction, que de composer un poème ou une pièce de théâtre. Le roman demande moins de concentration¹⁵⁵.

Jane Austen fait partie des femmes qui écrivent des romans jusqu'à la fin de leurs jours. Son neveu James Edward Austen-Leigh, dans son ouvrage *A Memoir of Jane Austen*, a signalé combien la pratique d'écriture de sa tante était surprenante : comme elle n'avait pas de bureau personnel, elle devait travailler dans une pièce commune, le salon, et se voyait souvent interrompue au cours de la rédaction de ses romans. Contrairement à Jane Austen, George Eliot a choisi de s'isoler loin des autres, dans une maison à St-John's Wood :

Je voudrais qu'il fût bien entendu, écrit-elle, que je n'inviterai jamais personne à venir me voir qui n'ait demandé à être invité¹⁵⁶.

À l'instar de Jane Austen, Virginia Woolf a elle aussi connu le manque d'espace privé, comme l'affirme son neveu dans la biographie qu'il lui consacre :

Until the time of Stella's marriage, she had no room of her own; her reading and writing were done either in the glazed room at the back of the house or in an armchair in the day nursery. But wherever she might settle, she made a fortress from which she was not easily driven¹⁵⁷.

¹⁵⁴ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduction de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, pp. 97-98.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁷ BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 51. Trad. fr : « Jusqu'au mariage de Stella, elle n'avait pas de chambre à elle ; elle lisait et écrivait soit dans la chambre

Bien que dépourvue d'un espace à soi, Woolf n'en continue pas moins à se plonger dans la littérature, à nourrir sa passion pour celle-ci, démontrant par là qu'il s'agit de l'acte qui lui est le plus nécessaire dans sa vie¹⁵⁸. Elle a toutefois conscience que cette passion ne peut aboutir pleinement que si elle parvient à se doter d'un espace privé : la solitude demeure, pour elle, l'exigence première de l'entrée en écriture. En cela, elle s'accorde avec les thèses de Blanchot :

La solitude de l'écrivain [...] viendrait alors de ce qu'il appartient, dans l'œuvre, à ce qui est toujours avant l'œuvre. Par lui, l'œuvre arrive, est la fermeté du commencement, mais lui-même appartient à un temps où règne l'indécision du recommencement¹⁵⁹.

Pour Woolf, la solitude de l'auteur se manifeste également à travers cette situation particulière où l'écrivain est confronté, seul, à une histoire difficile à exprimer, qu'il lui faut pourtant mettre en mots :

All artists I suppose feel something like this. It is one of the obscure elements in life that has never been much discussed¹⁶⁰.

Là aussi, Maurice Blanchot a affirmé une idée identique dans *L'Espace littéraire* :

Écrire ne consiste jamais à perfectionner le langage qui a cours, à le rendre plus pur. Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer *silence*, si l'on veut, enfin, se faire entendre¹⁶¹.

vitree, à l'arrière de la maison, soit dans un fauteuil à la crèche. Mais où qu'elle soit installée, elle établissait une forteresse de laquelle elle ne se laissait pas facilement sortir » [notre traduction].

¹⁵⁸ WOOLF Virginia, *Moments of Being*, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace & Company, 1985, p. 73. Version originale : « I feel that by writing I am doing what is far more necessary than anything else ».

¹⁵⁹ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 18.

¹⁶⁰ WOOLF Virginia, *Moments of Being*, San Diego/New York/Londres, Harcourt Brace & Company, 1985, p. 73. Trad. fr : « Tous les artistes, je suppose, ressentent quelque chose comme ça. C'est un des éléments obscurs de la vie qu'on n'a jamais beaucoup discuté » [notre traduction].

¹⁶¹ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 51-52.

2. Vers la demande d'un esprit solitaire

Écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers « toi », me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Écrire, c'est rompre ce lien. C'est, en outre, retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action et le temps¹⁶².

Ces lignes, empruntées à Maurice Blanchot, traduisent le besoin pour l'écrivain de se constituer en esprit solitaire. Cette solitude de l'esprit implique une dissolution de la durée, de la notion même de temps dans le travail artistique, ainsi qu'un éloignement de l'auteur par rapport à lui-même et au monde. Marguerite Duras et Virginia Woolf partagent cette conception de Blanchot et la présentent dans leurs ouvrages respectifs.

Tout d'abord, les deux auteures, et en particulier Marguerite Duras, ont affirmé la nécessité qui entoure l'absence de dimension temporelle dans l'acte d'écriture. Une telle absence suppose principalement que l'écrivain jouisse d'un emploi du temps tout à fait libre, grâce auquel il peut écrire n'importe quand, sans respecter aucun cadre précis. Demeure ainsi une importante marge de manœuvre qui laisse à l'auteur une grande liberté dans sa création artistique. Marguerite Duras a consacré une grande partie de sa vie à attendre son mari Robert Antelme et sa jeune sœur Marie-Louise. Dès ce moment, elle s'est arrêtée de compter le temps ; ce qui démontre l'esprit solitaire de l'auteur :

J'ai compris que j'étais une personne seule avec mon écriture, seule très loin de tout. Ça a duré dix ans peut-être, je ne sais plus, j'ai rarement compté le temps passé à écrire ni le temps tout court. J'ai compté le temps passé à attendre Robert Antelme et Marie-Louise, sa jeune sœur. Après je n'ai plus rien compté¹⁶³.

En effet, Duras est totalement libre dans son écriture. À l'instar de Woolf, elle travaille n'importe quand, sans respecter aucun horaire fixe. Dans *Écrire*, elle décrit le travail des écrivains en soulignant leur solitude essentielle :

Dans les villes, dans les villages, partout, les écrivains sont des gens seuls. Partout, et toujours, ils l'ont été.

Dans le monde entier avec la fin de la lumière, c'est la fin du travail.

¹⁶² BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 21.

¹⁶³ DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 13-14.

Et cette heure-là je l'ai toujours ressentie comme n'étant pas, quant à moi, l'heure de la fin du travail, mais l'heure du commencement du travail. Il y a là, dans la nature, une sorte de renversement des valeurs quant à l'écrivain¹⁶⁴.

Cette solitude garantit la liberté de l'écrivain. Repartant de l'absence de contraintes horaires dans le travail d'écriture, Marguerite Duras en vient ainsi à souligner combien l'artiste est un être autonome, délivré de toute autorité :

Nous pouvons écrire à n'importe quelle heure. Nous ne sommes pas sanctionnés par des ordres, des horaires, des chefs, des armes, des amendes, des insultes, des flics, des chefs et des chefs. Et des poules couveuses des fascismes de demain¹⁶⁵.

Ainsi, l'écriture est, pour Duras, un acte pur, qui n'est influencé ou imposé par aucun facteur externe à l'individu. L'acte d'écrire isole l'auteur et son œuvre, lesquels sont privés du monde qui les entoure. Cette idée rejoint les propos tenus par le philosophe Gaston Bachelard :

Un homme solitaire, dans la gloire d'être seul, croit pouvoir dire ce qu'est la solitude. Mais à chacun sa solitude. Et le rêveur de solitude ne peut nous donner que quelques pages de cet album du clair obscur des solitudes. Pour moi, tout à la communion avec les images qui me sont offertes par les poètes, tout à la communion de la solitude des autres, je me fais seul avec les solitudes des autres.

Je me sens seul, profondément seul, avec la solitude d'un autre¹⁶⁶.

Selon Gaston Bachelard, la flamme est un signe de la poésie, et ceux qui rêvent d'une flamme sont nécessairement des poètes. Cette image a d'ailleurs illustré la vie de Bachelard qui, conformément à ses propos sur la flamme, est devenu un rêveur dans le monde de la littérature, à travers les soirées solitaires et contemplatives de sa jeunesse. *La Flamme d'une chandelle* se présente ainsi comme une biographie de l'auteur, qui porte néanmoins une valeur universelle. Dans cet essai, Bachelard a radicalisé la solitude qui entoure l'auteur, l'acte d'écriture et, par conséquent, l'œuvre, tant en des termes temporels que spatiaux. « La flamme était alors, pour un rêveur de mondes, un phénomène du monde »¹⁶⁷.

En outre, selon Maurice Blanchot, l'absence de temps ouvre à un mode d'existence où rien ne commence et rien ne termine. Lorsqu'il se trouve seul devant et

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁶ BACHELARD Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 47.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

avec son écriture, l'écrivain fait donc l'expérience de l'infini. Autrement dit, pour Blanchot, la littérature se fonde sur un infini du temps, dans lequel le sujet abordé – les souvenirs – ne renvoie ni au présent, ni au passé :

Le souvenir est la liberté du passé. Mais ce qui est sans présent n'accepte pas non plus le présent d'un souvenir. Le souvenir dit de l'événement : cela a été une fois, et maintenant jamais plus. De ce qui est sans présent, de ce qui n'est même pas là comme ayant été, le caractère irrémédiable dit : cela n'a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, infiniment. C'est sans fin, sans commencement. C'est sans avenir¹⁶⁸.

Ainsi, à travers les souvenirs, l'absence du temps – ou l'infini du temps – engage un transfert de l'auteur dans l'œuvre. Concernant les souvenirs qui deviennent un sujet d'écriture, Duras et Woolf partagent une même fascination pour leur enfance, une telle fascination leur permettant d'orienter leur esprit solitaire vers le temps infini des souvenirs enfantins. Les deux auteures ont beaucoup écrit au sujet de leur enfance ; ce qui est compréhensible, selon Blanchot :

Que notre enfance nous fascine, cela arrive parce que l'enfance est le moment de la fascination, est elle-même fascinée, et cet âge d'or semble baigné dans une lumière splendide parce qu'irrévélée, mais c'est que celle-ci est étrangère à la révélation, n'a rien à révéler, pure reflet, rayon qui n'est encore que le rayonnement d'une image¹⁶⁹.

Tandis que l'absence du temps s'exprime chez Duras à travers les mots qu'elle emploie dans son œuvre, cette même absence se manifeste chez Woolf par le biais des genres littéraires qu'elle utilise : le *Journal* et l'œuvre fictive. Selon Blanchot, le journal – « ce livre apparemment tout à fait solitaire – est souvent écrit par peur et angoisse de la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre »¹⁷⁰. Autrement dit, le journal découle de la solitude même de l'écrivain. En effet, Virginia Woolf écrit avant tout pour elle-même, en raison même de ses angoisses et de son sentiment de solitude. La pratique du journal devient ainsi un exercice paradoxal : Woolf cherche à échapper à sa solitude grâce à l'écriture, mais, dans le même temps, elle tire profit de cette écriture pour échapper à la réalité désastreuse qui résulte des événements malheureux survenus pendant toute sa vie. Dans le genre du *Journal*, Blanchot identifie deux aspects principaux : d'une part, le recours à ce genre démontre le souhait qu'a l'auteur de conserver les moments de

¹⁶⁸ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 26.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 24-25.

bonheur quotidiens ; d'autre part, le *Journal* atteste également l'incapacité qu'a l'écrivain de vivre au milieu des circonstances ordinaires. Dans le *Journal*, le temps qui passe est repoussé au loin, afin de se plonger dans les souvenirs, de revivre ses expériences en dehors du flux temporel. La pratique du *Journal* rejoint donc l'absence du temps qu'évoque par ailleurs Blanchot :

Là où je suis seul, le jour n'est plus que la perte du séjour, l'intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement¹⁷¹.

En outre, dans *Une chambre à soi*, Virginia Woolf souligne l'importance que la solitude revêt également pour la création d'œuvres de fiction. Ce genre littéraire aurait pour but de revenir vers le silence, de générer un écho brut mais silencieux. Parlant du langage silencieux, Maurice Blanchot souligne la fonction médiatrice de l'écrivain dans la création de l'œuvre. Considérant l'œuvre comme un facteur central, Blanchot affirme que le poète joue le rôle de celui qui entend un langage sans entente¹⁷². L'écrivain doit se trouver seul, dans un silence total, afin de pouvoir « entendre » la parole de l'œuvre et la transformer en mots. C'est en cela que la solitude est nécessaire à l'auteur pour transmettre l'art. Marguerite Duras évoque une idée semblable dans *Écrire* :

La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas, ou il s'émiette exsangue de chercher quoi écrire encore. Perd son sang, il n'est plus reconnu par l'auteur. Et avant tout il faut que jamais il ne soit dicté à quelque secrétaire, si habile soit-elle, et jamais à ce stade-là donné à lire à un éditeur¹⁷³.

Dans *Une chambre à soi*, Virginia Woolf souligne également combien il est important de laisser la femme seule dans la création d'œuvres fictives :

Ce qu'il faudrait faire, pour donner vie à la femme, ce serait la concevoir sous un jour poétique et prosaïque en un seul et même instant, gardant ainsi le contact avec la réalité [...] sans perdre cependant de vue la fiction qui fait d'elle un vase où, sans cesse, coulent, étincelants, les esprits et les élans les plus divers¹⁷⁴.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷² *Ibid.*, p. 55.

¹⁷³ DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 14.

¹⁷⁴ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduction de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, p. 67.

Le deuxième aspect de l'esprit solitaire se manifeste à travers le fait de devenir un inconnu pour soi-même et pour les autres. L'emblématique déclaration de Rimbaud, « Je est un autre », peut être vue comme la parfaite expression de cette idée. Par cette déclaration, le poète français signale que le « Je » ne se limite pas au « moi » conscient. La représentation consciente, qui s'attache à l'identité propre de la personne, se voit supprimée et remplacée par un Moi impersonnel. Autrement dit, il est question de réduire le Moi, de le neutraliser. Une telle conception de l'identité se voit également actualisée dans l'acte d'écriture tel que le pensent Marguerite Duras et Virginia Woolf. En effet, pour nos deux auteures, l'œuvre réalisée n'est pas propre au Moi, mais à une autre personne inconnue : dans et par son écriture, l'auteur est, en réalité, privé de soi-même. Marguerite Duras aborde une telle idée en ces termes :

Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide. Un livre éventuel. Devant rien. Devant comme une écriture vivante et nue, comme terrible, terrible à surmonter. Je crois que la personne qui écrit est sans idée de livre, qu'elle a des mains vides, la tête vide, et qu'elle ne connaît de cette aventure du livre que l'écriture sèche et nue, sans avenir, sans écho, lointaine, avec ses règles d'or, élémentaires : l'orthographe, le sens¹⁷⁵.

Pour sa part, Virginia Woolf considère qu'il est essentiel pour l'écrivain de rejoindre un état d'esprit qui permet de se libérer, d'être seul. L'individu qui se laisse éloigner d'un tel état d'esprit met en péril son écriture :

Cette femme donc, née au XVI^e siècle et douée pour la poésie, était une femme malheureuse, une femme en lutte contre elle-même. Les conditions de sa vie, ses propres instincts étaient contraires à l'état d'esprit qui permet de libérer les créations du cerveau et de leur donner vie¹⁷⁶.

En se basant sur la vie et sur la carrière de William Shakespeare, Woolf peut donner l'exemple d'un état d'esprit complètement libéré et solitaire, qui est parvenu à échapper à tous les cadres susceptibles de limiter son pouvoir créateur :

[...] Quel est l'état d'esprit le plus favorable au travail de création ; car l'esprit d'un artiste [...] doit être incandescent comme le fut l'esprit de Shakespeare [...]. Shakespeare sut chasser de lui et détruire jusqu'à la moindre velléité de protestation, de sermon, jusqu'au moindre désir de proclamer une injustice, de régler un compte, de prendre le monde à témoin de ses épreuves ou de

¹⁷⁵ DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 20.

¹⁷⁶ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduction de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, p. 76.

ses griefs. C'est pourquoi sa poésie jaillit de lui en toute liberté, sans se heurter à aucun obstacle. Si jamais un être humain a pu s'exprimer complètement dans son œuvre, ce fut Shakespeare. Si jamais esprit fut incandescent, merveilleusement libre, pensais-je [...], ce fut celui de Shakespeare¹⁷⁷.

Maurice Blanchot généralise l'esprit solitaire propre à l'auteur en le mettant en relation avec l'œuvre et avec l'intimité qu'elle suppose pour celui qui écrit :

Jamais le poète, celui qui écrit, le « créateur » ne pourrait du désœuvrement essentiel exprimer l'œuvre ; jamais, à lui seul, de ce qui est à l'origine, faire jaillir la pure parole du commencement. C'est pourquoi, l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre¹⁷⁸.

Partageant l'opinion de Blanchot, Marguerite Duras affirme également que l'œuvre ou l'écriture doit partir d'un esprit solitaire et éloigné de tout :

Être seule avec le livre non encore écrit, c'est être encore dans le premier sommeil de l'humanité. C'est ça. C'est aussi être seule avec l'écriture encore en friche. C'est essayer de ne pas en mourir. C'est être seule dans un abri pendant la guerre. Mais sans prière, sans Dieu, sans pensée aucune sauf ce désir fou de tuer la Nation allemande jusqu'au dernier nazi [...] Donc c'est toujours la porte ouverte vers l'abandon. Il y a le suicide dans la solitude d'un écrivain. On est seul jusque dans sa propre solitude. Toujours inconcevable. Toujours dangereux. Oui. Un prix à payer pour avoir osé sortir et crier¹⁷⁹.

Ainsi, la solitude constitue un facteur essentiel dans l'existence de Duras. Celle-ci vit seule avec son écriture qui ne l'a jamais quittée. Elle se trouve en permanence dans un état de solitude qui autorise la création. Et, en un jeu réflexif, l'écriture qui résulte d'un tel état se fait précisément l'écho du silence et de la solitude qui la rendent possible. De cette manière, la solitude se fait omniprésente : elle se trouve non seulement dans l'esprit de l'écrivain, mais aussi dans sa création – le livre :

Il y a ça dans le livre : la solitude y est celle du monde entier. Elle est partout. Elle a tout envahi. Je crois toujours à cet envahissement. Comme tout le monde. La solitude c'est ce sans quoi on ne fait rien. Ce sans quoi on ne regarde plus rien. C'est une façon de penser, de raisonner, mais avec la seule pensée quotidienne. Il y a ça aussi dans la fonction d'écrire et avant tout peut-être se dire qu'il ne faut pas se tuer tous les jours du moment que tous les jours on peut se tuer¹⁸⁰.

¹⁷⁷ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduction de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, pp. 84-85.

¹⁷⁸ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 35.

¹⁷⁹ DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 31.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 31-32.

Pour Duras, l'esprit solitaire trouve sa meilleure confirmation dans l'incompréhension des critiques. Si un lecteur ne peut comprendre le texte créé, c'est précisément parce qu'il ne peut pas rejoindre une solitude qui, par définition, ne se partage pas :

Cette illusion qu'on a – et qui est juste – d'être seul à avoir écrit ce qu'on a écrit, que ce soit nul ou merveilleux. Et quand je lisais des critiques, la plupart du temps j'étais sensible au fait qu'on disait que *ça ne ressemblait à rien*. C'est à dire que ça rejoignait la solitude initiale de l'auteur¹⁸¹.

Ainsi, la solitude initiale de l'auteur devient un facteur indispensable pour toute création littéraire. Elle permet d'atteindre l'état d'ouverture décrit par Blanchot, lequel est un état de pleine disponibilité pour l'écriture :

Écrire n'est possible qu'ainsi, avec une telle continuité, une ouverture aussi complète du corps et de l'âme¹⁸².

3. De la solitude à la liberté féminine

« Il lui faudra affronter la solitude » [...].
L'écriture est intimement liée à la solitude. Et à la liberté. De toute façon, les deux vont ensemble. Vous pouvez pas imaginer à quel point que ça coûte cher, la liberté, putain, je la paie tous les jours, et pour rien au monde, je n'y renoncerais ! La liberté d'écrire quand je veux, où je veux et surtout, surtout, ce que je veux¹⁸³.

De la solitude qui touche l'écrivain et l'acte d'écriture en général, Virginia Woolf passe, dans son ouvrage *Une chambre à soi*, à la question de la liberté des femmes, et notamment des femmes écrivaines. Selon elle, en tout sujet, la femme se voit toujours maintenue à l'étroit.

Dans son essai, Virginia Woolf raconte qu'elle cherche à s'informer sur les conditions de vie des femmes depuis le XVIII^e jusqu'au XX^e siècle, et qu'elle se rend pour cela à la bibliothèque d'Oxbridge. Au cours de telles recherches, elle ressent elle-même l'étroitesse qu'elle identifie dans la condition féminine. Elle se heurte en effet à d'importants obstacles, dans la mesure où les femmes sont particulièrement contrôlées avant de pouvoir entrer à la bibliothèque :

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸² Voir BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 67-68.

¹⁸³ CUVELLIER Vincent, *La fois où je suis devenu écrivain*, Arles, Édition du Rouergue, 2012, p. 50.

Tout en me faisant signe de reculer, il [le gardien de la bibliothèque] exprime à voix basse son regret de ce que les dames ne soient admises à la bibliothèque qu'accompagnées d'un professeur de l'université, ou pourvues d'une lettre de recommandation¹⁸⁴.

Selon Woolf, les femmes ne se voient pas reconnaître un statut social identique à celui des hommes. Plus précisément, elles ne sont pas encouragées à devenir des artistes. Dans *Une chambre à soi*, Woolf retrace, entre le XVI^e siècle et l'époque où elle vit, le XX^e siècle, une histoire particulière qui est celle des « femmes de génie », c'est-à-dire des femmes ayant un don pour la création littéraire. Ainsi, toujours en se basant sur la figure de William Shakespeare, Virginia Woolf s'attache à imaginer la vie de la sœur du dramaturge et à démontrer, à travers celle-ci, l'idée selon laquelle « il aurait été impensable qu'une femme écrivît les pièces de Shakespeare à l'époque de Shakespeare¹⁸⁵ ». En effet, aux yeux de Woolf, la sœur de Shakespeare, Judith, est « merveilleusement douée » ; elle se présente comme une femme de génie. Pourtant, Judith, comme toutes les femmes de son époque, n'a pas accès à l'éducation, à l'école :

Elle avait, autant que son frère, le goût de l'aventure, était, comme lui, pleine d'imagination et brûlait du désir de voir le monde tel qu'il était. Mais on ne l'envoya pas étudier en classe. Elle n'eut pas l'occasion d'étudier la grammaire et la logique, moins encore celle de lire Horace ou Virgile. De temps à autre elle attrapait un livre, un des livres de son frère, peut-être, lisait quelques pages. Mais arrivaient alors ses parents qui lui disaient de raccommodez les chaussettes ou de surveiller le ragoût et de ne pas perdre son temps avec des livres et des papiers¹⁸⁶.

Ce passage dédié à Judith fait aussi écho à l'enfance de Woolf, suggérant une sorte d'identification entre les deux femmes. En effet, Virginia Woolf elle-même a reçu son éducation à la maison ; contrairement à son frère Thoby, elle n'a pu fréquenter un établissement scolaire. Habitée d'une passion pour la lecture, pour l'écriture, mais aussi pour la connaissance en général, Woolf a dû chercher à la satisfaire par procuration : elle avait l'habitude de lire les livres de son frère ou de l'écouter parler des leçons qu'il recevait en classe. Autrement dit, à l'époque de Virginia Woolf, la position de la femme

¹⁸⁴ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduction de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, p. 8.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 71.

dans le domaine de l'éducation ne s'est pas améliorée par rapport aux conditions de vie de Judith.

À travers Judith, Virginia Woolf peut également souligner le manque d'autonomie qui affecte la femme. Elle explique ainsi que, fiancée « au fils du négociant en laines du voisinage », Judith se voit frappée par son père quand elle essaie de refuser le mariage. Toutefois, dans l'esprit de Woolf, Judith continue de se révolter et tente de se lancer dans le monde de l'art. La tentative de Judith devient alors, pour Woolf, l'occasion de montrer une autre inégalité entre les deux genres. Les hommes n'apprécient pas qu'une femme veuille devenir une artiste ; ils s'attachent à réserver l'univers artistique pour eux-mêmes et à détourner de celui-ci toute femme :

Elle [Judith] se tint devant l'entrée des artistes ; elle voulait, disait-elle, jouer. Les hommes se moquaient d'elle. Le directeur [...] éclata de rire. Il aboya quelque chose concernant les caniches qui dansent et les femmes qui jouent – aucune femme, lui déclara-t-il, ne saurait être actrice [...] Il était impossible à la jeune fille d'apprendre son art¹⁸⁷.

En développant l'histoire de Judith, Woolf peut retracer la situation générale dans laquelle se trouve, au temps de Shakespeare, toute femme ayant du génie. Privée de tout appui et de tout accès au monde de l'art, la femme de génie était condamnée à demeurer silencieuse au XVI^e siècle, à ne pouvoir faire entendre son œuvre :

Mais ce qui me semble vrai, quand je pense à l'histoire de la sœur de Shakespeare, telle que je vous l'ai contée, c'est que n'importe quelle femme, née au XVI^e siècle et magnifiquement douée, serait devenue folle, se serait tuée ou aurait terminé ses jours dans quelque chaumière éloignée de tout village, mi-sorcière, mi-magicienne, objet de crainte et de dérision¹⁸⁸.

Dans cet extrait, Virginia Woolf pointe à nouveau les contraintes qui pèsent sur les femmes et qui les empêchent d'être pleinement libres. En outre, elle laisse implicitement entendre qu'elle doit elle-même supporter une souffrance identique : son génie, couplé à sa condition féminine, expliquerait les crises de folie qu'elle connaît durant toute sa vie. Pour elle, ce génie qui ne peut pas s'exprimer est la cause d'un mal-être profond et destructeur chez la femme :

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 74.

Et pourtant certaines formes de génie ont dû exister parmi les femmes, comme aussi dans les classes ouvrières. De temps à autre une Emily Brontë ou un Robert Burns éclate et révèle la présence d'un génie. Mais, à coup sûr, il ne pouvait alors aller jusqu'à se manifester en écrivant. Si bien que chaque fois qu'il est question de sorcières, à qui on fit prendre un bain forcé, ou de femmes possédées par les démons, ou de rebouteuses qui vendirent des herbes, ou même d'un homme de talent dont la mère fut remarquable, je me dis que nous sommes sur la trace d'un romancier, d'un poète qui ne se révéla pas, de quelque Jane Austen, silencieuse et sans gloire, de quelque Emily Brontë qui se fit sauter la cervelle sur la lande, ou qui, rendue folle et torturée par son propre génie, courut, le visage convulsé, par les chemins !¹⁸⁹.

Cette incapacité à vivre pleinement son génie conduit la femme à travestir son identité, à refuser sa féminité si elle veut publier. « Je » doit ici être un autre pour que l'œuvre puisse voir le jour et être acceptée par la société. C'est pourquoi soit les femmes écrivaines ne signent jamais leurs œuvres, soit elles se cachent derrière un pseudonyme masculin :

Et sans doute, pensai-je, regardant dans le rayon où ne se trouvent point de pièces écrites par les femmes, n'aurait-elle pas signé ses œuvres. Ce refuge de l'anonymat, elle l'aurait certainement recherché. C'est un reliquat du sens de la chasteté qui incita jusqu'au XIX^e siècle les femmes à garder l'anonymat. Currer Bell, George Eliot, George Sand, toutes, victimes du conflit intérieur comme en témoignent leurs écrits, cherchèrent en vain à se voiler en se servant d'un nom d'homme [...] L'anonymat court dans leurs veines. Le désir d'être voilées les possède encore¹⁹⁰.

Virginia Woolf évoque également les jugements que les hommes portent sur les femmes et sur leur niveau intellectuel. Selon elle, les déclarations masculines sur les femmes sont omniprésentes. De telles déclarations s'attachent généralement à dénier le génie et la valeur des femmes. Woolf cite, à ce titre, les propos de M. Oscar Browning (« La meilleur des femmes est intellectuellement inférieure au pire des hommes ») ou de M. Greg dans le *Saturday Review* (« La caractéristique de la femme c'est d'être entretenue par l'homme et d'être à son service »). Ainsi, les hommes tiennent pour impossible qu'une femme puisse être une intellectuelle. Leurs déclarations ne font que renforcer la difficulté qui entoure, pour une femme de génie, le fait d'oser prendre la plume.

Woolf constate qu'au XIX^e siècle, cette dépréciation de la femme demeure d'actualité. Elle estime qu'une telle dépréciation persiste en raison d'un complexe de supériorité propre aux hommes :

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 74.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 76-77.

Donc même au XIX^e on n'encourageait pas les femmes à devenir des artistes. Au contraire, on les humiliait, on les souffletait, les sermonnait et les exhortait [...]. Car ici nous nous approchons de ce complexe masculin, une fois encore si intéressant et obscur, qui eut une telle influence sur l'évolution des femmes, le désir profondément enraciné en l'homme, non pas tant qu'elle soit inférieure, mais plutôt que *lui* soit supérieur, désir qui l'incite à se placer de façon à attirer tous les regards, non seulement dans le domaine de l'art [...]¹⁹¹.

Dans son ouvrage *Écrire*, Marguerite Duras aborde également les jugements que les hommes portent sur les femmes écrivaines :

J'ai fini *Lol V. Stein* ici, j'ai écrit la fin ici et à Trouville devant la mer. Seule, non, je n'étais pas seule, il y avait un homme avec moi pendant cette époque-là. Mais on ne se parlait pas. Comme j'écrivais, il fallait éviter de parler des livres. Les hommes ne le supportent pas : une femme qui écrit. C'est cruel pour l'homme. C'est difficile pour tous¹⁹².

Selon Duras, l'écriture est un sujet qu'il ne faut pas discuter entre l'homme et la femme. Tout comme Woolf, Duras identifie une forme de complexe de supériorité masculin qui serait mis à mal par l'accès des femmes à l'écriture et à l'art. De cette manière, bien qu'elle soit accompagnée par un homme, Duras se retrouve mentalement seule au moment de la création scripturale. Selon elle, la femme qui écrit ne peut que s'isoler du monde masculin.

Cette dépréciation masculine n'empêche cependant pas une certaine évolution au XIX^e siècle. Woolf remarque ainsi qu'à cette époque, il existe des femmes qui sont parvenues à échapper aux jugements sociaux et à se lancer en littérature, en visant l'écriture fictionnelle comme une fin en soi. C'est notamment le cas de Jane Austen :

Nous sommes là devant une femme qui, aux environs de 1800, écrivit sans haine, sans amertume, sans crainte, sans récriminations, sans verser dans le sermon. C'est ainsi qu'écrivit Shakespeare, pensais-je, regardant *Antoine et Cléopâtre* ; et quand on compare Shakespeare à Jane Austen, sans doute est-ce parce que l'on pense que l'esprit de l'un et celui de l'autre ont surmonté tous les obstacles [...]¹⁹³.

Ainsi, aux yeux de Woolf, Jane Austen s'instaure comme l'image d'une femme écrivaine qui a eu le désir de dépasser les limitations sociales et l'étroitesse d'esprit :

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 82-83.

¹⁹² DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 18.

¹⁹³ WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, traduction de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992, p. 101.

Des millions d'êtres se révoltent en silence contre leur sort. Nul ne sait combien de rébellions fermentent dans la masse de vie que les gens enterrent¹⁹⁴.

Virginia Woolf identifie des qualités semblables chez Emily Brontë. Aux yeux de Woolf, l'auteure des *Hauts de Hurlevent* méprise complètement les normes et les préjugés sur la femme qui écrit ; elle peut ainsi créer une littérature dite rebelle :

Seule Jane Austen eut ce génie et cette probité et aussi Emily Brontë. C'est là une nouvelle plume, peut-être la plus belle de leur chapeau. Elles écrivaient comme écrivent les femmes et non comme écrivent les hommes. Parmi les mille femmes qui alors écrivaient des romans, elles furent les seules à ignorer complètement les perpétuels conseils de l'éternel pédagogue : écrivez ceci, pensez cela. Elles seules furent sourdes à l'éternelle voix, tantôt grommelante, tantôt protectrice, tantôt autoritaire, tantôt chagrine, tantôt scandalisée, tantôt irritée, tantôt paternelle, à cette voix, qui ne peut laisser les femmes en paix, mais s'accroche à elles comme quelque gouvernante trop consciencieuse, les conjurant [...] d'être distinguées [...]¹⁹⁵.

Virginia Woolf estime cependant que les exemples de Jane Austen et d'Emily Brontë demeurent des exceptions. Malgré leur talent, ces auteures n'ont pu provoquer une révolution dans les mentalités. Ainsi, à l'époque de Virginia Woolf, la vision dépréciative de la femme et de son aspiration artistique serait encore dominante. Pour appuyer son propos, l'auteure d'*Une chambre à soi* cite un extrait tiré de *Life and Letters*, un journal libéral publié entre août 1928 et avril 1935 :

Les romancières devraient se contenter d'aspirer à la perfection en reconnaissant courageusement les limites de leur sexe¹⁹⁶.

Selon Woolf, de telles réflexions sont encore fréquentes, voire omniprésentes, dans le monde de la littérature au XX^e siècle. Pourtant, malgré cette image négative, Woolf constate aussi que la voie ouverte par Austen et Brontë se maintient et promet une évolution majeure de l'écriture féminine :

Il se peut que la lecture et la critique aient donné aux femmes une plus large vue des choses, une plus grande subtilité. Il se peut que soit épuisée la poussée vers la biographie. Les femmes vont,

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 112.

peut-être, se mettre à faire usage de l'écriture comme d'un art et non plus comme d'un moyen pour s'exprimer elles-mêmes¹⁹⁷.

Il s'agit donc d'un changement significatif pour l'écriture féminine : les femmes vont rejoindre un stade de pleine liberté qui leur permettra de pratiquer la création littéraire comme un art en soi. Virginia Woolf en vient ainsi au cœur de son message ; elle insiste sur la liberté fondamentale qui doit guider l'acte d'écriture :

Écrivez ce que vous désirez écrire, c'est tout ce qui importe, et nul ne peut prévoir si cela importera pendant des siècles ou pendant des jours. Mais sacrifier un cheveu de la tête de votre vision, une nuance de sa couleur, par déférence envers quelque maître d'école tenant une coupe d'argent à la main ou envers quelque professeur armé d'un mètre, c'est commettre la plus abjecte des trahisons ; et la perte de tous les biens et celle de la chasteté, pertes dont on disait jadis qu'elles étaient les plus grands désastres connus des humains, ne sont que simple piqûre de puce en comparaison¹⁹⁸.

Pour Woolf, l'acte d'écriture dépend tout entier de la liberté intellectuelle. Si les femmes n'ont pas acquis une telle liberté, la vraie création artistique leur est tout simplement interdite. Par contre, une fois que cette liberté est assurée, l'écrivain peut se permettre d'écrire sur n'importe quel sujet, ce qui ouvre à un second type de liberté – celle de l'œuvre. Cette idée rejoint l'opinion de Marguerite Duras, qui raconte son histoire à travers la mort de la mouche :

[...] Je voudrais vous demander d'écrire des livres de tout genre sans hésiter devant aucun sujet... quelle qu'en soit la banalité ou l'étendue. J'espère que, d'une façon ou d'une autre, vous avez en votre possession assez d'argent pour voyager et pour vivre dans l'oisiveté, pour contempler l'avenir et le passé du monde, pour rêvasser sur des livres et musarder aux coins des rues et laisser la ligne de la pensée s'enfoncer profondément dans l'eau du fleuve¹⁹⁹.

Virginia Woolf est convaincue que l'obtention d'une telle liberté va enrichir l'art de la fiction. Cette fiction, selon elle, est faite à partir des « livres de voyages et d'aventures, de recherches et d'érudition, d'histoire et de biographie, de critique et de philosophie et de science²⁰⁰ ». Au moment de conclure au sujet de cette liberté intellectuelle, qui réside pour elle dans un esprit solitaire et un espace privé à soi,

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 159-160.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 163.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 163.

Virginia Woolf revient à l'image de la sœur de Shakespeare, qui est morte jeune et qui n'a jamais pu écrire malgré son talent :

[...] Voici ma conviction : si nous vivions encore un siècle environ [...] et que nous ayons toutes cinq cents livres de rente et des chambres qui soient à nous seules ; si nous acquérons l'habitude de la liberté et le courage ; si nous parvenons à échapper un peu au salon commun et à voir les humains non pas seulement dans leurs rapports les uns avec les autres, mais dans leur relation avec la réalité, et aussi le ciel et les arbres et le reste en fonction de ce qu'ils sont ; si nous parvenons à regarder plus loin que le croquemitaine de Milton – car aucun être humain, si nous ne reculons pas devant le fait (car c'est bien là un fait) qu'il n'y a aucun bras auquel nous accrocher et que nous marchons seules et que nous sommes en relation avec le monde de la réalité et non seulement avec le monde des hommes et des femmes – alors l'occasion se présentera pour la poétesse morte qui était la sœur de Shakespeare de prendre cette forme humaine à laquelle il lui a si souvent fallu renoncer²⁰¹.

Marguerite Duras évoque également cette liberté, mais, pour sa part, elle prend le livre – le résultat de l'acte d'écriture – comme noyau de cette liberté :

Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive. Il y a encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même les jeunes : des livres *charmants*, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit : sans véritable auteur. Des livres de jour, de passe-temps, de voyage. Mais pas des livres qui s'incrustent dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée²⁰².

Ainsi, Marguerite Duras relève l'importance de la liberté du livre, qui doit échapper à toute contrainte provenant du monde de l'édition ou des institutions. De plus, en mettant l'auteur en relation avec le livre, Duras souligne encore une fois la fonction médiatrice de celui-ci. Selon elle, cette fonction ne peut être réalisée que lorsque l'auteur est tout à fait libre. Cette idée est partagée par Roland Barthes, qui désigne l'écriture comme langue, dans son ouvrage *Le Degré zéro de l'écriture* :

[...] La langue est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain, sans pourtant lui donner aucune forme, sans même la nourrir : elle est comme un cercle abstrait de vérités, hors duquel seulement commence à se déposer la densité d'un verbe solitaire [...]. Elle n'est pas le lieu d'un engagement social, mais seulement un réflexe sans choix, la propriété indivise des hommes et non pas des écrivains ; elle reste en dehors du rituel des Lettres [...]. Nul

²⁰¹ *Ibid.*, p. 172.

²⁰² DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 34.

ne peut, sans apprêts, insérer sa liberté d'écrivain dans l'opacité de la langue, parce qu'à travers elle c'est l'Histoire entière qui se tient, complète et unie à la manière d'une Nature²⁰³.

Barthes parle également d'une liberté qui permet à l'écrivain d'être dans son art sans se soucier d'aucun autre facteur extérieur. Pour pouvoir atteindre cette liberté, il faut « créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage »²⁰⁴. Sa définition de l'écriture paraît conforme à la liberté de l'art, qui doit échapper à toutes les contraintes et se constituer comme sa propre fin.

²⁰³ BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p. 15.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 59.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Tout au long de ce travail de recherche, nous nous sommes attachée à mettre en relation les expériences que Marguerite Duras et Virginia Woolf font de la solitude, ainsi que le discours qu'elles tiennent au sujet de celle-ci respectivement dans *Écrire* et *Une chambre à soi*. Guidée par un souci constant de modéliser le rôle moteur de la solitude dans l'écriture, nous avons veillé à établir un dialogue constant entre ces deux auteures. Un tel dialogue avait pour objectif de dégager des invariants dans le discours des deux écrivaines et d'ainsi caractériser une poétique commune de la solitude, capable de transcender les différences géographiques, linguistiques et culturelles qui séparent *a priori* Marguerite Duras et Virginia Woolf.

Un tel travail a été mené dans une double perspective. Premièrement, il s'agissait de voir comment Woolf et Duras parvenaient à transformer la solitude vécue et expérimentée en un objet et en un moteur d'écriture, créant un lien indissociable entre les dimensions ontologique et poétique dans leurs œuvres. Deuxièmement, sur la base de ce lien entre ontologie et poétique, il convenait de se demander en quoi la solitude pouvait dès lors servir à la mise en place d'une écriture que les deux auteures veulent spécifiquement féminine.

En ce sens, le recours à des essais de philosophie et de psychologie nous a d'abord conduite à problématiser la notion de solitude au-delà de son apparente évidence. De cette manière, nous avons pu isoler l'ambivalence qui s'attache à la solitude même. Celle-ci peut en effet être positive, dans la mesure où elle autorise un retour sur soi-même, qui permet de développer des compétences insoupçonnées. Toutefois, la solitude peut également se révéler négative quand elle impose une séparation cruciale, que la personne ne choisit pas et qui l'isole en l'éloignant définitivement de l'autre.

Une appréhension plus profonde de la solitude dans la création artistique de Woolf et Duras a alors été menée. Dans un premier temps, une analyse de leurs biographies respectives a permis de découvrir la place que la solitude prend dans l'existence de Marguerite Duras et Virginia Woolf, ainsi que les états d'âme que celle-ci leur inspire. Étant à la fois positive et négative, cette solitude se montre comme un facteur nécessaire, parfois même indispensable, dans l'acte d'écriture des deux auteures. L'existence des deux romancières présente d'ailleurs un point en commun significatif : dès le début de leur vie, Duras et Woolf ressentent la solitude de façon naturelle. Cette

solitude va laisser une trace permanente tout au long de leur vie adulte, et être insérée dans leur écriture, laissant ainsi différents signes dans leurs œuvres.

Cette importance ontologique et poétique de la solitude a alors été confirmée par une étude comparée d'*Écrire* et d'*Une chambre à soi*. Nous avons en effet montré que ces deux textes soulignent, de façon conjointe, la nécessité pour l'auteur de trouver la solitude dans l'acte d'écriture. Ainsi, l'écrivain est, en premier lieu, appelé à trouver pour soi-même un espace privé au sein duquel il peut commencer n'importe quelle création. Cet espace doit être rejoint à l'aide d'un confinement spatial qui isole l'écrivain des autres, à l'instar de la demeure à Neauphle pour Duras et de cette « chambre à soi » que Woolf appelle à se construire. Cet isolement spatial permet de se rencontrer soi-même ; il assure également une relation unique entre l'auteur et son œuvre, qui rend possible l'écriture. À cet espace privé, l'écrivain doit ajouter, en deuxième lieu, un esprit solitaire afin de pouvoir créer. Cet esprit solitaire se manifeste à travers trois dimensions. La première se présente comme une liberté dans la création littéraire, qui doit s'émanciper des normes imposées par les institutions et la société. Marguerite Duras et Virginia Woolf insistent sur le fait que la littérature doit être ouverte et libre, ce qui permet à l'auteur d'avoir une marge de manœuvre plus large. La seconde dimension de l'esprit solitaire réside dans une relation spécifique de l'auteur à son œuvre. En tant qu'esprit solitaire, l'écrivain joue en effet une fonction médiatrice : il devient un inconnu qui peut écouter la parole de l'œuvre et la transformer en mots. Ainsi, le « Je » qui compose l'œuvre est anonyme ; il efface son identité dans l'art. L'esprit solitaire implique enfin, pour Woolf et Duras, une troisième dimension spécifique, qui touche à la liberté des femmes écrivaines. *Écrire* et *Une chambre à soi* abordent tous deux cette liberté féminine, qui concerne non seulement les conditions de vie des femmes au XX^e siècle, mais aussi le regard que la société et les hommes portent sur les femmes de lettres. De cette manière, ces deux textes pointent une inégalité entre les hommes et les femmes : celles-ci n'ont pas accès aux mêmes conditions d'éducation que les hommes et elles sont bien plus limitées dans leurs choix de vie. Il en résulte notamment que les femmes de lettres, qui veulent se consacrer à la création littéraire, doivent généralement se cacher afin d'échapper aux jugements de la société. Se dégagent alors des figures de femmes écrivaines qui, affrontant les préjugés et les difficultés, luttent pour vivre leur passion de la littérature. À l'instar de Virginia

Woolf et de Marguerite Duras, elles s'engagent dans la création littéraire afin d'« habiter leur nom » dans l'univers et de rejoindre ainsi la délivrance paradoxale que Maurice Blanchot voit dans l'œuvre :

L'œuvre est le cercle pur où, tandis qu'il l'écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. De là – pour une part du moins – la joie prodigieuse, immense, qui est celle d'une délivrance, comme le dit Goethe, d'un tête-à-tête avec la toute-puissance solitaire de la fascination, en face de laquelle on est demeuré debout, sans la trahir et sans la fuir, mais sans renoncer non plus à sa propre maîtrise. Délivrance qui, il est vrai, aura consisté à s'enfermer hors de soi²⁰⁵.

²⁰⁵ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 57.

BIBLIOGRAPHIE

Avertissement à la bibliographie

Nous avons décidé de structurer la bibliographie en sections. Les deux premières sections (I et II) sont respectivement consacrées à Marguerite Duras et à Virginia Woolf. Elles regroupent les textes publiés par ces deux auteures, ainsi que les études qui leur ont été consacrées. Les textes de Duras et Woolf sont divisés en plusieurs sous-sections, qui correspondent à différents genres. En outre, il convient de noter que, pour Virginia Woolf, chaque regroupement d'œuvres en langue originale est immédiatement suivi d'un regroupement homologue pour les traductions françaises. Pour leur part, les textes critiques consacrés à Woolf et à Duras sont rangés dans des catégories *ad hoc* et classés suivant le nom de leur auteur, par ordre alphabétique.

Dans la troisième section (III), intitulée « bibliographie générale », sont placés tous les ouvrages méthodologiques et théoriques que nous n'avons pas mentionnés dans notre travail, mais qui nous ont aidée dans l'élaboration de notre analyse et de notre démarche scientifique. Cette section reprend également l'ensemble des essais cités et consacrés soit à la solitude, soit à l'écriture. Dans cette section, tous les textes sont classés suivant le nom de leur auteur, par ordre alphabétique.

TABLE DE LA BIBLIOGRAPHIE

I. MARGUERITE DURAS (1914-1996)	84
A. Romans, essais, nouvelles et œuvres cinématographiques.....	84
B. Entretiens.....	84
C. Biographies de Marguerite Duras.....	85
D. Bibliographie critique relative à <i>Écrire</i> et à l'œuvre de Marguerite Duras.....	85
II. VIRGINIA WOOLF (1812-1941)	86
A. Romans, nouvelles et essais en langue originale.....	86
B. Romans, nouvelles et essais en traduction française.....	87
C. Journal et autobiographies en langue originale.....	87
D. Journal et autobiographies en traduction française.....	87
E. Biographies de Virginia Woolf.....	88
F. Bibliographie critique relative à <i>Une chambre à soi</i> et à l'œuvre de Virginia Woolf.....	89
III. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	89
A. Ouvrages théoriques et méthodologiques.....	89
A. 1. Sur la solitude.....	89
A. 2. Sur l'écriture.....	89
A. 3. Sur la littérature comparée et la théorie littéraire.....	90
B. Autres œuvres et auteurs cités.....	90

I. Marguerite Duras (1914-1996)

A. Romans, essais, nouvelles et œuvres cinématographiques

Les Impudents, Paris, Plon, 1943.

La Vie tranquille, Paris, Gallimard, 1944.

Un barrage contre le Pacifique, Paris, Gallimard, 1950.

Le Square, Paris, Gallimard, 1955.

Moderato Cantabile, Paris, Minuit, 1958.

Le Ravissement de Lol. V. Stein, Paris, Gallimard, 1964.

Le Vice-Consul, Paris, Gallimard, 1965.

Détruire, dit-elle, Paris, Minuit, 1969.

L'Amour, Paris, Gallimard, 1972.

Hiroshima mon amour, Scénario pour Alain Resnais, Paris, Gallimard, 1972.

L'Homme atlantique, Paris, Minuit, 1982.

L'Amant, Paris, Minuit, 1984.

Outside, Paris, P.O.L, 1984.

La Douleur, Paris, P.O.L, 1985.

Emily L., Paris, Minuit, 1987.

Les Yeux verts, Paris, Édition de l'Étoile, 1987.

La Pluie d'été, Paris, P.O.L, 1990.

L'Amant de la Chine du Nord, Paris, Gallimard, 1991.

Yann Andréa Steiner, Paris, P.O.L, 1992.

Écrire, Paris, Gallimard, 1993.

C'est tout, Paris, P.O.L, 1995.

B. Entretiens

DURAS Marguerite et FORRESTER Viviane, *Le Discours intérieur, un entretien avec Marguerite Duras*, Archive INA-Radio France, 1974.

DURAS Marguerite et PIVOT Bernard, *Bernard Pivot rencontre Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1984.

DURAS Marguerite et PORTE Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1984.

DURAS Marguerite et CETON Jean Pierre, *Entretiens avec Marguerite Duras*, Paris, François Bourin Editeur, 2012.

C. Biographies de Marguerite Duras

ADLER Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998.

ADLER Laure et POPLIN Delphine, *Marguerite Duras*, Paris, Flammarion, 2014.

ALLEINS Madeleine, *Marguerite Duras : médium du réel*, Lausanne, L'âge d'homme, 1984.

BLOT-LABARRERE Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992.

FOULON Jean-François, *Marguerite Duras : Biographie*, version en ligne disponible sur <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/marguerite-duras/content/1822129-marguerite-duras-biographie>.

VALLIER Jean, *C'était Marguerite Duras*, Paris, Fayard, 2006.

VIRCONDELET Alain, *Marguerite Duras : la traversée d'un siècle*, Paris, Plon, 2013.

VOLET Hélène et HARVEY Robert, *Marguerite Duras: A Bio-Bibliography*, Westport, Greenwood Pub. Group, 1997.

D. Bibliographie critique relative à *Écrire* et à l'œuvre de Marguerite Duras

BAJOMEE Danielle, *Duras ou la Douleur*, Bruxelles, Édition Universitaire, 1990.

BISIAUX Marcel et JAOLET Catherine, *À ma mère*, Paris, Pierre Horay, 1988.

CAPITANIO Sarah J., *Perspectives sur l'écriture durassienne : L'Amant*, Wolverhampton, Polytechnic, 1987.

DURAS Marguerite et GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974.

Duras, Dieu et l'écrit, colloque international organisé par la Faculté des Lettres de l'Institut catholique de Paris, sous la direction d'Alain Vircondelet, les 20 et 21 mars 1997.

Écrire dit-elle (imaginaire de l'écriture/écriture de l'imaginaire : Marguerite Duras), Texte prononcé sous forme de communication lors du colloque organisé par Danielle Bajomée et Ralph Heyndels aux Universités de Liège et de Bruxelles, les 22, 23 et 24 avril 1983.

LIMAM-TNANI Najet, *Roman et Cinéma chez Marguerite Duras – Une Poétique de la Spécularité*, Tunis, Éditions de la Méditerranée, 1996.

MARINI Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.

POREE Jérôme, « L'Épreuve du Temps : souffrance et maintien de la personne », dans *Sociétés*, n° 76, 2002, pp. 17-32.

VIRCONDELET Alain, *Marguerite Duras : une étude, deux entretiens, une biographie, une bibliographie*, Paris, Seghers, 1972.

VIRCONDELET Alain, *Une autre enfance*, Latresne, Le Bord de l'eau, 2009.

II. Virginia Woolf (1812-1941)

A. Romans, nouvelles et essais en langue originale

The Voyage Out, Londres, Duckworth, 1915.

Night and Day, Londres, Duckworth, 1919.

Jacob's Room, Londres, Hogarth Press, 1922.

Mrs Dalloway, Londres, Hogarth Press, 1925.

To the Lighthouse, Londres, Hogarth Press, 1927.

Orlando, Londres, Hogarth Press, 1928.

A Room of One's Own, Londres, Hogarth Press, 1929.

The Waves, Londres, Hogarth Press, 1931.

The Years, Londres, Hogarth Press, 1937.

Between The Acts, Londres, Hogarth Press, 1941.

B. Romans, nouvelles et essais en traduction française

Les Vagues, traduction de Marguerite Yourcenar, Paris, Plon, 1957.

La Traversée des apparences, traduction de Ludmila Savitzky, Paris, Flammarion, 1977.

La Promenade au phare, traduction de Maurice Lanoire, Paris, Stock, 1983.

Nuit et Jour, traduction de Catherine Orsot-Naveau, Paris, Flammarion, 1984.

Une chambre à soi, traduction de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1992.

La Chambre de Jacob, traduction de Magalie Merle, Paris, Biblio, 1993.

Entre les actes, traduction de Charles Cestre, Paris, Stock, 1993.

Mrs Dalloway, traduction de Pascale Michon, Paris, Biblio, 2000.

Les Années, traduction révisée par Colette-Marie Huet, Paris, Mercure de France, 2004.

C. Journal et autobiographies en langue originale

Flush, Londres, Hogarth Press, 1933.

A Writer's Diary, Londres, Hogarth Press, 1953.

Moments of Being, édition de Jeanne Schulkind, San Diego/New York/Londres, Harcourt
Brace Jovanovich, 1976.

The Diary of Virginia Woolf, édition d'Anne Olivier Bell, Londres, Hogarth Press, 1977-
1984, 5 vol.

Women and Writing, édition de Michèle Barrett, San Diego/New York/Londres, Harcourt
Brace Jovanovich, 1979.

D. Journal et autobiographies en traduction française

Journal d'un écrivain, traduction de Germaine Beaumont, Paris, Éditions du Rocher,
1958.

Flush : une biographie, traduction de Charles Mauron, Paris, Stock, 1979.

Journal, traduction de Colette-Marie Huet, Paris, Stock, 1981.

Les Fruits étranges et brillants de l'art, traduction par Sylvie Durastanti, Paris, Des
Femmes, 1983.

Instants de vie, traduction de Colette-Marie Huet, Paris, Stock, 2006.

E. Biographies sur Virginia Woolf

AUDEN Wystan Hugh, *The Dyer's Hand, and Other Essays*, New York, Vintage, 1968.

BELL Quentin, *Virginia Woolf, a biography*, vol. 1, Londres, Hogarth Press, 1973.

BLACKSTONE Bernard, *Virginia Woolf*, Harlow, Longmans, Green, 1969.

ROSENTHAL Michael, *Virginia Woolf*, Londres, Routledge, 1979.

SPATER Georges et PARSONS Ian, *A Marriage of True Minds – An intimate portrait of Leonard & Virginia Woolf*, Londres, Jonathan Cape Ltd, 1977.

SZASZ Thomas, « *My Madness Saved Me* » - *The Madness and Marriage of Virginia Woolf*, New Brunswick/Londres, Transaction Publishers, 2006.

WOOLF Leonard, *Beginning Again: An Autobiography of the Years 1911-1918*, New York, Harcourt, Brace & World, 1964.

WOOLF Leonard, *The Journey Not the Arrival Matters: An Autobiography of the Years 1939-1969*, New York, Harcourt, Brace & World, 1969.

F. Bibliographie critique relative à *Une chambre à soi* et à l'œuvre de Virginia Woolf

ALBEE Edward, *Who's afraid of Virginia Woolf?*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979.

BLACKSTONE Bernard, *Virginia Woolf: a commentary*, Londres, Hogarth Press, 1949.

DAICHES David, *Virginia Woolf*, New York, New Directions, 1963.

HARRISON Stella (dir.), *Virginia Woolf : L'Écriture, refuge contre la folie*, avant-propos de Jacques Aubert, Paris, Michèle, 2011.

LAURENCE Patricia Oudek, *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English tradition*, Stanford, Stanford University Press, 1991.

NAREMORE James, *The World without a Self: Virginia Woolf and the novel*, New Haven, Yale University Press, 1973.

VAN BUREN KELLEY Alice, *The novels of Virginia Woolf: fact and vision*, Chicago, University of Chicago Press, 1973.

VIGNE Marie-Paule, *Le Thème de l'Eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Thèse présentée devant l'Université de Nice, 15 mars 1980.

III. Bibliographie générale

A. Ouvrages théoriques et méthodologiques

I. Sur la solitude

老子 [Laozi], 老子注譯及評介 [Laozi zhuyi ji pingjie], texte établi par 陳鼓應 [Chen Guying], Pékin, 中華書局出版社 « 中國古典名著譯注叢書 » [Zhonghua shuju chubanshe « Zhongguo Gudian Mingzhe Yizhu Congshu »], 1984 et 2007.

COMPTE-SPONVILLE André, *L'Amour, La Solitude*, Paris, Albin Michel, 2000.

CONCHE Marcel, *Le Destin de solitude*, La Versanne, Encre Marine, 2003.

CORBEL Emmanuelle, « Réflexions sur la diversité des solitudes et leurs solutions », dans *Horizons philosophiques*, vol. 17, n° 1, 2006, pp. 31-45.

KELEN Jacqueline, *L'Esprit de solitude*, Paris, Édition La Renaissance, 2005.

LAO Tseu, *Le Livre de la voie et de la vertu* [« Tao Te King »], traduction par Stanislas Julien, Paris, Imprimerie royale, 1842.

POWYS John Cowper, *A Philosophy of Solitude*, Londres, Jonathan Cape, 1933.

II. Sur l'écriture

CHAMPAGNE Pascale, *Psychose et écriture*, mémoire sous la direction de Jean Florence, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1994.

DIDIER Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

GRIVEL Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

SIGANOS André et al., *Solitudes, écriture et représentations*, Grenoble, Ellug, 1995.

III. Sur la littérature comparée et la théorie littéraire

- BESSIERE Jean, *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- BESSIERE Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- CHAUVIN Danièle et CHEVREL Yves, *Introduction à la littérature comparée – Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod, 1996.
- GENETTE Gérard, *Figures of Literary Discourse*, traduction par Alan Sheridan, New York, Columbia University Press, 1979.
- GOBERT-ALVIN Auguste Louis Joseph, *Études de littérature comparée*, Gand, Dujardin, 1836.
- PICHOIS Claude et ROUSSEAU André-Michel, *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967.

B. Autres œuvres et auteurs cités

- BACHELARD Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- CUVELLIER Vincent, *La fois où je suis devenu écrivain*, Arles, Édition du Rouergue, 2012.
- GARCIA MARQUEZ Gabriel, *Cent ans de solitude*, traduction de Claude et Carmen Durand, Paris, Seuil, 1968.
- GENET Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète, 1963.
- KAFKA Frank, *La Métamorphose*, traduction de Claude David, Paris, Gallimard, 1991 (Folio-bilingue, 14).
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète et autres lettres*, Paris, Flammarion, 2011.
- SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT GÉNÉRAL.....	4
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	7
AVANT-PROPOS GÉNÉRAL.....	12
CHAPITRE I – De la solitude de l’auteur à la solitude littéraire.....	21
I.1. La solitude de l’auteur : le cas de Marguerite Duras et Virginia Woolf	
I.2. La solitude transférée dans l’œuvre littéraire	
CHAPITRE II – La solitude présentée dans <i>Écrire</i> et <i>Une chambre à soi</i>.....	55
II.1. L’espace privée de l’écrivain : une nécessité ?	
II.2. Vers la demande d’un esprit solitaire	
II.3. De la solitude à la liberté féminine	
BIBLIOGRAPHIE.....	81
TABLE DES MATIÈRES.....	91

